

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



n.º 8

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



# SUMARIO

<b>Editorial</b>	3	<b>Julia R. Cela</b>	
<b>Germán Gullón</b> Galdós, novelador del mundo moderno	5	La importancia de la documentación y el trabajo del documentalista en la serie de TVE <i>Fortunata y Jacinta</i> (1980)	75
<b>Filipa Maria Valido - Viegas De Paula-Soares</b> Queiroz frente a Pérez Galdós	15	<b>Rosa Amor Del Olmo</b> Quien mal hace, bien no espere	95
<b>Marta Blanco Carpintero</b> La Indumentaria en las novelas contemporáneas de Galdós a la luz de las nuevas estructuras sociales y económicas	21	<b>Sagrario Del Río Zamudio</b> Análisis lingüístico de <i>la incógnita y realidad</i>	119
<b>Sabine Schmitz</b> Realismo(s) antropológico(s): Rafael Chirbes en busca de la <i>escritura contemporánea</i> de Benito Pérez Galdós	33	<b>Manar Abdel Moez Ahmez / Abeer Mohamed Abd El Salam</b> Traducción de Galdós al árabe: problemas lingüísticos y pragmáticos en tres cuentos cortos	133
<b>Iván Martín Cerezo</b> Los mundos imaginarios en Galdós: historia y poesía	45	<b>Serafín y Joaquín Álvarez Quintero: <i>Marianela</i></b> Adaptación escénica en tres actos de la novela del mismo título de Pérez Galdós	145
<b>Ana Sofía Ramírez</b> Traducción de culturas. Rasgos del texto galdosiano en <i>la de Bringas</i> y su traslación a la lengua inglesa	59	<b>Daniel Gautier</b> La Déshéritée	193
		<b>Marisa Sotelo Vázquez</b> Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós: una fecunda amistad literaria	215

**Dirección y Edición**  
DRA. ROSA AMOR DEL OLMO

**Asesor editorial**  
CARLOS ÁLVAREZ-UDE

**Asesora lingüística**  
DRA. ANA MARÍA VIGARA

**Jefe de redacción**  
CARLOS ÁLVAREZ-UDE

**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 M<sup>a</sup> 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 (*Universidad de Ámsterdam*), DRA. YOLANDA ARENCIBIA (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*), DRA. CARMEN MENÉNDEZ-ONRUBIA (*CSIC*), DRA. ANA M<sup>a</sup> 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

**Fotografía de portada**  
*El Sueño de Nela*, R. A.

**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



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades a lo largo de 2008.

## EDITORIAL



**E**ste número 8 de *Isidora* continúa publicando los trabajos presentados en el Congreso *Galdós con los creadores* celebrado en noviembre en la Universidad Autónoma de Madrid y en el Ateneo. Se inauguró brillantemente el primer día con las conferencias de los profesores Germán Gullón, Iván Martín y Filipa M<sup>a</sup> Valido; hoy con suerte, las recordamos, junto con las buenas exposiciones de los trabajos de Julia Cela, Marisa Sotelo, Sabine Smith y Marta Blanco que forman parte igualmente de este volumen, así como la innovación en crítica de traducción y literatura comparada de los profesores Ana Sofía Ramírez, Manar Abdel Moez Ahmed y Abeer Mohamed Abd el Salam.

Continuamos al mismo tiempo revisando el trabajo dramático de Galdós necesario en estos días, unos textos la mayoría de las veces olvidados y en otros casos de difícil acceso para el lector como es el que en este volumen presentamos, la adaptación al teatro de la novela galdosiana, *Marianela*. Sabemos que fueron varios los autores —Vallen Inclán entre otros— quienes quisieron subir a la escena a estos admirables, únicos, tiernos personajes del universo galdosiano. Pero finalmente fueron estos magos e ingeniosos maestros de la escena, grandes conocedores de la gracia escénica, del tiempo teatral, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, los que pusieron sobre la escena esta obra tan galdosiana sobre las tablas del Teatro de la Princesa el 18 de octubre de 1916. Puede verse con qué talento estos autores reflejan el espíritu de los personajes y con qué maestría intercalan *donde debe ser* las acotaciones teatrales tan difíciles y definitivas que marcan el ritmo y definición de la obra dramática. El estreno fue un éxito y *Marianela* fue interpretada por Margarita Xirgú, actriz como todo el mundo sabe clave del teatro español. Galdós presenció el estreno, un autor dramático consagrado y querido por el público, anciano, enfermo que ciego y emocionado —según recoge Pedro Ortiz Armengol en *Vida de Galdós*— desde el palco con gran emoción exclamaba: ¡Nela, Nela!

Son muchos los autores y directores de cine y teatro que han adaptado y aún trabajan sobre las novelas de Galdós (él mismo lo hacía, claro). Para todos ponemos a su alcance dichos textos, novedosos siempre. Preparamos para el número 9 la adaptación que Francisco Acebal realizó de *El amigo Manso* en vida de Galdós estrenada en el Teatro Odeón el 20 de noviembre de 1917.

Hay que decir al respecto que Galdós comenzó emborronando dramas y comedias —*Quien mal hace, bien no espere* texto al uso que el lector puede encontrar en este volumen— y terminó sus días también de forma dramática, con toda la extensión que la palabra significa y en todos los aspectos, obedeciendo a la máxima pronunciada en su día por Manuel Alvar en *Ensayos y Estudios de Literatura Contemporánea*: «Es el teatro la técnica que Galdós transplanta a sus novelas, no a la inversa. Sus novelas están vistas con el esquema fijo e ineludible del teatro: planteamiento, nudo y desenlace, todo ordenado en un orbe finito desde el principio hasta el fin, y el diálogo como el asidero en el que se van prendiendo las peripecias de los personajes».

Ofrecemos un capítulo, el primero, de *La desheredada* al francés, del volumen completo traducido por primera vez de *La déshéritée* que da la salida a la serie que *Ediciones Isidora*, como nueva andadura comienza a publicar a partir de 2009, con nuevos trabajos apoyados por el Ministerio de Cultura traducidos a diferentes idiomas (francés, italiano y árabe) que volarán por el mundo compartiendo el talento de Galdós: Un autor como Galdós es nuestro legado y para que sea conocido hay que traducirlo, es lo mejor que podemos hacer por él.

Dra. ROSA AMOR DEL OLMO  
Directora y Editora

# GALDÓS, NOVELADOR DEL MUNDO MODERNO

GERMÁN GULLÓN  
*Universidad de Ámsterdam*

**L**a novela de Galdós retrata la sociedad española con una maestría y un conocimiento de la tarea que desempeñaba jamás igualada por ningún otro narrador español. Nadie en los siglos XIX y XX representó mejor el conjunto de nuestra sociedad. Podemos describir la grandeza de su obra de muchas maneras: por sus excelencias narrativas o de invención, por la creación de los personajes... pero ninguna puede compararse con la agudeza revelada por su representación de la sociedad burguesa. De hecho, ya en sus primeras novelas, *La Fontana de Oro* (1870) y *El audaz* (1871), nos dejó un buen retrato de la sociedad del Antiguo Régimen, de la época de Fernando VII, para a partir de *Doña Perfecta* (1876) y *Gloria* (1876-1877) comenzar una sistemática descripción de los cimientos de la sociedad española de la segunda mitad del Ochocientos, dominada por la Iglesia y por las clases pudientes, mostrando su perversa oposición al cambio de las costumbres. En las novelas posteriores, a partir de *La desheredada* (1881) hasta *Misericordia* (1897), lo mejor de su producción, sus años de oro, cuando se centró en la representación de la sociedad madrileña, desvelará con un talento singular la peculiaridad de las costumbres españolas. Les leo un botón de muestra tomado de *Tormento* (1884):

En «esta sociedad, digo, no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones. Los bien relacionados lo esperan todo del pariente, a quien adulan o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean (...) desde tan sólida base se remontaba [Rosalía Bringas] a la excelcitud de su orgullote español, el cual vicio tiene por fundamento la inveterada pereza del

espíritu, la ociosidad de muchas generaciones y la falta de educación intelectual y moral.» (pp. 1480-1481)<sup>1</sup>.

Podemos fácilmente imaginarnos que una descripción tan apta de la sociedad española, de *El laberinto español*, como la denominaría Gerald Brenan<sup>2</sup>, no le ganó ningún amigo, y quizá tampoco debe de sorprendernos la escasa repercusión que tuvieron sus ideas, pues España padece históricamente de sordera crónica en lo referente a expresiones intelectuales críticas. Unos cuantos intelectuales, entre los que contaríamos a José Ortega Munilla, a Emilia Pardo Bazán o a Leopoldo Alas, sí entendieron la verdadera importancia del escritor canario, no sólo por su capacidad para el dibujo de la vida española en sus libros, sino por la complejidad de la pintura. Quizá tanto en la España decimonónica como en el presente el ruido político ha sido siempre tan estridente que la cultura rara vez ocupa un papel central en el debate social.

La imagen habitual ofrecida de Benito Pérez Galdós no se corresponde en absoluto con la real. Pocos españoles han entendido que Galdós fue un adelantado de su tiempo, que vivió en contacto con los avances de su época, que viajó por toda Europa, que hablaba otros idiomas, que conocía tradiciones literarias que estaban fuera del alcance del lector común y que entendía de música, de arquitectura, de arte, y que fue un conocedor sin par del ser humano, fuera éste masculino o femenino. Por razones que no vienen al caso, cada vez que se habla de Galdós hay que rascarle primero la costra o el sedimento que deja la crítica sobre su persona y obra, pues los genios no caben en los patrones de juicio de uso común. Galdós fue un hombre de una inteligencia inusual, es decir, un hombre de mente flexible, al que con demasiada frecuencia se le encierra en descripciones que nada tienen que ver con su persona u obra. Fue, por último, un hombre independiente, que no gustaba de perder el día labrando nuevas amistades deambulando por el laberinto español.

Resulta sumamente curioso que una de las características del género novelesco, la de que siempre anda cambiando, mudando sus modos de manifestarse, suele ser negada en la práctica crítica, pues se toma por costumbre como referencia o medida una de sus manifestaciones, la novela moderna, la novela de la primera mitad del siglo XX, la redactada por escritores como Marcel Proust o Franz Kafka, o nuestros Miguel de Unamuno o Azorín. Semejante actitud ha reducido notablemente el valor de nuestros escritores decimonónicos, pues eleva a unos autores al estatus de valores preferentes, los literarios propiamente dichos, y reduce a los demás al de valores normales. Galdós resulta un valor preferente en las historias de la literatura, mientras que para la crítica española resulta un valor de uso común del que se habla poco y aprecia menos. Esta es

<sup>1</sup> Cito por las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969. La paginación de todos los libros citados figura en el cuerpo del texto.

<sup>2</sup> Gerald Brenan, *El laberinto español*, París, Ruedo Ibérico, 1962.

una de las perversidades del siglo XX, la de que la novela, un escenario idóneo para el debate de ideas, fue reducida por un sector influyente de la crítica y del mundo académico en el siglo XX en escaparate para el puntillismo verbal<sup>3</sup> y la falta de compromiso social.

La novela tradicional, es decir, la que solemos identificar con la novela realista decimonónica, que contaba extensas sagas familiares situadas en un amplio panorama histórico como *La Regenta* (1885) o *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), gozó en España de una popularidad limitada, a diferencia de lo ocurrido en otros países del continente europeo. Ya en el fin de siglo, al comienzo de la época modernista y estando vivos todavía los maestros realistas españoles, la novela de nuestros grandes autores del XIX fue criticada y su lectura relegada al olvido, pues no se consideraba que sus páginas ofrecieran alimento espiritual o moral alguno, como ocurría en Inglaterra o Francia. Nuestros Alas o Galdós nunca han ocupado en la esfera cultural española la posición de un Charles Dickens o un Émile Zola. La primera razón para tamaño desdén hay que buscarla en el tradicionalismo ideológico y estético reinante en nuestro país a lo largo de su historia. No olvidemos que Marcelino Menéndez y Pelayo, excelso erudito pero reaccionario estético, en el discurso de respuesta al de entrada de Benito Pérez Galdós a la Real Academia Española, no supo contener su verbo malintencionado y criticó al maestro canario diciendo que sus novelas pecaban de fotográficas. Porque el polígrafo cántabro consideraba que lo importante era mirar hacia el infinito y regodearse con las visiones exentas de realidad. El arte no debía rozarse con la realidad porque lo ensuciaba. La expresión «Don Benito el garbancero», que sale de la boca del personaje de un rencoroso Ramón de Valle-Inclán, condensa el desdén habido hacia el contenido de la narrativa más ejemplar del XIX español. El famoso cuadro de Francisco de Goya donde dos rufianes se golpean (*Duelo a garrotazos*) sirva de imagen que sintetiza lo que hacemos los españoles con nuestra tradición cultural, molerla a palos.

La novela tradicional jamás llegó a ocupar en nuestro entorno la posición alcanzada por la ficción, digamos en Inglaterra, donde los títulos famosos sustituyeron a la *Biblia* como lectura propia para compartir en familia. En España esto ocurrió en muy contadas familias. La razón es que los sistemas de valores progresistas adoptados por los narradores principales del momento, los mencionados y otros, como la condesa de Pardo Bazán o Armando Palacio Valdés, no eran compartidos, ni siquiera sometidos a debate, sino simplemente dejados de lado. Pienso en las múltiples vejaciones sufridas por las mujeres en aquel siglo, cuyos derechos fueron continuamente denegados. La novela es un género moderno y las reformas sociales realizadas en la España decimonónica zozobraron casi todas. Baste comparar las constituciones de 1869 y 1876, que re-

<sup>3</sup> Sobre la lengua de Galdós se han dicho muchas cosas faltas de toda base. Quien desee ver la importancia de su contribución a la lengua española, consulte el libro de Rafael Rodríguez Marín, *Metalingua y variación lingüística en la novela de la restauración decimonónica*, Madrid, Anejos al Boletín de la Real Academia Española, 2005.



gresa a los principios establecidos en la de 1845, de soberanía compartida entre el Rey y las Cortes, y se comprobará que tras dar un paso hacia delante, dábamos tres hacia atrás.

Todo ello quiere decir, en primer lugar, que la gran riqueza de conciencia humana acumulada en la novelística del siglo XIX está en gran parte sin minar, que hay muchos filones por explotar. A los productos culturales españoles siempre antes de tratarlos conviene quitarles el sobrepeso que le carga la tradición y las preconcepciones.

De hecho, los profesores universitarios hemos pasado décadas escondidos tras la historia literaria, donde era posible conceder importancia a lo que uno prefiere, o mejor a lo que los aires de los tiempos consideran importantes. Durante la época de Franco el Siglo de Oro fue considerado un terreno fértil de estudio, pues no planteaba ninguno de los dilemas en que aquella sociedad se encontraba, pero sí reafirmaba nuestros lazos con un pasado glorioso, imperial. También el vanguardismo y el arte abstracto tuvieron sus momentos de gloria porque tampoco afectaban a ninguno de los problemas sociales. Las novelas realistas eran más controversiales, como las dos arriba citadas, con adulterios y curas libidinosos. Luego los susodichos profesores y críticos de la literatura nos encerramos por décadas con el juguete textual, analizando de cerca un poema, una novela o un drama, usando una especie de lupa de joyería para observar de cerca las características de la obra literaria como si fuera una piedra preciosa. El resultado es de todos conocido: la historia literaria ha perdido su antigua relevancia y el texto literario se ha quedado anclado en la página de papel, como si los signos, las palabras, con que está escrita no connotaran nada. Por otro lado, y sin aludir a la revolución audiovisual, la venta de libros superventas, la novela de crimen o la histórica han conocido una verdadera edad de oro. Los profesores de literatura, comandados por una extrema derecha fundamentalista de creyentes en la estética, en una estética trasnochada, han echado de la casa de los libros a la literatura popular, de superventas tipo *El Código Da Vinci*, porque atrae a la gente trabajadora, a los menos educados. Imagínense que un partido político echara de su casa al hombre que más votos consigue para el partido.

Como veo difícil cambiar la práctica crítica en nuestro país, lo que sí quisiera proponer en estas palabras es una manera, otra más, de intentar devolver a Galdós a la Universidad, de explicar su relevancia desde la perspectiva de los estudios culturales, es decir, el acercamiento al autor que incluya el contexto en que se desarrolló.

Debemos, en principio, complementar las connotaciones de la palabra **autor** con la de **escritor** y la de **novelista** con la de **novelador**. La razón es muy sencilla, la palabra autor referida a un escritor del siglo XIX ha sido contaminada con el significado más reducido que le atribuimos en el siglo XX, el autor como un artista de la palabra, un ser que vive en cierta manera alejado de la realidad, encerrado en su torre de marfil, y lo que se busca en su obra, en el cenit de la Edad de la Literatura, la primera mitad del siglo XX, es el valor estético. La palabra novelador tiene la ventaja de que abre al autor no sólo al lenguaje, muy en especial al lenguaje hablado, sumamente importante en la na-

rrativa decimonónica, sino que también permite incluir el material con el que se elabora la novela. Esta simple ampliación reinicia la figura del autor, novelista decimonónico tal y como era, y no tal y como lo hemos encajado durante mucho tiempo dentro de los márgenes que permite la autoría literaria de un escritor moderno. Cambia el acento en lo que se refiere a la actividad del escritor de ficción, y pasa de ser uno que se centra en la actividad de escribir y montar la obra, es decir organizar su narración, a uno que se dedica a buscar imaginativamente los contenidos del mundo en su entorno para hacer de ellos ficción.

## DEL ROMANCE A LA NOVELA

La novela realista y naturalista se sitúa en la historia literaria entre la ficción romántica y la modernista. Estas últimas tienen características comunes, digamos en cifra que sus autores eran principalmente artistas que no necesitaban salir a la calle ni leer periódicos para encontrar material para sus creaciones, simplemente las sacaban de su inspiración los románticos o de su insistencia en modelar la palabra, en crear textos artísticamente redactados los modernistas. Muy por el contrario, los escritores realistas escribieron sus novelas en muchos casos inspirados en noticias periodísticas o en episodios de la vida cotidiana que ellos mismos experimentaron. Conocida es la molestia que produjo al obispo de Oviedo ver a sus sacerdotes y autoridades eclesiásticas representadas en *La Regenta*. Habrá muchos que digan «no pero si no es Oviedo, se trata de Vetusta, la creación clariniana». Desde luego, visto desde la óptica del siglo XX, lo podemos admitir, pero en el XIX la novela andaba por otros derroteros. Uno de los mayores problemas de los estudios culturales escritos sobre la novela del XIX se deriva precisamente de que no han tenido en cuenta esta cuestión de la autoría, distinta del siglo XIX y la del XX.

Además la novela romántica tenía un propósito muy distinto. Hace años establecí una diferencia entre la novela romance, la novela romántica y la realista diciendo que el creador romántico miraba hacia el cielo con su catalejo alejándose así de la realidad. Es el caso de novelistas tan excelentes como Mariano José Larra o Pedro Antonio de Alarcón. Nuestro José María de Pereda será una variante curiosa de la novela romance, lo que José Montesinos denominó la novela idílica, es decir, la novela que aunque mira a la realidad sólo se fija en lo tradicional, en lo que viene envuelto en un aire de leyenda. El escritor realista tenía otras metas que no se pueden confundir. Lo que sucede es que en novelistas como Galdós, Alas, Pardo Bazán o Valera se da precisamente una mezcla de la novela romance con la realista. Lo romanceado aportará la relación con esas necesidades elementales del hombre que nos provee la imaginación, la necesidad de don Quijote de ver los molinos como gigantes, la necesidad de enfrentarnos a lo inteligible y derrotarlo, mientras que provee al novelista la posibilidad de ser trascen-

dente, de auscultar lo más profundo de lo humano; el escritor realista pone los datos, las limitaciones, el tiempo y el espacios concretos, la ciudad, las personas de carne y hueso, las caras definidas que expresan alegría o dolor, no simplemente el éxtasis de los romances, los tópicos del amor, de la vida.

Dicho de otra manera la novela realista dotará al romance, a la narrativa de tipo imaginativo, de rostros, de calles, de lugares palpables; en otras palabras de un relieve. La novela realista es el romance puesto en relieve.

## NOVELA REALISTA Y PERIODISMO: LOS TIPOS LITERARIOS ADQUIEREN PERSONALIDAD INDIVIDUAL

Todos los escritores famosos del XIX fueron periodistas. Pérez Galdós, entre ellos, dejó escritos miles de artículos de prensa sobre los temas más variados. Los estudiosos han constatado la riqueza de su contribución<sup>4</sup>. Yo quisiera hoy volverme a centrar en un asunto del que ya he escrito en ocasiones anteriores: el papel de la prensa en los textos galdosianos, para colocar el peso de la balanza precisamente en el otro extremo en que lo sitúa la novela romance: el de un intento de reflejar hechos probados en el texto.

Hoy quisiera complementar algo que ya he escrito sobre Galdós y el periodismo, sobre cómo el escritor canario incluyó en los textos la calle, la voz popular. Comenté entonces cómo cuando Maxi Rubín esperaba a Juan Santa Cruz en la calle, sabiendo que el señorito venía de estar con su mujer, es empujado y tirado al suelo, y quienes le rodean en la Calle Santa Engracia, que dicen que pobrecito que es un marica, e incluso vienen los del orden público y le llevan de malas maneras, porque un ser tan endeble les resultaba sospechoso<sup>5</sup>. Así Galdós mostraba cómo funcionaba la sociedad española a nivel urbano. El resultado fue que sus textos de ficción asumieron, adaptaron de los artículos de la prensa moderna, ese tratamiento coral de los acontecimientos sociales, o dicho de otra manera, en el texto periodístico se recogen las múltiples voces de las diferentes gentes que participan en la vida social, y no solamente las de sus portavoces o autoridades.

Quisiera añadir para esta ocasión una reflexión adicional de cómo Galdós, influido precisamente por el periodismo y por la fotografía de su tiempo, comenzó a hacer retratos individuales de los personajes. Quiero decir que superó gracias a un recurso pro-

<sup>4</sup> Su labor ya ha sido bien estudiada, entre otros, por Cecilio Alonso en diversos trabajos. Tiene diversas entradas en el libro *Historia de la edición y de la lectura en España*, Tercera Parte (1808-1914), ed. de Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 2003. También en la revista *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, núm. 2, 2006, pp. 105-125, aparece su artículo «Tópicos y otros vestigios periodísticos galdosianos entre 1882 y 1901».

<sup>5</sup> Cito de *Fortunata y Jacinta*, ed. de Germán Gullón, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 663-666.

pio del periodismo (y de la fotografía) la invención en serie de gentes sin individualidad, que simplemente se acoplaban a patrones fijos, muchos de ellos deudores del costumbrismo. A partir de *La desheredada*, hasta los seres más insignificantes recibirán un tratamiento propio, por lo que la galería de personajes galdosianos devendrá una de las más grandes jamás imaginadas. De hecho, la novela que antes les cité, *Tormento*, es la obra donde Galdós, conscientemente, se dedica a descartar estereotipos humanos, a dejar de lado los estereotipos y enseñar el interior de los personajes.

La protagonista es Amparo Sánchez Emperador, la huérfana de un modesto portero que vive bajo la protección de la familia de Bringas. Cuando se encuentran en la calle Felipe Centeno y don José Ido del Sagrario acaban comentando que el primero lleva una carta a casa de Amparo, misiva enviada por su amo Agustín Caballero. Resulta que la huérfana vive en la misma casa de Ido. «¡Si vivimos en la misma casa: Beatas, 4, yo, tercero, ellas, cuarto! ¡Si en esa parejita me inspiro para lo que escribo!... ¿Ves, ves? La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia» (p. 1474). Ido las utiliza como modelo para sus folletines, pero la historia que esconde detrás de la relación entre la huérfana y Caballero es mucho más complicada que la imaginada por el folletinista Ido.

No sólo Caballero no la quiere corromper con dinero, sino que Amparo no ha sido seducida, como ocurre en los folletines, por un aristócrata rico, sino por un cura, Pedro Polo. Galdós no especifica las relaciones habidas entre Polo y Amparo, pero claramente han avanzado incluso al terreno sexual. Esto que pudiéramos interpretar como una manera galdosiana de atacar a la Iglesia no lo es en absoluto, es una manera de descubrir la persona tras el estereotipo. El hecho de que Agustín Caballero decida, a pesar del pasado de Amparo, llevársela como compañera a Burdeos, supone una nueva vuelta de tuerca a la interpretación del personaje individual en Galdós, su deseo de interpretarla como algo positivo.

Galdós en cierta medida cambia la careta que llevan los personajes en el trozo costumbrista y en las novelas de folletín. Se acerca al periodismo porque los finales no son los marcados por la costumbre, sino por la realidad. Curiosamente, en estas novelas dedicadas a Madrid uno de los cambios fundamentales que se introducen es que los finales no terminan en un final de la acción, sino simplemente en un cierre. Desde *La desheredada* a *Fortunata y Jacinta*, el final de la acción no concluye la novela, podrá poner un provisional punto final a la acción, pero las repercusiones de las mismas exigirán nuevos capítulos.

Dejo para otro ensayo abordar otra cuestión, complementaria de la anterior, que también toca al periodismo y la fotografía, que dejo aquí apuntada: la del tratamiento dado por Galdós a los propios rostros de los personajes. Todos sabemos que los rostros de las personas no siempre han sido importantes en la literatura. Sabemos que en la tragedia clásica los personajes iban cubiertos con una máscara. Si saltamos a la hora presente sabemos que el maquillaje, las ropas, la moda y el travestismo contribuyen a

que la especificidad del rostro sea menos importante. Sin embargo, la riqueza de Galdós o la de Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa* tiene que ver con la minuciosa descripción que se hace del rostro de los personajes, a los que conocemos porque los miramos con cuidado, porque la cara es el espejo del alma.

## NOVELA Y MUNDO: EXPOSICIONES INTERNACIONALES <sup>6</sup>

Termino defendiendo otra vez la necesidad de ampliar el alcance de la palabra autor con la de novelas proponiéndoles un dilema: ¿qué será más importante para un autor: haber leído un libro o tener una experiencia? Mas, antes de contestar a semejante dilema, añadiré que no son necesariamente excluyentes una de la otra. Me refiero a que un escritor puede dejarse influir por un libro y también por una experiencia. Volvamos a Galdós.

Cuando el joven escritor canario tomó el tren camino de París para visitar la Exposición Universal de 1869 efectuaba un viaje que le iba a cambiar a él y a la novelística española. «Apréciame un sueño, un cuento de hadas, verme yo transportado a París, la metrópoli del mundo civilizado», dice en *Memorias de un desmemoriado* (p. 1656)<sup>7</sup>. Pero recuerden que no fue llevado en un cuento de hadas, sino en el ferrocarril. La experiencia suele ser reducida por los comentaristas galdosianos a un hecho: la compra de *Eugénie Grandet* de Balzac. En realidad parece mucho más importante que este joven de 26 años iba experimentar un ambiente moderno, que indicaba los cambios físicos y sociales de su tiempo, iniciándose así en el arte de mirar el mundo desde una perspectiva, desde un observatorio diferente: el del progreso moderno. Qué diferencia con muchos de sus conciudadanos que apenas salían de los confines de su huerto, por usar una bien conocida imagen de Pardo Bazán, y jamás entendieron los cambios producidos en su tiempo. Iba a situarse en el centro del universo por un tiempo y a visitar la urbe más importante de su tiempo. Podríamos imaginarnos algo semejante: que alguien visitara los EE.UU. a mediados del siglo XX. La ciudad del Sena y la Exposición ambos los pateó a gusto, le ofrecieron un punto de comparación real, una medida con la que considerar la realidad nacional. Hasta entonces había podido comparar su ciudad natal de Las Palmas con Madrid, con lo que la capital salía muy favorecida, e incluso ofrecía un perfil casi cosmopolita. Pero París ya era otra cosa. El Madrid de Galdós, la zona antigua y el ensanche del barrio de Salamanca no tenían la grandeza ni la modernidad de París.

<sup>6</sup> Existen numerosos libros sobre las exposiciones, concretamente las francesas, que nos interesan aquí. El catálogo de Carolina Mathieu, *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*, París, Musée d'Orsay, París, 2007, es condesado y está muy bien elaborado.

<sup>7</sup> Cito por las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951.

Lo que Galdós aprendió en Francia es que era posible vivir en una sociedad en la que el centro fuera la vida pública, que todo ocurriera en un espacio público. O quizá afinando un poco más, Galdós aprende que la vida urbana ofrece múltiples facetas: la ciudadana, la comercial, la cultural, la técnica. Todo ello le llevó a representar los espacios urbanos no como espacios simbólicos, sino por lo que eran en sí mismos.

La Exposición Universal de 1867 le permitiría ponerse en contacto con un nuevo tipo de arquitectura, de habitat humano, de edificios hechos con arquitecturas metálicas y cemento. La arquitectura de metal suponía que las estructuras resultaban diáfanas y los interiores más iluminados, pues tenían menos columnas e interferencias visuales. Además, la Exposición Universal de París intentó impulsar el bienestar de los obreros, su pobreza endémica, haciendo que quienes participaban en su construcción participaran también en las decisiones, concediendo a las asociaciones obreras el permiso para reunirse. Todo esto lo aprende Galdós, y desde luego le debió de influir bastante, pues le ponía en contacto con una manera de relación social totalmente nueva para él.

Les repito mi pregunta; ¿Es posible que sigamos creyendo que en el origen de la creatividad de Galdós se siente Balzac y que menospreciemos el talento de nuestro joven escritor para absorber ese mundo, que según propia confesión, se patearía llegando a conocerlo tan bien como su amada ciudad de Madrid?

El estudio de Galdós desde la perspectiva cultural nos permitirá, en mi opinión, entender mejor la grandeza de la tarea llevada a cabo por Pérez Galdós para representar en sus libros la vida en su siglo, el siglo del vapor, del progreso. Conociendo mejor la obra de Galdós conoceremos mejor a España, cómo un escritor reflexionó sobre las relaciones del individuo con el mundo, con los demás y consigo mismo, en vez de limitarnos a someter a juicio estético su representación de la sociedad.



Expertos en Tecnologías de la Información  
Asesoría - Formación - Investigación

**Diseñamos, producimos y realizamos cualquier tipo de congreso o evento.**

Grabación de audio y vídeo, traducciones, retransmisión por Internet, gabinete de prensa, asistencia a invitados, etc.

[www.laboratorio.com.es](http://www.laboratorio.com.es)

(+34) 649 639 718

[info.liap@gmail.com](mailto:info.liap@gmail.com)

# QUEIROZ FRENTE A PÉREZ GALDÓS

FILIPA MARIA VALIDO - VIEGAS DE PAULA-SOARES

*Profesora de Lengua y Literatura Portuguesa y Directora del Centro de Lengua Portuguesa  
del Instituto Camões de Madrid*

**D**ebo comenzar este artículo, de la misma manera que comencé mi conferencia en el congreso «Galdós con los creadores: literatura, crítica y traducción», reconociendo que mi relación con la literatura española y la figura de Benito Pérez Galdós surge de forma interpuesta por la figura notable de ese heterónimo queiroziano como lo fue Fradique Mendes.

En carta dirigida a Madame S., enviada desde París y sin fecha definida, a excepción del mes, febrero, y alrededor de 1880 y 1885, Fradique Mendes se refiere a Galdós como uno de los novelistas que sí merece ser leído dentro de la totalidad de la literatura española.

Para esta otra voz queiroziana, tal vez escudo defensivo del propio Queiroz, todo lo que hay que leer de literatura española se resume a «os Romanceros, o D. Quixote, alguns dos “Picarescos”, vinte páginas de Quevedo, duas comédias de Lope de Vega, um ou outro romance de Galdós»<sup>1</sup>.

¿Nos conduciría esta actitud a preguntarnos si existía un desconocimiento de la literatura española por parte de la sociedad portuguesa de la época? De ningún modo. Espronceda, Zorrilla, Trueba o Campoamor gozaron en vida de enorme popularidad entre el público portugués. Lo que sucede es que, tanto para Queiroz como para otros miembros de la generación del setenta, todos estos autores representaban la continuidad de la retórica romántica de la que pretendían desprenderse en su totalidad.

Para esta generación, el hombre literato de la segunda mitad del siglo XIX tenía la obligación de ser un hombre de su tiempo, de observar y depurar sagazmente la realidad

---

<sup>1</sup> José Maria Eça de Queiroz, *A correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, pp.129-133.



para, con sus dones creativos, proyectar una nueva realidad literaria, autónoma y no mimesis de un «precepto» literario impuesto, despojado de contenido, deambulante en divagaciones románticas y pueriles. La inquietud literaria de esta generación pretende que las historias que emanan de su pluma literaria funcionen como espejo proyector de una sociedad decimonónica errante y sumergida en una inmovilidad plena. Concebían la literatura desde una perspectiva reformista revolucionaria, sus actitudes de sublevación se desarrollaban desde la realización de un trabajo crítico y objetivo que anhela una sociedad más moderna, más justa y más igualitaria<sup>2</sup>. Podemos afirmar que «pour une certaine manière d'écrire le roman [l'écriture réaliste est devenue une espèce de bien ou de code commun] lorsqu'on se propose, sous le couvert de la fiction, de tenir un discours sur le monde»<sup>3</sup>.

De este modo, el potencial que encerraba en sí mismo esta nueva estética literaria hacía mirar hacia Francia y a sus métodos experimentales aplicados a la escritura, alejados de ortodoxias oficiales y/o espirituales. Atendamos a las palabras de Alexandre Conceição «na renovação intelectual que se está operando entre nós, e cujos sintomas são já suficientemente numerosos e claros, para que os espíritos despreocupados deixem de lhes dar foros de cidade, a literatura é uma das formas de pensar colectivo onde essa renovação mais acentuada se manifesta. E não podia deixar de ser assim sendo a literatura, como é, o traço de ligação natural entre a alta especulação científica e o sentimento artístico, o cadinho misterioso em que a ciência se transforma e a arte se converte em ciência, uma espécie de média aritmética entre a alta cultura intelectual e as aspirações instintivas e inconscientes, para o belo e para a verdade, da grande maioria dos espíritos»<sup>4</sup>.

Eça de Queiroz y sus contemporáneos proyectan una necesidad imperativa de ruptura con el pasado, una búsqueda de nuevos conceptos estéticos que respondan a una nueva manera de estar en el mundo, que agrieten definitivamente una concepción de la literatura y, consecutivamente, de la sociedad hacia el pasado. La generación del setenta se siente encarcelada y vulnerable, viven en una sociedad que ellos no entienden, una sociedad que está inmersa en un marasmo literario y social y que, a la vez, les mira como seres extraños que deambulan alejados del canon establecido.

<sup>2</sup> Fijemos nuestra atención en el extracto publicado por Eça a este propósito en *Uma campanha alegre de «As Farpas»*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d, p. 72: «Nós não queremos também que num país como este [Portugal], ignorante, desorganizado, se lance através das ambições e das cóleras o grito de revolta! Queremos a revolução preparada na região das ideias e da ciência; espalhada pela influência pacífica de uma opinião esclarecida; realizada pelas concessões sucessivas dos poderes conservadores; enfim *uma revolução pelo Governo*, tal como ela se faz lentamente e fecundamente na sociedade inglesa. É assim que queremos a revolução. Detestamos o facho tradicional, o sentimental *rebate de sinos*, e parece-nos que um tiro é um argumento que penetra o adversário – um tanto demais!».

<sup>3</sup> Guy Larroux, *Le réalisme: Éléments de critique, d'histoire et de poétique*, París, Éditions Nathan, 1995, p. 78.

<sup>4</sup> Alexandre Conceição, «Realistas e românticos», en *Ensaio de Crítica e Literatura*, Coimbra, Imprensa Académica, s/d, pp. 104-110.

A pesar de este acto de ruptura voluntaria con lo cercano nacional y en algunos casos peninsular, centremos nuevamente nuestra atención en el heterónimo queiroziano para subrayar que poco sabemos con seguridad si el tono un poco distante, un poco reacio y, por qué no, irónico de su epístola, no se deberá también al hecho de que Galdós ignorara a Queiroz durante su estancia en Portugal.

Sabemos que en la biblioteca galdosiana figuraba un ejemplar de *O crime do Padre Amaro*, obra iniciática de la novela impregnada por el tipo de intervención y crítica social llevada a cabo por ambos escritores, según mandaban entonces las escuelas realista y naturalista francesas.

A pesar de esto, la paradoja persiste.

Eça de Queiroz admiraba profundamente a Pérez Galdós; sin embargo, tal vez el excesivo afrancesamiento de la sociedad intelectual portuguesa fuera el responsable de que su otro yo, Fradique Mendes, mirara siempre más allá de los Pirineos.

España surge para la generación del setenta y, en particular para Queiroz, como una realidad cultural presente, sorteando los fantasmas de la historia y de ese afrancesamiento predominante en las letras portuguesas. Sea periodísticamente, a través de las páginas del Distrito de Évora, en otros periódicos donde colaboró a lo largo de su carrera de escritor, o en la misma producción ficcional, Queiroz realiza continuas alusiones a España y a los españoles. No es menos cierto, sin embargo, que la imagen del país vecino en la obra queiroziana surge muchas veces fundada en estereotipos infiltrados en el proceso de creación novelesca y bien alejada de la historia de las ideas. Pero tampoco es menos cierto que España y la unidad ibérica, sin que nos sea posible llegar a hablar de iberismo pleno, surgen como un canal de renovación que permitirá la transfiguración del complejo y lento proceso de evolución del romanticismo portugués.

La imagen de España y de escritores como Pereda o Galdós surgen como mero pretexto para hablar de Portugal; de este nuevo Portugal que pretende elevar el estandar de la modernidad. Se intenta hablar a través de pictogramas españolizados de esa nueva educación que se quiere y requiere para Portugal, una educación más patrióticamente sentimental que estática. Eça de Queiroz aclama y exalta la influencia de otras culturas, en particular de la española, como camino ejemplar para la afirmación de la propia cultura portuguesa, pero, sobre todo, como camino hacia la liberación de esta tradición afrancesada que marcó de manera imborrable a toda una generación:

Não quero escrever uma página de memórias —afirma en su artículo titulado «O francismo», en *Cartas e Outros Escritos*<sup>5</sup>—, apenas mostrar, tipicamente, como eu, e toda a minha geração (exceptuando espíritos superiores, como Antero de Quental ou Oliveira Martins) nos tínhamos tornado fatalmente franceses numa sociedade que se afrancesava e que, por toda a parte, desde as criações do estado até ao gosto dos indivíduos, rompera com a tradição nacional,

<sup>5</sup> José María de Eça Queiroz, *A correspondência de Fradique Mendes*, ed. cit., pp. 330 y ss.

despindo-se de todo o traje português, para se cobrir —pensando, legislando, escrevendo, ensinando, vivendo, cocinando— de trapos vindos de França!

En este mismo artículo España aparece como el gran desconocido, a la par de otras literaturas nacionales. Queiroz reclama la universalidad de la literatura como vía de afirmación de la identidad nacional y, en este sentido, para nuestro autor, Pereda y Galdós son eximios defensores del conjunto del pueblo español, de la esencia de su ser.

De cualquier forma, debemos subrayar que Queiroz no es de todos los escritores de la generación portuguesa del setenta el que con mayor fragor sintió el ímpetu de la vena ibérica. Tal vez sea de todos el que menos la certificara. Aun así, entre todos los que desfilan a lo largo de sus novelas no faltan personajes o motivos españoles que impregnan su escritura con una vivacidad realista palpitante.

Comentarios, reflexiones y pensamientos a modo de apuntes nos permiten visualizar la imagen de un pueblo vecino de quien nos sentimos distanciados pero, simultáneamente hermanados a través del destino. Discreto en las referencias a España a lo largo de su obra narrativa, Queiroz se revela solidario con el país que comparte con su patria la Península siempre que es agredido por una nación —aun cuando no lo sea la metrópolis sino el Imperio colonial— como Alemania y la «problemática de las Carolinas» o los Estados Unidos que ambicionan Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

Abandonando los aspectos histórico-políticos, una pregunta se nos impone: ¿Cómo podemos aproximar a estos dos escritores, exponentes máximos de su literatura contemporánea?

Probablemente a través de la concepción que ambos tienen de la literatura y del papel a desempeñar por la novela. Tanto uno como otro consideran que la sociedad es *materia novelable*, para utilizar la expresión galdosiana, y que, consecuentemente, es obligación del escritor crear una novela nacional que estudie el modo de ser de la sociedad que lo circunscribe. Una novela de caracteres, sedimentada en la simple observación de una realidad, de una nueva clase social emergente, la burguesía, que ha de servir de foco inspirador y centralizador de la propia narrativa.

Galdós afirma:

... la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta 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.

Queiroz, en su discurso pronunciado en ocasión de las Conferências Democráticas do Casino, el 12 de junio de 1871, promueve la defensa de un concepto teórico de la literatura, tan en boga en aquella época, la que define como teoría del realismo. También lo constatamos años más tarde, en carta fechada el 12 de marzo de 1878 y remitida a Teófilo Braga, en referencia a su obra *O Primo Basilio*, cómo el autor deja entrever sus propósitos literarios: «A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal como a fez o Constitucionalismo desde 1830 —e mostrar-lhe como num expelo, que triste país eles formam— eles e elas. É o meu fim nas *Cenas da Vida Portuguesa*. É necesario acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso —e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhe dá uma sociedade podre»<sup>6</sup>.

Uno de los temas centrales de su exposición es la insistencia dada a la importancia de la defensa de la anatomía del carácter en detrimento de una literatura apoteósicamente sentimental.

Ambos coinciden en la defensa de tres aspectos claves en esta nueva literatura que se impone:

Queiroz defiende:

1. o romance tem que recolher a matéria na vida contemporânea;
2. se deve proceder pela experiência, pela fisiologia, pela ciência dos temperamentos e dos caracteres;
3. se deve ter o ideal moderno que rege as sociedades, isto é: a justiça e a verdade<sup>7</sup>.

Galdós afirma que los tres aspectos más importantes que la novela debe reflejar son los siguientes:

1. la novela ha de ser de caracteres;
2. la novela ha de basarse en la observación y mantenerse fiel a la realidad;
3. el tema de la novela debe ser la clase media española.

Ambos autores ocupan una figura destacada en el panorama de las letras nacionales de sus respectivos países y ambos son considerados los percusores de la moderna novela realista. Sus novelas no dejaron indiferente a su sociedad contemporánea. Galdós con *La Fontana de oro* o *Doña Perfecta* y Eça de Queiroz con *O crime do Padre Amaro* y *O Primo Basilio*, por citar algún ejemplo, agitaron los pilares de una sociedad anclada en su ensimismamiento. Sus respectivas trayectorias se enlazan en la

<sup>6</sup> José Maria de Eça Queiroz, *Correspondência*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, s/d., pp. 33-36.

<sup>7</sup> Artigo sem assinatura publicado no *Jornal da Noite*, 14/25 de Junho de 1871, p. 2.

distancia, vidas paralelas, recorridos similares, anhelos comunes para sus respectivas Patrias.

Viven ávidamente los acontecimientos sociales, educativos, religiosos y políticos de su tiempo y poco a poco van perdiendo el optimismo inicial y adoptando una visión más amarga, ahogada por el desengaño y el escepticismo en que la realidad que les circunda les zambulle. No obstante la proximidad teórica, estética y ética en la concepción del papel que debe desempeñar la propia obra literaria, se puede afirmar que se trata de dos autores que presentan algunas divergencias en sus conceptos básicos, como se puede constatar en dos obras representativas de la trayectoria literaria de cada uno de ellos: *Os Maias* de E.Q. y *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós. En la obra del español, como afirma João Medina, se nos presenta la esperanza y fe en el futuro, fe en el país, *nesse futuro que é o tempo que virá*; en contrapartida, en Queiroz está plasmada la convicción de que el futuro es pasado, que está *inquinado por fados adversos que tudo corrompem como uma maldição prévia, que Portugal está morto e nenhum herói (ou heroína) saberá arrancá-lo da sua catalepsia*<sup>8</sup>.

Es probable que el exilio burocratizante al que se vio sujeto lo haya apartado de un contacto más directo con la realidad portuguesa, una realidad que le permitiera augurar un futuro más esperanzado. Es probable que el refugio voluntario en su círculo de amigos de hábitos palaciegos y aristocráticos, aunque no siempre compartiendo sus ideas, haya distorsionado su visión de la realidad y lo haya conducido a un alejamiento de sus objetivos iniciales dedicados a una literatura comprometida y de crítica social.

Al contrario, Galdós presenta en su obra un espectro social e histórico mucho más amplio y rico.

Es probable que esta galería de caracteres se aproxime más a los principios teóricos que ambos defendían. Poco o nada podremos afirmar sobre este aspecto. La idiosincrasia de cada uno de ellos los vuelve únicos en su género y no su forma de encarar la literatura y de definir la esencia de cada una de las naciones.

Un último apunte relativo a la recepción y traducción de la obra literaria de Galdós en Portugal. Lamentablemente, sólo se puede afirmar que poco o nada se tradujo de su obra, incluso en Brasil. Portugueses y brasileños optaron siempre por leer las versiones en su lengua original, tal vez porque, como diría Queiroz a propósito de la traducción española de *O Primo Basilio*, no vale la pena correr riesgos y averiguar *«o roubo [de ser] traduzido em dois volumes, com ilustrações (!), numa edição já esgotada, e não[ter] recebi[do] nem uma peseta»*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Conferência proferida por João Medina em 1988 no Centre Culturel Portugais de Paris (Fundação Calouste Gulbenkian), intitulada «Un double centenaire: Os Maias (1888) d'E.Q. et Fortunata y Jacinta (1887) de Pérez Galdós».

<sup>9</sup> Carta a D. José da Câmara, Londres, 10 de Maio de 1885, en *Correspondência*, ed. cit., s.d., p. 71.

# LA INDUMENTARIA EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS DE GALDÓS A LA LUZ DE LAS NUEVAS ESTRUCTURAS SOCIALES Y ECONÓMICAS<sup>1</sup>

**MARTA BLANCO CARPINTERO**

*Personal Investigador en prácticas. Departamento de Filología II,  
Universidad Complutense de Madrid*

**E**l siglo XIX nace con la herida de dos revoluciones, diametralmente opuestas entre sí e igual de importantes: la industrial y la francesa. Aunque las consecuencias de estos hechos tendrán repercusiones en todas las facetas de la vida del XIX, es la sociedad de este período la que podrá advertir con más ímpetu el alcance de sus efectos.

Como resultado directo de ambos acontecimientos se desencadenan dos nuevos fenómenos: el primero, del que hablaré largamente a lo largo del artículo, es el nuevo modelo de sociedad del que se derivan diferentes relaciones y códigos de apariencia. El segundo es la creación de una nueva dimensión de la palabra modernidad, cuyo alcance ha llegado al siglo XX.

Con respecto a este segundo fenómeno, la modernidad será un concepto que abarque, sobre todo, la filosofía, la economía y también la sociología. Con ella, se reabre el debate entre lo tradicional y lo actual, entre lo natural y lo artificial, entre tradición e innovación. La modernidad es cambio, es la aceptación de los nuevos acontecimientos transformadores. Este proceso va a situar al hombre y a la urbe<sup>2</sup> como el epicentro de dicha metamorfosis.

---

<sup>1</sup> El título elegido es muy ambicioso. Este artículo son notas, es un delgado esqueleto donde se esbozan algunas de las ideas que tengo dadas ampliadas en la tesis que estoy preparando sobre el traje en la narrativa de Galdós, en donde el interesado podrá encontrar ampliados todos estos conceptos y muchos más que han ido surgiendo al hilo de la investigación, que finalizará en breve.

<sup>2</sup> Ante las nuevas necesidades sociales, la ciudad es uno de los espacios que más se transforma. Va a remodelar su fisonomía por completo: alumbrado en las calles, mejoras en los transportes públicos y creación de nuevos medios, creación de los bancos, confort en las viviendas privadas, exposiciones universales, grandes almacenes, etc. Toda la ciudad es un hervidero de modernidad.

Uno de los hijos de la modernidad, quizá su predilecto, es la moda, tanto en su dimensión artística y antropológica como en la parte más pragmática de la moda como empresa. Además, la burguesía, que ha decapitado al poder anterior, se constituye como clase dirigente, y la moda, como una ramificación lógica entre el poder y esta burguesía, se erige en matriz y rúbrica de bonanza de la época.

La moda fue uno de los negocios más lucrativos del siglo XIX<sup>3</sup> y fue, al mismo tiempo, uno de sus motores económicos. No tuvo rival que pudiera pararla y fue un fenómeno que se extendió con asombrosa rapidez. Aunque no fue un invento de este siglo, la burguesía rediseñó sus reglas. Será la moda corolario de la Revolución Industrial, un síntoma y fulgor de los tiempos.

¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimientos 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<sup>4</sup>.

París es el centro del mundo occidental y concentrará sus esfuerzos económicos en la exportación de su producto más sutil y lucrativo: lo «chic». La ciudad del Sena no se deja llevar por las corrientes de pensamiento moralista que tachan la industria textil de perjudicial. Intuyó la oportunidad de oro que había detrás de los trapos<sup>5</sup> y, negocio mimado del gobierno de Napoleón III, se lanzó a la exportación de estilo y modo de vida, cuyo reflejo inmediato se vivirá en la indumentaria.

Existen varias circunstancias que se amanceban con la moda y se nutren de ella y nacen de manera simultánea al fenómeno de la moda. De esta forma, podemos observar la moda bajo el prisma de una cuádruple vertiente o efecto:

1. La industria: un nuevo modelo comercial.
2. Moda y burguesía.
3. La dimensión antropológica de la moda.
4. La mujer como custodia de la moda.

<sup>3</sup> Sobre todo lo que hoy conocemos como la Alta Costura, cuyo padre fundador es Charles Frederick Worth (Inglaterra, 1825-Francia, 1895), quien inventó las reglas de esta modalidad.

<sup>4</sup> B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, t. 1, Madrid, Cátedra, 2002, p. 153.

<sup>5</sup> Nombre peyorativo que se da a la indumentaria en la época. Es una palabra con unas connotaciones semánticas fuertes en este momento. Y gozó de un gran éxito entre los escritores y moralistas del siglo XIX.

## LA INDUSTRIA: UN NUEVO MODELO COMERCIAL

En lo que a avances tecnológicos se refiere, la historia del traje traza uno de los capítulos más importantes que se cierra desde el final del siglo XVIII hasta bien entrada la mitad del siglo XIX. Muchos y variados son los acontecimientos que se citan en este intervalo de tiempo para que la industria del vestido se transforme por completo y se asiente en la era capitalista.

Por un lado, se empezaron a perfeccionar las máquinas que intervienen en la cadena de producción de los tejidos, abaratando los costes y el precio final del producto. De esta forma, inventos como la «*Spinning Jenny*»<sup>6</sup>, el telar de *Jacquard*<sup>7</sup> o, sobre todo, la lanzadera volante<sup>8</sup> provocaron la llamada Revolución Industrial. Estos, a su vez, transformaron el panorama de la industria textil, destruyendo e inventando nuevos oficios y también creando nuevas maneras de comprender el negocio.

Por otro, pero relacionado con la idea anterior, se emprendió la investigación en las áreas de los tejidos y las tinturas artificiales, con tal suerte que, en 1856, William Perkin patentó el primer colorante artificial estable<sup>9</sup>.

Conjuntamente con estos avances, progresos en otros campos contribuirán a la prosperidad de la industria textil. Así, por ejemplo, la explosión de las revistas de moda<sup>10</sup> originó la difusión de los figurines de moda y sedujo a las mujeres burguesas con los cánones de belleza que se imponían desde sus ilustraciones, dibujos con tal capacidad de sugestión que rara fue la dama que no se rindió a sus encantos.

<sup>6</sup> La *Spinning Jenny* es una hiladora multi-bobina. Está fechada su aparición alrededor de 1764, siendo dos los padres que se disputan su autoría: James Hargreaves y Thomas Highs. La revolución radicó en la descarga de trabajo que el invento provocó en la producción del hilo, ya que facilitaba el manejo, con un solo operario, de ocho carretes a la vez, en vez de uno.

<sup>7</sup> El Telar de *Jacquard* fue un telar mecánico inventado por Joseph Marie Jacquard, aproximadamente 1801. El artilugio utilizaba un sistema de tarjetas perforadas para conseguir tejer patrones en la tela y permitía que hasta los usuarios más inexpertos pudieran elaborar complejos diseños.

<sup>8</sup> La lanzadera volante es una herramienta textil, patentada por John Kay en 1733, que mejoraba la producción en los telares. Consistía en un mecanismo de palancas que empujaba dicho aparato por una pista. La lanzadera volante aumentó considerablemente la velocidad de producción del tejido y abarató los costes del mismo, ya que permitía que una sola persona pudiera realizar el picado. Se considera este invento el inicio de la Revolución Industrial, porque precipitó la investigación en el campo de la manufactura de hilos, que era la parte de la producción que más retardaba la cadena de producción.

<sup>9</sup> Perkin descubre, por azar, la fórmula del color malva artificial que, hasta ese momento, sólo era llevado por la realeza y la alta curia, debido a los elevados costes de su producción. Este descubrimiento puso al alcance de cualquiera dicho tono, y cayó así otra de las barreras que diferenciaban las clases sociales.

<sup>10</sup> Debido al abaratamiento del papel y a las mejoras técnicas de impresión, las revistas se van a convertir en el vehículo ideal de la moda del siglo XIX. Anteriormente habían existido revistas de este tipo, pero el público era muy restringido. Es en este momento cuando se produce la verdadera explosión de la prensa, que provoca la difusión masiva de la moda.



También las implementaciones en el campo de los transportes serán muy beneficiosas para la púber industria puesto que, siendo más rápido y fácil el transporte del producto, la expansión será mucho mayor y efectiva.

Aún contará la cadena con otro eslabón, necesidad directa de este desarrollo: con el nacimiento de la confección, se origina la exigencia de un espacio renovado para la venta del producto. La ciudad se pone al servicio de la moda y crea para ella los pasajes comerciales (que no eran otra cosa que calles cubiertas que se dividían en comercios individuales especializados<sup>11</sup>). Toda una revolución espacial que vendrá acompañada de un nuevo sistema comercial y de venta.

*Fortunata y Jacinta* nos proporciona una pintura española de lo que supuso la revolución en el comercio:

... fue preciso que todo Madrid se transformase; que la desamortización edificara una ciudad nueva sobre los escombros de los conventos; que el Marqués de Pontejos adecentase este lugarón; que las reformas arancelarias del 49 y del 68 pusieran patas arriba todo el comercio madrileño; que el grande ingenio de Salamanca idease los primeros ferrocarriles; que Madrid se colocase, por arte de vapor, a cuarenta horas de París, y por fin, que hubiera muchas guerras y revoluciones y grandes trastornos en la riqueza individual...

Isabel Cordero, hija de D. Benigno Cordero, mujer de gran disposición, que supo ver claro en el negocio de tiendas y ha sido la salvadora de aquel acreditado establecimiento...<sup>12</sup>.

## MODA Y BURGUESÍA

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<sup>13</sup>.

Como he dicho anteriormente, en el siglo donde nace el capitalismo la burguesía será la clase dominante. Con la transformación de clases sociales y las rotaciones en el poder, será la burguesía el grupo que más beneficiado resulte. Al mismo tiempo, el nuevo esquema social no es tan rígido como los anteriores y es posible la movilidad entre las clases. Desde luego, como ya intuye Rosalía Bringas, lo más importante siguen siendo las buenas relaciones sociales, pero el dinero empieza a ser fundamental también.

<sup>11</sup> En España, el primer pasaje comercial data de 1839. Es el pasaje de San Felipe Neri.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 148 y ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 153.

El cambio de tratamiento del dinero, del «don» al «majestad», hace que aquel que consiga reunir algún capital goce de la posibilidad de una promoción a una clase más alta<sup>14</sup>. La movilidad hacia círculos superiores o inferiores depende, por primera vez, del dinero y no de la cuna como reflejará Galdós en muchos de sus textos.

No obstante, la clase social ha de indicarse con signos externos que manifiesten que ese miembro o aspirante a una clase social se encuentra, efectivamente, en dicho grupo y, puesto que los títulos nobiliarios comienzan a perder su pátina áurea, el dinero será el metrónomo que indique el éxito personal, convirtiéndose la moda y la indumentaria en los mejores heraldos de dicho triunfo.

El signo externo era el único referente que se tenía en la sociedad para saber a qué clase se pertenecía. De esta forma, el vestido, por su inmediatez y su condición externa, era el signo más visible, el más exhibicionista, el más rápido y uno de los que más información podía aportar a esta sociedad que vivía, valga la redundancia, más en sociedad que nunca.

A este respecto, dirá el economista americano, coetáneo a Galdós, Thorstein Veblen:

Con el desarrollo de la industria establecida, la posesión de riqueza gana, pues, en importancia y efectividad relativas, como base consuetudinaria de reputación y estima (...) la propiedad se convierte ahora en la prueba más fácilmente demostrable de un grado de éxito honorable, a diferencia del hecho heroico o notable. Se convierte, por tanto, en la base convencional de la estimación<sup>15</sup>.

Sin embargo, la indumentaria que posee facultad natural de proporcionar la información que busca Veblen, también tiene la capacidad de engañar sobre dicha manifestación. Precisamente, esta incipiente democratización social, que se ha producido gracias al negocio textil, es el talón de Aquiles del perfecto funcionamiento de la indumentaria como chivato de clase social, ya que el traje puede engañar con facilidad al ojo humano. La moda será, en fin, una carrera de envolturas y el vestido una alegoría a esta naturaleza mentirosa. Esta cualidad quedará patente en casi todos los discursos de los novelistas de la época, que criticarán con saña el mundo de las apariencias.

Galdós vivirá obsesionado con este problema y rara es la novela en la que deja escapar la ocasión de presentar su opinión al respecto:

(En boca de Refugio) ¡Ay! qué Madrid éste, todo apariencia. Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Facha, se-

<sup>14</sup> Como podemos observar en toda la serie de *Torquemada*.

<sup>15</sup> T. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, introd. de John Kenneth, trad. de Vicente Herrero, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 35.

ñora, y nada más que facha. Esta gente no entiende de comodidades dentro de casa. Viven en la calle, y por vestirse bien y poder ir al teatro, hay familia que se mantiene todo el año con tortillas de patatas... Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas. Parecen duquesas, y los niños, principitos (...). Muchas no comen para poder vestirse<sup>16</sup>.

## LA DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA MODA

En lo que atañe al vestido, en el siglo XIX surgen tres fenómenos de vital importancia antropológica. El primero es el nacimiento de la democratización social, el deseo de compra y «la gran renuncia masculina». Sobre este ya he hablado algo. El segundo efecto surge por el complejo sistema estructural que la industria confecciona. La moda necesita acelerar sus ciclos internos y los de rotación de producto, precisando crear apetito de compra para que el negocio se mueva, el producto no se quede estancado y, por tanto, se obtengan beneficios. Es la explosión de las palabras «temporada» y «novedades». El modelo de negocio moderno está creado. Ahora éste sólo tendrá que provocar en el cliente el ansía de posesión del producto. Lo envolverá y lo venderá como imprescindible. La moda va a educarle para que le rinda pleitesía. Se creará, por primera vez de forma masiva, el deseo de compra.

En tercer lugar se produce una revolución en el guardarropa masculino. Sus anales nos narran cómo el indumento del hombre se estabiliza y se congela, llegando así casi intacto a nuestros días: casaca, pantalón, camisa, chaleco y corbata quedan fijados como uniforme masculino ya en el período romántico. Pero más importante aún es que el hombre, por primera vez, abandonará la exhibición externa de su poder económico mediante el traje, tal y como lo había venido haciendo hasta ahora. Es lo que Flügel ha titulado «La gran renuncia masculina»<sup>17</sup>.

Como consecuencia de este episodio, el consumo de moda virará en exclusiva hacia el género femenino y la mujer se quedará como depositaria del varón en el mundo de la moda. Será la mujer burguesa la principal cliente de la moda.

## LA MUJER, CUSTODIA DE LA MODA

En el siglo XIX se fijará la premisa de que el hombre trabaja y la mujer sirve para embellecer el mundo. Hasta tal punto se cumple esto que, mientras el hombre queda amarrado a los unificadores códigos de indumentaria que imponen el trabajo y la burgue-

<sup>16</sup> B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2001, p. 283.

<sup>17</sup> J. C. Flügel, *Psicología del vestido*, trad. de Analía Kornblit, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964, pp. 141-145.

sía, la mujer se ve encasillada en los preceptos que antaño imponía la aristocracia a varones y hembras. La burguesa, que todavía no trabaja, tendrá como responsabilidad social (y casi laboral) manifestar el poder económico del marido. Ellas se transforman en lujo vicario. Nuevamente Veblen observará:

... Hay razones para creer que la institución de la propiedad ha comenzado por la propiedad de personas y en primer lugar de mujeres. Los incentivos para adquirir tal propiedad han sido, al parecer: 1) una propensión a dominar y coaccionar, 2) la utilidad de aquellas personas como demostración de la proeza de su dueño, y 3) la utilidad de sus servicios (...). Como resultado de su pasado patriarcal, nuestro sistema social hace que la función de la mujer sea en un grado muy importante la de demostrar la capacidad de pago de la familia a que pertenece.

Son muchos los textos del novelista canario que van a corroborar estas teorías vicarias<sup>18</sup>:

[En boca de Bringas<sup>19</sup>] Éste le dijo en un raptó de entusiasmo [a Rosalía]: «Cuando me ponga bueno, te compraré un vestido de gro, y para el invierno, si sigo bien, tendrás uno de terciopelo. Es preciso que te luzcas alguna vez, no con los regalos de la Reina y de las amigas, sino con el producto de mi economía y de mi honrado trabajo.»

## GALDOS *VERSUS* LA MODA

La serpiente les ha mordido, inoculando en su sangre pura el virus de un loco apetito. ¿Sabes cuál? El lujo. El lujo es lo que antes se llamaba el demonio, la serpiente, el ángel caído; porque el lujo fue también querubín, fue arte, generosidad, realeza, y ahora es un maleficio mesocrático, al alcance de la burguesía, pues con la industria y las máquinas se ha puesto en condiciones perfectas para corromper a todo el género humano, sin distinción de clases<sup>20</sup>.

Es indudable que la moda fue uno de los factores determinantes que ayudaron a construir la sociedad y, más concretamente, el rol de la mujer en el siglo XIX. Antes que cualquier mínima ilustración, a la dama se le enseñaban las normas de comportamiento social<sup>21</sup> y esto incluía, por supuesto, la etiqueta sobre la perfecta y decorosa

<sup>18</sup> Por falta de espacio físico, no puedo ampliar más este concepto, si bien en la tesis que estoy preparando sobre el vestido en Galdós es una cuestión ampliamente tratada.

<sup>19</sup> *La de Bringas*, ed. cit., p. 207.

<sup>20</sup> B. Pérez Galdós, *El Amigo Manso*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2001, p. 266.

<sup>21</sup> La educación de la mujer se mantiene al cuidado, principalmente y como en siglos anteriores, de la familia, por la vía maternal, pero no es una fuente única. Otras influencias complementarán la triste educación de la dama. Así, entre las más tradicionales se cuenta el adoctrinamiento del sermón eclesiástico, muy importante, aun-

vestimenta. Los moralistas estuvieron muy pendientes de cualquier novedad que atañía al traje, porque a través de él, se podía resquebrajar todo el sistema moral del momento.

En un siglo obsesionado con la imagen, en donde la apariencia es la carta de presentación, escritores furibundos basan sus discursos en la moralidad del traje, posicionándose con respecto a él. Galdós, como observador social, no fue ajeno a este debate y se involucró en todas las descripciones de sus trajes: sus imágenes envían mensajes; nunca son casuales.

Así, en su caso, podríamos agrupar casi todos sus personajes según respondan a estas preguntas: ¿Cómo es su indumentaria? ¿Está el personaje afectado por la epidemia de la burguesía, por «la Locura crematística»? ¿Cultiva más su imagen exterior que la interior?... Entonces hacia allí tirará su catadura moral.

Galdós observa la moda como uno de los grandes males del siglo, uno de los motivos de que el siglo tenga tantas carencias. La moda es un mal endémico que afecta a la sociedad, pero sobre todo a las mujeres y a ciertos hombres afeminados, herederos del dandy. El creador señala la locura crematística como el gran mal de las mujeres, como el foco del mal de la época.

De esta forma, el gran tema del literato en sus novelas contemporáneas, sobre todo en las que Casaldueiro denominó «naturalistas», será el Madrid de las apariencias. El canario asocia directamente el fenómeno de la burguesía con el de moda, como una relación de causa-efecto. Así, las novelas que más se centran en el mundo burgués serán también las que más hablen de la mujer y la obsesión con la indumentaria.

Además el escritor, ante este universo femenino que descubre en sus novelas (y que concibe protagonista de muchas de ellas) tiende a valorarlas, muchas veces, por sus afectos hacia el mundo de la «trapística». Por eso, su ideal de mujer suele andar más cerca de la clase menos infectada por el mal: el «cuarto estado».

Estas mujeres de las clases proletarias son luchadoras, pero, a la vez, coinciden bastante con el patrón de «el ángel del hogar»; bellas (muchas veces están asociadas en las novelas la idea de belleza natural y bondad), buenas compañeras y madres, no se preocupan con demasiado celo por su atavío y se centran en lo más importante, el hogar:

Cuando Maximiliano iba con jaqueca a la casa de su amante, ésta le cuidaba casi tan bien como la propia doña Lupe, y hacía los imposibles por conseguir que no metieran bulla los chicos de la huevera. Esto lo agradecía tanto el enfermo que se le aumentaba el amor, si fuera capaz de aumento lo que ya era tan grande. Observó con satisfacción que Fortunata salía a la calle lo menos posible. Por la mañana bajaba a hacer su compra, con su cesto al brazo, y al cuarto de hora volvía. Ella misma se hacía la comida y limpiaba la casa, en cuyas operaciones se le iba casi

---

que también tendrán una gran influencia en la formación de la mujer los manuales de conducta, la literatura y, sobre todo, las revistas femeninas y de moda.

todo el día. No recibía visitas de mujeres de conducta dudosa, y la suya era estrictamente ajustada a las prácticas de una vida regular<sup>22</sup>.

En el mundo del creador de los *Episodios Nacionales*, los valores que debían primar en el universo femenino eran la honradez, la belleza natural y la maternidad. La moda, por el contrario, excitará una celebración de la belleza artificial. Por eso, generalmente, el posicionamiento del canario frente a la moda es negativo. Es un signo de vicio, de descomposición, de falsedad al fin y al cabo.

Incluso en el caso concreto de Fortunata podemos intuir que el desdén hacia su atuendo es una de las razones que su artífice nos ofrece para que entendamos que es una buena mujer: su caída no será a la manera de las superficiales «Rosalías Bringas». Ya se cuida mucho Galdós de puntualizar la diferente naturaleza de sus pecados:

[Conversación entre Juanito Santa Cruz y Fortunata] —En resumidas cuentas —le decía él—, eres una inocentona. Pero di, ¿no te gusta el lujo?

—Cuando no estoy contigo, me gusta algo, no mucho. Nunca me he chiflado por los trapos. Pero cuando te tengo, lo mismo me da oro que cobre; seda y percal todo es lo mismo<sup>23</sup>.

Oponiéndola al pueblo llano, Galdós utiliza la moda como arma de extorsión contra la burguesía, que tanto le ha defraudado y haciendo que estas burguesas, «chifladas» por las modas de París, parezcan ridículas a los ojos del lector. Galdós asume directamente el exceso de celo por la moda con la falta de moral<sup>24</sup>.

Pero el gran peligro real de la moda fue que introducía a la mujer burguesa en un círculo alejado del hogar, su sitio «natural». Le da alas de autonomía. A través de la moda, las mujeres comienzan a emanciparse y a tomar decisiones. Maneja dinero. Decide sin consultar. Ofrece a la mujer ocasiones para salir a la calle y para estar entretenida y puede inclinarla a pensar en ella misma y en sus necesidades, dejando a su marido y a los hijos, sus verdaderas «prioridades», en un segundo plano. Quizá esta sea otra de las razones por las que el autor canario va a criticar duramente, en sus novelas, a las mujeres que se dejen llevar por la locura de los trapos y por la crematística<sup>25</sup> (y ya sabemos que el final de Rosalía Bringas es la prostitución):

<sup>22</sup> Cfr. *Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 490.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>24</sup> Con respecto a esta ecuación «moda / falta de moral» que se tenía en la época, nos apunta Pardo Bazán: «El pueblo, y más aún la menesterosa clase media, que es quien elabora la opinión, no admite que no sea una pérdida la mujer que gasta al año algunos miles de duros en ropa y alhajas (...); que quita tela del corpiño y la arrastra en la falda; que se perfuma el acolchado de sus batas; que usa a diario medias de seda (...). Todo esto se le figura (...) indicio de la mayor depravación (...). En esta especie de conjuración contra la buena fama de las mujeres encopetadas han tomado bastante parte el teatro y la novela» (E. Pardo Bazán, «La mujer española», en *La mujer española y otros artículos feministas*), pról. de Leda Schiavo, Madrid, Editorial Nacional, 1976, p. 40.

<sup>25</sup> Fue, como señalan muchos críticos, la crematística uno de los grandes temas de la literatura y de la política. Así, Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga (y anteriormente Casaldueiro) señalarán en el prólogo de *La de Brin-*

[Rosalía Bringas] —Maldito cominero, ¿cuándo te probaré yo que no me mereces?... ¿No comprenderás nunca que una mujer como yo ha de costar algo más que un ama de llaves?... ¿No lo comprendes, bobito, ñoñito, ratoncito Pérez? Pues yo te lo haré comprender.

Hacía planes de emancipación gradual, y estudiaba frases con que pronto debía manifestar su firme intento de romper aquella tonta y ridícula esclavitud<sup>26</sup>.

Sin embargo, en la literatura del escritor casi nunca nada es taxativo e inmóvil, ninguna de sus opiniones queda exenta de un «pero». Siempre arroja grises en el mapa de blancos y negros y el tema de la moda no es una excepción. Galdós añade en varias ocasiones coletillas que justifican esta pasión por el lujo a través del tedio soberano que padecen las mujeres del siglo. Incluso una de sus más férreas fanáticas, Rosalía Bringas, es también víctima de su propio hastío:

[Durante la enfermedad de su marido] En todo este tiempo, Rosalía dio de mano a las galas suntuarias. No tenía tiempo ni tranquilidad de espíritu para pensar en trapos. Estos yacían sepultos en los cajones de las cómodas, esperando ocasión más propicia de mostrarse. Ni se le ocurría a ella componerse... ¡Buenos estaban los tiempos para pensar en perifollos! ¿Era hastío verdadero de lujo o abnegación? (p. 205).

El traje fue para el canario universal uno de los puntos de referencia de la persona, una fuente de información. El vestido escrito de Galdós no nació con una intención meramente descriptiva de la manera periodística que tanto practicó. Existen muchos niveles de lectura a los que sus coetáneos accedieron, ya que conocían los códigos sociales de la indumentaria.

Como él mismo observa, es una de las grandes fuerzas sociales<sup>27</sup>. Una de las más transformadoras y radicales. Las prendas definen y clasifican no sólo de una manera superficial, sino también de una forma profunda y permanente. Están llenas de paradojas. La vestimenta fue una de las fibras sociales que Galdós se empeñó en desentrañar y, como en todos sus ahíncos, diseccionó hasta llegar a la categoría de tropo literario.

Con Galdós, se inaugurará una nueva relación entre el traje y la literatura.

---

gas que «la crematística, si algo pretender ser, es la “ciencia” de la acumulación y la circulación del dinero. Asunto éste, según hemos indicado, de fundamental importancia en la España de transición de 1866 a 1875» y nosotros añadiríamos que mucho más (B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2001, p. 19).

<sup>26</sup> Cfr. *La de Bringas*, ed. cit., p. 215.

<sup>27</sup> «Claro es que la levita es un símbolo; pero lo más interesante del tal imperio está en el vestir de las mujeres, origen de energías poderosas, que de la vida privada salen a la pública y determinan hechos grandes» (cfr. *Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 153).

## BIBLIOGRAFÍA

- A. Aldarca, B., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, trad. de Vivian Ramos, Madrid, Visor, 1992.
- Boehn, M. V., *La moda, Siglo XIX, 1790-1817*, t. Quinto, estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Salvat, Barcelona, 1945.
- *La moda, Siglo XIX, 1818-1842*, t. Sexto, estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Barcelona, Salvat, 1945.
- *La moda, Siglo XIX, 1843-1878*, t. Séptimo, estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Barcelona, Salvat, 1945.
- *La moda, Siglo XIX, 1879-1914*, t. Octavo, estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Barcelona, Salvat, 1945.
- Boucher, F., *20.000 years of Fashion*, expanded ed., New York, Harry N. Abrams, 1987.
- Casalduero, J., *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 2.<sup>a</sup> ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1961.
- Caudet, F., *El Parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones La Torre, 2002.
- Faus Sevilla, P., *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia, Estudios Galdosianos, 1972.
- Fernández Cifuentes, L., «Galdós y las arquitecturas del aseo», *Letras Peninsulares*, V13.1, Toward a Poetics of Realism, Spring 2000, pp. 363-383.
- Gernsheim, A., *Fashion and Reality, 1840-1914*, London, Faber and Faber, 1963.
- Gullón, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973.
- Menéndez-Pidal, G., *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, ts. I y II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- Montesinos, J. F., *Galdós*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1980.
- Pardo Bazán, E., *La mujer española y otros artículos feministas*, pról. de Leda Schiavo, Madrid, Ed. Nacional, 1976.
- Pasalodos, M., *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado: Madrid 1898-1915*, Universidad Complutense de Madrid, leída el 23-06-2000, dir. José Manuel Cruz Valdovinos.
- Pena, P., «Análisis semiológico de la revista decimonónica», *Estudios del Mensaje Periódico*, núm. 2 (2001), pp. 365-380.
- Thorstein, V., *Teoría de la clase ociosa*, introd. de John Kenneth Galbraith, trad. de Vicente Herrero, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.



# REVISTA DE libros



Consiga gratis el  
CD-ROM único de  
REVISTA DE libros  
con todos los artículos  
desde el número  
0 al 108

Suscríbase a Revista de libros por dos años y recibirá en un  
único CD-ROM diez años de Revista de libros

Si quiere conseguir este CD-ROM y ya es suscriptor, lo único  
que tiene que hacer es renovar su suscripción por dos años

No deje pasar esta oportunidad

Consígalo ahora mismo llamando al teléfono 91 319 48 33  
o a través del correo electrónico:  
[suscripciones@revistadelibros.com](mailto:suscripciones@revistadelibros.com)

REVISTA DE  
libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

Rafael Calvo, 42, 2.º esc. izda.  
28010 Madrid

# REALISMO(S) ANTROPOLÓGICO(S): RAFAEL CHIRBES EN BUSCA DE LA *ESCRITURA CONTEMPORÁNEA* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

SABINE SCHMITZ  
*Universidad de Marburg*

*Para Isabel Román en recuerdo de una inolvidable visita al Prado*

La declarada voluntad de ser cronistas de su tiempo es una actitud que determina tanto la obra de Galdós como la de Chirbes<sup>1</sup>, denominador común que parece condicionar el interés de este en la de aquel. Chirbes, en efecto, declaró en varias ocasiones a Galdós como uno de sus precursores literarios, debido al hecho de que escribió «novelas con tema» (Chirbes, 2002, pp. 152 y ss.), término que utiliza como sinónimo de novela realista, que para él son la única manera eficaz de hacer frente a la moda de las «novelas de lenguaje» (Chirbes, 2002, p. 156) que han protagonizado desde el principio del siglo XX «el divorcio de la historia y de la novela» (Chirbes, 2002, p. 148). En consecuencia, se produjo un distanciamiento cada vez más hondo entre literatura y realidad, y por ende, el fin del realismo (Chirbes, 2002, p. 160).

Cuando Chirbes especifica la motivación de su declarada afinidad electiva por Galdós destaca inmediatamente que se fundamenta en su modo de crear modelos antropológicos convincentes, pues Chirbes define el realismo a que aspira como «literatura que mira hacia el exterior tanto como hacia el interior del libro» (Chirbes, 2002, p. 157); esto requiere a su juicio el protagonismo de cierto tipo de personajes que, refiriéndose a Max Aub y Pablo Cernuda para dar más peso a su opinión, ve encarna-

---

<sup>1</sup> Así Chirbes reflexiona sobre su propio ímpetu *cronista* cuando explica en una entrevista «Yo intento preguntarme qué pasa a mi alrededor pero también qué me pasa a mí mismo. (...) No es que haya intentado, como mucha gente cree, hacer un ciclo narrativo desde la posguerra hasta nuestros días, pero inevitablemente mi formación (estudié Historia) y mi miedo a la literatura en abstracto (siempre he ligado la literatura al resto de las actividades del hombre, no la veo como un juego intelectual) acaban por hacerme reflejar mi tiempo. Al fin y al cabo nos vamos haciendo a medida que vamos viviendo, y eso lo refleja la literatura» (Santiago Fernández, 2002). Varios análisis de este aspecto de la obra de Chirbes se encuentran en Ibáñez Ehrlich, 2006.

dos paradigmáticamente en el Torquemada de Galdós<sup>2</sup>. Chirbes explica que esta apreciación de los personajes galdosianos por parte de ambos autores viene motivada por el hecho de que «Para Aub, como también para Cernuda, los personajes son, además de presencias reales, casi físicas, del mundo exterior que se cuelga en los libros» (Chirbes, 2002, pp. 189-190). Chirbes reivindica esta *presencia casi física* —que definió en otra ocasión todavía más plásticamente como «la necesidad del arte de mantener de uno u otro modo el contacto con la carne, el diálogo artístico con el peso del hombre y no sólo con su levedad» (Chirbes, 2002, p. 58)— para el arte en general, puesto que da peso, es decir, realidad, a la construcción artística, como explica al referirse al especial atractivo que ejercen las obras del pintor inglés Francis Bacon sobre él:

... Para Bacon (...), la carne constituye el homónimo del ser, «la sustancia básica de la vida» (...).

Ahora (...), creo intuir mejor por qué me ha atraído tanto Bacon. (...); por qué hay referencias a él en *Los disparos del cazador* y *En la lucha final*; por qué, en *La caída de Madrid* (...). He tenido la impresión de que, al contemplar a Bacon, mi diálogo con la pintura clásica se enriquecía; que había, en esa actitud de Bacon negándose a tirar por la borda la sabiduría de cierta tradición y negándose al mismo tiempo a ser su esclavo y repetirla, algo que, trasladado a la literatura, tenía que ver con lo que yo he intentado hacer en mis libros. Como tiene que ver con mi empeño literario su tozudez pictórica por seguir representando la totalidad del mundo, el peso del cuerpo del hombre y no sólo la ligereza de sus ideas (Chirbes, 2002, p. 59).

Este elogio de la obra de Bacon adquiere mayor relevancia cuando se tiene en cuenta que el especial *realismo* del pintor inglés se ha convertido en la actualidad en el referente más importante —y al mismo tiempo más críptico— para caracterizar y vender la obra de Chirbes<sup>3</sup>.

Así, a la hora de desvelar los elementos que llevaron a Chirbes a emitir el citado juicio favorable sobre la obra galdosiana y designar posibles relaciones de éste con el dis-

<sup>2</sup> Una referencia que Chirbes —hablando sobre su propia obra— repite con insistencia en los últimos años, tanto en *El novelista perplejo* (Chirbes, 2002, p. 189) como por ejemplo en una entrevista reciente, cuando insiste en que también para su última novela *Crematorio* el gran e inaccesible modelo de los protagonistas sigue siendo «ese inalcanzable Torquemada de Galdós. Quién hiciera un personaje así» (Basanta, 2007).

<sup>3</sup> Pues no solamente Fernando Valls se valía de esta comparación cuando constata en 2003 que la obra actual de Chirbes destaca por un «realismo (...) del mismo tipo que el defendido por el pintor Francis Bacon» (Valls, 2003, p. 65), sino que figura también en la cubierta trasera de su actual novela *Crematorio* (2007), en el contundente reclamo publicitario que informa de que «En *Crematorio* (...) Rafael Chirbes se nos muestra más radical, más feroz, más «Francis Bacon» y mejor escritor que nunca.» En consonancia con esta declaración también su editor Jorge Herralde constata con igual insistencia, en una reciente entrevista en el *Kölner Stadt-Anzeiger* de 29 de octubre de 2007, el especial realismo a la manera baconeriana para subrayar la singular índole de la obra de Chirbes (<<http://www.anagrama-ed.es/PDF/entrevista%20sobre%20Chirbes%20Kolner%20Stadt.pdf>> [consulta: 30-12-2007]).

positivo de la corporalidad presente en la propia obra del escritor valenciano, implícitamente se da también la posibilidad de indagar sobre el *realismo a lo Bacon* en las últimas obras de Chirbes.

Para analizar elementos centrales de esta compleja red de conexiones se realizará seguidamente un análisis en tres partes: en la primera concretaremos el trasfondo histórico del concepto antropológico que prevalece en cada uno de los dos autores, con el objetivo de definir las coordenadas que condicionan su diégesis y revisar los factores que permiten relacionar a ambos. En la segunda parte se analizarán representaciones concretas del cuerpo en la obra de ambos autores como constructos textuales que para ser realizados por parte del lector tienen que basarse, al menos en parte, en convenciones sociales, culturales y literarias. Por último se cuestiona la función que desempeñan las imágenes del cuerpo en la obra de los dos autores, enfocando el significado del cuerpo como muestra de la discusión del concepto mimético, fundamental en toda novela que se pretenda realista.

## IMPLICACIONES HISTÓRICAS DE LAS IMÁGENES DEL CUERPO EN LA OBRA DE GALDÓS Y DE CHIRBES

A modo de introducción conviene observar el trasfondo ético-filosófico que determina el concepto del cuerpo de ambos autores, puesto que condiciona su creación artística debido al hecho de que el interés y la aceptación de las figuras ficticias por parte del lector como *seres reales* depende fundamentalmente del hecho de que están en consonancia con un modelo comunicado y aceptado por la sociedad contemporánea.

Aunque por motivos muy distintos, tanto Galdós como Chirbes escriben en una época que se destaca por un marcado discurso orientado hacia el cuerpo, aunque sus bases sean bien distintas, puesto que Galdós escribe sus novelas contemporáneas cuando el cuerpo constituye todavía el centro de las discusiones filosóficas, debido al auge de las ciencias naturales. A pesar de ello, su propio quehacer literario y su orientación filosófica están claramente marcados por la pretensión de conceder todavía un papel central al alma humana. Por ello, a partir de los años ochenta vuelve su mirada a la ciencia más innovadora y experimental del momento, la psicología, que le proporciona una alternativa a los fundamentos fisiológico-deterministas que condicionan el naturalismo francés, puesto que fue introducida en España por el krausopositivismo en un sistema filosófico, sin renunciar a un fundamento metafísico.

Chirbes, por su parte, vive también en una sociedad que concede al cuerpo una importancia extraordinaria, pero por distintos motivos. Por un lado, el cuerpo se ha puesto de moda en la actualidad por ser considerado el último refugio con potencial subversivo para mantener la autenticidad humana en un mundo que se quiere cada vez más virtual. Esta definición más bien existencialista de la corporalidad está determina-

da tanto por la concepción del cuerpo en las ciencias naturales, como por la consideración del cuerpo como inalcanzable e indecible extracto fenomenológico de la existencia humana. Por otro lado, las teorías constructivistas son contrarias a este enfoque existencialista, ya que entienden el cuerpo como producto exclusivo de coordenadas históricas, sociales y culturales, y le niegan una existencia prelingüística, o sea presemiótica. Son sobre todo estas ideas las que ataca Chirbes explícitamente en su citado artículo «La resurrección de la carne», dedicado a la obra de Francis Bacon (Chirbes, 2002, pp. 45-64).

A pesar de su diferencia de base, la diegésis del cuerpo de ambos autores reviste numerosos puntos de convergencia. Entre ellos destaca la relevancia fundamental que se concede al cuerpo fisiológico, que se considera en permanente relación dialógica con la realidad que lo circunscribe.

## CUERPOS CON PESO EN LA OBRA DE GALDÓS Y CHIRBES

Los estudios de las representaciones de los cuerpos en la novelística de Galdós han aumentado considerablemente durante los últimos dos decenios. Estos interesantes trabajos se centran bien en aspectos de *gender studies* para revelar los conceptos genéricos que determinan las construcciones de los cuerpos de los personajes galdosianos, bien en la identificación de las coordenadas socio-históricas más generales que los condicionan<sup>4</sup>. Lo que comparten la mayoría de estos estudios es, pues, un enfoque constructivista que interpreta el cuerpo como una pasiva superficie de inscripción de lo social y cultural. En consecuencia, no permiten aclarar los elementos que llevaron a Chirbes a considerar a los personajes galdosianos como figuras que se destacan por representar también «el peso del cuerpo del hombre» (Chirbes, 2001, p. 63).

Para percibir como se constituye esta corporalidad en las novelas de Galdós y de Chirbes analizaré a continuación la presencia del cuerpo como elemento de la vida cotidiana, o mejor dicho como «existential ground of culture and self» (Csordas, 1994, p. 6). Puesto que el concepto de la *incorporación*, o sea del *embodiment*<sup>5</sup>, que guía el siguiente análisis no considera el cuerpo como objeto de la representación de algo natural y auténtico preexistente en la realidad, sino que se dedica a revelar mecanismos de la productividad referencial de enunciaciones lingüísticas, su capacidad de crear y transmitir una *realidad* corporal —que se considera como no verbal— a través del lenguaje, o sea del texto.

<sup>4</sup> A guisa de ejemplo se remite a Smith, 1989; Tsuchiya, 1993; Tsuchiya, 1997; Tsuchiya, 1998; Heneghan, 2006.

<sup>5</sup> Cfr. Csordas, 1994, y Fischer-Lichte, 2001.

Hay que preguntar por lo tanto por el cuerpo fenomenológico<sup>6</sup> como factor fundamental que condiciona todas las prácticas y códigos culturales (Fischer-Lichte, 2001; Hardt, 2005) y con ello se convierte en un máximo referente de una realidad conocida del lector cuyo estado prelingüístico se manifiesta, entre otros medios, a través del lenguaje no verbal del cuerpo, su comportamiento proxémico y su función de órgano central del hombre para su orientación en el mundo. Considerando así el estar en el mundo a través del cuerpo como elemento fundamental de la vida del ser humano, se advierte por lo tanto el importante potencial de la transcripción del cuerpo fenomenológico para novelas que se quieren explícitamente realistas, puesto que aporta una buena parte de sus *efectos de lo real*; algo fundamental de toda la acción verbal. En consecuencia el cuerpo ya no responde a la opción de una *representación* de un sentido natural o auténtico sino a la facultad de la lengua de estructurar realidades.

En la obra galdosiana este interés por el cuerpo fenomenológico se manifiesta claramente a partir de los años ochenta, década que está marcada por el interés por la psicología y por el krausopositivismo. Uno de los más importantes exponentes de esta ciencia en España, el krausopositivista Urbano González Serrano, intentó en su *Manual de Psicología* tener en cuenta «la unión del alma con el cuerpo» (González Serrano, 1880, p. 34). Lo que justifica con la «necesidad de concertar en los estudios psicológicos las experiencias fenomenales con las intuiciones internas» (González Serrano, 1881, p. 135). Para llegar a esta meta, González Serrano interpreta los actos humanos a través de la psicofísica y los reduce a dos elementos fundamentales: la sensación y el movimiento. La sensación transmite las impresiones exteriores al alma y ella transforma estas informaciones en forma modificada en movimiento. El científico está convencido de que «Todos los actos humanos (...) tienen esta base o causa ocasional de su existencia que constituye lo que se llama el comercio o ciclo psicofísico. Mediante este ciclo (exterior-interior y a la vez interior-exterior) recibe el alma del mundo exterior todas sus impresiones y a la vez las devuelve modificadas» (Urbano González Serrano, 1880, p. 18)<sup>7</sup>.

Por tanto, se trata de una concepción del hombre como un todo orgánico cuya corporalidad está determinada por el hecho de formar parte de un ciclo psicofísico. En lo que sigue se demostrará que esta visión presenta estrechas convergencias con la concepción que de sus personajes ofrece Galdós en los años ochenta. Habida cuenta de los

<sup>6</sup> Importantes conceptos del cuerpo fenomenológico en que se basan también las reflexiones de este artículo han sido proporcionados por Csordas (1994) y Maurice Merleau-Ponty (1964).

<sup>7</sup> González Serrano acuña para ilustrar su teoría la siguiente imagen: «Semeja pues la vida psico-física un ángulo, cuyo primer lado es la sensación, que llega al vértice u órgano central, de donde parte el otro lado que termina en la periferia del cuerpo y es el movimiento. En el vértice, donde se cortan los dos lados, hemos de hallar como centro de reacción y dirección la realidad espiritual» (González Serrano, 1880, p. 27). Pero el autor insiste en que no se trata de ninguna manera, como Fechner y Weber lo supusieron en sus leyes, de una relación mecanicista que permite deducir de lo físico lo psíquico, y cuantificarlo (González Serrano, 1880, p. 25).

límites del presente trabajo, se hace necesario reducir el ejemplo de esta relación a una de las novelas contemporáneas en que más intensamente se reflexiona sobre la construcción de seres ficticios: *El amigo Manso* (1882)<sup>8</sup>. En esta obra, narrada desde una perspectiva personal, el protagonista se refiere en múltiples ocasiones a su «cuerpo y su alma» o bien a lo «físico y moral», así como a los distintos estados de su existencia, que vienen dados por la adquisición o la pérdida de su cuerpo. Además, a largo de toda la novela el protagonista observa constantemente, tanto en sí mismo como en otros personajes, el complejo juego de intermediación entre la «sensación» y el «movimiento». Así, por ejemplo, Manso justifica su propia incapacidad de desvelar sus sentimientos amorosos a la joven Irene durante una visita al teatro con los efectos recíprocos entre cuerpo y alma siguiendo el modelo del ciclo psicofísico (pp. 219-224). Al principio son las perturbaciones externas (lo externo como *sensación*) en forma de ruidos, de un clima poco favorable y de los elegantes movimientos de Irene los que crean en Manso un torbellino de sensaciones experimentadas como algo desagradable (lo interno como *órgano central*), lo que a su vez provoca una reacción del cuerpo (lo externo como *movimiento*), un intenso dolor de cabeza (p. 222). Después de haber pasado poco más tarde otra vez por un ciclo psicofísico similar, Manso deduce «Yo creo que había en mí un desorden físico, no sé qué reblandecimiento de los órganos que más relación tienen con la entereza de carácter» (p. 241). A esta escena siguen continuamente referencias completas o incompletas a los ciclos psicofísicos que vive el protagonista y que le otorgan una presencia muy corporal que está completada por un amplio metadiscurso en torno a la psicología<sup>9</sup>.

El interés de Chirbes por los personajes de Galdós y por el realismo construido a través de ellos se refiere, por tanto, acertadamente, a un modelo en que el cuerpo está presente de una manera *visible* y explícita. Pero en vista del hecho de que se trata de conceptos que se fundamentan en una base científica y un sistema filosófico caducos, no se puede tratar de un modelo que hubiera podido servir a Chirbes para crear sus propios personajes. Se impone entonces preguntarse por los elementos escogidos por Chirbes para crear personajes con peso en el siglo XXI.

Una de las más interesantes novelas de Chirbes en lo relativo a la complejidad de la diégesis del cuerpo de los personajes es *La caída de Madrid* (2000)<sup>10</sup>. El punto de partida de la novela consiste en la exclusiva presencia corporal del único personaje histórico del texto, Francisco Franco. Pero Franco no aparece como un cuerpo puesto en escena, sino únicamente como una materia física de cuyo deterioro y agonía se informa al lector detalladamente (pp. 49-52). A pesar de esta pasividad, el personaje constitu-

<sup>8</sup> Pérez Galdós, Benito, *El amigo Manso*, ed. de F. Caudet, Madrid, Cátedra, 2001. Cito por esta ed. Para un análisis más profundo de este aspecto en la obra de Galdós, *cfr.* Schmitz, 2000, pp. 193-261.

<sup>9</sup> *Cfr.* Schmitz, 2000, pp. 233-241.

<sup>10</sup> Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000. Cito por esta ed.

ye la fuerza motriz de la novela, pues motiva las memorias, los planes y comportamientos de los diversos personajes<sup>11</sup>. Sus configuraciones se destacan por su presencia, muy física, que se logra enfocando constantemente sus cuerpos en lo cotidiano, con sus defectos y necesidades. Para ello Chirbes se sirve de un registro narratológico complejo, que consiste en mezclar la focalización externa de una instancia narratológica heterodiegética, enfoque que potencialmente permite el acceso más ilimitado al lenguaje del cuerpo con la focalización interna de varios personajes, que no solamente lleva a la multiplicidad de perspectivas sino también a la posibilidad de subjetivar el lenguaje corporal. Además, la presencia del cuerpo en el texto se complementa por medio de una semiótica que permite al autor narrar cuerpos en movimiento, por lo que la comunicación no verbal constituye un nivel importante del texto. Para ilustrar la forma en que Chirbes narra los cuerpos y su capacidad de crear gestos idiosincrásicos, se analiza la imagen que construyó de su protagonista, el comisario Arroyo. Se trata de la figura con la presencia más física en la novela y algo que no debe de ser casual; está inspirada, como Chirbes confiesa en su artículo «La resurrección de la carne», en un cuadro de Francis Bacon<sup>12</sup>. La presencia física de Arroyo se debe en primer lugar a las detalladas descripciones de su cuerpo, visto por un lado desde la perspectiva de la joven prostituta Lina y por otro desde su propio punto de vista<sup>13</sup>. Este registro se completa con un complejo uso del lenguaje no verbal, como muestra la descripción por el militante del PC, Lucio, de casi media página, de cómo el comisario Arroyo, alto cargo de la dictadura franquista, fuma y esconde después la colilla, para deducir de este gesto un análisis de su carácter (pp. 313-314). Las conclusiones que Lucio obtiene de sus observaciones se corresponden con el autoanálisis de Arroyo al principio de la novela: en este medita sobre las «sombrias zonas de desorden» en que vive y que se manifiestan en su dependencia del cuerpo de su amante, la prostituta Lina a pesar de su «deseo de orden en el corazón», por lo que empieza por preguntarse «qué era exactamente el orden; (...). Alma sí, pero también cuerpo, y hasta dónde debía mandar la una sobre el otro, o viceversa» (p. 62); razonamientos que se completan además con un comentario del narrador. Así, en una relación directa a la semantización del cuerpo, se produce también su tematización en el discurso de los personajes a través de imágenes significativas.

Chirbes logra por lo tanto construir personajes con peso representándolos por medio de un detallado lenguaje no verbal del cuerpo, lo que implica un amplio comportamiento proxémico facilitado por la creación de la ilusión de autenticidad del espacio,

<sup>11</sup> A ello alude con más intensidad el comisario Arroyo (pp. 49-55).

<sup>12</sup> «De esa visión pictórica de Bacon surgió uno de los personajes más siniestros de mi libro *La caída de Madrid*, un torturador asustado por los cambios que en su vida pueden producirse a la muerte de Franco y que compara el cuerpo abierto de un cerdo, con sus vísceras al aire, con el de un ser humano en la sala de autopsias» (Chirbes, 2002, p. 63).

<sup>13</sup> Este autorretrato abarca casi media página (p. 67).



provocando así una cierta empatía por parte del lector. Se crea de esta manera una realidad de cuerpos *cotidianos* condicionada, entre otros factores, también por la carne, que se presenta en constante estado de intercambio con el mundo exterior; una tendencia que gana todavía en complejidad en su última novela *Crematorio* (p. 2007), cuestión que no obstante, y debido a los límites del presente trabajo, será analizada en otra ocasión.

## EL CUERPO COMO LUGAR DE NEGOCIACIÓN DEL DISCURSO REALISTA

¿De verdad habían los hechos reales perdido su capacidad para convertirse en arcilla de la narración, y sólo tenía sentido el ejercicio de la transgresión en el marco literario de la sintaxis y el vocabulario?, ¿había perdido la novela su capacidad para contar un tiempo y un país?, ¿para asomarse fuera? ¿Estaba agotado el filón de la realidad para lo literario? (Chirbes, 2002, p. 151).

Concluyendo, se puede constatar que entre la exigida «resurrección de la carne» en el arte por parte de Chirbes y su referencia al realismo galdosiano existe una estrecha relación, porque el cuerpo y la construcción de la corporalidad funcionan en su poética como un lugar de la teorización del discurso realista. Con ello se inscribe en una larga tradición, puesto que, según la estética y la lógica de la mimesis, para la cual la *realidad* funciona como origen y punto de referencia de todas las representaciones artísticas, el cuerpo corresponde metonímicamente a esta realidad que se pretende representar, o mejor dicho encarnar, en el texto <sup>14</sup>.

Además es esta misma voluntad de Chirbes por *encarnar* realidades históricas y contemporáneas la que condiciona también su apasionado interés por la obra de otro referente de su quehacer literario: la de Francis Bacon <sup>15</sup>. No en vano es, sin duda, Bacon solamente uno de los pintores contemporáneos que más ha trabajado las posibilidades de pintar de manera figurativa el cuerpo fenomenológico cargando sus subversivos cuadros de la carne humana con emociones tremendas para comunicar al espectador lo que el propio Bacon llamó la «violencia de lo real» <sup>16</sup>, sino que también quería, a través de ello, lograr algo que, sin duda, despertó el interés de Chirbes quizá en mayor medida: un realismo nuevo <sup>17</sup> para poner al descubierto realidades veladas que se esconden cuando solamente se pretende copiar lo real.

<sup>14</sup> Para la historia de la mimesis sigue siendo de referencia obligatoria la obra de Auerbach, 1946.

<sup>15</sup> En otra ocasión sería de interés, además ante el telón de fondo de la exitosa y muy reseñada exposición de la pintura del siglo XIX en el nuevo Prado, preguntarse por los pintores preferidos de Galdós, como p.ej. Emilio Sala o los dos hermanos Mérida y su manera, muy diversa, de pintar el cuerpo humano.

<sup>16</sup> Caracterización que recogió la gran exposición de Bacon en Düsseldorf en 2006 en su título: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*, cfr. para más información el catálogo de dicha exposición, Zweite, 2006, p. 9.

<sup>17</sup> Cfr. Sylvester, 1997, p. 174.

Así, tanto la valoración por parte de Oleza de que Chirbes es un importante exponente del realismo posmoderno —etiqueta que todavía queda por explicar—, como la insistencia por parte de la crítica y de sus editores en la manera baconeriana de sus últimas novelas se deben no sólo al hecho de que el escritor se sirva de una abundante gama de signos referenciales para crear pormenorizadas descripciones de la sociedad contemporánea y de su historia inmediata, sino más explícitamente a su forma de escribir cuerpos con peso. Pues la experiencia corporal cotidiana, la del mundo *real* fija la narración en una realidad del aquí y ahora, y da al lector la impresión de una intensa percepción física de la realidad ficticia; el cuerpo fenomenológico deviene así un generador central de efectos de lo real<sup>18</sup>, que además está contrapuesto a los cuerpos virtuales de la actual era digital y de cirugía estética. La opción de Chirbes es, por lo tanto, híbrida: opta, para crear novelas con peso, por uno de los máximos referentes de la cultura posmoderna, pero no sin preguntar por su *materia* más allá de los mundos virtuales, en la vida cotidiana.

Además Chirbes escribe en una época en que el realismo está condenado por el posestructuralismo y el deconstructivismo como poética que representa *solamente* una realidad secundaria creada por y a través de la lengua, algo que distingue fundamentalmente su situación de la de Galdós<sup>19</sup>. Por tanto parece sorprendente que Chirbes se refiera a uno de los máximos exponentes del realismo español histórico, a Benito Pérez Galdós, para erigir la novela con peso, una nueva novela realista. Una opción que todavía parece más desatendida si se tiene en cuenta que el realismo decimonónico, aspirando a la representación objetiva y detallada de la realidad y con ello a una correspondencia entre el texto literario y el objeto de su referencia, tuvo que suprimir la representación de un complejo cuerpo fenomenológico por ser considerado generalmente como algo indecible y por ello objetivamente no representable.

El análisis de la diégesis del cuerpo en ambos autores revela, en suma, que esta referencia de Chirbes a Galdós como uno de sus precursores se debe entre otras cosas justamente al hecho de que la obra del segundo está caracterizada por un modelo antropológico que genera el efecto realista deseado por el primero. Y es que también en el quehacer literario de Galdós, aunque por motivos distintos, el intento de crear personajes con cuerpos físicos es una opción consciente del autor para superar así el concepto mimético que condiciona el realismo de su tiempo. Así, no puede sorprender que Chirbes, refiriéndose de nuevo a la autoridad de Aub y Cernuda, subraye «que Galdós marca el complejo punto de llegada y, por ende, de partida de una posible narrativa española»; una narrativa que para Chirbes tiene que ser forzosamente realista (Chirbes, 2002, p. 190).

<sup>18</sup> Uno de los ejemplos más llamativos de una novela del realismo posmoderno de esta índole es la novela *The Body Artist: a novel* (2001), de Don DeLillo.

<sup>19</sup> Esta reflexión se encuentra paradigmáticamente en Belsey, 1980, analizado críticamente por Prendergast, 1986.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- BASANTA, Ángel (2007), «Crematorio. Rafael Chirles», *El Cultural*, 4-10-2007: <[http://www.elcultural.es/Hist\\_print.asp?c=21331](http://www.elcultural.es/Hist_print.asp?c=21331)> [consulta: 1-1-2008].
- BELSEY, Cathrine (1980), *Critical Practice*, Londres/Nueva York, Routledge.
- CHIRBES, Rafael (2000), *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama.
- (2007), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama.
- CSORDAS, Thomas J. (1994), *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DELILLO, Don (2001), *The Body Artist: a novel*, Nueva York, Scribner.
- «Entrevista sobre Rafael Chirbes con su editor Jorge Herralde», *Kölner Stadt-Anzeiger*, 29-10-2007: <<http://www.anagramaed.es/PDF/entrevista%20sobre%20Chirbes%20Kolner%20Stadt.pdf>>
- FERNÁNDEZ, Santiago (2002), «Entrevista con Rafael Chirles», *Babab*, núm. 11 (enero 2002): <[http://www.babab.com/no11/rafael\\_chirbes.htm](http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm)> [consulta: 21-11-2007].
- FISCHER-LICHTE, Erika (ed.) (2001), *Verkörperung*, Tubinga/Basilea, Francke.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1880): *Manual de psicología*, Madrid, Gregorio Hernando.
- (1881), «El naturalismo contemporáneo. Lo orgánico y lo inorgánico», en *Ensayos de Crítica y Filosofía*, Madrid, Aurelio J. Alaria, pp. 119-162.
- HARDT, Yvonne (2005), «Körperlichkeit», en Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar, Metzler, pp. 178-186.
- HENEGHAN, Dorothea (2006), «Shopping Angel: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós' *La de Bringas*», en *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 2, núm. 1, 2006, pp. 1-38.
- IBÁÑEZ EHRLICH, María-Teresa (ed.) (2006), *Ensayos sobre Rafael Chirles*, Francfort a.M./Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, París, Gallimard.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001), *El amigo Manso* [1882], ed. de F. Caudet, Madrid, Cátedra.
- PRENDERGAST, Christopher (1986), *The Order of Mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHMITZ, Sabine (2000), *Spanischer Naturalismus. Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des Krauspositivismo*, Tubinga, Niemeyer.

- SMITH, Paul Julian (1989), «Galdós, Valera, Lacan», en *The Body Hispanic. Gender and sexuality in Spanish and Spanish American Literatures*, Oxford, Clarendon Press, pp. 69-104.
- SYLVESTER, David (1997), *Gespräche mit Francis Bacon*, Múnich/Nueva York, Prestel.
- TSUCHIYA, Akiko, «The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*», *Romance Quaterly*, núm. 40, 1993, pp. 35-47.
- «On the Margins of Subjectivity: Sex, Gender and the Body in Galdós's *Lo prohibido*», *Revista Hispánica Moderna*, núm. 50, 1997, pp. 280-89.
- «The Female Body Under Surveillance: Galdós's *La desheredada*», en Jeanne P. Brownlow/John W. Kronik (eds.), *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell UP, 1998, pp. 201-21.
- VALLS, Fernando (2003), «Rafael Chirbes: *Los viejos amigos*, *El novelista perplejo*», *Qui-mera*, núm. 60, pp. 65-66.
- ZWEITE, Armin (ed.) (2006), *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*, Múnich, Hirmer.

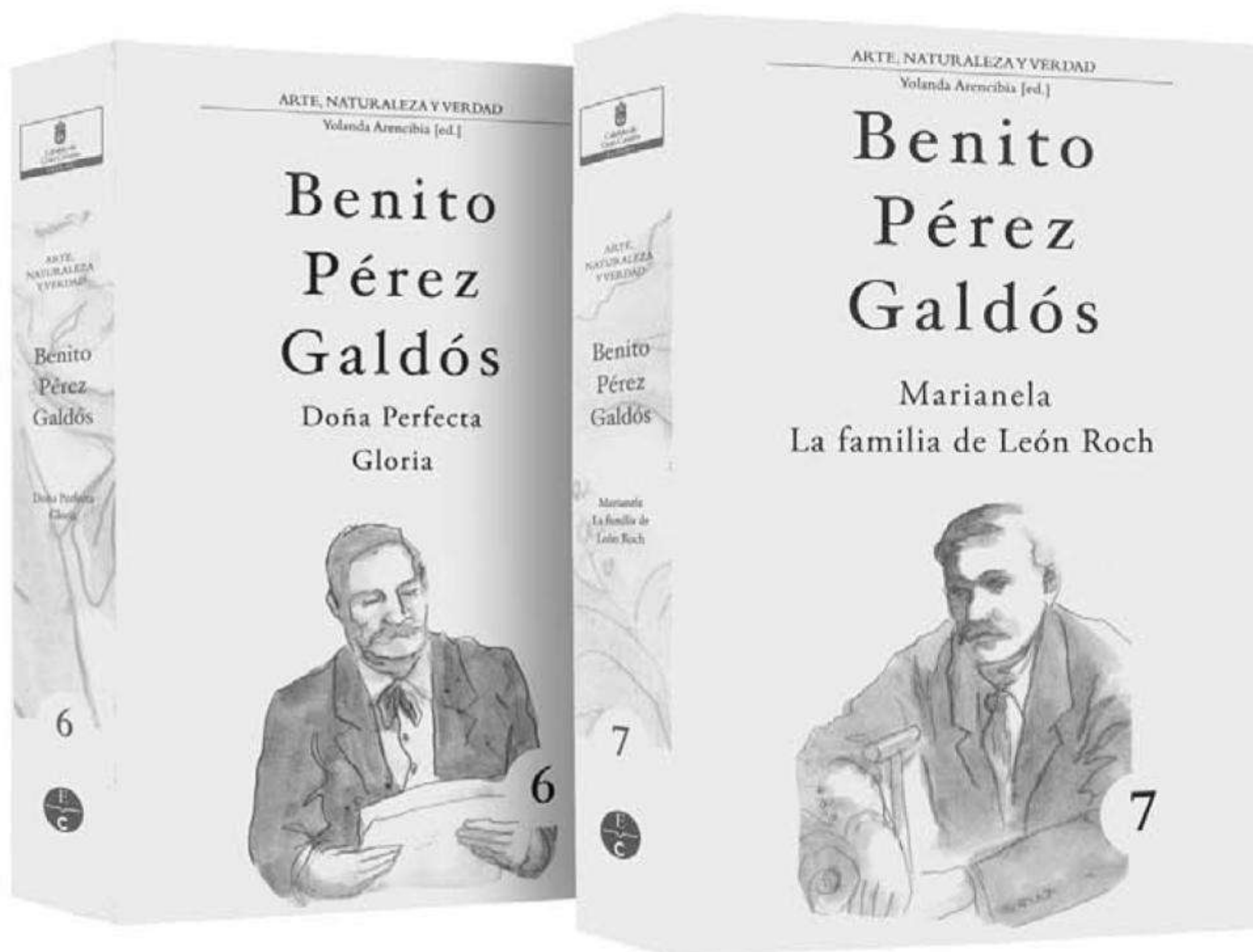


ARTE, NATURALEZA Y VERDAD

# Benito Pérez Galdós

*Una edición de toda la novela galdosiana en su discurrir cronológico.*

Dirigida por Yolanda Arencibia



Ya a la venta los números 6 y 7

Adquiera toda la colección en:

La Librería del Cabildo · [www.libroscanarios.com](http://www.libroscanarios.com) · Tlf.: 928 381 539  
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

# LOS MUNDOS IMAGINARIOS EN GALDÓS: HISTORIA Y POESÍA<sup>1</sup>

IVÁN MARTÍN CEREZO

*Universidad Autónoma de Madrid*

**E**ste trabajo tiene como objetivo observar desde un punto de vista más teórico-literario cuestiones que creemos que serán de suma importancia en la conciencia galdosiana en cuanto a la labor que desempeña como escritor y las relaciones que se establecen entre la Historia y la Poesía, la realidad y la ficción, lo particular y lo universal.

Para comenzar, consideramos necesario detenernos en la conocida distinción que hace Aristóteles en su *Poética* entre *narración histórica* y *narración poética* o, lo que es lo mismo, entre narración de hechos verdaderos y narración de hechos verosímiles. Esta distinción es la que largamente se ha comentado para ver las diferencias que establece el estagirita entre la Historia y la Poesía. En la Historia los hechos son narrados tal y como sucedieron, mientras que en la Poesía se narran los hechos que pudieron haber sucedido:

De lo dicho resulta evidente que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versificarse las obras de Heródoto y no por ello sería menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es el resultado de una investigación realizada en el ámbito del proyecto de trabajo de referencia HUM2007-60295/FILO, concedido por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas según la verosimilitud o la necesidad. Tal es la meta a que aspira toda poesía, aunque imponga nombres a sus personajes. Lo particular, en cambio, consiste en narrar lo que hizo o lo que le ocurrió a Alcibíades.

[...] Por lo dicho resulta, pues, evidente que el poeta debe ser antes creador de obras que de versos, ya que el poeta lo es en función de la imitación, y lo que imita son acciones. Y aún cuando el poeta, accidentalmente, crea un tema a partir de hechos históricos, no por ello es menos poeta, pues nada se opone a que algunos de los hechos ocurridos realmente sean, por su naturaleza, necesarios o posibles, y es en virtud de ello por lo que él es su creador<sup>2</sup>.

La *Poética* aristotélica incluye la primera definición de Literatura como construcción ficcional. Su famosa distinción entre Poesía e Historia no es anecdótica ni obvia en aquellos momentos, por mucho que en la actualidad pueda resultar evidente. Esta distinción tiene, a nuestro juicio, el gran mérito de proclamar la Literatura como una creación artística producto de la imaginación, aunque es cierto que con la restricción que le imponen la verosimilitud y la necesidad.

En la Historia los hechos son narrados tal y como sucedieron siguiendo un orden cronológico de los mismos, mientras que en la Poesía se narran los hechos que pudieron haber sucedido. Más tarde Cervantes, que influyó tanto en Galdós, se hace eco de esta dualidad y continúa una fuerte tradición aristotélica, junto a autores tan significativos como Herrera y el Pinciano, al poner en boca del bachiller Sansón Carrasco las siguientes palabras:

...uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna<sup>3</sup>.

Y esto, a su vez, implica otra dualidad: libertad de creación, por una parte, ya que el artista puede copiar la realidad subjetivamente, y libertad de narración, por otra, es decir, que el orden lógico temporal de los hechos narrados puede ser alterado en función de la finalidad moral o estética, entre otras, que se persiga en el texto artístico.

Para Aristóteles, lo que nosotros llamamos historia, esto es, la fábula, la imitación de la acción, la composición de los hechos, la estructuración de los hechos, es el resultado de la conjunción de las dos características principales de la Poesía, de la literatura: la mimesis, la imitación, y la supremacía de la acción, con lo que la fábula aristotélica se convierte en el fundamento de la Poesía. La literatura depende de la fábula; la literatura, di-

<sup>2</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1996, IX, 1351a38.

<sup>3</sup> Miguel DE CERVANTES, *Segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, III, p. 557.

ríamos hoy, depende de la historia entendida como argumento<sup>4</sup>. El historiador se atiene idealmente a la verdad; el poeta, a lo verosímil y a lo necesario. Así, se abre entre ambas disciplinas una diferencia fundamental: la ficción, la invención, la creación. La novela se relaciona con la Historiografía por su forma (larga narración de sucesos que ocurrieron en un espacio geográfico y cronológico bien definido) y porque la historia aporta personajes, lugares, épocas, etc., que aumentan la verosimilitud de la ficción.

En el caso de Galdós, esta intención se abre como posibilidad de una realidad alternativa a la existente, en la que se expone lo que existe y lo que podría existir. Si en el *Quijote* hay una dialéctica constante entre la Literatura y la Historia, entre Don Quijote, que habla de la verdad universal y verosímil, y Sancho, que habla de la verdad sensible y particular<sup>5</sup>, en Galdós se abre una dialéctica parecida entre lo que es España y lo que podría ser, de ahí que el carácter histórico de sus novelas esté anclado en un tiempo muy cercano al suyo y que por momentos se hace presente<sup>6</sup>. Un pasado próximo y realista que pone al descubierto el germen de los conflictos de su época y que permite visualizar «cómo habían llegado a ser lo que eran, y hacia dónde iban»<sup>7</sup>. Y es por esta razón por la que elige un modelo de mundo ficcional verosímil como cauce de representación ideal para exponer su reflexión, un mundo cuyas reglas no son las mismas que las de la realidad objetiva, pero se asemejan a éstas, dando como resultado una estructura de conjunto referencial en la que los seres, estados, procesos, acciones e ideas, aunque no forman parte de la realidad empírica, podrían hacerlo<sup>8</sup>. De esta manera, Galdós dice en «Observaciones sobre la novela en España»:

<sup>4</sup> Como se puede observar, en este caso no nos referimos a la Historia con mayúsculas, a la narración de hechos verdaderos.

<sup>5</sup> Américo CASTRO, «La orientación literaria», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 43-84, p. 54.

<sup>6</sup> Aunque fuera del contexto galdosiano y perteneciente a otro género literario, como es el de la narrativa policiaca, aquí cobran sentido las palabras del protagonista de *El percherón mortal* de John Franklin Bardin: «La existencia plena de los recuerdos tiene lugar en la mente; traducirlos en palabras exige crear una secuencia, un sentimiento del tiempo y del espacio, un aquí y ahora. Pero cuando uno recuerda un hecho perteneciente al pasado remoto y lo relaciona con otro sucedido ayer, estos recuerdos conviven simultáneamente: por el momento ambos son ahora, no antes. Y así me había sucedido a mí cuando me eché en la cama de mi cuartito, cerré los ojos, me cerré al presente y dejé que se apoderara de mí el pasado. Lo vi todo, lo viví todo de nuevo: no en una hora, ni siquiera en unos minutos, sino en un único instante incalculable», en John Franklin Bardin, *El percherón mortal*, Barcelona, Ediciones B, 1998, p. 167. Original de 1946.

<sup>7</sup> Eamonn RODGERS, «Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós», en Peter Bly (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, pp. 35-47, p. 45.

<sup>8</sup> Véanse Tomás ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986; Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992; Tomás Albaladejo, «Mundos del relato y tensión narrativa en “El sino” de Asensio Sáyez», en Santiago Delgado (ed.), *Homenaje al Académico Asensio Sáyez*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio - Ayuntamiento de La Unión, 2008, pp. 151-159; Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995; y Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.



La verdad es que existe un mundo de novela. En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas; y tan familiarizados estamos con ese mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en vida, ni los sucesos tengan semejanza ninguna con los que ocurren normalmente entre nosotros. Así es que cuando vemos un acontecimiento anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela*; y cuando tropezamos con algún individuo extremadamente raro, le llamamos *héroe de novela*; y nos reímos de él porque se nos presenta con toda la extrañeza o inusitada forma con que le hemos visto en aquellos extravagantes libros. En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: '¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje parece que lo hemos conocido'. Los apasionados de Velázquez se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado, y se les antoja que van Esopo, Menipo, y el Bobo de Coria andando por las calles, mano a mano con todo el mundo.

Y es precisamente aquí donde la Literatura se hace más universal que la Historia. El poeta cuenta lo que podría o debería ser, pero lo hace dando nombres a los personajes, es decir, plasma lo universal a través de personajes y de situaciones concretas. La Literatura se concibe así como una imitación de lo universal en lo particular y, por lo tanto, como una vía adecuada de conocimiento.

No queremos detenernos mucho en esta cuestión porque ya ha sido ampliamente debatida y estudiada, pero parece evidente y no es un mal punto de partida, que la concepción de la Historia de Galdós en los últimos *Episodios Nacionales* no tiene nada que ver con la de los primeros. Es claro que al final de su obra Galdós, que ya había superado la concepción romántica de la Historia, se aproxima al tipo de novela histórica que hacen Unamuno, Baroja y Valle-Inclán. Quede claro que cada uno de estos autores tiene una forma particular de plasmar literariamente su concepción de la Historia, pero sirva la generalización de que estos autores representan literariamente un cambio en la concepción de la Historia, en definitiva, un cambio en la concepción de la realidad, pues de lo que se trata es de representar literariamente acontecimientos sucedidos.

El primer momento de esa evolución en el siglo XIX lo representa la novela histórica romántica que, resumiendo, plasma literariamente la concepción de la Historia como un proceso optimista y lineal tal y como lo concibiera Hegel. Su principal representante es Walter Scott. Es ésta una novela histórica que no profundiza en lo conocido sino en lo desconocido, que es el pretexto para los desenfrenos de la imaginación, amparada en el desconocimiento, por parte de los lectores, de la época a la que se remiten, siempre remota en el tiempo y frecuentemente en el espacio. Dice Biruté Cipliauskaité que los románticos corrían poco riesgo al trasladar al lector a un mundo de leyendas del que poco o nada se sabía con certeza. De ese modo, podían permitirse que la invención afectara a todo, incluida la recreación de ambientes. Pero en la segunda

mitad del XIX la Historia como disciplina se desarrolla y el lector medio tiene muchos más conocimientos históricos, lo que exige por parte del novelista una mayor documentación, ya que no aceptan sin más lo que les cuentan, sino que de alguna forma examinan al autor<sup>9</sup>, algo de lo que Galdós se hace eco en *La sociedad presente como materia novelable*, y que comentaremos más adelante. Además, los escenarios y los temas medievales son sustituidos por otros más próximos, en nuestro caso los de la Historia de España de principios del siglo XIX. Esta cercanía cambia el género pues por una parte le obliga a ser más verosímil, más realista, ya que las evidencias ahora son más visibles y la congruencia más necesaria. Esta exigencia científica está derivada en parte del positivismo, y por otra, como se trata de una época más familiar, le exime de la reconstrucción arqueológica de la novela histórica romántica, que se había hecho muy pesada en este sentido. Por supuesto que no se acepta ahora ninguna incorporación a la narración de cualquier elemento que tenga el más mínimo carácter fantástico.

En términos estructurales, se desenmascara la supuesta objetividad del narrador omnisciente y se inicia un proceso de subjetivación del narrador ficticio que afecta también a la mostración de una perspectiva parcial del protagonista<sup>10</sup>. La novela histórica llamada realista, o lo que algunos han llamado *Episodio Nacional*<sup>11</sup>, es Historia novelada. Galdós hace lo que José Luis Mora ha definido como novelas de la Historia, con una fortísimo carácter didáctico. Albert Halsall la llama *novela histórica didáctica*<sup>12</sup>, y se caracteriza por la persecución a través de la mezcla de ficción y de historia, de la mostración persuasiva de una tesis política. A diferencia de la novela histórica romántica, que era fundamentalmente evasiva, la novela histórica de Galdós, como la Unamuno, la de Baroja y la de Valle, es comprometida. Esta crítica a los excesos imaginativos de la literatura romántico-folletinesca ya aparece en los primeros textos galdosianos, como en «Un viaje redondo» en el que dice:

¡Oh, tú, lector gastronómico, engullidor de libros, que has encanecido en la continua contemplación del inagotable Dumas, y del sensibilísimo Federico Soulié: tú, que a fuerza de magullar novelas y de merendar folletines has petrificado tu sensible corazón y has llegado a pasar impávido tus ojos por las sangrientas páginas de Víctor Hugo. ¡Tú! eres el que desprecia con aire pedantesco mi pobre libro que aunque seco de invención no lo trocara yo por muchos de los que andan de mano en mano en nuestros días<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1981, p. 14.

<sup>10</sup> Biruté Ciplijauskaitė, «Galdós y los noventayochistas frente a la historia», en *Papeles de Son Armadans*, año XXIII, tomo LXXXVIII, n.º CCLXIV, marzo de 1978, p. 214.

<sup>11</sup> Madeleine DE GOGORZA FLETCHER, *The Spanish Historical Novel (1870-1970)*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 2-3.

<sup>12</sup> Albert Halsall, «Le roman historique-didactique», en *Poétique*, n.º 57, febrero de 1984, p. 83.

<sup>13</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, «Un viaje redondo», en H. Chonon Berkowitz, «The youthful writings of Pérez Galdós», *Hispanic Review*, I, 1933, pp. 91-121, p. 105.

O un texto como «El Sol», donde su rechazo de esta literatura lo hace a partir del lenguaje que usaba, que resultaba repetitivo y anacrónico, y donde frente al símbolo romántico representado por el Sol antepone la tierra como símbolo realista<sup>14</sup>:

¿Qué podré yo decir de la salida del sol que no haya sido dicho y repetido mil veces por esa turba de plagarios rimadores que infestan el moderno Parnaso? Eternos profanadores de la verdadera poesía, escuadrón insolente tan exhausto de estro poético, como de modestia y sano juicio, peste del siglo; plaga imposible de exterminar... todo cuanto diga del *arrebol*, del *fuego*, de la *púrpura*, de los *cien mil colores*, del *nácar de las nubes*, del *hermoso cambiante*, del *rielar de las aguas*, del *azul inmenso*, del *luminoso y resplandeciente globo*, de la *sonrisa de la naturaleza*, del *caos sepulcral*, del *ámbito* y de la *fulmínea y albicante llama*, todo fastidiaría como falto de originalidad, equivaldría a repetir una vez más el inmenso diccionario de la grey pedantesca, con las mismas palabras, las mismas alusiones, y los mismos giros, a ser en fin tan pedante como ellos... Pues bien, mientras tienen lugar estas maravillas allá arriba, echad una mirada por el rabo del ojo y veréis lo que pasa en la tierra<sup>15</sup>.

O en este de 1866, en el que Galdós mantiene igualmente el aprecio por la realidad y el rechazo por esa literatura histórica fantasiosa y escapista<sup>16</sup>:

[...]¡La novela! Dénnos novelas históricas y sociales; novelas intencionadas, profundas [...] Realidad, realidad: escribannos la verdad de las miserias sociales [...] Realidad, realidad, queremos ver al mundo tal cual es; la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa, etc. Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas, y los giros un poquito transpirenaicos. ¡Realidad, realidad!

En este sentido, como bien ha estudiado José Luis Mora<sup>17</sup>, sobresalen dos textos galdosianos: *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), en el que se expone la defensa de una estética realista al servicio de la clase media, y su discurso con motivo de su recepción en la Real Academia Española en 1897, titulado *La sociedad presente como materia novelable*, que muestra el camino andado, supone toda una declaración de intenciones sobre su producción, y abre una vía hacia el simbolismo sin renunciar al realismo:

<sup>14</sup> Véase la introducción de Francisco Caudet a la edición de *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1997, 2 vols., p. 15.

<sup>15</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, «El Sol», en H. Chonon Berkowitz, «The youthful writings of Pérez Galdós», cit., p. 112.

<sup>16</sup> Véase José Luis Mora, «Galdós y la novela moderna en España», en *Galdós (1843-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1998. También puede consultarse la versión electrónica de este libro en: <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/galdos/introd.htm>.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. [...] En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez.

Aunque de alguna manera ya lo había anticipado diez años antes en *Fortunata y Jacinta*, cuando el narrador comenta, en la parte cuarta, que

En el largo trayecto de la Cava al cementerio, que era uno de los del Sur, Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era sin duda lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto con selectas razones de una y otra parte, quedándose cada cual con sus ideas y su convicción, y resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa muy buena, y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos<sup>18</sup>.

Como se puede observar, ya no interesa lo exótico, lo pintoresco ni, en el caso de Galdós, lo exterior. Poco a poco se produce una evolución hacia el interior de los personajes, hacia su pensamiento. Los ojos del novelista se vuelven no para retratar las acciones de los hombres sino sus pensamientos y sus problemas. En *El amigo Manso* lo

<sup>18</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, cit., vol. II, pp. 534-5.

que interesa es el drama que se desarrolla en su interior y «el novelista, consciente de ello, se sumerge en la conciencia niveladora y desde ella escribe»<sup>19</sup>. Así, todo lo vemos bajo el punto de vista de Máximo Manso. En *Fortunata y Jacinta*, se nos dice, por poner otro ejemplo, cómo se siente Jacinta cuando se entera de que su marido *entreténía* a Fortunata

Me ha contado Jacinta que una noche llegó a tal grado su irritación por causa de los celos, de la curiosidad no satisfecha y de la forzada reserva, que a punto estuvo de estallar y descubrirse, haciendo pedazos la máscara de tranquilidad que ante sus suegros se ponía. Porque la peor de sus mortificaciones era tener que desempeñar el papel de mujer venturosa, y verse obligada a contribuir con sus risitas a la felicidad de D. Baldomero y doña Bárbara, tragándose en silencio su amargura. Ya no le quedaba duda de que su marido entreténía, como se dice ahora, a una mujer, y de estos entretenimientos no tenían ni siquiera sospechas los bienaventurados papás. Sabía que la tarasca que le robaba su marido era la misma con quien tuvo amores antes de casarse, la madre del Pituso muerto, la condenada Fortunata que le había dado tantas jaquecas. Deseaba verla... pero no; más valía que no la viera jamás, porque si la veía, de fijo se le iba el santo al Cielo<sup>20</sup>.

Jacinta se indignaba en su interior. Tenía un volcán en el pecho, y la alegría de los demás la mortificaba. Por su gusto se hubiera echado a llorar en medio de la reunión; mas érale forzoso contenerse y sonreír cuando su suegro la miraba. Retorciendo en su corazón la cuerda con que a sí propia se ahogaba, se decía: «Pero a este buen señor, ¿qué le va ni le viene con el Rey?... ¿qué les importa!... Yo estoy volada, y aquí mismo me pondría a dar chillidos, si no temiera escandalizar. ¡Esto es horrible!...»<sup>21</sup>.

En este sentido, en Galdós cada vez cobra más fuerza lo que Bobes llama el tiempo como duración, que hace referencia a la expresión del tiempo subjetivo, que es independiente del tiempo real y que se vive de formas diferentes para los distintos personajes que aparecen en la narración. Esta idea de duración la introduce Bergson, para el que el tiempo está unido al espacio, ya que es una proyección de éste. Bergson dice que hay un tiempo que es diferente del tiempo lineal conectado con la espacialidad y posee una duración diferente, que es el tiempo subjetivo<sup>22</sup>. Y este tipo de tiempo puede dividirse a su vez en dos tipos de duración. Por un lado, la duración sería un resultado de la lectura, es decir, el efecto que crea la obra de rapidez o de lentitud, según los distintos pasajes, en el lector; por otro, la duración incorpora otra dimensión temporal, lo que tiene que ver con el tiempo psicológico o subjetivo. Este tiempo subjetivo será

<sup>19</sup> Ricardo GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980, p. 83.

<sup>20</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, cit., vol. II, pp. 49.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 51-2.

<sup>22</sup> Véase Henri BERGSON, «Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia», en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 98-140.

imprescindible en el estudio de los textos líricos, pero también, por su representación discursiva, en los textos narrativos. Los textos narrativos exigen desde ese momento la observación del tiempo vivido, interior, subjetivo o psicológico. Y es en este punto donde encontramos el monólogo interior como técnica narrativa para describir los procesos interiores que experimenta un personaje en un momento determinado, cuya voz se pierde en el silencio en el momento en que los emite por medio de un discurso no pronunciado dirigido hacia sí mismo, una reflexión espontánea que carece de receptor por ser una expresión interna del inconsciente, que anula el tiempo en la narración. En *El caballero encantado* podemos encontrar algunos ejemplos como los que siguen

—No sé... —dijo la moza; y mirándole de hito en hito, agregó un comentario mudo, guardado dentro de sí como impúdico secreto—: ¡Y qué guapo es!... ¿Será verdad que he visto a este hombre en alguna parte?... ¿Dónde, Señor, dónde? [...]

—¿He visto antes a este hombre?... ¿lo he soñado?... En sus ojos tiene toda la simpatía del mundo. ¿Me querrá de veras? Si su locura es de amor, en buen hora venga<sup>23</sup>.

Y singularmente le atormentaba el anhelo no satisfecho de ver a Cintia entre aquellas aberraciones cerebrales. «¿Dónde está Cintia? —se decía—. Es deber suyo presentarse aquí... Ni la veo, ni quiere verme. Y lo peor es que no me acuerdo de cómo es Cintia... Llamo su rostro a mi memoria, y su rostro no viene; su rostro se esconde, dejándome en la mayor confusión de mi vida... Yo pregunto a la oscuridad, yo pregunto a la luz cómo es el rostro de Cintia, y la luz y la oscuridad nada quieren decirme»<sup>24</sup>.

### Y en *Fortunata y Jacinta*

Pasaba sin pensarlo a otro eslabón. «Pero ella no querrá... Tiene mucho orgullo y mucho tupé, mayormente ahora que se la comerá la envidia. ¡Ah!, que no me venga ahora hablando de sus derechos... ¿Qué derechos ni qué pamplinas? Esto que yo tengo aquí *entre mí*, no es humo, no. ¡Qué contenta estoy!... El día en que *esa* lo sepa, va a rabiar tanto, que se va a morir del berriñín. Dirá que es mujer legítima... ¡Humo! Todo queda reducido a unos cuantos latines que le echó el cura, y a la ceremonia, que no vale nada... Esto que yo tengo, señora mía, es algo más que latines; fastídiase usted... Los curas y los abogados, ¡mala peste cargue con ellos!, dirán que esto no vale... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca».

Y su convicción era tan profunda, que de ella tomaba fuerza para soportar aquella vida solitaria y tristísima<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *El caballero encantado*, ed. de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 166-7.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 305-6.

<sup>25</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, cit., vol. II, p. 409.

El monólogo interior es la representación lingüística de la corriente de conciencia, *stream of consciousness*, como proceso psicológico referido al modo en que discurre el pensamiento en la conciencia. Ambas cuestiones inciden en la ruptura y en la total manipulación del tiempo como factor sintáctico, pero también como información semántica. A su vez, la falta de interlocutor permite, en palabras de Carmen Bobes, «la libre asociación de imágenes y de tiempos, la ruptura de la linealidad, la recurrencia de tiempos, etc., es decir, una manipulación total de la cronología, puesto que las relaciones, establecidas subjetivamente, anulan el imperativo de la realidad»<sup>26</sup>, y más adelante también dice que «el discurso interior, por ser interior, no necesita un receptor, y está, por tanto, liberado de las exigencias de un orden temporal o causal, del rigor lógico, de las imposiciones del espacio, y hasta de las leyes gramaticales a las que está sujeta toda expresión lingüística»<sup>27</sup>. Este tiempo como duración, *durée*, lo que implica es otro factor de ruptura con respecto al tiempo de la diégesis, que provoca que la estructura narrativa tenga que abrirse para suplir la ausencia de espacialidad temporal<sup>28</sup>.

Si el tiempo subjetivo depende de cómo cada personaje percibe la realidad referida en la obra, diremos que nos encontramos ante un elemento interno del mundo posible creado en ella. Por lo tanto, este tipo de tiempo subjetivo está focalizado o se percibe desde un punto de vista muy concreto, que corresponde con cada personaje individual. Así lo dice Ricardo Gullón a propósito de *Fortunata y Jacinta*

Para Fortunata los días con Juan transcurren fugazmente, pero los siente luego como si hubieran durado una eternidad. El vivir sin vida, mecánicamente, de los lentísimos meses y años de abandono, no significa nada para ella, salvo en los meses de su relación con Feijoo, figura ambivalente, aceptado como protector y educador más que como amante. Para los ocasionales e intercambiables sólo existe reducida a la condición despersonalizada que la prostitución impone. Puesta en venta, pasa de uno a otro, pasivamente. El tiempo sin Juan es inerte, hueco, muerto; en el piso que éste le pone, a finales de 1874, cuando su desamor es evidente, se marca simbólicamente esa parálisis: «el reloj de la consola —dice el narrador— no había sabido nunca lo que es dar la hora». O suena para el amor, o permanece mudo.

Con las bruscas transiciones impuestas por el voluble amante, aprende Fortunata cierta verdad que su constancia niega: el amor no dura; el tiempo lo deteriora y consume. El tiempo interior sobre todo, y así como el suyo es excepcionalmente lento, recreándose en la esperanza de renacer, de revivir cuando reviva el del desmemoriado, el de Juan es veloz, porque ni conoce esa esperanza, ni el amor mismo, sino en su figura pasajera de deseo y capricho. El tiempo cronológico y el psicológico de Juan son parejos mientras el ciclo de la pasión sigue la curva ascen-

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> del C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1993, p. 194.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>28</sup> Véase en este sentido Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.

dente; cuando desciende la curva, dejan de serlo, pero en relación inversa a la divergencia con que se presentan en la muchacha. Al iniciarse el hastío, las horas que pasa con ella se le hacen largas, interminables..., hasta que rompe<sup>29</sup>.

Se pasa por tanto de la mostración de los hechos al examen de las esencias de esos sucesos, a la búsqueda del alma del pueblo, lo que concuerda con la idea de Dilthey de la Historia como proceso en la vida interior y que culminará precisamente con los autores de la Generación del 98.

Ahora tanto el novelista como el historiador, y por supuesto el autor de novelas históricas, no pretende enumerar los hechos sino plantear las preguntas que permiten su entendimiento. Se admite que la Historiografía no es reproducción sino visión retrospectiva, relacionando el pasado con el presente y examinando la presencia o la ausencia de la responsabilidad en las actitudes<sup>30</sup>. Surge el concepto, postulado por Husserl, de Historia como pregunta, y el protagonista no es un héroe deslumbrante y seguro de sí mismo sino un hombre dominado por la duda. Como lo que se novela es el interior de los personajes, la novela se muestra muy superior a la historia, es una herramienta mucho más adecuada para ese tipo de aproximación. Así lo expuso Giner de los Ríos en «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna» (1862) al decir que

Las artes son, pues, de todas las manifestaciones del espíritu las que, conteniendo más carácter subjetivo, indican a la par con mayor determinación el de las épocas; y entre las artes la literatura bella es la que [...] ofrece con mayor claridad y precisión esa feliz armonía de lo general con lo individual que es el *summum* de la representación sensible [...] De esta suerte no es otra cosa la literatura que el primero y más firme camino para entender la historia realizada; mentor universal, nos reproduce lo pasado, nos explica lo presente y nos ilustra y alecciona para las oscuras elaboraciones del porvenir<sup>31</sup>.

Ese es el convencimiento de Galdós, como ya hemos visto en los anteriores textos comentados, y el de Baroja, para quien la literatura es superior porque no está agobiada por los hechos y porque, como él dice, una buena novela refleja mejor la verdad histórica que un libro histórico excelente<sup>32</sup>. Incluso Unamuno cree que «la leyenda es más verdadera que la Historia, pues es lo que creen los hombres que ha sucedido. Y lo que uno cree que ha sucedido influye más en su acción que lo que sucedió de veras»<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Ricardo GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, cit., pp. 194-5.

<sup>30</sup> Paul RICOEUR, «Husserl et le sens de l'histoire», en *Revue de Métaphysique et Morale*, LVIII, 3-4, 1949, pp. 280-316.

<sup>31</sup> Giner DE LOS RÍOS, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», en Juan López-Morillas (ed.), *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 111-161, pp. 113-114.

<sup>32</sup> Carlos LONGHURST, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 133 y ss.

<sup>33</sup> UNAMUNO, *De Fuerteventura a París*, París, Ed. Excelsior, 1925, p. 87.



La husserliana propuesta de la Historia como pregunta propone una manera de pensar no sistemática sino problemática. Plantear preguntas y problemas se torna más interesante que narrar sucesos e incluso que buscar respuestas. Por eso los escritores del 98 y Galdós en sus últimas novelas históricas no pretenden hacer revivir el pasado sino provocar que el lector viva las angustias que atormentaban a los hombres de aquella época. Galdós poco a poco evolucionará hacia una visión más estremecedora, que comunica mejor la angustia y la confusión del momento que narra, insistiendo en las actitudes mentales como posibles causas de los hechos históricos.

El acento en la subjetividad había ido creciendo con autores como Dilthey (1833-1911) y Croce, para quienes la Historia es una vivencia y su objetivo es indagar en el sentido último de las acciones humanas. La Historia es vista como una experiencia interna, y debe fundarse en la filosofía de la vida que rehúsa ser sometida a dogmas. Kierkegaard (1813-1855) había afirmado que la única realidad es la subjetividad del hombre, y Jaspers (1883-1969) cree que la historia es un proceso de autoconocimiento, como el de crecimiento interior de Ignacio y de Pachico que vemos en *Paz en la guerra* (1897) de Unamuno, muy por encima del propio desarrollo de la guerra. En *Trafalgar* (1873), Gabriel Araceli, el protagonista de la historia, antes de entrar en combate, hace la siguiente reflexión: «me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos a la cual pertenece todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes patriarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara». El concepto de nación es expresado en términos de fraternidad, y así dirá también que «en aquella tierra, para mí misteriosa, que se llamaba Inglaterra, habían de existir, como en España, muchas gentes honradas, un rey paternal, y las madres, las hijas, las esposas, las hermanas de tan valientes marinos, los cuales, esperando con ansia su vuelta, rogarían a Dios que les concediera la victoria». Y, como dice José Luis Mora «el final de la batalla es descrito por Galdós como el encuentro de los soldados, es decir, de la gente que, por encima de las ideas, se protege, solidariamente, para sobrevivir, en una lección de tolerancia asentada sobre la segunda idea de nacionalidad, frente a la añeja, para conformar un sentimiento de Humanidad (políticamente hablando, posiblemente Europa) formada por naciones configuradas, a su vez, por las gentes que en ellas viven y a las que ligan sus destinos»<sup>34</sup>.

Lo que le interesa al último Galdós, como a los escritores del 98, es mostrar cómo luchan los hombres por construir su propio destino frente a las condiciones que les son impuestas por el medio geográfico y la circunstancia histórica. En este sentido, es muy clarificador el viaje que realiza Gil-Tarsis, en *El caballero encantado*, durante su encan-

<sup>34</sup> José Luis MORA, «Galdós, novelista de la historia», cit.

tamiento a la España intrahistórica y trabajadora, una España explotada, reprimida y muerta de hambre.

Estos escritores ya no conciben la Historia como un proceso lineal, horizontal y optimista. Tienen una visión *intrahistórica*, que supone el desplazamiento del interés hacia la vida cotidiana y hacia las masas insignificantes frente al anterior interés por los grandes acontecimientos y en los individuos histórico-universales.

Por otro lado, cabría señalar cómo la producción literaria de Galdós se hace cada vez más ficcional. Si al comienzo vimos cómo hacía un ataque a los excesos imaginativos propios de la literatura romántico-folletinesca, tanto desde un punto de vista estilístico como literario, esta postura poco a poco irá cambiando. Con ello no queremos decir que acabe defendiendo una literatura que se evada de la realidad, sino que irá introduciendo elementos cada vez más ficcionales hasta llegar a transgredir las leyes de nuestra realidad. Joaquín Casaldueiro dice al respecto que

la manera de concebir y valorar la imaginación lleva consigo una manera de concebir y valorar la realidad. Si la imaginación era un valor negativo se debía a la exaltación de la realidad, no sólo como guía espiritual, moral y política del hombre, sino como fuente de conocimiento. Cuando la imaginación adquiere para Galdós un valor positivo, entonces la realidad no queda desvirtuada, pero se le hace depender de la imaginación<sup>35</sup>.

Esa transgresión es la que se produce en *El caballero encantado*, en el que aparece un mundo compuesto por seres, procesos, estados que a nuestros ojos nos resultan inverosímiles. De alguna manera ya nos lo dice el subtítulo de la novela: «Cuento real... inverosímil». Real porque los hechos que se desarrollan dentro del mundo del texto efectivamente son tales para los personajes que los sufren, pero ficcionales para nosotros, lectores de un cuento. Por otro lado, la inverosimilitud de la que habla lo es únicamente en el plano de la recepción, en el mundo empírico aunque no en el textual.

En esta novela se produce un camino de ida y vuelta que creemos que es muy significativo y que, a nuestro parecer, cierra magistralmente el pensamiento galdosiano. El camino de ida hace referencia a la existencia de Gil en el mundo de la Historia, su historia, la Historia oficial de España, y mediante su encantamiento pasa al plano de la Poesía, en donde se revela la historia profunda de España. Lo que le sucede y lo que se narra estaría justificado por esta cuestión, es decir, porque ocurre en un plano ficcional. Y lo que hace Galdós en absoluto contradice su pensamiento, sigue haciendo Literatura de la Historia. El camino de vuelta viene marcado por el regreso de Gil del plano de la Poesía al plano de la Historia, es decir, de su regreso de la intrahistoria española a la historia oficial con un rayo de esperanza. Además, si nos fijamos detalladamente,

<sup>35</sup> Joaquín CASALDUERO, «El desarrollo de la obra de Galdós», en *Hispanic Review*, X, 1942, p. 249.

todo lo maravilloso, lo más ficcional, lo que más se aleja de la realidad, es lo que sucede en su periplo por los pueblos de España durante su encantamiento y es en ese momento cuando Gil ve el otro lado de la realidad, el lado mágico de la realidad.

Como dice José Luis Mora «al final, la historia no se convierte en la Razón sino en una Madre o en una Diosa que nos acompaña en nuestra vida cotidiana dándonos los buenos consejos que ella guarda en su memoria con objeto de que el futuro sea mejor pero ni siquiera con total seguridad de que esto llegue»<sup>36</sup>. Si al comienzo la Literatura se revela como un medio adecuado para narrar la Historia, vemos cómo al final de su producción Galdós plantea la posibilidad de que la Literatura, la Poesía, se haga Historia a través de ese camino de ida y vuelta que hemos mencionado.

---

<sup>36</sup> José Luis MORA, «Galdós, novelista de la historia», cit.

# TRADUCCIÓN DE CULTURAS. RASGOS DEL TEXTO GALDOSIANO EN *LA DE BRINGAS* Y SU TRASLACIÓN A LA LENGUA INGLESA

**ANA SOFÍA RAMÍREZ**

*Facultad de Traducción e Interpretación  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

**E**l propósito respecto a la traducción de la novela de Galdós *La de Bringas* al inglés se centra principalmente en conocer la orientación del proceso traductológico y los recursos utilizados por el traductor —en este caso traductora— sobre un texto tan peculiar como es el texto galdosiano, perteneciente a un ámbito cultural y a un espacio de tiempo distintos y distantes a los de la cultura de lengua inglesa. Como resultado de esa orientación, la coherencia del texto traducido y el efecto en el lector inglés serían los otros aspectos a tener en cuenta.

La lógica interna de dos lenguas diferentes en cuanto a su origen y desarrollo, como son las lenguas románicas y las germánicas, necesariamente transcurrirá por vías de expresión dispares. En el caso del inglés, destacan la concisión y la economía de la lengua, su preferencia por la visión de la realidad y los aspectos inmediatos de las cosas, en detrimento de un análisis abstracto. Dicho de otro modo, el inglés es una lengua que expresa la realidad con un enfoque objetivo y descriptivo, al contrario del español que percibe la misma realidad de una forma más abstracta y analítica, propia de la «lógica subjetiva». En otras palabras, se destaca el positivismo inglés y su «visión objetiva» del mundo que dicta el orden lógico, diverso al del español que discurre en un plano psicológico, más arbitrario frente a la realidad, y dejando mucho más campo a las presunciones psicológicas del interlocutor o del lector (Vázquez Ayora, 1977, pp. 82-86).

Por otra parte, en la tradición angloamericana de la traducción ha existido y, en general, se ha mantenido el criterio de la llamada *invisibilidad del traductor*. En este sentido, un texto traducido se aceptaba —por parte de editores, críticos y lectores— cuando ofrecía una lectura fluida, es decir, si carecía de determinadas peculiaridades lingüísticas o estilísticas que pudieran obstaculizar su *transparencia* para no dar así la impresión de que se estaba leyendo una traducción. Esta ilusión de transparencia sue-

le ser el efecto de un discurso fluido, producto del esfuerzo del traductor por conseguir un texto de lectura más asequible al lector. Como consecuencia de ello, en este tipo de traducciones, encontramos una sintaxis homogénea, a veces reiterativa, y un léxico relativamente sencillo y fácilmente comprensible; en definitiva, con un lenguaje actualizado y estándar, que rechazara los usos complejos, coloquiales y dialectales, con objeto de evitar a toda costa la opacidad del significado (*cfr.* Venuti, 1994).

A partir de los últimos años, sin embargo, los contratos editoriales en el mundo anglosajón prestan un mayor reconocimiento al papel cada vez más relevante del traductor, concediéndole cierto margen de libertad al permitirle tomar sus propias decisiones a lo largo del proceso de la traducción. Como prueba tácita de esta consideración observamos que, en los datos bibliográficos de las publicaciones, el traductor figura unas veces como autor del texto traducido y otras, incluso, como segundo autor del libro original. Así, en los datos recogidos por *The British Library Board* correspondientes a la edición de la novela *That Bringas Woman* aparecen, por ejemplo, los siguientes:

ISBN:	0460 87636 8
Dewey Class:	863.5F
New Class:	Fiction, General
Author 1:	Galdós, Benito Pérez
Author 2:	Jagoe, Catherine (Ed.)
Physical:	20 cm. 304. Paperback
Price:	& 6.99 (at 04/97)
Data Source:	Whitaker UK

En contra de aquella supuesta corriente de sumisión a la transparencia del discurso, hay traductores que ponen en práctica estrategias propias con el propósito de perpetuar, dentro de los márgenes culturales de su lengua, los rasgos textuales del libro original en la lengua de la cultura de recepción, estrategias que explican en el prefacio a la traducción. Este es el caso de la traductora de *La de Bringas*<sup>1</sup>, escritora de *That Bringas Woman*<sup>2</sup>.

Como punto de partida, al hablar de traducción y cultura —lengua y comportamiento—, la noción de cultura se entiende en el más amplio sentido antropológico para referirse a las convenciones de la vida humana (*cfr.* Snell-Hornby,

<sup>1</sup> Pérez Galdós, Benito, *La de Bringas*, 7.<sup>a</sup> ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>2</sup> La traducción se basa en la primera ed. de 1884 publicada por *La Guirnalda*. El título es, según palabras de la traductora, la frase más difícil de traducir. Descarta los de *Mrs. Bringas* y *Bringas old lady* y se decanta por *That Bringas Woman*, «por sus connotaciones de cierta familiaridad y, a la vez, de matiz despectivo» (p. xxxv).

1988/1999). El enfoque cognitivo de *cultura* se refiere, en este sentido, al concepto de las cosas que las personas tienen en mente y a su modo de percibir las, relacionarlas e interpretarlas. De ahí que la traducción se entienda como un *acto transcultural*, reconocido en la teoría y práctica de la traducción desde principios de los años ochenta.

En la narrativa de Galdós son muchos y varios los recursos creativos que identifican su texto. Entre ellos intentaré destacar los más notorios por su recurrencia en el lenguaje galdosiano y en su traslación a la cultura de la lengua inglesa. El primer ejemplo aparece ya en el título de la novela, la *sinonimia*, a la que Galdós es tan propenso, en especial respecto a los nombres de caracteres femeninos: «la pobre», «la gorda», «la de Bringas». Pero es la *ironía* la estrategia discursiva que atraviesa de principio a fin la novela *La de Bringas*, y que consiste, como es sabido, en decir lo contrario de lo que se piensa con el fin de resaltar la idea no expresada. Profundizando en el concepto global de esta estrategia galdosiana, observamos cómo la ironía situacional trasciende la ironía verbal. En la narrativa de Galdós están presentes todos los usos de la ironía. Además de un *recurso retórico y satírico* que pone en evidencia una forma de ser o de pensar, como es la hipocresía o la vanidad que identifican a algunos personajes de la novela, también funciona como *recurso heurístico* con una finalidad concreta: la de hacer comprender al lector que las cosas no son tan sencillas o tan complejas como cree, ni quizá tan ciertas o dudosas como parecen (Muecke, en Urey, 2007, pp. 16-17). Ante esta ironía que recorre el texto galdosiano, el lector adquiere un nuevo protagonismo pues pasa a ser parte activa del mismo al jugar un papel importante en la forma de captar lo que es objeto de ironía, se trate de un personaje, una situación o cualquier otro elemento del hecho literario.

Inicio el análisis contrastivo de la traducción justo en el cierre del primer capítulo<sup>3</sup>, para reseñar una primera muestra de la «lógica objetiva» en la cultura de lengua inglesa y su intento de simplificación semántica que parece obedecer al principio de *transparencia* en la traducción a la lengua de cultura angloamericana:

Era, en fin, el tal cenotafio, un trabajo de pelo o en pelo, género de arte que tuvo cierta boga, y su autor, don Francisco Bringas, demostraba en él **habilidad benedictina**<sup>3</sup>, una limpieza de manos y una seguridad de vista que rayaban en lo maravilloso (I: 56).

*Anyway, this cenotaph I have been describing was a hair picture or a picture made of hair, an art form that enjoyed somewhat of a vogue for a while, and its creator, Francisco Bringas, demonstrated in its execution a **monkish**<sup>4</sup> **precision** (precisión monacal), sure hands and an eye so sharp it was, to put it mildly, astonishing. (p. 5).*

<sup>3</sup> Las aproximaciones o adaptaciones culturales en ambas lenguas se muestran en negrita y, en algunos casos, clarifico la traducción al inglés entre paréntesis.

<sup>4</sup> Oxford Dictionary: «Benedictine» (a partir de ahora: O. D.).

Dentro de la *perspectiva irónica* presente a lo largo de la narrativa de Galdós los rasgos más recurrentes que deseo destacar aquí son la *hipérbole*, el *coloquialismo* y el *cliché*, la *metaficción* y la *transtextualidad*, con objeto de ver el proceso de su traslación y comprobar su eficacia comunicativa en la cultura de la lengua de recepción.

Entramos de lleno en el capítulo II, donde conocemos la trayectoria académica y profesional del hijo mayor de la familia Bringas, que Galdós describe con el humor característico que se desprende de las expresiones habituales en su arte de narrar:

Sin aguardar a que Paquito se hiciera licenciado en dos o tres Derechos, habíale adjudicado un **empleílllo** en Hacienda con 5.000 **reales**, lo cual no es mal principio de carrera burocrática a los diez y seis años mal cumplidos. **Toda la sal** de este nombramiento, que por lo temprano parecía **el agua del bautismo**, estaba en que mi niño, atareado con sus clases de la Universidad y con aquellas lecturas de Filosofía de la Historia y de Derecho de Gentes a que se entregaba con furor, no ponía los pies en la oficina más que para cobrar los cuatrocientos dieciséis reales y pico que le regalábamos cada mes **por su linda cara**. (cap. II. p. 57).

*Rather then wait for Paquito to get his degree in several branches of Law, he had come up with a nice little job for him in the Treasury at five thousand reals<sup>5</sup> a year, not a bad start in government work who had barely turned sixteen. The best thing about his landing the job was that the boy, who was still wet round the ears, had so much to do with going to lectures at the University and reading up furiously on the Philosophy of History and International Law, that he only showed up at the office once a month to collect the four hundred and sixteen or so reals which were kind enough to present him for the pleasure of it.* (p. 5).

La traducción intenta acercar el texto al lector mediante el discurso descriptivo que caracteriza a la cultura inglesa, sin los sufijos lingüísticos inexistentes en esta cultura. En el lenguaje coloquial, observamos el tono irónico de los términos «empleílllo» y «reales». Los sufijos, propios de las lenguas románicas, son elementos afectivos, que según el contexto en que aparecen contribuyen a restarles énfasis significativo. La traductora tiene que optar por ignorarlos, como ocurre en el caso de «reales» (*reals*) o buscar otros recursos lingüísticos, como puede ser la adjetivación, para lograr el efecto irónico (*nice little job*). La expresión idiomática «el agua del bautismo» (algo gratamente inesperado) y su traducción del *idiom* «*was still wet round the ears*» (era totalmente inexperto) logran transmitir la prontitud del nombramiento del joven personaje.

El resultado de la traducción es una versión de mayor transparencia para el lector, a través de unas formas descriptivas más inmediatas (*several branches of Law, a nice little job*), con las consecuentes pérdidas de la carga semántica propia de las expresiones coloquiales que garantizaban la ironía del texto de origen. Se observan, por consiguiente,

<sup>5</sup> Dado que la peseta no aparece hasta después de la Revolución de 1868, la traductora decide generalizar las referencias monetarias así: *reals*.

algunos atisbos de visibilidad del traductor en el intento de lograr el efecto irónico del texto galdosiano.

En la *caracterización de personajes* la ironía está siempre presente. Aunque el primer personaje que se menciona en la novela es don Francisco Bringas, «empleado en la Comisaría de los Santos Lugares (...) y quinta esencia de la cominería doméstica» tal como lo identifica Montesinos (cap. II, p. 97), la primera caracterización que hace Galdós de un personaje es la de su mujer, Rosalía. El retrato nos llega a través del pensamiento de la protagonista, en que la presunción y la ignorancia se muestran a través de las expresiones que aquí subrayo, y que la identificarán a través de toda la novela. La traducción informa acerca de su personalidad, que aún no alcanza a transmitir toda la ironía del texto de origen:

Aunque en el **engreído meollo** de Rosalía Bringas se había incrustado la idea de que **la credencial aquella** no era favor, sino el cumplimiento de un deber del Estado para con los españoles precoces, estaba agradecidísima a la diligencia con que Pez hizo entender y cumplir a la **Patria** sus obligaciones. (cap. II, p. 57).

*Even though Rosalía Bringas had got it into her **conceited head** that **the letter of appointment** was not a favour but merely evidence that Spain was doing its duty by its talented young men, she was extremely grateful to Pez for having been so diligent in making the **nation**<sup>6</sup>, see and fulfill that duty (p. 5).*

Conocemos uno de los rasgos más sobresalientes de la protagonista de la novela, su orgullo desmedido. Observamos que las connotaciones irónicas de la *expresión* «el engréido meollo» y de la *hipérbole* «la credencial aquella» resultan en inglés un tanto más asépticas en lo que concierne a la mentalidad vanidosa de Rosalía y a la categoría del nombramiento de Paquito. Así traducidas, parecen técnica y significativamente alejadas de la intención crítica propia de Galdós.

En el siguiente capítulo, encontramos de nuevo estructuras similares —los despectivos aumentativos— que precisarán de otros elementos lingüísticos que compensen esas carencias significativas en su traslación a la lengua inglesa:

Cuando veían esta maravilla [el cenotafio de pelo] quedábanse prendados de la originalidad y hermosura de ella y ponían a don Francisco entre los más eximios artistas, asegurando que si viese tal obra algún **extranjerazo**, algún **inglesote rico** de esos que suelen venir a España en busca de cosas buenas, darían por ella una **porrada de dinero** y se las llevarían a los países que saben apreciar las obras de ingenio (cap. III, p. 64).

*Everybody who saw this marvel was struck by its beauty and originality, and told Francisco what superb artist he was. They all said that if one of **those foreign types** saw it, maybe one of **those filthy***

<sup>6</sup> Otras posibilidades de traducción según la connotación del original: *homeland, mother country, fatherland* (O. D.).



*rich Englishmen who come over to Spain to buy stuff, they would pay the earth for it and take it back to countries where they appreciate works of art* (p. 10).

En la traducción, el tono de desprecio de los sufijos en los vocablos «extranjerazo» e «inglesote» se resuelve con la ayuda de elementos añadidos, tales como el desdeñoso «types» y el peyorativo «filthy» (mugriento, roñoso), que matizan el tono propuesto en el texto de origen. La *hipérbole* de la expresión coloquial «porrada de dinero» se traslada a la cultura idiomática inglesa con el giro idiomático «pay the Herat» (pagar el oro y el moro) que gana en expresividad por la carga hiperbólica mayor que la expresión del texto original.

En el análisis de *La de Bringas*, como en el resto de la obra novelística de Galdós, la *hipérbole* es uno de los rasgos estilísticos más recurrentes e interesantes. La alternativa está en si se trata de un uso espontáneo o de una técnica narrativa intencionada. Isabel Román nos saca de dudas cuando afirma: «En lo que respecta a Galdós, la recurrencia de la *hipérbole* nos induce a considerarla asimismo una tendencia natural del autor, que parece incurrir en cierto automatismo» (Román, 1993, I, p. 216). Anticipamos un ejemplo de estructura y significado fácilmente equiparables en su traslación al inglés: «alcobas de capacidad catedralesca» (cap. V, p. 73) y «cathedral-sized bedrooms» (p. 17). Sin embargo, no siempre ocurre la coincidencia irónica de la *hipérbole* del texto original en la traducción. Baste un ejemplo:

**El arqueo de su caja** no arrojó más de 112 reales, y en la tienda había una trampita de que Bringas no tenía noticia. ¿Qué hacer, Señor? (cap. XI, p. 101).

*The investigation of her purse* [el examen de su monedero] yielded only one hundred and twelve reals, and she had already got into the red at the grocer's without Bringas knowing. Heavens, what was she going to do? (p. 36).

Otro rasgo del humor de Galdós es el empleo consciente de *interferencias metalingüísticas* como recurso literario que en la traducción pierden el valor expresivo de origen en su desglose al no existir estas referencias en la cultura de lengua inglesa: «Bringas no autorizaría aquel *lujo* que, sin duda, le había de parecer *asiático*, y para que la cosa pasara, era necesario engañarle...» (cap. X, p. 99). «Bringas would never authorize such a luxury, no doubt he'd think it utterly exorbitant...» (p. 34). Otras veces, sin embargo, la traducción supera en el énfasis al texto original, como en el caso de la descripción de la traductora sobre «la pasión trapística» de Rosalía, gracias al efecto estilístico de la sinécdoque que antepone la preferencia de la causa, «sobredosis», por el efecto, «embriaguez»:

Todo se cumplió al pie de la letra, conforme al programa de aquel raciocinio nacido en el zarandeo de un coche, corriendo de tienda en tienda, bajo la acción intoxicante de **una embriaguez de trapos** (cap. XI, p. 104).

*And that is exactly what she did, following a plan whose logic was born in the jolting of a carriage that took her from shop to shop under the intoxicating influence of **an overdose of fripperies** (p. 38).*

Dentro de la tendencia de Galdós al uso de la hipérbole destacan las *hipérboles coloquiales de sufrimiento*, tales como «suplicio», «tormento», «infierno». La repetición de algunas de estas formas hiperbólicas sirve para caracterizar las quejas del personaje de Rosalía ante la actitud cicatera y controladora de Bringas. Expongo sólo un ejemplo: «Son un *suplicio* estos tapujos» (cap. X, p. 97), traducido así: «*I do so hate having to hide like this*» (p. 33). Una vez más, se comprueba la versión «transparente» de la paráfrasis inglesa que compensa el sentido figurado del término «tapujo» inexistente en la lengua de llegada.

Otros de los recursos habituales del lenguaje galdosiano son los *clichés*, palabras, frases o expresiones que aparecen fosilizadas y gastadas por el uso. En el lenguaje galdosiano no se deben, precisamente, a la pereza de expresión, pues Galdós las revitaliza adecuándolas al contexto. El autor las pone aquí en boca del personaje-narrador que interviene en el siguiente ejemplo:

Pero antes de seguir, quiero quitar de esta relación el estorbo de mi personalidad, lo que lograré explicando en breves palabras el objeto de mi visita al señor Bringas. (...) y como ocurrieran informalidades graves en la adjudicación, **tuve ciertos dimes y diretes** con un administradorcillo de la Casa Real, de donde me vino el peligro de un pleito (cap. VI, p. 75).

*But before I go on, I want to rid this narrative of my personality, which I shall do briefly explaining the reason for my visit to Bringas. (...) and since there were certain serious breaches of procedure in the sale, **I ran into trouble** (...) with a Royal auditor, which meant that I was in danger of being sued (p. 18).*

Una de las modalidades más características en el lenguaje galdosiano es la adición de uno o varios términos al *cliché* para extender su significación. De este modo, al sentido literal de «árbol» le acompaña el adjetivo «frondoso» formando la *solidaridad léxica* habitual. El enunciado «árbol pipaónico» puede también orientarnos hacia el sentido literal de «árbol frondoso» mediante la adición del adjetivo neológico «pipaónico», tan del gusto de Galdós, para parodiar las manías de nobleza de sus personajes. La exuberancia del «frondoso árbol familiar» parece referirse a su influencia social en la traducción —«poderoso árbol pipaónico»— sin que por ello reste significación al texto:

¡Oh! El gran Pez no era feliz en su vida conyugal. La señora de Pez, por nombre Carolina, prima de los Lantigua (aunque, equivocadamente, se ha dicho en otra historia que descendía del **frondoso árbol pipaónico**), se había entregado a la devoción. (cap. XIII, p. 110).

*Oh! The great Pez was not happily married. Mrs. Pez whose name was Carolina, a cousin of the Lantiguas (although there was a mistaken reference to her in another story as a descendent of the **mighty Pipaón tree**), had become very religious (p. 42).*

Otro de los rasgos más novedosos en el planteamiento del texto galdosiano trata de la no delimitación entre los distintos papeles de narrador y personaje. Mediante estas *estrategias metaficcionales*, Galdós busca un lector distinto, que colabore activamente en la dinámica de la narración; «un lector, en definitiva, que sea capaz de atender no sólo al cuento, sino también a la manera de contarlo» (M. P. Escobar, 2000, pp. 79-50). Con este propósito, y desde el principio de la narración, interviene un *narrador-protagonista* que habla en primera persona y que sólo se dará a conocer al final de la novela. En una de las intervenciones de este personaje, aún desconocido, aprendemos algo de la situación profesional y económica de Francisco Bringas:

Embelesado con la obra de pelo. Se me olvidó decir que allá por febrero del 68 don Francisco fue nombrado oficial primero de la Intendencia del Real Patrimonio con treinta mil reales de sueldo, casa, médico, botica, agua, leña y demás ventajas inherentes a la vecindad regia (cap. III, pp. 64-65).

*I was so taken up with the hair picture I forgot to mention that in February 1868 Francisco<sup>7</sup>, was made senior clerk in the Royal heritage offices, which came with a salary of thirty thousand reals a year, as well as a number of other perks associated with living at court, such as free housing, a doctor, a pharmacy, water, firewood and so on (p. 10).*

En otra caracterización de Francisco Bringas, le encontramos en un momento aciago de su creación artística, que Galdós refiere con una expresión coloquial característica en su *invención lingüística*:

No gustándole ninguno de los dibujos del monumento fúnebre que en su colección tenía, resolvió hacer uno; más como **no le daba el naipe** por la invención, compuso, con partes de obras diferentes, el bien trabajado conjunto que describí. Procedía el sauce de La tumba de Napoleón en Santa Elena; el ángel **que hacía pucheros** había venido del túmulo que pusieron en El Escorial para los funerales de una de las mujeres de Fernando VII (cap. III, pp. 62-63).

*Since he did not care for any of the drawings he had of funeral monuments, he decided to do his own; but since **he was not gifted** with invention he used bits of various different works in order to create the perfectly assembled product That I have already described to you. The willow came from Napoleon's tomb on Saint Helena, the angel **with the quivering lip** from the monument they built at El Escorial for the funeral of one of Ferdinands VII' wives (p. 9).*

Ocasionalmente, las locuciones coloquiales de la inventiva de Galdós pueden recrearse en la lengua del texto traducido. La expresión «no le daba al naipe» al no

<sup>7</sup> La traductora opta por evitar el tratamiento «don» porque «cree que las connotaciones sociales de respeto y afecto se han perdido ya en el hablante no español», y lo sustituye por Mr. o lo suprime.

tener equivalencia idiomática en la cultura de lengua inglesa (*he was not gifted*), se sustituye por la descripción de su falta de inspiración (no estaba dotado). Por lo que respecta a la expresión coloquial «hacer pucheros» se observa en la traducción un intento de facilitar la interpretación del coloquialismo visualizando la mueca gestual de la figura (*with the quivering lip*) a través de la explicación detallada del gesto (con el labio tembloroso).

Respecto a la estrategia de la llamada *transtextualidad* en la narrativa de Galdós participan los *rasgos metaficcionales* que condicionan el entramado del texto galdosiano. Además de las alusiones literarias, Galdós recurre a las *referencias artísticas* para completar así el diseño de algún personaje. Tales son los casos respecto a Pez y Rosalía, de los que me limito a constatar dichas referencias en la traducción, sin entrar en otros pormenores:

Sus ojos eran españoles netos, de una serenidad y ternura tales, que recordaban a los que **Murillo** supo pintar interpretando a **San José**. Si Pez no se afeitara el mentón y en vez de levita llevara túnica y vara, sería la imagen viva del santo Patriarca, tal como nos le han transmitido los pintores (cap. XII, p. 107).

*His eyes were pure Spanish; they held such serenity and sweetness one could not help thinking of Murillo's interpretation of St Joseph. If Pez had not been cleanshaven and had been dressed in a tunic and staff instead of a frock-coat, he would have been the spitting image of Our Lord's father, as represented by the painters (p. 40).*

Pez y Rosalía, como he dicho, salían a dar vueltas por la terraza. **La ninfa de Rubens**, carnosa y redonda, y el espiritual San José, de levita y sin vara de azucenas, se sublimaban sobre aquel fondo arquitectónico de piedra blanca que parece tosco marfil (cap. XIII, p. 109).

*Pez and Rosalía, as I said, often went out for a walk round the terrace. The Rubens nymph, all plumb and rounded, and the spiritual St Joseph, in a frock-coat and minus his staff of lilies, looked sublime against that architectural backdrop of white stone that looked like uncut marble (p. 42).*

En ambos textos observamos que la configuración idílica y beatífica del personaje masculino, tan diferente del modelo bíblico, y la referencia a la imagen física de la oronda Rosalía logran, tanto en la novela como en la traducción, el mismo efecto jocoso de la ironía galdosiana.

En el capítulo V, se menciona por primera vez en la novela el «orgullote» que perfila la caracterización del personaje de Rosalía. El sufijo, que aquí tiene el valor subjetivo de desprecio, en la traducción, como en otros casos, pierde parte de la connotación despectiva que le infiere la intención de Galdós. La traductora lo actualiza así: *snobbishness*, cuya traducción parece aludir más bien a la presunción de la de Bringas.

En la vecindad había familias a quienes Rosalía, con todo su **orgullete**, no tenía más remedio que conceptuar superiores. Otras estaban muy por debajo de su **grandeza pipaónica**; pero

con todas se trataba y a todas devolvió la ceremoniosa visita inaugural de su residencia en la población superpalatina (cap. V, p. 74).

*There were some families in their neighbourhood whom even Rosalía, for her **snobbishness**, had to admit were of superior standing. There were others who were well below her **Pipaonic rank**; but she knew them all and paid them each a call in return for their ceremonious inaugural visits when the Bringas family moved into the town above the Palace (pp. 17-18).*

Entre los recursos semánticos que Galdós utiliza para dar rienda suelta a su *humor satírico* destacan los del *campo semántico religioso*. Expongo sólo dos ejemplos con el único objeto de comentar su traducción, donde una vez más la paráfrasis final resuelve la imposibilidad de traducción de la expresión coloquial:

Mientras no se probó la fruta 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 modestia** (cap. IX, p. 92).

*As long as the fruit stayed untouched, forbidden by the domestic god, everything was fine. But the apple was bitten, without the devil taking the shape of a serpent or any other vile creature, **and that was the end of her modesty** (p. 30).*

Los tópicos burgueses y el lenguaje ampuloso, propios de la conversación del personaje de Pez que se dan aquí dentro del *campo semántico religioso*, contribuyen a la ampulosidad buscada por el autor. En la cultura de la traducción se desconoce el texto de la oración a la que se hace referencia, lo cual no impide que se adapte el sentido implícito de la misma, con acierto:

Yo soy religioso y creo cuanto la Iglesia manda creer; pero esta gente que **se acuesta con Dios y con Dios se levanta** se me sienta en la boca del estómago (cap. XXVIII, p. 189).

*I'm a god-fearing man and I relieve everything the Church tells us to believe; but people like her who **eat, sleep and breath religion** make me really sick (p. 100).*

Los *giros idiomáticos*, producto de la visión del mundo de la cultura de un país, difícilmente podrán tener interpretación similar en la lengua de una cultura ajena.

En algunos casos aislados, sin embargo, observamos suficiente similitud entre la expresión idiomática en español y su traducción al inglés cuando implican el mismo sentido y tienen igual función en ambas culturas. No ocurre así con el cliché «estar en mantillas» que, como es habitual, se hace necesario explicar al lector inglés:

Así no podía haber progreso, ni adelanto, ni mejora, ni tampoco administración. Él lo estaba diciendo siempre: «Más administración, más administración.» Pero era **predicar en el desierto**. Todos los servicios públicos **estaban en mantillas** (cap. XXVII, p. 187).

*There was no chance of progress or improvement or reform or even of proper administration. He was always saying, «We need more administrators, more administrators.» But he was **a voice in the wilderness** (una voz en el desierto). All the public services **were woefully inadequate** (p. 98).*

Otra muestra clara del concepto de traducción como *acto transcultural* es el hecho de que, pese a la elección léxica y las referencias temáticas que pertenecen a campos semánticos similares o distintos, coincidan el texto de origen y el de llegada en el sentido y la función propuestos. Buena muestra de ello es la fraseología idiomática:

Me alegraré mucho de no tener que llamar a un oculista, pues estos, aunque curen, siempre **cuestan un ojo de la cara** (cap. XX, p. 149).

*But I'd much prefer not to have to see one of those ophthalmologists, because even though they cure you, **they cost an eye tooth** (p. 71).*

No cantes victoria, **no cantes victoria tan pronto**, indicó Rosalía, flechada súbitamente por un pensamiento triste en medio de su alegría (cap. XXVIII, p. 192).

*«**Don't count your chickens before they're hatched**» (No cuentes los polluelos antes de que empollen) said Rosalía, suddenly transfixed by a sad thought in the midst of her happiness (p. 102).*

El gusto de Galdós por los *juegos de palabras* es constante a través del texto de *La de Bringas*, y no deja de maravillarnos la creatividad lingüística que, sin duda, se debe a la experimentación constante con el lenguaje. En el ejemplo siguiente el juego de palabras, intencionada y oportunamente, se relaciona con el tema preferido de Rosalía: las telas. La traducción, ante la imposibilidad de reproducir la invención galdosiana del juego de palabras, opta, como en otras ocasiones, por una frase amplificativa para hacerla inteligible:

La modista fue aquel día; pero la señora la despidió diciéndole que **no estaba la Magdalena para tafetanes** (cap. XXXI, p. 165).

*The dressmaker came that day; but the lady of the house sent her away with the message that **she was in no mood for dresses just then** (p. 75).*

Otro de los rasgos de la narrativa de Galdós es la adjudicación a sus personajes de un lenguaje propio que los caracteriza personalmente como individuos. Lo que piensan y dicen está estrechamente relacionado con su personalidad y comportamiento. De este modo, la forma de expresión de sus personajes resulta familiar al lector que capta el mensaje sin dificultad alguna. En esa fluidez de recepción influye el uso que, según Ana María Vigar, «Galdós utiliza el lenguaje coloquial (en su registro popular casi siempre) como *recurso estético*<sup>8</sup>. Expongo unos pocos ejemplos:

<sup>8</sup> A. M. Vigar explica el porqué de este uso, debido a que «no hace (ni pretende hacer) en sus novelas una reproducción fiel de la realidad del lenguaje conversacional corriente, con sus titubeos, sus rupturas, sus interrupciones, sus abundantes elementos de carácter fático, sus imprecisiones, sus errores espontáneos e inevitables... y tantas otras características que, sin duda, trasladadas al papel, dificultarían la adecuada fluidez del texto y aburrirían al lector» (p. 80).

Prosigo ahora con doña Cándida. ¡Oh qué mujer! ¡**Qué jarabe de pico el suyo!** (cap. VI, p. 75).  
*Now I shall return to Cándida. What a woman ¡What a way with words she had!* (p. 18).  
 ¡Ay que posma de arquitecto!... **Le voy a calentar las orejas** (cap. VI, p. 76).  
*What a hopeless man that architect is!... Just wait till I see him* (p. 19).  
 «Vaya, que **estás en Babia** esta noche», dijo Bringas algo enojado (cap. XLIII, p. 269).  
 «*Goodness, you're miles away tonight*», said Bringas, in some irritation (p. 159).

La *caracterización lingüística* del personaje de Refugio la define como prototipo galdosiano. La adjetivación de intención satírica del lenguaje que utiliza en su conversación con Rosalía la identifica en descrédito de la propia Refugio. Excepcionalmente, la adaptación —de los atributos de connotaciones negativas— al inglés revierte en giros idiomáticos que favorecen el coloquialismo del texto traducido, sin recurrir a la alternativa de paráfrasis o lexicalización habituales:

Dicen que la *Señora* consuela a todas las amigas que le van con historias y que tienen maridos **tacaños** o **perdularios** (cap. XLVII, p. 287).  
*They say Madam always comes to the aid of her friends who go to her with their troubles and who have tight-fisted or good-for-nothing husbands* (p. 171).

En la versión inglesa del siguiente ejemplo, el sentido del insulto de la adjetivación original se desglosa en la descripción que de este modo la acerca al lector de la cultura de llegada:

Habló de usted y dijo... ¡qué risa! ..., dijo que era una **¡cursi!** (cap. XLVIII, p. 292).  
*She talked about and she said ... oh, this is so funny! ... she said you were a vulgar social climber!* (p. 175).

Mención aparte merece el *juego de palabras* de doble sentido que Galdós introduce con el nombre propio del lugar para identificar la situación de penuria económica por las deudas de Rosalía a la vez que la ampulosidad del entorno que la caracteriza. En la adaptación al inglés, se hace evidente la habilidad profesional de la traductora que recurre a un juego de palabras similar (*pawn*: empeñar):

Los candelabros de plata... el peligro de que su marido descubriese pronto que habían hecho un viaje a **Peñaranda de Bracamonte** (cap. XXIX, p. 195).  
*The silver candlesticks ... the danger of her husband finding out they had made a trip to Pawnsville* (p. 103).

El *disparatario*, nombre aplicado a otro de los usos creativos de Galdós, que trata de «un repertorio o catálogo de fórmulas de las que se sirve un personaje (...) referidas

fuera de contexto, por el narrador o bien por otro personaje de especial sensibilidad lingüística» (I. Román, 1993, p. 39), se utiliza aquí en la caracterización de un personaje —el fallecido general Pedro Nimio (conde de Santa Bárbara)— para informarnos de su pedantería e ignorancia. En este caso, los «disparates» se refieren a la espada de Democles, al velo de Penélope y al alma de Garibay<sup>9</sup>:

En el desorden de nuestras ideas, fácilmente convertimos en héroes a los que apenas saben escribir su nombre. Lo cierto es que *don Pedro Nimio*, conde de Santa Bárbara, era persona imponente en una parada, o pasando revista de inspección en los cuarteles, o dando **militares gritos** en las varias Direcciones que desempeñó. Salvo algunas escaramuzas sin importancia en que tomó parte durante la primera guerra civil, la historia militar de nuestro país no le dijo nunca: «Esta boca es mía.» Pero pasará a la posteridad por los célebres dichos de la espada de Demóstenes (en vez «de Democles»), la tela de Pentecostés («e Penélope») y el alma de Garibaldi («de Garibay»). (...) La Reina lo sabía **de corrido** y lo contaba **con mucha sal** (cap. VI, p. 78).

*Our values are so confused that people who can barely write their own names are continually becoming heroes. But clearly Pedro Minio, Conde de Santa Bárbara, cut an imposing figure on the parade ground, inspecting the troops in the barracks, or emitting military bellows in the various high offices he occupied. Apart from participating in a few minor skirmishes in the first civil war, he remained entirely mute in the military annals of this country. But he will go down in history for uttering various famous phrases such as the sword of Demosthenes, Pentecost's veil, and Garibaldi's soul. (...) The Queen knew them all by heart [de memoria] and told them very wittily [con mucho ingenio] (p. 20).*

El lector inglés captará la sátira sobre las dotes de mando que identifican al personaje del militar y aristócrata en el uso hiperbólico del término *bellows* (bramidos de elefante), pero no así la ironía que encierra el énfasis o automatismo inherente a la frase hecha «saber algo de corrido» sobre la ignorancia del personaje de la reina.

En su afán de ridiculizar la personalidad de la viuda del general Nimio, Galdós recurre una vez más a las figuras del lenguaje más comunes en su estilo narrativo —la antonomasia—, y se lee en el siguiente capítulo:

Iba la hermosa niña los domingos y jueves a pasar con doña Tula todo el día; también los martes y viernes, y a veces los lunes y sábados. Los días de fiesta reúnanse allí varias amiguitas de **la generala...** (cap. VII, p. 80).

<sup>9</sup> Personaje histórico-mítico del que se cuenta que al morir se convirtió en un alma en pena, y de ahí la alusión significativa a «estar como ausente». El falso lenguaje hiperculto le sirve a Galdós para reseñar a personajes en avanzado estado de pedantería (M. Seco, p. 9).



*The lovely girl used to go and spend Sundays and Thursdays with Tula; she also used to go on Tuesdays and Fridays, and sometimes on Mondays and Saturdays too. On holidays, various young friends of the **general's wife** world come to visit* (p. 22).

En la versión inglesa desaparecen las connotaciones importantes de la antonomasia «la generala» que, intencionadamente, evidencian el carácter autoritario de doña Tula. En este caso, la capacidad creativa del lenguaje galdosiano en la invención de palabras o giros no siempre permite equivalentes léxicos, sino sólo aproximaciones, con las consecuentes pérdidas.

Sin embargo, pese a esa aparente pérdida de la carga semántica en la cultura inglesa, el receptor de la traducción supuestamente colabora según las expectativas determinadas por su *background knowledge* (conocimiento del mundo). Es sabido que cada tradición cultural elabora sus propios esquemas, dependiendo de su particular experiencia del contexto. En otras palabras, el traductor ha de reconocer que es imprescindible que su conocimiento del contexto de origen sea lo más amplio posible a la del autor del texto que traduce para lograr las implicitudes que contienen.

He dejado para el final la caracterización de uno de los personajes más recurrentes en la novelística galdosiana. En el capítulo XII leemos uno de los retratos más completos y acertados, desde el punto de vista irónico, respecto a Manuel María José del Pez<sup>10</sup>, cuya estirpe aparece como una de las más prolíficas. El retrato crítico que Galdós pinta de este personaje lo hace extensivo a la sociedad de la época histórica, con estas palabras:

Era este Pez (...) modelo excelente del empleado que llaman alto porque le toca ración grande en el **repartimiento de limosnas que hace el Estado** (...). Poseía la erudición de los **chascarrillos** políticos, y manejaba el caudal de frases parlamentarias con pasmosa facilidad. (...) Bajo este **follaje** se escondía un árido descreimiento, el ateísmo de los principios y la fe de los **hechos consumados**, achaque muy común en los que se han criado a los pechos de la política española, gobernada por **el acaso** (cap. XII, p. 106).

*Pez was [...] a perfect example of the type of official known as high because he has one of the larger shares in the allocation of State handouts [...]. He was a scholar of political jokes, and wielded the encyclopaedia of parliamentary phrases with astonishing ease. (...). Underneath this wordy exterior lay a sterile cynic, a moral atheist and a believer in the **fait accompli**, a disease all too common in those raised on Spanish politics, which is ruled by **opportunism*** (pp. 40-41).

Aquellos ojos decía a todo el que los miraban: «Soy la expresión de esa España dormida, beatífica, que se goza en **ser juguete de los sucesos** y en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila; que no anda, que nada espera y vive de la ilusión del presente mirando al cielo, con una vara florecida en la mano; que se somete a todo el que la quiere mandar, venga de donde vi-

<sup>10</sup> «Acaso sea la estirpe de los Pez la que aparezca como la más prolífica y aquella cuyos miembros son citados en más ocasiones en el interior de tan vasto territorio ficcional» (M. P. Escobar, p. 38).

niera, y profesa **el socialismo manso**; que no entiende de ideas, ni de acción, ni nada que no sea **soñar y digerir**» (cap. XII, p. 107).

*Those eyes said to all who looked into them: «I am the voice of the sleepy, saintly Spain, which prefers to be **fortune's toy** and never interfere in anyone's business as long as it's allowed to eat in peace; in which nothing works, which expects nothing and lives happily in the present, gazing heavenwards with a flowering staff in his hand; which submits to any who wish to rule it, whoever they may be, whoever they may be, and professes **mild socialism**; which knows nothing of ideas, or action, or anything except **daydreaming and digesting**» (p. 40).*

Pese a la extensión de los textos, pienso que el retrato de este personaje y del entorno en que se mueve es aquí lo suficientemente exacto y literariamente sugerente como para prescindir de los comentarios, ya reseñados, que puedan interrumpir la ironía galdosiana que se desprende de su lectura.

## CONCLUSIONES

En la traducción, la obra literaria, carente de convenciones predeterminadas, requiere un proceso de traslación cultural a través de lenguas distintas en su origen y distantes en el tiempo. En este trasvase de convenciones lingüístico-culturales, interviene inevitablemente el bagaje de experiencias y visiones del mundo del traductor. En la traducción de la novela *La de Bringas* a la lengua y cultura inglesas —*That Bringas Woman*— no sólo se realizan las desviaciones formales previstas para acercarla al lector inglés, sino también las necesarias adaptaciones de la cultura de origen a la de llegada. Las muestras de visibilidad en la competencia de la traductora permiten adecuar los rasgos explícitos que estructuran la novela y logran con ello transmitir la intención implícita de la ironía del texto galdosiano.

## NOTAS

La traductora explica su propósito de acercar la novela al lector inglés de la época actual y para ello opta por un planteamiento de compromiso. Al ser consciente de la distancia geográfica y la diferencia cultural, adoptará para este acercamiento algunas decisiones propias que explica en sus Notas a la traducción. Una de ellas es anglicanizar las formas de tratamiento a los personajes. En el caso del «don», cree que dichas connotaciones de respeto y sentimientos se han perdido en un hablante no español, y decide prescindir del tratamiento: *Mr. Bringas* o *Francisco* «dependiendo de quien le hable» (pp. XXXV-XXXVI).

Respecto a lo *inefable* en la novela —lo que no se puede explicar con palabras— la traductora decide no trasladarlo a la lengua de cultura extranjera. Según esta acertada visión, además de los nombres propios de personas, lugares geográficos, instituciones sociales o títulos aristocráticos, se mantienen en lengua española algunos pocos nombres —*intraducibles*— de oficios o vestimentas, como, por ejemplo, *Furriela* (p. 17): antiguo nombre del guardián de palacio, o *poleas*: especie de chaqueta femenina (p. 34). El resto de los ejemplos pertenecen a hábitos o cosas de la cultura de origen como las ceremonias religiosas: *novena* (p. 59), o las típicas comidas y bebidas: *gazpacho* (p. 122), *horchata* (p. 139).

## BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, Susan & André LEFEVERE, *Constructing cultures. Essays on Literary Translation*, Great Britain, Cromwell Press, 1998.
- ESCOBAR BONILLA, M.<sup>a</sup> del Prado, *Galdós o el arte de narrar*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000.
- MONTESINOS, José F., *Estudios de la novela española del siglo XIX*, vol. II, Madrid, Castalia, 1969.
- ROMÁN, Isabel, *La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1993.
- SECO, Manuel, «Galdós: Lenguaje, individuo, sociedad», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, núm. 5, Madrid, 2005.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Estudios de Traducción. Hacia una perspectiva integradora*, trad. de Ana Sofía Ramírez, Salamanca, Almar, 1999.
- UREY, Diane, *Galdós y la ironía del lenguaje*, trad. de Ana Sofía Ramírez, Cabildo de Insular de Gran Canaria, 2007.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- VIGARA TAUSTE, Ana María, «El lenguaje coloquial (Humano) en Galdós», *Isidora*, núm. 1, 2005, pp. 79-103.

# LA IMPORTANCIA DE LA DOCUMENTACIÓN Y EL TRABAJO DEL DOCUMENTALISTA EN LA SERIE DE TVE *FORTUNATA Y JACINTA* (1980)

**JULIA R. CELA**

*Departamento de Biblioteconomía y Documentación  
CC. de la Información. Universidad Complutense de Madrid*

## INTRODUCCIÓN

Desde la invención del cinematógrafo —el nuevo arte que surge a finales del siglo XIX—, la fusión que se produce entre éste y la literatura ha sido inmediata. La pantalla de cine intentaba mostrar al público, a través de la linterna mágica, el mundo que acontecía a su alrededor, y como protagonistas de ese mundo, a los personajes extraídos de la ficción o de la realidad cotidiana, nutriéndose así desde su aparición de inolvidables pasajes de las mejores obras literarias.

El cine nos muestra en imágenes aquellas historias que nuestros ojos leen en las páginas de un libro, negro sobre blanco, creando así en la pantalla una realidad que nosotros sólo concebimos en nuestra imaginación durante el acto de la lectura. E indagando en nuestra tradición literaria nos encontramos con autores de los que podemos decir que son más cinematográficos que otros, escritores cuyas novelas han sido llevadas a las pantallas de cine o de televisión en innumerables ocasiones. Y de entre estos autores, seguramente el novelista español del que más veces hemos visto obras en las salas de cine ha sido Benito Pérez Galdós. Su novela *Doña Perfecta* publicada en 1876 ha sido llevada tres veces a la pantalla: la primera en 1918 en Estados Unidos por el director Elsie Jane Wilson, posteriormente en 1950 Alejandro Galindo realizó una versión mejicana y por último en 1977 la adaptación española de César Fernández Ardavín. Y desde *Doña Perfecta* también se han adaptado otras muchas novelas suyas, algunas de ellas varias veces en versiones tanto españolas como mejicanas tales como: *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Marianela*, *Miau*, *Misericordia*, *Fortunata y Jacinta*, *La Fontana de oro*, *Nazarín*, *Tristana*, etc., estas dos últimas dirigidas por Luis Buñuel, y las demás por directores españoles

de gran prestigio de hoy y de siempre entre los que se encuentran: José Buchs, Benito Pe-rojo, José Luis Garcí, Angelino Fons, Mario Camus, José Luis Borau, etc.<sup>1</sup>.

*Fortunata y Jacinta* es una novela río, un folletín muy del gusto de la época y de todas las épocas, pues la buena literatura no sólo refleja el período histórico que narra, sino que sigue ahí dándolo a conocer y deleitando a las siguientes generaciones que tienen el gusto de asomarse a sus páginas. *Fortunata y Jacinta* es una novela cumbre de la literatura española del siglo XIX que seguramente después de *Don Quijote de la Mancha*, sea la mejor novela española de todos los tiempos. Por ello, no podemos hablar sólo de un folletín, de una novela río, de una novela psicológica, o costumbrista, es mucho más que todo eso, y también podemos adoptar todas esas acepciones para definirla. *Fortunata y Jacinta* es algo más que la vida de las dos protagonistas de la novela, es más que la historia de dos casadas, o, más bien, dos mujeres malcasadas que por azares de la vida o el destino aman a un mismo hombre, Juan Santa Cruz, un joven burgués, ocioso y algo chulesco que no merece el amor que de ellas recibe. Pero si sólo reflejara esa historia caeríamos en todas las teorías del folletín tan de moda en la época en que fue escrita, en los años 1885-1887. No, en *Fortunata y Jacinta* también aparecen otros muchos personajes que forman el fresco del Madrid de la época, que va desde el año siguiente al triunfo de la *Gloriosa*, desde 1869, hasta 1876 en los albores de la Restauración. Por esa ciudad bullanguera pasean no sólo las dos jóvenes protagonistas de la novela, sino también los burgueses enriquecidos en los negocios y en las tiendas de una ciudad ya abierta a un incipiente consumo, prestamistas y abogados con más pretensiones de burguesía emergente que de pertenecer realmente a esa clase social a la que intentan emular, los jóvenes cachorros de esa burguesía enriquecida que se preparan para ocupar los más importantes cargos políticos, las damas que realizan obras de caridad unidas a la Iglesia, pseudo intelectuales de café, etc.; en definitiva el mundo burgués y seguro que encarna Jacinta. En el lado opuesto se encuentra el pueblo llano, el de las vendedoras del mercado de San Miguel, las amas de casa de las corralas madrileñas preocupadas por intentar alimentar diariamente a su numerosa prole, las prostitutas que ahogan sus penas en alcohol, las jóvenes modistillas que sueñan desde sus buhardillas con una existencia mejor, los charlatanes de café que esperan ser convidados por los jóvenes ociosos con los que se sientan a su mesa para distraerlos y servirles de burla, todos ellos encarnan el universo en el que se mueve diariamente Fortunata.

Pero esta novela es mucho más que la vida de dos mujeres antagónicas que si no fuera por la historia literaria nunca llegarían a encontrarse, pues aunque se crucen en las calles de Madrid, sus vidas y sus destinos son tan diferentes que nunca hubieran intercambiado tan siquiera una mirada. Pues el verdadero protagonista de esta novela no son estos dos personajes, ni los otros prototipos que la pueblan, sino la ciudad de Ma-

<sup>1</sup> Angelino Fons, «Galdós en el cine», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, núm. 2, Madrid, 2005, p. 182.

drid, sus calles: la Cava de San Miguel, la Plaza de Pontejos, Concepción Jerónima, Raimundo Lulio y Santa Engracia (en el nuevo barrio burgués de Chamberí), y volviendo al Madrid castizo, la plaza Mayor o la calle del Ave María. Es el Madrid de la *Gloriosa* y la Restauración con sus calles y sus comercios por donde pasean los personajes que transitan en esta novela, son las calzadas empedradas, los coches de punto, las casas grises con sus balcones de hierro forjado adornados con algunas plantas de geranios. Es, por lo tanto, el Madrid de una época histórica que tan bien conocía Galdós y que supo como nadie reflejar en esta novela y en otras muchas.

Y la serie de TVE española que dirigió en 1980 Mario Camus en diez capítulos, con una extensión de más de diez horas de metraje, nos sumerge de lleno en la vida de todos esos personajes de la novela galdosiana, y a su vez, también conocemos la época histórica: las manifestaciones estudiantiles o la proclamación del rey Alfonso XII. Su director hace posible que nos encontremos en el mundo que Galdós narra en su novela gracias a una profusa documentación que nos muestra los comercios, las viviendas burguesas y las buhardillas, las corralas, las iglesias, los cafés y las calles de Madrid. Nos asomamos a través de los balcones para ver el interior de las casas, cómo viven en el mundo de Jacinta y cómo viven en el de Fortunata y recorreremos con ellas las calles empedradas, y compramos medicamentos en la botica de Ballester. Presenciamos las tertulias de los cafés y acudimos por la noche al teatro, nos vestimos según requiere la ocasión y la clase social. Y para que todo este universo quede reflejado en la pantalla sin cometer un error o trasgresión con la época, se necesita un arduo trabajo de documentación y expertos que puedan realizarlo, desde el asesoramiento histórico del tiempo que queremos reflejar en la pantalla hasta el vestuario adecuado o el mobiliario de las casas. Ahí nos encontramos con una labor muy pocas veces considerada o valorada y en cambio tan vital en una película o serie televisiva de estas características; me refiero al trabajo fundamental del documentalista.

## LA LABOR DEL DOCUMENTALISTA EN LA ELABORACIÓN DE UNA PELÍCULA O DE UNA SERIE DE TELEVISIÓN

Aunque todos estamos de acuerdo en que el trabajo de un documentalista es clave a la hora de producir una película o una serie de televisión —como es este caso—, en muy pocas películas se requiere el trabajo de este profesional. Hoy en día vemos al menos que todos los programas informativos de televisión cuentan con documentalistas especializados que aportan con su trabajo valor añadido al programa y que no sólo localizan la información que precisa el periodista, sino que la seleccionan, además de realizar un exhaustivo tratamiento documental para facilitar su rápida recuperación. Mientras que no existe prácticamente informativo que no posea su documentalista o documentalistas especializados es por el contrario mucho más raro ver en los títulos de

crédito de programas de ficción la presencia de este profesional, aunque cada día se dan más excepciones como es el caso de la serie *Cuéntame*, y como ésta otras muchas. Por ello, una serie de la categoría de *Fortunata y Jacinta* debía de haber contado con un departamento de documentación en apoyo de todos los profesionales que trabajaban en la serie: desde los guionistas, al director, pasando por el iluminador y no digamos los decoradores o los encargados de vestuario. Pero es cierto que en aquel año de 1980 en el que se rodó todavía TVE no contaba con un Centro de Documentación propiamente dicho, pues éste se creó en 1981 y más definitivamente en 1983, por lo tanto, pretender un pequeño departamento de documentación con profesionales adscritos a él para realizar una serie televisiva era, por aquel entonces, toda una quimera.

Y por supuesto, la puesta en marcha de un departamento de documentación que asesorara a todos los profesionales que trabajaron en la serie no era en absoluto una idea descabellada, sobre todo, si recordamos que esta serie no reflejaba el momento actual de la realidad madrileña, sino los años que transcurren desde 1869 a 1876. En una película o serie de época (como ésta que consta de más de diez horas de duración) la investigación histórica debe ser exhaustiva, es necesario conocer el trasfondo político y social de esos años en los que se desarrolla la trama; para ello hay que realizar un estudio previo en libros de historia de la época, además de conocer muy bien la obra de Benito Pérez Galdós, no sólo la propia *Fortunata y Jacinta*. Hay que conocer también los movimientos sociales y políticos del momento, la revolución de la *Gloriosa*, la abdicación del rey Amadeo, la llegada del largo período de la Restauración, la proclamación del joven rey Alfonso XII, etc., todos ellos hechos históricos que refleja la novela y que se encuentran también reflejados en la serie. Y no nos podemos olvidar de la situación económica de los españoles, de aquella emigración que duplicó prácticamente en veinte años la población madrileña, que pasó de 200.000 habitantes en 1845 a 400.000 en 1875<sup>2</sup>, lo que supuso la llegada de una emigración importante desde los pueblos de la península a la capital; la mayoría de aquellos emigrantes se encontraban abocados a una existencia miserable, habitando en infraviviendas, pues el Madrid de la época no estaba preparado para alojar y dar trabajo a toda esa población que llegaba a la ciudad. Ejemplo de ello son en la serie las corralas madrileñas que por aquel entonces eran nido de hambre, enfermedades y miseria. También era preciso conocer el comercio que se había desarrollado con relativa pujanza durante el siglo XIX, y había conformado una nueva clase social, la de la burguesía emergente, que encarna muy bien la familia Santa Cruz. Todos esos datos históricos, políticos, económicos y sociales son vitales para reflejar en la pantalla la historia de estas dos mujeres, y para ello hay que manejar una cantidad ingente de documentación que nos sirve de base para la narración que queremos contar; para ello debemos realizar un trabajo previo de localización y consulta

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, p. 44.

de fuentes informativas diversas: bibliográficas, hemerográficas, sonoras, plásticas, audiovisuales, orales, etc.<sup>3</sup>.

Para realizar todo ese trabajo de investigación tanto previo como durante la filmación sería preciso que la industria cinematográfica contara con la figura del documentalista especializado, capaz de trabajar con todos los departamentos que intervienen en el rodaje de la película o serie: de guión, dirección, dirección artística, iluminación, diseño de vestuario, maquillaje, etc., y más cuando se trata de un film de época. La mayoría de las veces el trabajo previo de investigación y localización de las fuentes documentales que precisa cada uno de los departamentos lo realizan cada uno de ellos por sí mismos: el guionista busca las fuentes que necesita para elaborar el guión, el director hace lo propio, y no digamos los encargados de iluminación y vestuario que rastrean en fotografías, revistas o cuadros de la época. Toda esta labor la podía facilitar el documentalista, y no sólo la localización y rastreo minucioso de las fuentes, sino también el tratamiento documental que estas fuentes precisan para hacer más rápida y eficaz su posterior recuperación cuando sean necesarias; además, el documentalista cuenta hoy con la ayuda de las nuevas tecnologías, las bases de datos que él mismo puede crear para ordenar todas esas fuentes consultadas, la información que extrae de otras bases de datos y de internet, etc., y todo ello, siguiendo unas técnicas documentales que facilitan la organización y recuperación de las fuentes.

Si como ya se ha visto existen durante la filmación de una película/serie todos estos departamentos que he denominado, también debería existir un departamento de documentación que se preocupará de localizar y elaborar todas estas fuentes de conocimiento necesarias:

1. Aspecto histórico, político, social, económico y cultura de la época:
  - Aspectos políticos: ideología, estructura de gobierno, sistemas parlamentarios, etc.
  - Aspectos sociales: nivel cultural, clases sociales, religión, lenguaje, tipo de sociedad (industrial, agraria, comercial), situación y privilegios, cambios sociológicos, etc.
  - Aspectos económicos: régimen económico (capitalista, comunista, socialista), tipo de economía (agrícola, industrial, comercial, marítima), tecnología, etc.
  - Aspectos culturales: literarios, artísticos, etc.
2. Localizaciones:
  - Lugares geográficos: climatología, flora y fauna.
  - Lugares de acción: urbanísticos, rurales, etc.

<sup>3</sup> Alfonso López Yepes (dir.), *Cine en la era digital. Aplicaciones de la documentación cinematográfica (1992-2005)*, Madrid, Fragua, 2007, p. 17.



- Fronteras físicas del país: países limítrofes, regiones, etc.
  - Lengua: jergas, dichos, giros, etc.
3. Vida y costumbres de la época:
- Arquitectura exterior e interior.
  - Decoración: mobiliario, cuadros, estatuas, relojes, jarrones, cortinas, etc.
  - Moda: vestuario, maquillaje, peluquería, calzado, joyería, etc.
  - Arte culinario: alimentación.
  - Aseo.
  - Juegos y deportes.
  - Personajes y tipología.
  - Etnografía y etnología.
  - Artes: música, escultura, pintura, teatro, literatura, cine, radio, televisión, etc.<sup>4</sup>.

Todas estas fuentes de información podían encontrarse almacenadas en el departamento de documentación y el documentalista podría realizar, además de sus propias funciones como tal, el papel que viene ejerciendo en muchas producciones cinematográficas el asesor. Normalmente, en la mayoría de las películas de época se cuenta con la figura del asesor que suele ayudar principalmente al guionista y al director, pero también al director de fotografía, maquillador, encargado de vestuario, etc. Este asesor vela para que no cometan ningún error estos profesionales, para que el público más entendido no encuentre ningún gazapo, una frase que no es propia de la época, un escenario que no refleje la autenticidad de las calles o el mobiliario de las casas; que los vestidos, maquillaje y peinado se adecuen a aquellos que usaban los personajes de ese tiempo histórico, etc. En ocasiones, incluso se necesitan varios asesores que manejen y conozcan todos los aspectos del período reflejado en la pantalla y todas las fuentes que antes he señalado.

El documentalista se hace imprescindible en la elaboración del guión, sobre todo cuando queremos transcribir a lenguaje cinematográfico una obra ya narrada. «La adaptación implica el pasaje de la escritura novelesca a la cinematográfica. La versión a menudo pasa por modificaciones y da lugar muy frecuentemente a concentraciones y supresiones con respecto a la obra literaria inicial. También puede transponer la historia en otra época u otro lugar que la acerquen a la realidad del espectador. La elección de una adaptación está justificada cuando un texto antiguo puede aportar resonancias particulares a la época contemporánea.»<sup>5</sup> En muchos casos la obra literaria escrita en una época pretérita se adapta no a la época en que fue escrita sino a la actual conservando

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>5</sup> Anne Huet, *El guión*, Barcelona, Paidós y Cahiers du Cinema, 2007, p. 36.

la misma historia. En otras, como las novelas de Galdós, reflejan en su mayoría el tiempo histórico del escritor y son un documento vivo de la memoria española del siglo XIX. De todas formas, en una adaptación de una obra clásica de la literatura, el guión tiene un valor fundamental pues es el punto de partida de lo que luego constituirá el film, y todos hemos descubierto en algunas ocasiones como muy bien nos expresa Anne Huet —directora de la sección de cine del Centro Nacional de Documentación Pedagógica de Francia— la gran decepción que nos produce en la pantalla la adaptación de una novela admirada. «La naturaleza del relato literario no necesariamente es transponible en imágenes. En el espíritu del lector se forman imágenes mentales, lugares, protagonistas, y es raro que la encarnación en la pantalla alcance el nivel de imaginación que las palabras han suscitado.»<sup>6</sup> Todos tenemos una imagen mental de los escenarios y los protagonistas de nuestras novelas predilectas. En ocasiones cuando vemos estas mismas novelas llevadas a la pantalla nuestra imagen previa suele cambiar y toman su lugar los personajes y escenarios de la pantalla de cine o televisión; a veces nos decepcionan pues no se parecen en nada a la imagen mental que previamente nosotros habíamos recreado en la lectura, pero en otras ocasiones, los actores encarnan a los personajes mucho mejor que nuestros actores mentales, hasta el punto que, desde entonces, los protagonistas de esas novelas ya pasan a tener un rostro popular para el imaginario colectivo.

Si la necesidad de realizar una labor previa de documentación es fundamental en el trabajo del guionista, no digamos en el del director, quien es además el responsable último de todo aquello que vemos en la pantalla. El director de un film o una serie «deberá por tanto poseer una visión global de todo el proceso narrativo y de puesta en escena y puesta en imágenes del producto cinematográfico. Por consiguiente, tendrá que documentar todas esas circunstancias: profundizar en el guión, elegir el método interpretativo más adecuado, acomodarse o no a las características de cada género cinematográfico, conocer las novedades tanto técnicas como expresivas que pueda aplicar en sus películas, documentándose para ambientar éstas sobre la época, costumbres y aspectos diversos relativos a la historia a contar»<sup>7</sup>. Como podemos comprobar el director asume toda la responsabilidad de la película, y además tiene que hacer un considerable trabajo de documentación, sobre todo si se trata de films o series de época, ya que debe consultar publicaciones diversas que se encuentran en distintos soportes, visionar películas que tengan que ver con el tema que él trata o la época, ver fotografías, cuadros, viajar a los lugares elegidos para las localizaciones, etc. Todo un trabajo documental —que como muy bien señala el profesor Alfonso López Yepes— que le ayude a conseguir una adecuada ambientación y proporcione credibilidad al producto fílmico<sup>8</sup>. Son muchos los directores que han escrito sus memorias, que nos han habla-

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>7</sup> Alfonso López Yepes, *Cine en la era digital...*, op. cit., pp. 23-24.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 24.

do de su forma de trabajar y rodar, y también en sus libros o entrevistas que les han realizado nos han contado cómo se documentan para sus películas. Un libro que ya es todo un clásico de la literatura fílmica es la larga entrevista que en su día realizó François Truffaut a Alfred Hitchcock, en la que el director experimentado le cuenta al director novel cómo se documenta para sus películas, cómo recrea decorados auténticos y vestuario que hacen mucho más creíbles a sus personajes<sup>9</sup>. Al igual que Hitchcock otros muchos directores tanto norteamericanos como españoles nos han dejado memoria escrita de su método de trabajo y de la importancia que en éste tiene la documentación.

Otros profesionales además del guionista y el director utilizan una profusa documentación que les ayuda en su trabajo; no olvidemos que ésta se hace imprescindible para el decorador, el encargado de vestuario, el maquillador y no digamos para el director de fotografía. Algunos de estos profesionales también nos han dejado en sus libros y en múltiples entrevistas testimonios de gran valor con respecto a la documentación que han utilizado para sus películas; casi todos ellos citan la importancia que tiene la pintura y la fotografía para copiar los decorados, el vestuario o la luz de la época que quieren plasmar<sup>10</sup>.

## LA DOCUMENTACIÓN EN LA SERIE DE TVE *FORTUNATA Y JACINTA* (1980)

Ficha técnico-artística:

*Dirección:* Mario Camus.

*Producción:* Salvador Agustín.

*Guión:* Mario Camus.

*Música:* Antón García Abril.

*Fotografía:* Juan Martín Benito.

*Montaje:* José María Biurrun.

*Dirección artística:* Félix Murcia. Rafael Palmero.

*Vestuario:* Javier Artiñano.

*Actores:* *Fortunata:* Ana Belén; *Jacinta:* Maribel Martín; *Maximiliano Rubín:* Mario Pardo; *Juan Santa Cruz:* François Eric Gendron; *Don Evaristo Feijoo:* Fernando Fernán Gómez; *Mauricia:* Charo López; *José Izquierdo:* Francisco Rabal; *Doña Lupe Rubín:* María Luisa Ponte; *Don Baldomero Santa Cruz:* Jean Marc Thibault; *Doña Bárbara Arnaiz:* Mary Carrillo; *Estupiñá:* Manuel Alexandre; *Nicolás Rubín:* Francisco Algora; *Mo-*

<sup>9</sup> François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

<sup>10</sup> Un libro de gran valor para ver el trabajo documental que realiza un director de fotografía son las memorias de Néstor Almendros *Días de una cámara*, pref. de François Truffaut, Barcelona, Seix Barral, 1982.

*reno Isla*: Julio Núñez; *Segismundo Ballester*: Manolo Zarzo; *Papitos*: Cristina Torres; *Doña Guillermina*: Berta Riaza.

Como ya he dicho anteriormente Galdós ha sido considerado un escritor cinematográfico, y no sólo por la cantidad de veces que sus novelas han sido llevadas al cine, sino sobre todo porque sin él saberlo sus descripciones, su observación de los lugares y los personajes, el lenguaje que utilizan éstos, etc., son «muy cinematográficos». En sus novelas el escritor utiliza técnicas propiamente cinematográficas sin él conocerlas, en «la descripción exacta y clara de los lugares y ambientes en donde se mueven los personajes a través de los cuales se nos va a relatar una historia, un tema o una situación, son las razones —como muy bien expresa el director de cine Angelino Fons—, por las que podemos denominar al escritor canario de cinematográfico»<sup>11</sup>. A todo ello ayudan las dotes que poseía Galdós de observador; él era un gran observador de la realidad que le rodeaba, que él consideraba virtud fundamental para la creación de la novela moderna, y reprochaba a otros escritores coetáneos que les agradara más imaginar que observar. Seguramente en esas dotes de observación, en ese valorar el detalle, lo minucioso, los movimientos y el habla de sus personajes se encuentre el germen del Galdós cinematográfico.

Aunque Benito Pérez Galdós no se vio influido en su obra por el cine, pese a que hayamos considerado a ésta de cinematográfica, sí conoció este nuevo arte, claro que, ya casi al final de sus días. Galdós sí conoció el cine y se interesó por él; lo que no llegó seguramente a ver en la pantalla es ninguna de sus obras, pues sí tenemos en cuenta que la primera novela suya que fue adaptada en el cine fue *Doña Perfecta* en 1918 y en Estados Unidos, por lo que estoy casi segura de que Galdós no pudo ver la película, dado que falleció en 1920, y no consta que se haya estrenado este film norteamericano en España antes de su fallecimiento. Aún así Galdós como buen hombre de su tiempo también muestra cierto interés en el cine y teme —según nos expresa en este artículo publicado en el periódico *El Liberal* en 1913— que con él llegue la muerte del teatro.

Y ya que hablo de reformas, no terminaré esta Memoria sin decir algo de ese cinematógrafo, en cuyos progresos ven muchos un peligro serio, que nos traerá total decadencia, quizá la muerte del teatro.

Creo, sí que a los espectáculos artísticos que tienen por principal órgano la palabra, les quita mucho público el cine; creo también que como indudable progreso científico, se perfecciona de día en día, trayendo nuevas maravillas que cautivan y embelesan al público.

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro; antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y her-

<sup>11</sup> Angelino Fons. «Galdós en el cine», *Isidora...*, loc. cit., pp. 183-184.

moso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar una idea; así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no muy lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo<sup>12</sup>.

## DOCUMENTACIÓN Y ÉPOCA HISTÓRICA

En la elaboración de *Fortunata y Jacinta*, Benito Pérez Galdós hizo un gran acopio de documentación, así nos lo manifiesta en su libro autobiográfico: *Memorias de un desmemoriado*, en el que reconoce haber reunido una gran documentación que le sirvió de punto de partida a la hora de escribir su novela<sup>13</sup>, no sólo en lo referente a la caracterización de los personajes, sino sobre todo en el proceso socio-histórico que nos revela la novela.

*Fortunata y Jacinta* se encuentra dividida en cuatro partes: cada una de ellas ocupa en la novela más o menos el mismo número de páginas, y a cada una de ellas también dedica Mario Camus en la serie de televisión diferentes capítulos, seis aproximadamente de una hora de duración cada uno a los dos primeras partes y cuatro a las dos últimas. En cambio, cada una de las partes que componen la novela o los capítulos televisivos no se corresponden con la misma cantidad de años: la primera parte nos narra los avatares de sus personajes desde 1869 que da comienzo la novela hasta 1874, por lo tanto, cinco años de historia. La segunda parte prácticamente se desarrolla durante todo el año de 1874. La tercera parte abarca ocho meses y la cuarta, la más breve, sólo ocupa seis meses.

La primera parte de la novela —y al igual en la serie de televisión— abarca como hemos dicho desde 1869 hasta 1874, si exceptuamos un breve preámbulo con el que da comienzo la novela en la que se sucedieron las revueltas estudiantiles en las que participa Juan Santa Cruz, en la conocida «Noche de San Daniel» en junio de 1866, y que nos sirven como presentación de este personaje. Por lo que esta primera parte tiene como trasfondo histórico desde la promulgación de la Constitución de 1869 hasta ya un año vivido de la proclamación de la I República. En esta primera parte, que consta

<sup>12</sup> María de los Ángeles Rodríguez Sánchez, «La loca de la casa. Película y novela cinematográfica», *Isidoro...*, op. cit., p. 128.

<sup>13</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. cit., p. 24.

de once capítulos, Galdós se extiende en los hechos históricos que se presencian desde la Villa y Corte y nos da cuenta de la vida familiar, burguesa y conservadora de los Santa Cruz. A su vez también dedica un largo capítulo al Madrid de la política, al funcionariado, los negocios y sobre todo al comercio, para el que le sirve de hilo conductor la familia Santa Cruz y las otras ramas familiares con las que se relacionan, todos ellos dedicados al comercio que se desarrolla en el Madrid cercano a la calle Toledo y a la Plaza Mayor. En la ficción ocupa un lugar destacado en esta primera parte la otra protagonista femenina de la novela, Jacinta, su familia, su matrimonio con su primo, Juan Santa Cruz, su viaje de novios, y el primer conocimiento durante este viaje de la breve relación que años atrás había mantenido su marido con una mujer del pueblo llano, llamada Fortunata. La protagonista de la novela apenas se nos presenta en esta primera parte, ni tampoco en los dos primeros capítulos de televisión, sólo sabemos cómo se conocieron Juan Santa Cruz y ella, cómo mantuvieron cinco meses de relaciones apasionadas de las que nació un niño, y cómo éste la abandonó nada más nacer el hijo, que además muere con tan solo un año de vida. En definitiva, en esta primera parte el autor se detiene en la descripción de la vida conyugal de Jacinta, en la historia de la familia Santa Cruz y en presentarnos un cuadro de costumbres de la burguesía madrileña.

En la segunda parte, compuesta en la novela por siete capítulos, y en la serie por tres, ya queda de lado la burguesía que representa la familia Santa Cruz y Jacinta, pues se centra de lleno en el personaje protagonista de la novela, Fortunata. Esta parte se desarrolla prácticamente durante todo el año 1874 y en ella Fortunata se constituye en protagonista absoluta. Comienza esta segunda parte de la novela con la aparición de Máximo Rubín estudiando Farmacia en la Universidad; se presenta al personaje y a toda su familia: sus hermanos, su tía doña Lupe, la criada; el Madrid de la clase media con aspiraciones burguesas que habita en el barrio de Chamberí. Fortunata se relaciona con esta familia hasta el punto de casarse con Maxi Rubín, acontecimiento con el que concluye esta parte de la novela, pero para ello tendrá que penar sus culpas y qué mejor que la reclusión en el Convento de las Micaelas, en el que las monjas intentan convertir en mujeres respetables a las consideradas por la sociedad mujeres descarriadas.

La tercera parte abarca un período más breve, sólo de ocho meses, que también ocupa siete capítulos en la novela, y dos en la serie de televisión. En ella toda la trama gira alrededor de la figura de Fortunata, su vida de casada con Rubín con la aureola orgullosa de mujer respetable. La vuelta a las andadas con Juan Santa Cruz al día siguiente de su boda, hasta que éste otra vez cansado del gran amor de Fortunata la abandona, el abandono de ésta de la casa conyugal y el encuentro con un viejo solterón, Evaristo Feijoo, que la protege y además instruye en el arte de la vida. Cuando Feijoo decide también abandonarla, aunque en esta ocasión por razones diferentes a las de los dos hombres de su vida —en su caso por la edad— intenta solucionar el futuro de Fortunata

reconciliándola con su marido, pero en seguida Juan Santa Cruz vuelve a seducirla, aunque ella sabe que el tiempo juntos tiene los días contados, pues como siempre Santa Cruz volverá a abandonarla, aunque esta vez le ronda en la cabeza «la pícaro idea» que se desarrollará en la cuarta y última parte de la novela.

Esta cuarta parte, aunque tenga una extensión casi igual que sus precedentes en la novela y se desarrolle en seis capítulos, y la serie le dedique también otros dos capítulos, se constituye en realidad en desenlace de la vida de Fortunata. Y como todo lector o espectador sospecha desde el principio este desenlace finalizará, claro está, con la muerte de su protagonista. En este capítulo la locura de Máximo Rubín se agudiza, y concluirá cuando finalice la novela con su internamiento en el manicomio de Leganés. Fortunata volverá a abandonar el domicilio familiar cuando su estado de gestación ya delate que el hijo que espera es fruto de la relación con su amante y no con su marido. Juan Santa Cruz, como siempre, vuelve a abandonarla y a entretenerse en amores menos apasionados y comprometidos. Y Fortunata muere después de haberse hecho realidad «la pícaro idea»: dar a luz al verdadero heredero de los Santa Cruz; muere entonces cuando nace Juan Evaristo Segismundo que le entrega a la estéril Jacinta. El futuro sería ya otra novela encarnada en ese niño, hijo de la burguesía ociosa y del pueblo llano más apasionado. ¿Qué será de Juan Evaristo Segismundo?, que nace ya con la Restauración: esa es la incógnita que nos deja Galdós para que nuestra imaginación pueda volar y cada uno de nosotros construya una nueva novela.

Como se puede comprobar después de realizado el desglose de las cuatro partes de la novela, la primera y la segunda requieren una profusa documentación, que ya vimos que Galdós confiesa haber consultado. Pues en estas dos partes no sólo nos describe los hechos históricos que se desarrollan en el período que abarca la trama de la novela, sino que además nos presenta en la primera parte la burguesía madrileña y su comercio, y en la segunda nos muestra como vive la clase media y la más pobre del Madrid de la época. Por el contrario, en las dos últimas partes, una vez presentados los personajes y el estrato social al que representan, la documentación pasa a un segundo lugar, siendo la trama de ficción la protagonista única de la novela.

## DOCUMENTACIÓN Y PERSONAJES

Los personajes que pueblan la novela son personajes que ya forman parte del imaginario colectivo de todos aquellos apasionados lectores de *Fortunata y Jacinta*, pero desde el momento que Mario Camus rodó la serie para TVE, estos personajes ya tienen el rostro, la figura y los ademanes de Ana Belén, Maribel Martín, Fernando Fernán-Gómez, Mario Pardo o María Luisa Ponte.

Desde luego el personaje central de la novela y la serie es Fortunata; en las tres cuartas partes de la obra ella es la indiscutible protagonista y toda la trama dramática gira

en torno a ella. Su antagonica es Jacinta, que tiene un mayor protagonismo en la primera parte de la novela y luego lo va perdiendo, de la misma forma que va llenando la pantalla y la novela *Fortunata*. Les siguen en importancia el marido de Jacinta y amante de *Fortunata*, Juan Santa Cruz; el débil marido de *Fortunata*, Maximiliano Rubín. Y tras los dos matrimonios otros personajes también claves en la novela: Doña Lupe, tía de Maximiliano; Evaristo Feijoo, amante circunstancial de *Fortunata*; Mauricia la dura, amiga de *Fortunata*; doña Guillermina Pacheco; Estupiñá; el matrimonio de los Santa Cruz, padres de Juan, doña Bárbara y don Baldomero; y otros secundarios como: Ido del Sagrario, José Izquierdo, los hermanos Rubín, Moreno Isla y Segismundo Ballester. Pasaré a hablar ahora de todos ellos.

Comenzaré por el personaje central de la serie y de la novela, *Fortunata*. *Fortunata* representa al pueblo llano madrileño, es una mujer inculta, sin instrucción alguna, pero que a veces sorprende con sus razonamientos más que cabales. *Fortunata* vive según sus pasiones y son éstas las que la mueven a lo largo de toda la novela. Su pasión principal es el amor que siente por Juanito Santa Cruz, un amor que se encuentra por encima de todo, y que hace que ante ese amor se ponga el mundo por montera si es preciso. Para ella su máxima es que querer como ella quiere no puede ser malo, ya que ella antepone el amor a todo lo demás, incluido los convencionalismos de la época por lo que la critican por ello, ya que consideran que ese amor es pecaminoso, pero *Fortunata* nunca lo ve así, todo lo contrario, ella se siente la verdadera esposa de Juan Santa Cruz, porque ella es capaz de darle hijos, lo que no puede hacer su esposa ante los ojos de Dios y de los demás. Ella representa el amor-pasión, el amor-verdadero, la fidelidad absoluta, para ella Juan es como muy bien dice: —«Mi marido eres tú... todo lo demás... ¡papás!»<sup>14</sup>. Ella es la verdadera mujer virtuosa, pues en ningún momento ha dejado de amar al mismo hombre; por eso en *Fortunata* la fidelidad es absoluta, y además, ella sí sabe amar. *Fortunata* tenía que estar representada en la serie por una mujer que fuera atractiva, seductora, descarada, pobre, ignorante, sincera... Y para encarnar al personaje de *Fortunata*, el director Mario Camus recurrió a la actriz Ana Belén, que era por aquel entonces una mujer joven, capaz de aprenderse unos diálogos muy extensos y que cumplía con el ideal propuesto por Galdós, que fuera una mujer guapa, fresca, que supiera utilizar sin afectación el lenguaje popular castizo madrileño, y todas esas características requeridas las reunía a la perfección Ana Belén.

Jacinta, la antagonica de *Fortunata*, la esposa de Juan Santa Cruz, la esposa legal a los ojos de la Iglesia y de los convencionalismos sociales, representa el mundo opuesto de *Fortunata*, representa el mundo de la alta burguesía, el mundo de la abundancia. Jacinta es dulce, inmadura, no ha tenido nunca que crecer, no ha hecho falta, ha sido siempre la mujer-niña, ha pasado de la vida de holganza con sus padres y hermanas a la casa

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 74.



de los Santa Cruz. Pero aún en la vida perfecta y casi envidiable de Jacinta se esconde una pena que ensombrece ese mundo seguro que ella encarna y en el que no le falta de nada. A Jacinta le ensombrece la vida la infidelidad continua de su marido, pero sobre todo su esterilidad. Ésta está presente en la novela, en las imágenes oníricas de una Jacinta amantando a un niño, cuando observa a los niños de la calle jugando, cuando prepara ese cuarto en el que no falta de nada para el nuevo Delfín de los Santa Cruz, ese cuarto siempre vacío. La serie en su segundo capítulo nos muestra todas estas imágenes en profundidad y vemos como el dolor de Jacinta irá creciendo dentro de ella, sin perder nunca un ápice de su dulzura ni su sonrisa jovial y confiada. Pero vemos cómo ese dolor crece de día en día y se manifiesta en rencor hacia un mundo injusto que le ha dado de todo, menos lo que más ansía, y en su desenlace el dolor se muestra en toda su crueldad, una crueldad impensable en un personaje como el de Jacinta, que al final en las últimas escenas de la serie en el 10.º capítulo manifiesta su dureza oculta, cuando le niega la entrada a Juan Santa Cruz en la habitación del niño, su relación con él ha terminado, Juan ya no existe más para Jacinta, ahora todo su amor está depositado en el nuevo Delfín, en el otro Juanito Santa Cruz. Para dar vida a este personaje, Mario Camus buscaba a una mujer rubia, «ya sé que no tiene por qué ser rubia. Pero busqué una chica que fuera un poco alta, bonita, al lado de Ana Belén, y que fuera más fina, de rasgos más suaves, más delicada...»<sup>15</sup>. Y esa chica fue Maribel Martín.

Juan Santa Cruz, el Delfín de la familia burguesa de los Santa Cruz enriquecida con el comercio madrileño, representa a los «señoritos» de la alta burguesía, mimado de la fortuna y también por unos padres ya mayores que se miran en su único hijo. Juanito es frívolo, vago, seductor, caprichoso, vano, superficial, infiel, con un encanto especial, y desde luego desleal con las dos mujeres que tanto le aman. Mientras que Fortunata le ama con una pasión desatada, Jacinta le ama con toda la ternura y la dulzura que se le dedica a un niño grande, pero Juan es incapaz de amar y de saber corresponder al amor de sus dos mujeres. Porque en el fondo a Juan le ahoga este amor desproporcionado de Fortunata que no deja de considerar un amor de gente plebeya, sin educación, que antepone sus pasiones, sin respetar los valores morales burgueses que encarnan él y su prima Jacinta, mujer más apropiada pero con la que también se muestra desleal. El papel de Juan Santa Cruz debía ser para un actor francés, pues la serie está coproducida con Francia, y a Mario Camus le presentaron entonces a François Eric Gendron, que era hijo del famoso violinista Maurice Gendron. Como dice Mario Camus el actor «era un señorito perfecto: sabía vestirse, sabía moverse, sabía sentarse, te escuchaba con displicencia»<sup>16</sup>. Quién mejor entonces para encarnar el personaje de Juanito Santa Cruz.

<sup>15</sup> Juan Carlos Carrazón «Entrevista a Mario Camus. Director de cine y de la adaptación televisiva *Fortunata y Jacinta*», *Isidoro...*, loc. cit., p. 200.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 200.

El personaje antagónico de Juan Santa Cruz es Maximiliano Rubín, el marido de Fortunata, un hombre enfermizo y débil que vive gracias al cuidado de los demás. Es la otra cara de la moneda de Santa Cruz, es estudiante aunque con poca inteligencia, las asignaturas las aprueba gracias a la influencia de su tía doña Lupe, pertenece a la clase media por lo que tiene que trabajar, pero el destino de la vida les hace compartir una misma mujer. Mucha mujer para él, como le dice su compañero de botica Ballester. Maxi, es feo, raquítico, desequilibrado, impotente, buena persona; Maxi sí sabe amar, y ama a Fortunata aunque no sea —como él dice— una mujer honrada, pero ella es incapaz de corresponder a este amor. Maximiliano pasa en la novela y en la serie de ser un hombre inseguro, enfermizo y débil a ser un auténtico desequilibrado que finalizará sus días en el manicomio de Leganés. El actor que da vida en la serie de televisión a Maxi Rubín fue Mario Pardo, que además adelgazó convirtiéndose como dice Mario Camus en un monstruito desnutrido de no más de treinta kilos de peso<sup>17</sup>, lo cierto es que bordó su papel y obtuvo muy buenas críticas. Veintiocho años después, con motivo de la mesa redonda sobre Galdós y el cine celebrada en el Congreso Galdós con los creadores, el actor Mario Pardo nos comentaba que aunque su papel no era el del máximo protagonista él tuvo lo que los actores denominan «el personaje bombón», y es cierto que el personaje Maxi Rubín puede ser considerado como un personaje bombón para cualquier actor, que en este caso tuvo una mayor trascendencia que el papel protagonista de Juan Santa Cruz.

Otro personaje principal de la novela y de la serie es doña Lupe, «la de los pavos», la respetable viuda de Rubín, con ínfulas de burguesa, que se queda en clase media o a lo sumo en pequeño burguesa. Doña Lupe se dedica al negocio de prestar dinero, es avara y mezquina, pero en el fondo de buen corazón. Viuda sin hijos se entrega por entero al cuidado de sus tres sobrinos Rubín, y sobre todo al que necesita más cuidados, Maximiliano; sólo este papel de cuidadora atenta y cariñosa ya la redime de sus demás defectos, de su avaricia, mezquindad y despotismo. Le gusta hacer el papel de redentora de mujeres descarriadas y sin principios, y lo ejerce a golpes con su criada Papitos y con mejor disposición con Fortunata, aunque ve que con ella es imposible llevarla por lo que ella considera el buen camino. El papel de doña Lupe, Mario Camus se lo encarga a la actriz María Luisa Ponte, con un poco de miedo, pues por aquel entonces la Ponte comenzaba a desmemoriarse y eran muchas las escenas que incluían un largo parlamento, pero para sorpresa del director, la actriz hacía sus papeles sin tener que repetir la toma, a lo que Mario Camus le preguntó intrigado cómo podía recitar sin equivocarse tan largos diálogos y María Luisa Ponte le respondió que cuando un texto está bien escrito ella no tenía ningún problema<sup>18</sup>. Y es cierto que con Galdós como guionista no hay problemas con los diálogos del texto.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 202.

Otro personaje que también ocupa un lugar central en los capítulos 7.º y 8.º de la serie es don Evaristo Feijoo, el alter ego de Galdós en la novela; a través de él, el autor expresa sus pensamientos, y podemos decir que encarna la lógica argumental de la obra. Don Evaristo Feijoo, que se ofrece de protector y a su vez de amante discreto de Fortunata, se caracteriza por ser un personaje anticlerical, librepensador, solterón, con un punto de ironía que raya en el cinismo, viajero... al igual que Galdós. Feijoo le ofrece a Fortunata los mejores consejos, es el único que se preocupa por su vida y su futuro, el único que la abandona, pero a su pesar, cuando descubre que se ha hecho viejo sin darse cuenta y ya no puede continuar las relaciones con ella. Es, desde luego, de todos los hombres con los que se cruza Fortunata en su camino, el más práctico, el más sabio, el más fiel amigo y el que mejores consejos supo darle, aunque ella al final no los llevara a la práctica. El actor que lo representa está muy bien elegido, un Fernando Fernán Gómez al que vemos como debió ser en su día, si hubiera existido, don Evaristo Feijoo.

Doña Guillermina Pacheco, o como muy bien la define su sobrino, Moreno Isla, «la rata eclesiástica», representa a la solterona virgen de la alta burguesía, envuelta siempre en olor de sacristía; así ella ejerce de intermediaria entre este mundo y el otro, y de ahí su poder. Doña Guillermina intenta intermediar entre los dos mundos irreconciliables de Fortunata y Jacinta, pues aunque ella pertenece de lleno y por nacimiento al mundo de Jacinta, también se relaciona con el de Fortunata mediante sus obras de caridad, y además porque todos aquellos menesterosos que la siguen la consideran una santa. Guillermina Pacheco es también la Fundadora, ya que toda su actividad está encaminada a luchar por la creación de su orfanato. Ella hace realidad «su maternidad» ejerciendo de santa fundadora con su orfanato; aunque pertenezca al mundo burgués e inmóvil de Jacinta ella lucha por su idea, con la misma pasión que Fortunata lucha por la suya. La actriz que encarna a Guillermina Pacheco es una gran actriz de teatro, Berta Riaza.

Otro personaje que tiene un lugar también protagonista en los capítulos 5.º y 6.º de la serie es Mauricia la dura, la única amiga de Fortunata, una mujer a la vez agresiva y tierna. Ella es también como Fortunata del pueblo llano, una mujer con una vida difícil y también descarriada que sobrevive gracias al alcohol y que no puede soportar el encierro al que la somete la sociedad que la condena en el Convento de las Micaelas. Mauricia es menos dócil que Fortunata y ama por encima de todo su libertad; cuando la expulsan del Convento, grita como un aullido hondo que le sale de adentro. «¡Hay bendita calle de mi alma!». El personaje lo encarna muy bien Charo López, que sabe dotar a Mauricia la dura de toda la fuerza que ambas llevan dentro.

Otro personaje secundario pero también importante es Estupiñá, algo así como el criado-amigo-confidente de Bárbara Santa Cruz, el hombre que igual le sirve para buscar el mejor pescado en el mercado de San Miguel, como el de traerle los últimos cotilleos de la ciudad o de seguir y contarle las andanzas de Juanito Santa Cruz; Estupiñá es «el hombre para todo» de los Santa Cruz, le tratan como un amigo y come a su mesa, aunque pertenece no al mundo de Jacinta, que frecuenta dia-

riamente, sino al de Fortunata, de la que además llega a ser vecino en la Cava de San Miguel; el actor que encarna al personaje es Manuel Alexandre. Otros personajes fundamentales son el matrimonio Santa Cruz, doña Bárbara y don Baldomero, los padres de Juanito, que viven en su placidez burguesa, sin faltarles de nada, sólo preocupados por la holganza de su hijo, pero orgullosos de poder haberle dado esa vida ociosa, gracias a los negocios de don Baldomero y que ahora pueden permitirse vivir de las rentas de sus inversiones; los actores que dan vida a estos personajes son Mary Carrillo y el actor francés Jean Marc Thibault. Ido del Sagrario es un personaje curioso, un loco, parlanchín, escritor de poca monta y asiduo de tertulias y cafés donde pasa sus días; el actor que lo encarna es Luis Ciges. Otro personaje secundario es José Izquierdo, tío de Fortunata; es la representación también del pueblo llano, del hombre pobre, no muy trabajador, también asiduo de los cafés, un tanto pícaro, ignorante, amoral, librepensador, que a la hora de la verdad se iría con quien le diera de comer, perteneciera al partido que perteneciera; aunque su papel es secundario el actor que lo representa es nada más y nada menos que Paco Rabal. Otros personajes que forman comparsa pero aparecen en sucesivos capítulos de la novela y de la serie son los hermanos Rubín, esa clase media o pequeña burguesía que tenía un hermano farmacéutico como Maxi, otro con pretensiones políticas como Pablo Rubín, que al final lo logra, y otro perteneciente al clero, el cura Nicolás Rubín: gordo, glotón, ambicioso, que encarna muy bien el actor Francisco Algora. Del mundo de Fortunata se encuentra también uno de sus más rendidos admiradores, un hombre que la ama de forma platónica, la respeta y la valora como nadie, el boticario Ballester, compañero y amigo de Máximo Rubín, que da vida en la pantalla el actor Manuel Zarzo. Y por último, también Jacinta tiene su rendido admirador, un hombre que la ama en secreto y que muere consumido por este amor imposible, su primo, el rico solterón Manuel Moreno Isla, un consumado don Juan, que ya en su madurez cae rendido ante su doña Inés que representa Jacinta; el actor que encarna este personaje es Julio Núñez. Y también nos encontramos otros personajes que dan vida al Madrid de la época y a todos sus estratos sociales: los amigos de Juan Santa Cruz, Joaquinito Páez y Villalonga, Papitos (la criada de doña Lupe), los padres y hermanas de Jacinta, las mujeres de las corralas, la hermana de Mauricia, la esposa de Ido del Sagrario, la tía de Fortunata, y un largo etc. de personajes secundarios que pueblan la novela y nos sumergen en las calles del Madrid del sexenio revolucionario.

## DOCUMENTACIÓN Y PUESTA EN ESCENA

En una serie de televisión de tanto metraje y más de época es fundamental el trabajo de documentación para lograr una fiel puesta en escena. Desde luego se tiene que decir que si fue un éxito la elección de los actores y que se tuvo mucho cuidado

en abordar la etapa histórica en la que se desarrolla, también tuvo una muy cuidada puesta en escena. Pues hubo que reconstruir un gran número de escenarios distintos, no sólo interiores, sino también exteriores, y todos ellos, como muy bien expresa su director, Mario Camus, fueron construidos a propósito para la serie. En Madrid es muy difícil rodar y el Madrid de la Plaza Mayor de los años ochenta del pasado siglo no tiene ya mucho que ver con la misma plaza, un siglo antes, y no digamos las calles adyacentes o el mercado de San Miguel, que hoy como todos los mercados son construcciones interiores y no, puestos callejeros, como por aquel entonces. Tuvieron que reconstruir el Madrid de la época, y entonces Mario Camus se pregunta: «¿Pero esto cómo lo vamos a hacer?, porque todo esto pasa en Madrid y en Madrid no se puede rodar... Está claro que tú no puedes ir a rodar en la Cava de San Miguel, ni decir: este mercado lo tiro abajo, y meto esto otro... Porque era una serie de época. Me pareció disparatado»<sup>19</sup>.

Sí, desde luego no se podían tirar calles, ni mercados, ni volver a poner las farolas de la época, todo eso se tenía que realizar en estudio, en construcción de cartón-piedra que reprodujera lo más exactamente posible las calles céntricas del Madrid de los Austrias, con el empedrado de la época, con las fachadas de las casas entre grises y mugrientas que van adquiriendo éstas con el paso del tiempo, con los balcones típicos de Madrid de hierro forjado en el que asoman algunos geranios, y con los letreros de las tiendas propios de aquellos años, antes de que lo inundaran todo las luces de neón. Fueron muchos los distintos escenarios en exteriores, entre ellos las calles de Madrid, los descampados del final de la calle Santa Engracia, el patio del Convento de las Micaelas, la fachada de la estación del tren donde llega Juanito Santa Cruz de su viaje a París, los exteriores del manicomio de Leganés, el cementerio donde entierran a Fortunata, etc. Pero también vimos muchos interiores diferentes que había que reconstruir con gran precisión: las corralas donde juegan unos niños sucios y hambrientos, las casas que rodean el patio interior sin apenas ventilación y con los utensilios y el mobiliario imprescindible y un tanto desvencijado; la buhardilla de Fortunata en la Cava de San Miguel; y las otras viviendas con un mobiliario mejor pero no lujoso que habita con su marido Máximo Rubin; la casa de doña Lupe en la calle Raimundo Lulio, y luego la de la calle Ave María; la botica de los Samaniego; la tienda de Aurora, con pretensiones de lujo parisino; la buhardilla de Estupiñá; las tabernas; los cafés madrileños donde se pasan los clientes las horas muertas en la tertulia; el piso de don Evaristo Feijoo con cierto gusto burgués y con mejores muebles y cortinas que los anteriores; y sobre todo, el piso de la familia Santa Cruz, un piso con un salón recargado de muebles isabelinos, muy bien tapizados y cuidados, los grandes cortinones a juego, las alfombras, los cuadros, la habitación del matrimonio mayor y la del matrimonio joven, el ga-

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 194.

binete, etc., todo ello copiando el interior de una casa de la alta burguesía de entonces. Y los ejemplos serían largos de enumerar, pues son muchos los escenarios diferentes que presenciamos en esta serie televisiva y que precisan del trabajo de un asesor que conozca bien: la arquitectura, la decoración, el vestuario y las costumbres de la época.

En realidad, cuando lo que queremos llevar a la pantalla es una obra de Benito Pérez Galdós vemos que el mejor asesor que podemos encontrar es el propio Galdós; prácticamente en la novela el autor nos describe todos los escenarios y sólo necesitamos copiar sus palabras y hacerlas realidad. Aun así Mario Camus nos habla de su propio asesor: «Yo tenía de asesor a don Pedro (Ortiz-Armengol). Había sido embajador en Filipinas y vivía en la casa de Fortunata, compró la buhardilla de Fortunata. Y el libro que ha escrito sobre Galdós es un libro capital. Pero don Pedro no entró cuando yo estaba haciendo la adaptación (...) entró después, cuando ya estábamos montando»<sup>20</sup>. No obstante, reiteramos que para un trabajo de esta envergadura le hubiera sido muy útil al director contar con un departamento de documentación que le hubiera proporcionado todas las fuentes hemerográficas (como cuando Fortunata aprende a leer con Máximo Rubín en el periódico *La Época*), bibliográficas, fotográficas, audiovisuales, etc., que precisaba.

## CONCLUSIÓN

Qué mejor para finalizar que estas palabras del propio Benito Pérez Galdós, quien resume en unas frases todo lo anteriormente dicho y con las que nos explica cómo llevar a la pantalla cualquiera de sus novelas. Estas palabras las escribió Galdós diez años después de finalizar *Fortunata y Jacinta*, y pertenecen a su discurso de ingreso en la Real Academia Española: *La sociedad presente como materia novelable*, leído en 1897. En ellas expresa muy bien cómo hoy podemos decir que él es un escritor cinematográfico, argumento principal de nuestro trabajo:

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 familia, la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>21</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. cit., p. 20.



“YVAN LISSORGUES HA ESCRITO UNA BIOGRAFÍA  
MODÉLICA. UN MONUMENTO MÁS DURADERO  
QUE EL BRONCE”.

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN.

Leopoldo Alas,

# Clarín,

(1852-1901)

en sus palabras

BIOGRAFÍA

Yvan Lissorgues

DE VENTA  
EN LIBRERÍAS



  
EDICIONES  
NOBEL

Ventura Rodríguez, 4, 1º - 33004 Oviedo

# QUIEN MAL HACE, BIEN NO ESPERE

## (CUENTO DRAMÁTICO EN UN ACTO Y UN VERSO)

ROSA AMOR DEL OLMO

*Uco-Angers*

**E**n el número 7 de *Isidora* publicamos la transcripción del primer manuscrito o uno de los primeros encontrados del joven Benito Pérez Galdós. Tal y como dijimos el manuscrito se encuentra custodiado en el Institut del Teatre de Barcelona. En aquella ocasión seguimos unos criterios de transcripción que permitieron igualar la grafía complicada para cualquier lector del autor con una adecuación electrónica e impresa de forma paralela. Nosotros seguimos unos signos —pocos en este caso al tratarse de un manuscrito pequeño y poco complicado— como son las barras inclinadas, los corchetes... que habían sido establecidos con unos criterios filológicos por la estudiosa e investigadora Pilar Esterán en su edición y estudio crítico: *Zaragoza de Benito Pérez Galdós*<sup>1</sup>, que hemos aplicado y expresado de forma literal (*sic*) en las pp. 135-137, del número 6 de *Isidora*. Agradecemos desde aquí a la profesora Esterán su ayuda prestada en otras ocasiones y los buenos ratos compartidos en torno a Galdós. Consultamos igualmente una vez terminado nuestro trabajo la versión realizada por Ricardo Domenech y publicada en su día en el número 18 de *Estudios Escénicos*<sup>2</sup>.

Una vez realizada la transcripción literal, ofrecemos el texto que consideramos más apropiado para la lectura y más actualizado, respetando siempre los criterios del autor, lógicamente. Lo único que hemos hecho ahora es trabajarlo e incluir una ortografía teatral que ayude algo a su mejora y comprensión en ocasiones dificultosa. Este texto se verá recogido por primera vez en una dramática galdosiana que preparo para la

---

<sup>1</sup> *Zaragoza de Benito Pérez Galdós*, Edición y Estudio Críticos de Pilar Esterán, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 20-30. Ver toda la introducción para comprender el proceso poético de Galdós en su método de componer una novela.

<sup>2</sup> *Estudios Escénicos*, nº 18, Número dirigido por Ricardo Domenech, Septiembre, 1974, pp. 253-295.



colección AUREA de Cátedra, dirigida por Emilio Pascual que verá la luz en 2008-2009 asentando las bases del canon teatral de Galdós. Personajes: Don Froilán Pérez: de 78 años; Inés: de 18 años. La acción transcurre en España en el año de 1304.

## QUIEN MAL HACE, BIEN NO ESPERE

### ACTO ÚNICO

*El teatro representa la alcazaba de un castillo de la edad media, a la derecha una muralla con una reja a 7 pies del suelo; a la izquierda, otra muralla pequeña que se supone que cae al foso y en el fondo una gran puerta de arquitectura árabe practicada en un muro de 16 pies de altura encima de la puerta las armas de Castro y Luna. En el fondo un jardín cuyos árboles aparecen por encima del muro<sup>3</sup>. A lo lejos las torres y minaretes góticos del castillo, es por la tarde, al fin del acto principia a oscurecer.*

### ESCENA I

*INÉS entra por el fondo procurando no ser vista y baja al proscenio mirando con ansiedad a la reja como esperando a que alguno se asome a ella.*

INÉS.           Estará durmiendo; no,  
                  él a estas horas no duerme  
                  y hoy por desgracia deseo  
                  hablarle mas que otras veces.  
                  Bermudo, Bermudo...

*(Escuchando con atención).*

Nada,  
qué angustia... Ah!...

*(Creyendo escuchar algún ruido).*

...Me parece  
que escucho un ruido...es el viento *(Desconsolada)*.  
que será de él...inocente.

<sup>3</sup> En las arboledas y jardines sitúa Galdós numerosas escenografías de sus obras. La presencia de la Naturaleza en las acciones es una constante también de su obras dramáticas, la mayoría se relacionan o se desarrollan en lugares arbolados, bajo un árbol, sombras que proporcionan grandes árboles... Aquellos decorados —pensamos— serían muy difíciles de plantear tal y como el autor los ideaba. Como vemos, algunas constantes de la obra galdosiana apuntaban en el autor desde muy joven.

sin otro crimen que ser  
bien querido de los reyes.  
estos hombres sacrifican  
sus sagrados intereses  
por un timbre de nobleza  
que apenas sostener pueden.  
Estos viles favoritos  
que el rey a sus plantas tiene,  
como reptiles se arrastran  
tras las reales mercedes.  
Y son nobles, y por nobles  
los proclama audaz la plebe.  
Y son soberbios señores  
de mil vasallos valientes  
cuya sangre venden pérfidos  
por adular a sus reyes.  
Y persiguiendo tenaces  
al caballero que ausente  
tranquilo pasa la vida  
acatando fiel las leyes,  
ellos provocan su ira,  
le arrebatan lo que tiene  
y amparados por un rey  
que ciego les obedece  
hacen trizas sus comarcas,  
le arrebatan sus poderes  
y al fin rompiendo su pecho  
sangrientos su sangre beben.  
Don Sancho cuarto el magnánimo,  
¿no dió a Bermudo el valiente  
las villas y los castillos  
de Bradiel y Castrofuerte?  
Él mismo me lo ha contado  
en Bradiel no pocas veces:  
«Valiente conde de Olmedo  
—le dijo don Sancho al verle  
después de aquella famosa  
batalla en que casi muere—:  
yo os doy las villas que fueron  
del conde Don Froilán Pérez».

Y entonces...¡Ah! Don Froilán...  
 ¡hombre terrible!, aún parece  
 que estoy mirando su rostro  
 cuando consiguió prenderle.  
*(Se detiene pensativa).*

Y yo con una palabra  
 pudiera humillar su frente  
 y vencerlo...pero entonces...  
 ¡Pobre Bermudo!... Tres meses  
 hace que verle no puedo.  
 Hoy le veré aunque me cueste  
 la mitad de la existencia.<sup>4</sup>  
 ¿Dónde estás? ¿Dónde te has ido,  
 que te llamo y no me atiendes?  
 ¿Estás enfermo? ¿Estás triste?  
 ¡Estas gentes son tan crueles!  
*(Reflexionando).* Honor, falso honor, qué importa  
 que me repudie la gente  
 si yo le salvo por medio  
 de vergonzosos rehenes...

*(Paseándose meditabunda).*

Yo lo hiciera pero... ¡no!  
*(Resuelta).* ¡Él es noble y no lo quiere!  
 ¡Oh *(Da un grito)*. Siento pasos. Sí, alguien  
 hacia estos lugares viene.  
 Es Don Froilán, ya se acerca.  
 Haré un esfuerzo y diréle  
 que es un infame el que preso  
 al gran caballero tiene.  
 Le suplicaré y si acaso  
 don Froilán me desatiende  
 entonces mas que el honor  
 me mande callar... Soy fuerte  
 y mi pecho todavía  
 combate y a veces... vence.

<sup>4</sup> En teoría falta un verso par en -e -e entre *la mitad de la existencia* y *¿Dónde estás? ¿Dónde te has ido?*

ESCENA II  
DON FROILÁN

*(Entra por la puerta del fondo, y no hace alto en INÉS.)*

- FROILÁN. Seguro está... Todavía  
creo que será capaz  
de quitarme aquella paz  
que en otro tiempo tenía.  
Pero tan seguro está  
que aunque falta lo mejor,  
si no me lo estorba Dios  
él no me la quitará.
- INÉS. Señor.
- FROILÁN. *(Sorprendido al verla)*. ¿Qué buscas aquí?
- INÉS. A mi hermano.
- FROILÁN. ¿Quién es el?
- INÉS. Bermudo, cierto doncel...
- FROILÁN. ¿Que yo tengo preso?
- INÉS. Sí.  
¿Yo no podré verle?
- FROILÁN. No.  
Los presos nunca se ven.
- INÉS. *(Con resolución)*. Mas yo lo he de ver.
- FROILÁN. ¿A quien?
- INÉS. A mi hermano.
- FROILÁN. ¿Tú?
- INÉS. *(Con dignidad)*. Si...yo.
- FROILÁN. Sabes, mujer, que ese hombre  
a quien llamaste tu hermano  
es un bandido inhumano  
sin preseas y sin nombres,  
y con la ley del pillaje  
y cometiendo atentados  
ha revuelto mis estados  
con el más soberbio ultraje.  
Y ayudado por ladrones,  
traiciones siempre fraguando  
él se aseguró, robando  
villas y ajenos blasones.

- INÉS.                   ¿Ajenos?
- FROILÁN.               Si: a mano armada  
dos castillos me quitó.
- INÉS.                   Mentiras: él los ganó  
con la punta de la espada.  
Don Sancho el Fuerte delante  
de los campos de batalla,  
al ver que rota la malla,  
roto el pesado montante,  
y derribado el corcel,  
hizo frente a la morisma<sup>5</sup>,  
le dio con su mano misma  
el castillo de Bradiel.  
Y al ver que arrostró la muerte,  
con la punta de su lanza  
diole también sin tardanza  
la villa de Castro-fuerte.
- FROILÁN.               El rey a fuer de señor  
faltó tirano a la ley.
- INÉS.                   ¿Pues qué! ¿no puede ya el rey  
dar o quitar su favor  
al cobarde o al valiente?
- FROILÁN.               Mas él no lo merecía.
- INÉS.                   ¿Cómo que no! Todavía  
está surcada su frente  
por las hondas cicatrices  
de la cimitarra<sup>6</sup> mora.
- FROILÁN.               Eso es mentira, señora.
- INÉS.                   Es la verdad.
- FROILÁN.               (*Impaciente*). Mas tú dices  
que el rey con su propia mano...
- INÉS.                   En el campo le premió.
- FROILÁN.               Me aseguraron que no...
- INÉS.                   (*Con dignidad*). Quien lo diga... es un villano (*Con fuego*).  
Preguntadle don Froilán  
a los soldados que un día  
gobernó en Andalucía

<sup>5</sup> Nuestra transcripción leyó morisma, aparece con errata como marisma, aunque por lógica es morisma.

<sup>6</sup> Del persa *ximixir*, era un especie de sable curvo usado por los turcos y persas.

don Alonso de Guzmán  
 dirán lo mismo que yo.  
 Dirán que don Sancho...  
 FROILÁN. (*Encoolerizado.*) ¡Calla!  
 INÉS. (*Sobreponiéndose a la cólera de DON FROILÁN.*)  
 ... en el campo de batalla  
 el justo premio le dio.  
 FROILÁN. Dejemos parar aquí  
 esa cuestión enojosa.  
 (*Con cautela.*) Tú conoces a la esposa  
 de ese don Bermudo?  
 INÉS. Sí.  
 FROILÁN. ¿Y no ha muerto todavía  
 siendo esposa de ese hombre?  
 INÉS. ¿Qué decís? (*Haciéndose sorprendida.*)  
 FROILÁN. ¡Ah! No te asombre...  
 Es...  
 INÉS. Acabad.  
 FROILÁN. Hija mía.  
 INÉS. (*Aparte.*) ¡Pobre viejo!  
 (*Alto.*) ¡Cómo! ¿Aquella  
 que tanto a su esposo ama?  
 FROILÁN. Esa misma.  
 INÉS. Que se llama...  
 FROILÁN. No la nombréis.  
 INÉS. Es muy bella,  
 según me han dicho.  
 FROILÁN. Es verdad.  
 INÉS. Porque yo siempre he vivido  
 muy ausente del marido  
 y de su hermosa mitad.  
 FROILÁN. Escucha, si tú supieras  
 la historia de esa mujer,  
 tú pudieras comprender  
 lo que aún no comprendieras.  
 Vieras por qué puede un hombre  
 cebarse sangriento en otro  
 y atormentarle en un potro  
 para que pronuncie un nombre.  
 Yo me casé con Urenda,

de don Bermudo la hermana,  
rica y bella barragana.  
Diómela su padre en prenda  
de la amistad que aceptó.  
Yo me desposé con ella  
mas después de una querella  
que tuvimos ella y yo,  
ella mi vista evitaba  
y con violento despego  
aunque yo la amaba ciego,  
doña Urenda no me amaba.

INÉS.

Pero...si yo no me engaño  
oí contar...no sé a quien.  
Que vos con negro desdén  
la encerrasteis todo un año.  
Después del cual ella viendo  
que erais, conde, un inhumano,  
se fue a vivir con su hermano,  
no tan sañudo y tremendo.

FROILÁN.

Yo la tuve, no lo niego,  
aislada y sin compañía.  
Pero era (*Haciendo un esfuerzo*) porque tenía  
celos horribles... ¡de fuego! (*Con exaltación*).  
Ella era joven y hermosa,  
De genio picante y vivo.  
(*Con amargura*). Yo, un viejo sin atractivo...  
sin ofrecerle otra cosa  
que amor grande y juvenil.  
el cual no creyó bastante  
para comprar una amante  
y una esposa tan gentil.  
(*Enternecido*). Y me dejó. (*Exaltado*). Yo, rabioso  
al verme un horrible anciano,  
tuve celos del hermano,  
que era joven y buen mozo.

INÉS.

(*Aparte*). Ya que estoy en su presencia,  
¿a qué espero?

FROILÁN.

(*Marchándose*). Niña, adiós.

INÉS.

(*Deteniéndole*). Respondedme antes...y vos  
¿no tuvisteis descendencia?

FROILÁN. *(Volviendo entusiasmado)*...  
 Tuve una hija.

INÉS. *(Aparte)*. ¡Gran Dios!

FROILÁN. Y yo insensato creía  
 que aquella niña sería  
 consuelo para los dos.  
 Pero el ansia me engañó  
 por que aquella niña era  
 la insuperable barrera  
*(Con mucha animación)* que siempre nos separó.  
 Yo lo conocí: aunque tarde.  
 Y me vi desamparado *(Encolerizado)*.  
 Vi que me había engañado  
 como a un villano cobarde.  
 Porque mi suegro ambicioso  
 quiso robarme mis tierras  
 para sostener las guerras  
 con Ramiro de Moscado<sup>7</sup>.  
 Por eso con vil rapiña  
 me quitaron a mi esposa  
 y no me quedó otra cosa  
 que la desgraciada niña.  
*(Agitado y fuera de sí)*.  
 Busco, corro: todo en vano.  
 Él podía más que yo.  
 y [de]<sup>8</sup> tal modo guardó  
 a doña Urenda su hermano  
 que yo tuve muy a bien  
 esconderme y quedar mudo  
 por miedo de que Bermudo  
 me robara a mi también.  
 Era entonces mi cuñado  
 un joven de veinte años  
 pero astuto y para engaños...  
 era el galán consumado.  
 Yo hubiera sido capaz  
 de matar traidoramente

<sup>7</sup> Aunque la lectura es ambigua, la rima podría leer también Moscoso.

<sup>8</sup> La rima y el sentido exige la adicción en el texto definitivo.



a aquel al par que valiente  
 afortunado rapaz.  
 Pero él mis manos ató.  
 Dio a mis vasallos la muerte  
 a instancias de Sancho el Fuerte  
 que también me aborreció.  
 (*Con aspecto feroz*). ¿Y no quieras que matanza  
 respire airado mi pecho  
 cuando está quemado y hecho  
 negro volcán de venganza?  
 Ahora que la pasión  
 dejó mi cabeza blanca,  
 parece que alguien me arranca  
 este viejo corazón.  
 Y ya que cortos instantes  
 me separan de la presa  
 quisiera que mi cabeza  
 erguida fuera como antes,  
 para pasar los momentos  
 de tan destrozada vida  
 dando bálsamo a mi herida,  
 término a mis pensamientos,  
 luz a mi alma extinguida,  
 tranquilidad a mi ser;  
 quiero matar y beber  
 esa sangre corrompida  
 y oír gemidos humanos  
 hasta el día en que sucumba;  
 quiero llevar a la tumba  
 ensangrentadas las manos. (*Pausa*).

INÉS.

Conteneos, don Froilán,  
 teneos por compasión:  
 vuestro viejo corazón  
 que aún recuerda el hondo afán  
 os presenta carnicero  
 el horrible panorama  
 de esa vengadora trama,  
 indigna de un caballero.  
 Eso es sangriento, es horrible.  
 ¿Estáis soñando?

FROILÁN.            ;Estoy loco!  
 INÉS.                Despreciadlos.  
 FROILÁN.            Eso es poco.  
 INÉS.                Y si os vencen?  
 FROILÁN.            (*Con satisfacción*). ;Imposible!  
 INÉS.                El rey su poder usando  
                           puede cambiaros la suerte.  
 FROILÁN.            Ya no reina Sancho el Fuerte  
                           que reina el rey don Fernando.  
 INÉS.                Es un imbécil el rey.  
 FROILÁN.            Mucho mejor.  
 INÉS.                Más quién sabe.  
                           Dicen que a veces es grave  
                           y que respeta la ley.  
 FROILÁN.            Soy su mayor favorito.  
 INÉS.                ;Su padre fue vuestro amigo?  
 FROILÁN.            Fue mi mayor enemigo.  
 INÉS.                Y entonces, ;cómo...?  
 FROILÁN.            Os repito  
                           que el [rey]<sup>9</sup> don Fernando es uno  
                           y don Sancho es otro...  
 INÉS.                Bien.  
 FROILÁN.            Yo soy astuto también.  
 INÉS.                Ya lo sé...como ninguno.  
                           ;Y vuestra hija?  
 FROILÁN.            (*Con ferocidad*). Esa es  
                           mi más dolorosa herida.  
                           por eso seré homicida  
                           aunque me maten después.  
 INÉS.                Perdonadlos.  
 FROILÁN.            ;Yo?  
 INÉS.                Si, vos.  
 FROILÁN.            ;Si! Separado de Urenda  
                           había dejado su enmienda  
                           para el tribunal de Dios  
                           haciendo voto en mi pecho  
                           de vivir tranquilamente,  
                           perdonando aquella gente

<sup>9</sup> Verso hipométrico.

que tanto mal me habían hecho.  
 Mas después con mil engaños  
 mi reposo provocaron  
 y también me arrebataron  
 a la niña de dos años,  
 que había de hacer, la agonía<sup>10</sup>  
 respirar no me dejaba,  
 el andar no provocaba.  
 ¡Mas yo admitir no podía!  
 ¿Y os la devolvieron?

INÉS. No.

FROILÁN. Consigo se la llevaron  
 y solo y triste dejaron  
 al padre que la crió.  
 Y ese insolente Bermudo,  
 por llevársela a su madre  
 mató al esposo y al padre  
 poniéndola por escudo.  
 Y después que sucumbió  
 doña Urenda que Dios guarde,  
 de bravura haciendo alarde  
 con mi hija se casó.

INÉS. Mas ella le adora ciega.

FROILÁN. Y mucho lo siento a fe.

INÉS. ¿Que lo sentís?

FROILÁN. Sí.

INÉS. ¿Por qué?

FROILÁN. Porque mi sangre se niega  
 con la suya a competir.

INÉS. El amor...

FROILÁN. ¡Vana ilusión!

INÉS. Qué le importa al corazón  
 si él no sabe distinguir.  
 Además: yo sé también  
 que él, aunque robó a la niña,

<sup>10</sup> Aunque nuestra primera lectura literal nos pareció *apnea* creemos más acertada *agonía*. Hay que tener en cuenta que es prácticamente imposible que Galdós conociera esa voz pues no aparece en el CORDE hasta el año de 1943, además de ser una disonancia de redondillas: *apnea-podía*. No obstante, hay que reconocer que en ocasiones las grafías no son muy claras.

no fue por hacer rapiña  
sino por hacer un bien.  
Su hermana, después que vio  
a la niña en poder vuestro,  
temiendo el poder siniestro  
que a vos unido notó,  
rogó a su hermano que fuera  
en una noche algo oscura  
y que hiciera la locura  
de robar la prisionera.  
FROILÁN. Pero él se casó con ella.  
INÉS. ¿Y os admiráis por ventura  
que la pobre criatura  
tan recatada y tan bella  
hallase en vuestro cuñado  
un noble libertador  
y consagrara su amor  
a quien la había libertado?  
Él era noble, de fama,  
galanteador generoso  
y era también muy buen mozo  
para prender a una dama.  
FROILÁN. Sin embargo con desdén  
debió tratar al raptor.  
INÉS. No: que él era acreedor  
a ser amado también.  
FROILÁN. Mas si de él se enamoró,  
no debió manifestarlo.  
INÉS. Y ¿por qué no?  
FROILÁN. Porque amarlo  
fue un crimen que cometió.  
INÉS. Bien la santa libertad,  
fiel patrimonio de Dios,  
se la quitasteis.  
FROILÁN. ¿Quién?  
INÉS. Vos.  
FROILÁN. Yo se la quité es verdad.  
Pero...dejadme (*Confuso*).  
INÉS. (*Deteniéndole*). ¿Y si yo  
os dijera, Señor Conde, Señor  
en dónde está?

FROILÁN. *(Fuera de sí, con mucha ansiedad).*  
 ¿Sabes dónde?  
 Su marido la escondió.  
 ¿Lo sabes? Responde.  
 INÉS. Sí.  
 FROILÁN. ¿Y me lo dirás?  
 INÉS. Quizá.  
 FROILÁN. *(Arrodillándose y tomándole una mano).*

Dilo que postrado está  
 un padre tierno ante ti.  
 Este viejo, que llorando  
 ves a tus pies, es un loco  
 que no piensa ni tampoco  
 conoce lo que es penar.  
 Pues errante y vagabundo,  
 En busca de algún consuelo,  
 él recorrió con anhelo  
 la mitad del ancho mundo.  
 ¿No ves el llanto correr  
 por estas secas mejillas,  
 arrugadas y amarillas  
 a fuerza de padecer?  
 No sabes lo que es sufrir  
 pues no tienes corazón.

*(Llorando y besándoles con transporte).*

Responde por compasión,  
 si no me voy a morir.  
 INÉS. Os lo diré.  
 FROILÁN. Mentiréis.  
 INÉS. Lo prometo y descuidad.  
 Más quiero la libertad  
 del que preso aquí tenéis.

*(DON FROILÁN se levanta aterrado).*

FROILÁN. ¿Qué dices?  
 INÉS. *(Con ansiedad).* No es tiempo ya...  
 Froilán.— *(Confuso y con voz entrecortada).*  
 Tiempo... no...yo no lo sé.

INÉS. Libradlo...  
 FROILÁN. Jamás.  
 INÉS. ¿Por qué?  
 FROILÁN. Porque lo he matado.  
 INÉS. *(Da un terrible grito y se cubre la cara con las manos).*  
 ¡Ah!

*(DON FROILÁN permanece mudo aterrado, fija la mirada en INÉS sin dar un paso. Pausa).*

INÉS. *(Furiosa).* Verdugo sin honor, cruel asesino  
 ¿Que hicisteis de él?... ¡Qué hicisteis insensato!  
 ¡Miserable! ¿No viste tu destino  
 pendiente de ese horrible asesinato?  
 En esa vieja, envanecida frente  
 ansia respira de feroz matanza.  
 Hay un borrón de sangre de inocente.  
 Que reclamando está pronta venganza.

*(DON FROILÁN se lleva maquinalmente la mano a la frente, después queda inmóvil).*

¿Qué has hecho di, no ves que desde el cielo  
 Dios te prepara un golpe destructor  
 y va a romperse el tenebroso velo  
 que la sombra ocultó de tu rencor?  
 La mujer de Bermudo te detesta.  
 No quiere ver tu vengadora faz.  
 Cuando ella sepa la traición funesta  
 de venir a mirarte no es capaz.  
 Y mataste la víctima escondida,  
 en ese asilo que con sangre bañas  
 con esta horrible y fétida guarida  
 de tigres carniceros sin entrañas.  
 Os parecéis al buitres que avariento  
 la presa oculta y la devora inquieto,  
 temiendo que otro buitres más hambriento  
 le pretenda robar el esqueleto.  
 Pero, por miserable, todo el mundo  
 verá el borrón de la conciencia tuya

para que el justo con desdén profundo  
 al verte aproximar constante huya.  
 No quedarás impune, no lo creas  
 Dios, que te vio del alto firmamento,  
 tu cerebro rasgó con las ideas  
 y el hondo afán de atroz remordimiento.  
 Porque el hombre que mata sin derecho,  
 después que su cuchillo hundi6 fatal,  
 verá otro brazo amenazar su pecho  
 y otro sangriento vengador puñal.  
 ¿Quieres saber el golpe que te espera?  
 Escucha lo que digo: es tu castigo  
 infalible; pues solo Dios pudiera  
 movido a compasión, prestarte abrigo.  
 La hija que buscabas, no ha de verte.  
 Conmigo está; por mas que no te cuadre,  
 primero sufrirá terrible muerte  
 que ver la faz de mi asesino padre.  
 Te odiará porque tu mataste crudo  
 al esposo que amó con frenesí.  
 Y un recuerdo tendrá para Bermudo  
 y solo maldiciones para ti.

FROILÁN. *(Furioso amenazándola).*

No irrites más mi contenido encono,  
 no despiertes mi furia aletargada.  
 Vete de mi presencia: te perdono  
 no me recuerdes eso, desgraciada.

INÉS. Una mujer cual yo, nunca se humilla  
 de un tirano falaz ante sus pies.  
 Tú que serás la afrenta de Castilla  
 humillado ante mi, vendrás después.

FROILÁN. *(Dándole un golpe hacia fuera).*

Voto al demonio, sal, déjame luego,  
 que otro baldón<sup>11</sup> igual jamás oí.  
 No quieras aliviar el lento fuego  
 que puso Dios para matarme aquí.

*(Se da un golpe en el corazón. Deteniéndola).*

---

<sup>11</sup> Otro baldón: otro oprobio, otra deshonra.

Mas no te vayas, no, aguarda, espera.  
 ¿En dónde está mi hija?  
 INÉS. *(Con desprecio)*. No lo sé.

FROILÁN. Si el cielo de la tierra la escondiera,  
 al seno de la tierra bajaré.

INÉS. Por más que revolváis el mundo entero,  
 antes que hallarla, infame, moriréis.  
 Dios la defiende.

FROILÁN. Dios es justiciero.

INÉS. Por lo mismo, infeliz, no la hallareis.

FROILÁN. ¡Mil muertos para ti! Todo el infierno  
 sobre ti se desplome y te confunda.  
 Tu verás, miserable, el fuego interno  
 que el pecho de Froilán voraz inunda.  
 Ni el poder de Luzbel ni el mundo entero  
 te podrá libertar de mis prisiones.  
 Que nadie pueda recobrar la presa  
 que arrebatan los tigres y leones.

*(Se arroja sobre ella y le arranca la escarcela<sup>12</sup>).*

Esta escarcela...dame...*(con feroz alegría)*. Ya lo tengo...  
*(Registrándola ansioso)*. Una llave, dinero, pergamino.

Ya lo sabrás...veras si me sostengo,  
 si se llevar el nombre de asesino.  
 ¡Oh! no hay remedio...no. Pronta venganza  
 preciso es decretar...ahora mismo.  
 Prepárate a morir, que sin tardanza  
 vas a pasar al cielo o al abismo.

INÉS. Gracias, muy bien, me alegro por la muerte.  
 Muero feliz, la gloria va conmigo.  
 Mas ya que moriré sin ofenderte,  
 acuérdate, infeliz, de lo que digo.

*(Y sin poder contener su cólera la arrastra hacia  
 la izquierda y la arroja fuera del escenario).*

<sup>12</sup> Del italiano *scarsella*, de *scarso* avaro. Era una especie de bolsa o taleguilla que se llevaba pendiente de la cintura.



FROILÁN. Oírte más sin estallar no puedo.  
ven a morir (*la arrastra por un brazo*). En vano te detienes.

(*Hablando con alguien que está dentro*).

Si quieres otra presa, Rebolledo  
Afila tu cuchillo, aquí la tienes.

(*INÉS cae dentro. FROILÁN vuelve al proscenio despavorido*).

### ESCENA III

FROILÁN. (*Paseándose*). Ira de Dios, no hay tormento  
para poder castigar  
la insolencia y la osadía  
de mujer tan pertinaz.  
Pero a fe que no comprendo  
por qué la fatalidad  
me impulsa a tenerle miedo...  
(*Deteniéndose pensativo*).  
Si aquello fuese verdad...  
Pero qué...estoy delirando.  
En mis manos tengo ya  
a esa hija que no pude  
llegar a verla jamás.  
Hija querida, a tu padre  
le hallas distinto en verdad,  
terrible y manchado en sangre  
por conseguirte no más.  
Qué diferente de entonces.  
Tus raptos, en lugar  
de consolar a tu padre,  
le han herido más y más.  
Y esa mujer, esa hermana  
del esforzado galán,  
se atreve a insultar mi nombre,  
a probarme tenaz  
infeliz, qué las tinieblas

de la caverna infernal  
le den asilo seguro...  
Yo acabaré lo demás.  
Mañana mismo, mañana,  
sitiaré sin más tardar  
el castillo de Bradiel,  
que no lejos de aquí está,  
y aunque fuese menester  
cien mil soldados o más  
los pagaré sin tardanza  
aunque me cueste un caudal.  
Allí ha de estar, no hay remedio,  
allí sin duda ha de estar  
Y después que la rescate,  
cuando aquí la tenga ya,  
he de convertir en llamas  
ese castillo infernal;  
a cenizas reducido  
todo el mundo le verá.  
Pero pensemos primero  
en lo que interesa más.  
Es preciso que yo mate  
a esa mujer; en verdad  
fui un necio cuando el secreto  
le confié sin vacilar.  
Si no muere rencorosa  
dirá a las gentes quizá  
que he matado a don Bermudo  
y no conviene en verdad.  
Rebolledo  
*(Deteniéndose mirando a  
dentro por la derecha).*  
Ya la noche  
aproximándose está.  
Antes que se oculte el sol  
cumplid la orden fatal.  
Y en el momento que caiga  
esa cabeza, avisad  
con un toque de campana,  
para poder descansar.

(*En este momento aparece INÉS por la derecha y arroja un papel a los pies de don FROILÁN*).

FROILÁN. ¿Cómo tu aquí?

INÉS. Ahí os dejo  
mi postrera voluntad. (*Vase INÉS*).

FROILÁN. Marcha infeliz y paga con tu sangre  
la audacia de tu pecho asaz altivo  
(*Pensativo*). Quién sabe si a la vista del tormento  
esa mujer habrase arrepentido  
Perdonarela (*Resuelto*).  
¡No! Que entonces ella  
podría también contar el homicidio.  
Pensemos en la otra,

(*Sacando unos papeles de su escarcela*).

que yo encontré sobre el cadáver frío,  
guardados en los pliegues de su ropa,  
podrán mostrarme el único camino  
¡Cómo puedo encontrarla! (*lo abre*). ¡Qué ansiedad!  
Gran Dios: es para ella y está escritos  
desde la cárcel (*lee*). dice:  
«Esposa mía,  
lejos de ti me muero de fastidio.  
Mándame, por tu amor, un pensamiento  
envuelto en tus suavísimos suspiros.  
Estoy preso: tu padre es un tirano  
que me quiere matar como a un bandido.  
Está loco por verte y encontrarte.  
Te ama también y al verme en su castillo  
aplicome el tormento, y miserable  
en donde te encontrabas saber quiso.  
Mas tú sabes muy bien que yo soy fuerte  
Y más velo por ti que por mí mismo.  
No dije donde estabas, porque entonces  
querrá con él traerte a su castillo.  
No salgas de Bradiel aunque yo muera.  
No salgas, no, porque quizá previsto  
te querrá arrebatat y entonces ¡ah!  
me moriré sin ver tus atractivos.

Debes estar hermosa, ya hace tiempo  
 que no he visto tus ojos, amor mío.  
 Y ciego estoy, porque sin ver tus ojos  
 la luz me falta sin su hermoso brillo.  
 Cuán hermoso estará, cuan hechicero  
 el pequeño Tristán ¡pobre hijo mío!  
 Parece que nacimos para amarnos  
 y conquistar la palma del martirio.  
 ¡Pobrecito! Nació cuando su padre  
 no pudo ni besarlo ni asistirlo.  
 Me muero de dolor, yo quiero verte  
 y quiero ver también a nuestro hijo.  
 Dale un beso en mi nombre ¡Ah! quién sabe  
 ¡si nunca le veré! ¡Pobre hijo mío!  
 ¡Pobre madre, llorando sin consuelo,  
 sin sostén, sin esposo, sin amigos!  
 ¡Pobre Tristán, nacido hace dos días,  
 sin padre ya, sin pan y sin alivio!  
 Ruega al cielo por mi: nunca te olvides  
 que no debes dejar nuestro castillo.  
 Signo como un disfraz; tenlo presente  
 y acabemos; no quiero ser prolijo.  
 Aunque tu padre me degüelle fiero,  
 aunque mate a Tristán, fiero y altivo  
 no le digas jamás que eres su hija.  
 Espera en Dios: cuando Tristán sea grande  
 dile que no se vuelva vengativo  
 que no asesine al padre de su madre,  
 que le perdone, si: y en nombre mío  
 adiós, adiós, mi corazón te mando  
 en esta carta que veloz te escribo.  
 Acuérdate de mi y en Dios espera  
 En Dios espero y (*guarda el papel*) solo en él confío».

Con que en el castillo: bien  
 Ya sé, ya sé donde está.  
 Qué bien hice, por mi vida,  
 cuando me ocurrió quitar  
 de los bolsillos del muerto  
 esta carta angelical.

Con ella y con esta llave...

*(La que está en la escarcela que quitó INÉS).*

desafío a Satanás.  
a que se empeñe en mi contra.  
Veremos quién vencerá.

*(Observa la carta que arrojo INÉS).*

Pero calle: no había visto  
este pliego *(Recogiéndolo)*. ¿Qué será  
*(Leyendo la cubierta)*.  
para Mosén<sup>13</sup> Froilán Pérez  
En su propia mano ¡Hola!  
¿Será de ella? ¡oh!, quién sabe.  
Me parece *(con ansiedad)* que será...  
Veámoslo: yo esta letra  
no he conocido jamás.  
¡Cielos! Su firma. Dios mío,  
estoy loco, voto a tal.  
De mi hija *(besándola)*. Oh Dios mío,  
gracias señor de bondad,  
como yo te pagaré  
protección tan singular.

*(Lee)*. Padre mío, jamás os conocí  
ni nunca, nunca, conoceros quiero.  
Vos mi padre no sois, sois un verdugo  
que no sabéis la ley del caballero.  
No quiero verte nunca, no me busques,  
pues no me encontraras, yo te detesto,  
Voy a morir...cuando mi carta leas  
quien triunfando está de ti muy lejos

*(Con agitación creciente).*

---

<sup>13</sup> Del catalán *mosen*, mi señor, es el título que se daba a los nobles de segunda clase en la antigua corona de Aragón.

Y muero sí; porque morir prefiero  
 a llamarme la hija de un verdugo,  
 y contigo vivir (*conmovido*). Alma de hierro,  
 yo soy Inés, la que contigo hablando  
 altiva te insultó. Ya Rebolledo

(*Sorprendido y con velocidad*).

va a cortar la cabeza que hace poco  
 creíste de la hermana de tu yerno.

(*Pronunciando entrecortadamente*).

Era tu hija, si, que en busca suya,  
 que a tu alcázar llegó y entro se dentro  
 creyendo ver al hombre que yo amo  
 y que tirano tú guardabas preso.  
 Voy a unirme con él. (*llorando*). Yo te perdono.  
 Pero antes de morir yo te suplico  
 que no te vengues en tu pobre nieto.

(DON FROILÁN *arruga el papel furioso y da  
 un terrible grito golpeándose la frente*).

¡Maldición para mi, Inés, Inés!!  
 ¡Qué vas a hacer! Detente, Rebolledo  
 ¡Infeliz es mi hija!

(*Suena una campana*).

¡Ah!, ¿qué oigo?  
 ¡Yo la he matado! ¡Cielos! Dios eterno!

(*Terrible y angustiado*).

¡Confúndeme Señor!  
 Dame la muerte.  
 ¡La muerte, si, la muerte y el infierno!

(*Cae desplomado*).

Mayo 25 de 1861



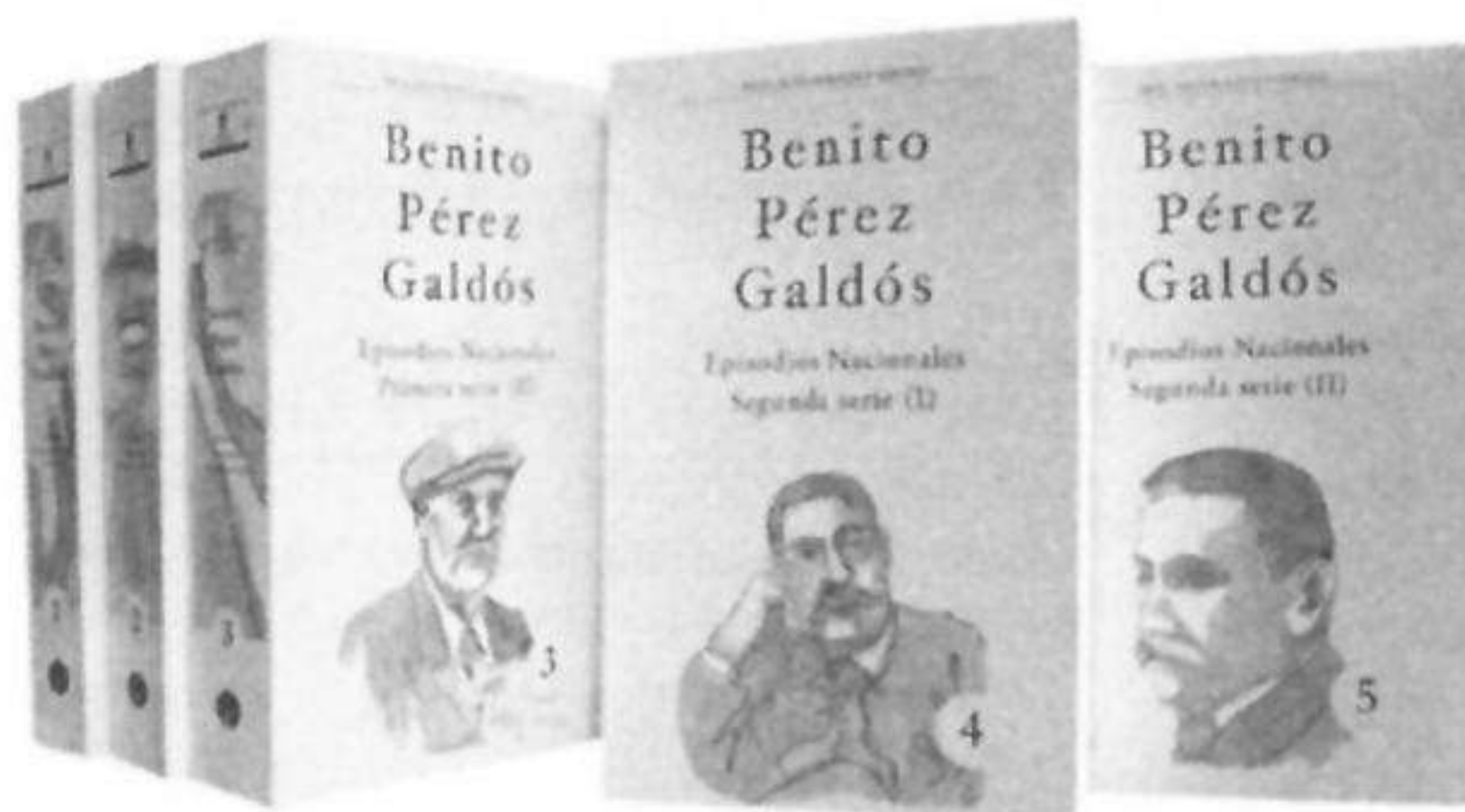
## ARTE, NATURALEZA Y VERDAD

---

# Benito Pérez Galdós

*Una edición de toda la novela galdosiana en su discurrir cronológico.*

Dirigida por Yolanda Arencibia



**Episodios Nacionales, Primera y Segunda Series, tomos 2 al 5**

Adquiera toda la colección en:  
La Librería del Cabildo – [www.libroscanarios.com](http://www.libroscanarios.com) – Tlf.: 928 381 539  
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

---

**I ENCUENTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES EN PÉREZ GALDÓS Y/O SUS CONTEXTOS**  
Del 12 al 14 de noviembre de 2008-06-26

Ejes temáticos propuestos:

- Benito Pérez Galdós: estudios sobre su obra, su personalidad y su tiempo.
- La investigación galdosiana y las nuevas tecnologías.

Mesa redonda/taller: Editando a autores del XIX, la tarea y su problemática.

Organiza: Cátedra Pérez Galdós. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria.

Información: [catedraperezgaldos@ulpgc.es](mailto:catedraperezgaldos@ulpgc.es)

---

**9º CONGRESO INTERNACIONAL GALDOSIANO**

***Galdós y la gran novela del XIX***

Del 15 al 19 de junio de 2009

Secciones temáticas:

- Memorias, autobiografías y biografías
- Galdós y las guerras
- Galdós y la teoría de la novela
- La escritura galdosiana

Presentación de la ficha de preinscripción y del guión de la comunicación hasta el 30 de diciembre de 2008.

Información: [congresogaldosiano@grancanaria.com](mailto:congresogaldosiano@grancanaria.com)

Organiza: Casa-Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria

# ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE *LA INCÓGNITA Y REALIDAD* (NOVELAS Y TEXTO DRAMÁTICO)

SAGRARIO DEL RÍO ZAMUDIO  
*Università di Udine (Italia)*

## INTRODUCCIÓN

En otros artículos nos hemos ocupado principalmente de la novela dialogada *Realidad* (1889)<sup>1</sup>, —perteneciente al grupo de novelas sociales de la «serie contemporánea» escritas a partir de 1884—, que se enlaza con la novela epistolar *La incógnita* (1889) y con la primera obra teatral que estrenó Galdós, llamada también *Realidad* (1892). Las tres obras forman un todo donde las incógnitas que surgen en la novela del mismo nombre se resuelven respectivamente en *Realidad*, novela y teatro. Estas últimas aunque poseen el mismo tema las circunstancias que rodean a éste son diferentes. En nuestro caso nos centraremos, fundamentalmente, en el estudio de la lengua de Galdós, cuya investigación ha pasado por diferentes etapas, desde prácticamente sus inicios hasta nuestros días. Escritores que pertenecieron a su misma generación, como Emilia Pardo Bazán, reconocen la permeabilidad del autor canario para absorber y transcribir diferentes registros y el mismo Miguel de Unamuno<sup>2</sup>, a pesar de no ser admirador suyo, considera su lengua como su «obra de arte suprema».

Melchor Fernández Almagro<sup>3</sup> no es muy benévolo con el modo de novelar de esta época y escribe: «Nuestra novela del siglo XIX no pierde un momento el contacto con

---

<sup>1</sup> Cfr. Sagrario del Río Zamudio, «Tradurre Benito Pérez Galdós: riflessioni sulla resa italiana di *Realidad*, (1889)», en *La Panarie*, suppl. 11, «Quaderni sulla traduzione letteraria», Udine, 143 (2004), pp. 37-55 y «El peligro de cometer *falsos amigos gramaticales* al traducir del español al italiano: el ejemplo de *Realidad*» presentado en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [París, 9-13 de julio de 2007]. En imprenta.

<sup>2</sup> Dicha afirmación la encontramos en Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1987, p. 200.

<sup>3</sup> Melchor Fernández Almagro, «La prosa de los antepenúltimos» en *Revista de Occidente*, Año V, LIII (1927), p. 257.



la despensa». Rafael Rodríguez Marín<sup>4</sup>, que se ha ocupado de *La lengua como elemento caracterizador en las Novelas Españolas Contemporáneas*, comenta:

Al examen de los recursos de lengua empleados por los prosistas que integraron la denominada *generación de 1868* se han dedicado centenares de trabajos, de mayor o menor longitud y calidad. La prosa de Galdós ha sido objetivo privilegiado de esa dedicación. Pero la fisonomía que esa ingente labor adquiere para quien pretenda conseguir de la misma una visión integral es la de un gigantesco e incompleto rompecabezas, cuyos límites, además, se pierden muchas veces en la confusa —y artificial— frontera que separa los estudios lingüísticos de los literarios.

Dado que el *corpus* de nuestro estudio es bastante amplio, somos conscientes de que para poder satisfacer las expectativas que se hayan podido crear se necesitaría escribir un libro y éste sería solamente un «assaggio». Purificación Alcalá<sup>5</sup>, estudiosa que ha analizado uno de los textos que nos ocupa, saca las siguientes conclusiones:

Tras el somero repaso realizado a los recursos estilísticos empleados por Galdós en su novela *Realidad*, podemos concluir que el autor domina a la perfección la lengua para plegarla a su intención y que la naturalidad aparente de su prosa no implica que su construcción sea improvisada, como lo demuestra, entre otros aspectos el ritmo estudiado y medido que posee.

De hecho y debido sobre todo a su prolijidad, se creía que no cuidaba sus textos. En cambio se tienen diversas pruebas —entre ellas el borrador de la citada novela y el boceto de la obra de teatro<sup>6</sup>— de que no es cierto y de que hacía numerosas correcciones a sus manuscritos.

## LOS GÉNEROS EPISTOLAR, NARRATIVO Y DRAMÁTICO

Antes de pasar al análisis de la lengua hagamos una pequeña incursión por los distintos géneros que forman los textos en estudio. Paciencia Ontañón<sup>7</sup> sostiene que el género epistolar que caracteriza a *La incógnita* es importante porque:

<sup>4</sup> Rafael Rodríguez Marín, *La lengua como elemento caracterizador en las «Novelas Españolas Contemporáneas»* de Galdós, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p. 21.

<sup>5</sup> Purificación Alcalá Arévalo, «Análisis de la lengua utilizada por Benito Pérez Galdós en la novela *Realidad*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1990, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, I, pp. 28.

<sup>6</sup> Cfr.: Ela M. Martínez Umpierrez, «Realidad: borrador», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, *op. cit.*, I, pp. 431-439 y Benito Pérez Galdós, *Realidad - Drama en cinco actos*, Rosa Amor del Olmo (ed.), Santander, Tantín, 2002.

<sup>7</sup> Paciencia Ontañón de Lope Blanch, «Algo más sobre Realidad de Galdós» en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Barcelona, 21-26 de agosto de 1989]. Antonio Vilanova, ed., Barcelona, PPU, (4 vol.), 1992, p. 1375.

<sup>8</sup> Assunta Polizzi, «Dos ejemplos de discurso narrativo en la obra de Pérez Galdós: *La Incógnita* y *Realidad*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, *op. cit.*, I, p. 457.

en primer lugar, sirve como de introducción a *Realidad*, la cual, sin la necesidad de describir los personajes y el medio en que se mueven, puede ser mucho más ágil. En segundo lugar, hace una presentación de los caracteres desde el punto de vista social, externo, de manera que en *Realidad* se puede trabajar más con sus emociones. Si consideramos las dos obras como un todo, podemos equipararlas a los dos contenidos —el manifiesto y el latente— que toda proyección artística —lo mismo que el sueño— expresa.

En el texto las cartas son unidireccionales pues hay un único emisario, Manuel Infante, y sólo al final aparece una carta del destinatario que se esconde bajo el enigmático nombre de Equis X. Ante esto Assunta Polizzi<sup>8</sup> afirma que «se establece, así, una singular relación dialéctica entre el «yo» que escribe y el «tú» que lee». Ahora bien, ni uno ni otro pueden manejar la acción de manera omnisciente ya que su información es sólo parcial y la solución a la incógnita no se resolverá hasta que no leamos la novela dialogada *Realidad*.

Dentro del género narrativo llegamos a la conclusión de que las novelas están formadas por una buena dosis de observación y análisis, no están atadas a ningún tipo de convencionalismo y se dispone de bastante tiempo, tanto para el desarrollo de la trama como para su lectura.

Nuestro autor, aun no siendo un teórico de la literatura ni de la novela, se ocupó de ella en dos ensayos titulados: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870) y «La sociedad presente como materia novelable» (1890)<sup>9</sup>, que pronunció en forma de discurso al hacer su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua.

En «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» destaca los siguientes aspectos: a) la novela como novela de caracteres; b) la novela fiel a la realidad, de la que debe realizar una observación minuciosa y c) la clase media es la protagonista de la novela.

En «La sociedad presente como materia novelable» opina sin estridencias que para él la novela ya no es el argumento principal sino que es la sociedad el tema para escribir novelas. He aquí su opinión:

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 que nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen

<sup>9</sup> Benito Pérez Galdós, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España* (13-VII-1870), en *Ensayos de crítica literaria*, pp. 112-113.

la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. *La sociedad presente como materia novelable* es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones<sup>10</sup>.

En cuanto al teatro éste es acción y síntesis y así como la novela no está sometida a convencionalismos ni a patrones, el teatro tiene muchos. Galdós consigue deshacerse de estos, dándole una nueva dimensión, crea un subgénero híbrido entre novela y teatro y como apunta Rosa Amor del Olmo:

Convertir una novela en drama no es pequeña cosa, y expresado así no parece convencer al entendido, si se tiene en cuenta que en alguna de las obras ya estaba el germen esencial del género antes de la invasión. Es decir, una novela como *El abuelo* ya era teatral y escénicamente pura antes de que fuera denominada novela dialogada, porque el drama, el conflicto y la acción ya estaban implícitos en el propio enfrentamiento de las pasiones y de las ideas que mueven a los personajes, creándoles los protagonistas de la acción<sup>11</sup>.

## LA LENGUA DEL SIGLO XIX<sup>12</sup>

Con los Borbones el castellano se convirtió en la lengua de la administración, en perjuicio de las demás lenguas del territorio. Pretendían la centralización del Estado como la concebían los gobernantes franceses: Cataluña, Valencia, Islas Baleares, País Vasco y Galicia reaccionaron en la segunda mitad del siglo XIX, avivadas por el romanticismo europeo que impulsó tanto los nacionalismos como el sentir popular llamados a la defensa de sus peculiaridades históricas, culturales y lingüísticas.

A partir de la Restauración (1874-1902), aparecieron los regionalismos políticos que reivindicaban la soberanía política, legislativa y fiscal ante el gobierno central y se impulsó la diferencia cultural y lingüística.

La constitución del español como lengua ya se había llevado a cabo en los siglos anteriores. Los cambios más importantes se relacionan con el léxico, pero no con el léxico básico o patrimonial, sino con la entrada de voces cultas latinas o griegas, neologismos y voces especializadas.

Se afianzaron las palabras pertenecientes al vocabulario político-social y se creó un léxico nuevo así como nuevas acepciones que recogían el clima político e ideológico de

<sup>10</sup> Benito Pérez Galdós, Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción. Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1897, p. 12.

<sup>11</sup> Benito Pérez Galdós, *Realidad - Drama en cinco actos, op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> De entre la numerosa bibliografía destacamos: M.<sup>a</sup> Antonia Martínez Linares y M.<sup>a</sup> Isabel Santamaría Pérez, *El siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

la época. Dicho léxico se divulgaba a través de los periódicos de la época, de gran influencia en la sociedad del momento. De hecho a finales de siglo se produjo otro importante incremento del léxico político y social.

Los avances científicos y técnicos, en España no muy numerosos, repercutieron asimismo en la creación de una terminología que reflejaba el progreso —penetrando y difundiéndose en la lengua general—. La mayoría de las voces científicas y técnicas eran creaciones cultas procedentes del griego y sobre todo del latín.

La traducción de obras científicas —del francés y luego del inglés— se convirtió en la principal vía de enriquecimiento del léxico intelectual, científico y técnico del español. El primer diccionario con voces científicas y técnicas fue el de Terreros (1786), cuyas voces entraron a formar parte de nuestro patrimonio léxico a través del francés. Más tarde será el inglés si bien en los siglos XVIII y XIX entraron ya algunos anglicismos como, por ejemplo, *stock*, *malt*, *mitin*, *leader*.

## ARGUMENTO Y CURIOSIDADES SOBRE LA INCÓGNITA Y REALIDAD<sup>13</sup>

*La incógnita* está formada por una serie de cartas escritas en cuatro meses (de noviembre a febrero) por Manuel Infante a su amigo Equis X, que se encuentra en la irreal Orbajosa. A través de las cartas el protagonista indaga su pasión no correspondida por su prima Augusta Cisneros, la cual está casada con Tomás Orozco, considerado un santo; curiosamente nuestro Infante no está celoso del marido sino del presunto amante que no sabe muy bien quién es. Toda la trama se complica cuando Federico Viera, amante de Augusta, y amigo de Manolo es hallado muerto —¿suicidio o asesinato?—. Infante intenta descubrir lo que pasó, pero sólo la transformación de las citadas cartas en un drama o novela dialogada soluciona el enigma.

En *Realidad* vemos cómo Viera se ha suicidado porque su sentido calderoniano del honor no podía soportar el hecho de ser el amante de la mujer de un buen amigo, que además pretendía ayudarle económicamente. He aquí la descripción de la metamorfosis narrada en la penúltima página de *La incógnita*:

Pues verás, hijo mío, qué fenómeno tan fácilmente comprensible para un sabio perspicuo, como lo eres tú, formado en la escuela de *la Peri* y de otras filósofas peri... patéticas. Atiende bien. Guardaba yo tu correspondencia, perfectamente liada con balduque, en un arca donde suelo meter, para que no me los roben estos pillos, los ajos de la última cosecha. [...] Yo les había puesto un rotulito que decía *La incógnita*.

<sup>13</sup> Las citas se tomarán de: Benito Pérez Galdós, *La incógnita/Realidad*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 2004 y de: Benito Pérez Galdós, *Obras completas. Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1986.

Pues anteayer se me antojó releerlas. Abro mi arca, y... puf. Sin juramento me puedes creer que salía de allí un olor de mil demonios. Echo mano del paquete, y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada, de *tu puño y letra*, que recibiste por el buen Tafetán.

Todo ello viene marcado por el tiempo de la narración que ha de conducirnos al descubrimiento del sentido de lo real. Tiempo marcado por el proceso narrativo que pasa, tanto en la novela como en el teatro, por cuatro fases que son: *prótesis, peripecia, anagnórisis o reconocimiento y catástrofe*.

En nuestra historia se produce primero la catástrofe y después el reconocimiento de la identidad del amante. Manuel Infante había sospechado de Federico, pero ante la resolución de éste en negar tal acusación, dirigió sus pasos hacia el personaje de Malibrán. Se puede observar asimismo que alrededor del adulterio giran otros temas recurrentes en la obra de Galdós como el cambio social e ideológico que se está produciendo en esos momentos, etc.

Además de las diferencias evidentes entre la novela epistolar y las otras dos obras en estudio, analizadas por la crítica, hemos de señalar otras diferencias que resultan curiosas:

- a) El famoso crimen de la calle de Fuencarral, del que nuestro autor se ocupó personalmente en calidad de periodista, aparece en el texto con distintas denominaciones: en *La incógnita* y en *Realidad* novela, se trata de la calle del Baño y en *Realidad* drama, de la calle del Pez pero en el borrador de la novela *Realidad* se habla de la calle de Valverde. Es cierto que todas estas calles se encuentran en el centro de Madrid. Sin embargo no podemos avanzar ninguna hipótesis sobre estos cambios.
- b) La notable diferencia en el número de personajes entre la novela y el drama. En la novela aparecen enumerados veinticinco personajes (teniendo en cuenta también la sombra de Orozco) mientras que en el drama son sólo doce sin contar con los *Criados* de Orozco. En el drama Villalonga es un optimista incurable y en la novela es Monte Cármenes quien ejerce este papel. En el drama el mantenido de Leonor o *La Peri* se llama *Ojirris o Perico el gaditano* y en la novela el *pollo malagueño*. En el drama la criada de Leonor se llama Lina y en la novela no tiene nombre. Además en el drama se suprime a la criada de Augusta, Felipa. Rosa Amor del Olmo al hilo de esto afirma:

Se suprime a la criada Felipa, y por ende, el escenario del nido de amor, con el consiguiente trapicheo de citas y de intrigas. Creo que es un error suprimir a la criada Felipa, porque su presencia sí que es reflejo de una señora burguesa, que no sabía ir por el mundo sin su criada, y más para una trama de adulterio y de engaño al marido, que irremediamente necesitaba una cómplice, aportando esa dosis de irregularidad e intriga, elementos melodramáticos [...] A pesar de ello quedan «restos de Felipa» que, a mi modo de ver, Galdós no corrigió, como ocurre en la Es-

cena VIII en la primera acotación [...] Pero creo que al fin, por encima de la recreación del lugar, y de la verosimilitud de los encuentros y de las situaciones, está el propio drama [...] El texto en el teatro galdosiano es el elemento primordial, y éste está subordinado a su dicción y a su representación, que es la forma activa teatral<sup>14</sup>.

## LA LENGUA COMO ELEMENTO CARACTERIZADOR EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Isabel Román<sup>15</sup> en «Galdós y la sátira lingüística» explica cómo el novelista satiriza el vicio de sus contemporáneos por registrar el lenguaje típico de la *Oratoria* y del *Periodismo* y señala por ejemplo el abuso de ampulosas cláusulas trimembres, en las que predominan los sinónimos. Dichas cláusulas en sus obras las emplean algunos personajes que pertenecen o han pertenecido a la retórica parlamentaria:

[...] ¿Te sabe a poco ésta? ¿Te deja a media miel? Pues fastídate, y aguántate, y revienta. (*La incógnita*, p. 185).

AGUADO. ¿Se han enterado ya de ese nuevo escándalo? ¡Otra falsificación de billetes del Banco Español! Si lo vengo anunciando, si ya están hartos de oírmelo decir. De la pillería que allá mandaron hace tres meses, amigo Villalonga, no podía esperarse otra cosa. (*Con énfasis*) *Esto indigna, esto subleva, esto abochorna*. (*Realidad*, novela p. 371)<sup>16</sup>.

En *Realidad* novela la diferencia entre los niveles de estratificación lingüística es mucho más acusada debido quizás a que los personajes de nivel bajo tienen mayor espacio para expresarse del que tienen en el drama:

- nivel bajo, corresponde a los personajes cuyo bagaje cultural es escaso y su registro es eminentemente coloquial<sup>17</sup> e incluso, a veces, vulgar;
- nivel alto, corresponde a los personajes pertenecientes, sobre todo, a la alta burguesía y a la aristocracia. Aunque su registro sea en ocasiones coloquial es mucho

<sup>14</sup> Benito Pérez Galdós, *Realidad - Drama en cinco actos*, op. cit., pp. 93-94.

<sup>15</sup> Cfr. Isabel Román, «Galdós y la sátira lingüística», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua*, Sevilla-Madrid. España. Pabellón de España, 1992.

<sup>16</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>17</sup> Sabemos que son muy numerosos los estudios sobre el lenguaje coloquial, no obstante nos gustaría seleccionar dos estudios lejanos en el tiempo, pero ambos de gran interés, sobre todo, para los estudiosos del habla galdosiana. Se trata de Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, (Premio Rivadeneyra de la Real Academia Española), Madrid, Ínsula, 1974 y de Ana María Vigar Tauste «El lenguaje coloquial (humano) en Galdós», en *Isidora - Revista de estudios galdosianos*, n. 2 (2005), pp. 79-103.

más cuidado. No obstante, no deja de sorprender el uso de la interjección de despedida *abur* en lugar de *agur* que sería la más adecuada.

Frente a los personajes de nivel bajo, la actitud del narrador es omnisciente e introduce la cursiva para caracterizar lo dicho por tales personajes:

BÁRBARA. [...] ¡Empeñarse en que ha de haber clases, cuando la realidad ha dispuesto que no las *haiga*<sup>18</sup>! [...] (*Realidad* novela, p. 456).

Entre los personajes de nivel alto Monte Cármenes usa en una sola ocasión estos vulgarismos con clara intención distintiva: Si fuera una necesidad que yo me *indiznase*, me *indiznaría* [...] (*Realidad* novela, p. 381).

En *Realidad* teatro, la criada de Leonor utiliza el artículo determinado ante apellido, que no suele incluirse salvo en el caso de apellidos famosos. Delante del nombre propio no se debe poner, tan sólo si se emplea dentro de un contexto coloquial o en el caso de algunas comunidades españolas, ya que en otras se considera peyorativo al ser una forma de denominación vulgar o descalificadora de la persona. Solamente un personaje lleva artículo y es Leonor, prostituta conocida por el apodo de *La Peri*<sup>19</sup> Esta última emplea, sobre todo en la obra teatral, ciertas expresiones propias de un lenguaje menos refinado a pesar de moverse en un ambiente más distinguido y disponer de servicio. Podríamos compararla con otros personajes de la literatura como *La lozana andaluza*:

#### Artículo delante de apellido:

LINA. Alias D. Cornelio, justo..., y el Marqués, el Marqués de casa. Jugaron, cenaron y se divirtieron como demonios. Leonor pidió tres billetes de caballero y cinco de señora para el baile de esta noche en el teatro Real. El Malibrán dijo que no había ya billetes de caballero, y que apostaba una merienda en Aranjuez a que no se conseguiría ninguno. Infante aceptó la apuesta, y dijo: «Mañana, antes de las once, están aquí los ocho billetes», y ha cumplido..., ¡pobrecito! Entró un momento antes que usted. (*Realidad* teatro, p. 128).

#### Expresiones menos refinadas:

LEONOR. ¡Qué sé yo!... Por ahí..., en cualquier parte. Y habiéndolo, lo traeremos acá. Para no cansarte, haré lo que el Gobierno: «piznorar». ¿No se dice así? Tengo alhajas, y buenas. Mira,

<sup>18</sup> Se produce un cambio en la flexión verbal.

<sup>19</sup> Manolo Infante en *La Incógnita* dice sobre ésta: *La Peri*..., esto de *la Peri*, yo no sé de dónde diablos viene. Puede que algún rancio etimologista te lo pueda explicar. Yo lo que sé es que se llama Leonor, y que el origen del apodo se encontraría en el misterioso lexicón de la gente del bronce. (*La Incógnita*, p. 252).

tonto, la sota de espadas junto al tres de oros quiere decir que «la mujercita de buen color» se atufa, trinca sus joyas, y se va con ellas a Peñíscola. ¿Te parece bien? (*Realidad teatro*, p. 131).

Entre los recursos que utiliza el escritor canario para reflejar la lengua hablada podemos destacar:

—Las geminaciones o *epizeuxis* donde repite de manera inmediata la misma palabra —normalmente en medio— de una cláusula sintáctica:

VILLALONGA (*A AGUADO*). Inclito Aguado, calma, calma... filosofía. (*Realidad novela*, p. 371).

VILLALONGA. Inclito Aguado, calma, calma, filosofía. Coge la primera piedra, amenaza con ella; pero no la tires. (*Realidad teatro*, pp. 118-119).

—La anadiplosis o repetición de una palabra al final de periodo sintáctico y al principio del siguiente:

VILLALONGA. [...] Pero llevamos un invierno... ¡ay, qué invierno pastelero! [...] (*Realidad novela*, p. 370).

VILLALONGA. Nada de disparate. El disparate no existe. Los hechos podrán ser o no ser; pero no es la mejor manera de negarlos el decir que son absurdos. [...] (*Realidad teatro*, p. 135)

—La epanadiplosis o *redición*, en que repite la misma palabra al principio y al final de la misma secuencia sintáctica:

[...] ¡Que hay sacudimientos, tiranías, atropellos! Déjalo, tonto, déjalo. Esto es precisamente lo que hace falta para que nazca el verdadero derecho... [...] (*La Incógnita*, p. 173).

AUGUSTA. Pero diga usted: ¿es volcánica o no es volcánica? Vamos, nunca creí que a persona de tan buen gusto se le ocurriera que por lo trágico me había de impresionar. Me fastidian las tragedias. (*Realidad novela*, p. 375).

AUGUSTA (*A MALIBRÁN, riendo*.) Pero dígame usted: ¿es volcánica o no es volcánica? (*Realidad teatro*, p. 119).

También podríamos añadir las anáforas, epíforas, etc., pero no quisiera extenderme para dar espacio a, por ejemplo:

—Las elipsis coloquiales que pergeña con gran maestría y son muy abundantes. De hecho, no repite por «economía del lenguaje» ya que los elementos elididos se sobreentienden, o porque los ha dicho antes, o porque se deduce por su significado en el contexto aunque no se hallen en el contexto inmediato. Para recuperarlos se podría recurrir a una serie sobre todo de verbos para poder reestablecer las relaciones básicas de la estructura de la oración:



[...] Pon aquí un nombre muy desacreditado. Rara es la noche en que alguno de la partida no lleva noticias de este jaez:

—En el Consejo de hoy se han tirado los trastos a la cabeza... Dicen que andan a tiros en tal o cual parte... Los revolucionarios, contentísimos. (*La incógnita*, p. 223).

MALIBRÁN (A OROZCO.) ¡Ah, qué cabeza...! ¿Pues no me iba sin decirle a usted lo que más presente tenía...? Aquel muchacho que usted me recomendó... ¿No se acuerda? Ya le hemos medido en un viceconsulado de Asia. (*Realidad* novela, p. 391).

INFANTE. Nada, una tarde aburridísima. El consabido chaparrón de preguntas rurales hasta las cinco, y a la orden del día la interesantísima y palpitante discusión sobre los derechos de... la hojalata. Y en los pasillos inmoralidad, y nada más que inmoralidad... (*Realidad* teatro, p. 119).

—El uso de vocativos injuriosos o afectivos es asimismo una constante en los tres textos y en muchos de ellos subyace una sutil ironía, de la que es un maestro el escritor canario; sin embargo, en algunos casos están vaciados de significado como el primer ejemplo que nos ocupa, donde «animal» no lo dice para ofender:

#### Vocativos injuriosos:

[...] ¿Sobre qué quieres que te escriba hoy, animal? Vamos, decídetelo pronto, porque si insistes en que te mande la fotografía de la casa de Orozco, te privarás de otro regalo que te tengo preparado, verdadera golosina que ha de saberte a gloria. [...] (*La incógnita*, p. 207).

AUGUSTA. Quita allá, embustero, farsante. No me engatusas ya. A fe que estoy contenta hoy. Ha sido una debilidad darte esta cita, después de las perrerías que me haces. (*Realidad* novela, p. 438).

AUGUSTA. Quita allá, embustero, farsante. A fe que estoy contenta de ti. (*Realidad* teatro, p. 135).

#### Vocativos afectivos:

[...] Pero mi buen humor no me libra, querido Equis, de la fatiga de esta larga carta. (*La incógnita*, p. 159).

CISNEROS. Y como Tacón quiere usted que le manden. ¡Pobre isla! Todos dicen que van de Tacón, y de lo que van es de zapatilla. Perdona usted, Aguadito de mi alma, y ya sabe que no le quiero mal; [...] (*Realidad* novela, p. 372).

OROZCO. Vida mía, me juzgas mejor de lo que soy. ¿Y si yo te dijera que cumplo muy mal los deberes que me impone mi posición? [...] (*Realidad* teatro, p. 124).

—Cultismos y latinismos vulgarizados, alterados en su forma o construcción e incluso en su significado, que si bien pertenecen a las hablas populares no duda en ponerlas también en boca de personajes más cultos:

[...] En una sociedad tan chismosa, tan polemista, y donde cada quisque se cree humillado si no sustenta, [...] (*La incógnita*, p. 215).

BÁRBARA. [...] ¡Cabeza más dura! Y que no las hay, no las hay, aunque lo pida el *Sursum corda*<sup>20</sup>. [...] (*Realidad* novela, p. 456).

VILLALONGA. Vamos, joven circunspecto, que a ti también, también a ti te gusta la primita. ¡Es tan mona, tan espiritual! No he conocido otra en quien tan maravillosamente se reúnan la distinción, la belleza y el talento. Las tres gracias se encarnan en ella, formando una sola gracia, que vale por treinta. «Tu quoque», Manolín... (*Realidad* teatro, p. 118).

—Los sufijos coloquiales aportan expresividad y viveza a la lengua hablada y son utilizados por todos los personajes:

[...] Resulta que Cisneros trató mucho a tu padre, lo que no debes extrañar, porque este buen señor ha sido amigote de todo el género humano. [...] (*La incógnita*, p. 158).

LEONOR. ¿Escrupulitos tenemos? ¡Qué tonto te me has vuelto, chico! [...] (*Realidad* novela, p. 434).

OROZCO. Es verdad. Tan noblote y simpático es el hijo como trapalón el papá. (*Realidad* teatro, p. 125).

—El empleo de interjecciones, giros interjeccionales y exclamaciones que pueden sugerir emotividad, o bien simpatía o animadversión en el lector o espectador:

[...] ¡Vaya que es grandecita! ¡Pero qué salada y hechicera! [...] (*La Incógnita*, p. 166).

TERESA (*Picada*). ¡Quia!, siempre ha de llevarme la contraria. [...] (*Realidad* novela, p. 395).

AUGUSTA. ¡Para mí! Pero yo, ¿qué culpa tengo de que usted se haya vuelto tonto?... (*Realidad* teatro, p. 119).

—Las inflexiones están relacionadas con lo anterior, se trata de la elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro en lo que Galdós es un gran experto. En *La Incógnita* las apreciamos cuando escribe en estilo directo y en *Realidad* novela las refuerza a través de la acotación (*Con viveza*):

—No hay contradicción... ¿Pero qué entendéis vosotros de esto? Si me querrán marear estos gznápiros... Sois muy niños para meteros conmigo... Vamos, no quiero haceros caso, no me rebajo a discutir con esta infancia enfatuada, pedantesca... Tengo canas, señores, y no las quiero ensuciar metiéndome con chicos... (*La Incógnita*, pp. 176-177).

<sup>20</sup> Sobre esta expresión, no sin ironía, dice Fernando Lázaro Carreter: «El estimulante *sursum corda* ('arriba los corazones'), palabras de la misa al comienzo del prefacio, se transformó en ese extraño personaje llamado *sursuncorda*, en quien se delega lo que uno no quiere hacer (¡Que lo haga el sursuncorda!), o a quien se está dispuesto a no obedecer, por mucha que sea su autoridad (¡No voy allí aunque lo mande el sursuncorda!)» en, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores 1997, p. 367. Sería interesante saber cuándo se empieza a producir esta personificación, que conlleva un cambio de significado y que ya Galdós, a finales del siglo XIX, pone en boca de sus personajes menos cultos.

FEDERICO. (*Con viveza.*) ¡Ah! Ya te cogí. ¡Contradicción! Si eres como dices, ¿a qué ese empeño de poner orden en mí? (*Realidad* novela, p. 441).

FEDERICO. ¡Ah!, ya te cogí; contradicción. Si eres como dices, ¿a qué ese empeño de poner orden en mí? (*Realidad* teatro, p.136).

—Las frases sin terminar, recurso de la sintaxis coloquial que sirve para expresar que el pensamiento va más deprisa que las palabras. El hablante considera que con lo dicho aporta suficiente información y pasa a exponer otra idea:

[...] Hallo perfecta armonía en este matrimonio. Podré equivocarme; pero... ¿Qué es eso?, ¿te ríes? A mí no me descompones tú con tus risitas... ¿He dicho algún disparate? [...] (*La Incógnita*, p. 167).

VIERA. ¿De salud bien? ¿Y tu mujer? ¡Siempre tan guapa, tan buena...! Lástima que no tengáis hijos. La felicidad parece que no es completa en el matrimonio, cuando no hay familia menuda que lo alegre, lo adorne y lo santifique. Pero aún puede ser que... Sois muy jóvenes... ¡Qué placer me causa verte! [...] (*Realidad* novela, p. 477).

LEONOR. (*Entrando presurosa.*) Hecho todo... Venga un abrazo... en premio de mí... Iba a decir virtud... Pero no..., son ¡cosas! (*Realidad* teatro, p. 134).

—Las invocaciones a Dios y a los santos son asimismo bastante comunes y no hay distinción de clase social a la hora de utilizarlas:

[...] Abúrrete lo menos posible, y que Dios te haga ligera la cruz de tu existencia en la *ajosa* metrópoli, *urbs augusta*, que dijeron los romanos, si es que lo dijeron. [...] (*La Incógnita*, p. 159).

FELIPA. (*Para sí.*) ¡Virgen de Atocha, qué cara se trae hoy este señorito! Ni un reo en capilla la tiene peor. [...] (*Realidad* novela, p. 551).

INFANTE. ¿Qué te pasa? Estás inquieto... ¡Cuéntame, por Dios! ¿Quieres que te recoja luego, y nos vamos a almorzar juntos? (*Realidad* teatro, p. 128).

A pesar de lo analizado más arriba y de todo lo que se ha *quedado en el tintero* no podemos afirmar que los recursos recreadores del habla coloquial sean los más abundantes. Como indica Purificación Alcalá Arévalo:

[...] las figuras distintivas y constituyentes de su estilo son recursos que separan la prosa del registro hablado por la elaboración y atención a la forma que implican. Dichos rasgos estilísticos aparecen en esta obra con más profusión en el nivel morfosintáctico-semántico. A este respecto destacan principalmente entre otros, el uso de la sintaxis acomodada a diferentes funciones y el empleo de paralelismos [...] que hacen que el tipo de prosa galdosiana sea mesurada, rítmica y equilibrada<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Purificación Alcalá Arévalo, «Análisis de la lengua utilizada por Benito Pérez Galdós en la novela *Realidad*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, op. cit., I, pp. 23.

Dentro del léxico nos gustaría señalar el uso que Galdós hace de los extranjerismos o de los canarismos en estos textos, dejando para otra ocasión los andalucismos y otros rasgos muy presentes en su prosa:

En el caso de los italianismos hay que subrayar que en ocasiones incurre en errores; en el título de *La Traviata*, por ejemplo, no subsana el error cuando escribe la obra teatral y esto nos sorprende porque era un gran apasionado de música y solía mostrar un gran interés por los conciertos del Teatro Real:

[...] Allí se desmenuzan las cuestiones que van saliendo, traídas por la prensa, o por ese otro periodismo hablado *sotto voce* que no se atreve a expresarse en letras de molde. [...] (*La Incógnita*, p. 222).

LEONOR. [...] Pues dice que soy yo otra como la *Traviatta*, y que él me va a redimir y a volverme honrada..., ¡qué risa! Parece que ahora va a venir su padre, para quitarle de mí y llevárselo, y él pretende que, cuando su papá venga a verme, haga yo el papel de tísica arrepentida, tosiendo con sentimiento, y pintándome ojeras... [...] (*Realidad*, novela, p. 515).

LEONOR. Pues yo también ando mal. Tengo que inventar algún negocio. Debo más que el Gobierno, y ese condenado «Gaditano» va a dar con mis pobres huesos en un hospicio. Ahora está conmigo hecho una confitura. Como que necesita cuartos. Pues dice que soy yo otra como «La Traviatta» (*Riendo.*), [...] (*Realidad* teatro, p. 151).

Con los galicismos, suele cometer errores al transcribirlos y cuando es Leonor quien habla en francés se limita a reproducir lo que ésta entiende creando situaciones un tanto cómicas:

[...] Sigue en sus severidades, echando cada día sobre lo que llama mi capricho, jarros y más jarros de agua *frapée*, moral pura de la más cargante y trasnochada, de la de catecismo con preguntas y respuestas. [...] (*La Incógnita*, p. 255).

LEONOR. *Bonyú, mon ti cherí...* ¿Qué te creías tú, que yo no sé francés? El marqués me lo está enseñando. Ya sé porción de frases, y con ellas y con decir a todo *pagardón, pagardón*, podré entenderme con el franchute que sepa más. (*Realidad* novela, p. 513).

INFANTE.— *Bon soir.*

AGUADO.— Hola, paladín de la honra, mantenedor valiente del... de la... (*Realidad*, teatro, p. 160).

Los anglicismos también están presentes en todos los textos. Si bien en *Realidad* teatro sólo nos encontramos con el calco milores: AGUADO. Felices, señores y milores. ¿Han visto ustedes los periódicos de la tarde? (p. 118):

Paréceme que no son virtuosas por la satisfacción de serlo, sino por ganarse un premio en el *Derby* de la honestidad. [...] (*La Incógnita*, p. 255).

VIERA. (*Entrando por la izquierda.*) Bien por los hombres madrugadores. ¡Levantado a las doce del día! Yo pensé que almorzaría solo, y almorzaremos juntos. *All right.* [...] (*Realidad novela*, p. 460).

Por lo que se refiere a los canarismos lo es por ejemplo el apellido Santanita, diminutivo de Santana. Además los canarios utilizan mucho la palabra trapisonda que aparece en los tres textos tanto en singular (sólo en *Realidad novela* y se trata de una personificación) como en plural.

Para terminar nos gustaría hacer un par de comentarios sobre la morfosintaxis. El primero de ellos sería:

—El abundante uso del pronombre átono enclítico que hoy en día se percibe como un rasgo poco natural y arcaizante —salvo en Galicia, Asturias y León, presente tanto en el lenguaje oral como en el escrito— pero que era común en el siglo XIX:

[...] Su porte reservado, su manera de andar y de mirar buscando un simón, diéronme en la nariz tufillo de crimen. Soy perro viejo y he adquirido con mi larga experiencia un olfato sutilísimo para rastrear ciertas madrigueras. [...] (*La incógnita*, p. 241).

AUGUSTA. (*A MONTE CÁRMENES.*) Usted, Conde, el primer taco de Madrid, allá también. Distráiganme a Tomás, que no está bien de salud. [...] (*Realidad novela*, p. 376).

FEDERICO. Créelo, sí. Detesto la tranquilidad. No sé cómo hacértelo comprender. Los conflictos diarios, las angustias, el no respirar, el no vivir, la excitante lucha, producenme placer insano. [...] (*Realidad teatro*, p. 154).

Por otra parte en *La incógnita* hemos podido observar un mal empleo del acusativo de persona; el uso de algunos participios de presente caídos en el olvido y otros fenómenos interesantes, por no hablar de las figuras retóricas que por falta de espacio no podemos demostrar.

## CONCLUSIONES

Galdós utiliza el lenguaje coloquial; parafraseando a Ana María Vigar Tauste, como un «recurso estético», pero en ningún momento pretendió reproducir la realidad del lenguaje conversacional corriente porque la obra hubiera perdido gran parte de frescura y de autenticidad ya que nadie como él consigue pasar de la grandilocuencia a lo cotidiano. Por otro lado, su sintaxis en líneas generales es correcta y su léxico muy prolífico y variado.

# TRADUCCIÓN DE GALDÓS AL ÁRABE: PROBLEMAS LINGÜÍSTICOS Y PRAGMÁTICOS EN TRES CUENTOS CORTOS

MANAR ABDEL MOEZ AHMEZ  
ABEER MOHAMED ABD EL SALAM  
*Universidad de El Cairo*

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo pretendemos abordar algunos de los problemas lingüísticos y pragmáticos que emanan de tres cuentos del gran escritor realista español Benito Pérez Galdós (1843-1920), a saber, *La conjuración de las palabras* (1868)<sup>1</sup>, *La princesa y el granuja* (1877)<sup>2</sup> y *Theros* (1877)<sup>3</sup>.

Los dos enfoques teóricos aludidos, esto es, el lingüístico y el pragmático, se basarían en la clasificación realizada por Hurtado Albir (2001) sobre las actuales teorías de traductología que agrupa en cinco enfoques teóricos: **1) enfoques lingüísticos; 2) enfoques textuales; 3) enfoques comunicativos y socioculturales; 4) enfoques psicolingüísticos; y 5) enfoques filosófico - hermenéuticos.** El mismo autor señala que dichos enfoques no deberían contemplarse *como comportamientos estancos, sino como prioridad a un elemento u otro.* De ahí que fuera nuestra opción por los enfoques (1) y (3), o sea, los lingüísticos y comunicativos y socioculturales, ya que pensamos que podrían tener prioridad en los textos literarios en cuestión.

---

<sup>1</sup> Es un cuento que narra la sublevación de las palabras por el mal uso que las personas hacen de ellas; las palabras, incapaces de ponerse de acuerdo, vuelven al diccionario sin haber resuelto problemas.

<sup>2</sup> En una especie de canto a la engañosa belleza vacía de contenidos, Galdós aquí narra las aventuras de un niño pobre y huérfano y sin hogar que se enamora de una muñeca a la que rescata de unos niños despiadados que quieren romperla; en agradecimiento, ella, la reina de las muñecas, le invita a una fiesta en la que, tras diferentes aventuras, el protagonista se convertirá definitivamente en un muñeco y en el amor de la princesa para descubrir después que ha perdido los sentidos.

<sup>3</sup> Un viajero de tren descubre en su compartimento a una extraña mujer, que le acompaña toda la temporada y de la que se enamora, para descubrir que es la personificación del verano.

Según el mismo autor, con «enfoques lingüísticos» se refiere a aquellos *basados en la aplicación de un determinado modelo procedente de la Lingüística y que inciden en la descripción y comparación de lenguas sin entrar en consideraciones de índole textual* en los que agrupa: la lingüística comparada tradicional, las estilísticas comparadas, las comparaciones gramaticales entre lenguas, la aplicación al estudio de la traducción de diferentes modelos de análisis lingüísticos, los enfoques semánticos y los enfoques semióticos. En este sentido, y refiriéndonos a nuestro trabajo, este enfoque se cristalizaría en las construcciones, expresiones y modismos con que nos enfrentamos en los textos referidos y que no podían ser calcados al árabe, por el simple hecho de no ser inteligibles en la lengua receptora.

Por otra parte, Hurtado Albir (*op.cit.*) define el enfoque comunicativo y sociocultural como

*(...) aquellos enfoques que, de una manera u otra, hacen hincapié en la función comunicativa de la traducción, considerando los aspectos contextuales que rodean la traducción y señalando la importancia de los elementos culturales y de la recepción de la traducción.*

Volviendo al presente trabajo, hemos visto que los problemas de índole pragmático, comunicativo y sociocultural residirían en la diferencia entre el contexto sociocultural e histórico del emisor, Galdós, y el del receptor, esto es, el traductor de las obras y, cómo no, el lector de las mismas.

Según Ortiz y Mata (2001/2007), la importancia de este último enfoque radica en que según él mismo, la traducción se entenderá como un acto de comunicación intercultural cuyo potencial de significado presenta diferentes usos en diferentes contextos. Esto quiere decir que la lengua es multifuncional y que las selecciones que haya que realizar se llevan a cabo por diversos factores, de los cuales destaca el «contexto de situación» que se podría entender en términos del «qué», el «quién» y el «cómo» del proceso comunicativo; estos corresponden al ámbito de actividad del acto comunicativo, la relación entre los participantes en el mismo y el posible impacto sociocultural cuando se utiliza un modo textual determinado, respectivamente. Es en estas tres perspectivas donde reside un buen número de los problemas específicos en la labor del traductor, ya que pueden no coincidir en el contexto receptor y por ello requerir una reconstrucción de significado.

Esta «no coincidencia», se entendería, más que nada, en función de las diferencias culturales, que sin duda recaerán también en el plano lingüístico. En este tenor destacaría el término «culturema» que Nord (1997) acuñó y definió como *el fenómeno social de una cultura X entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es concebido como específico de la cultura X*. Dichos elementos culturales pueden ser de diversa índole: ecológicos, sociales, religiosos, lingüísticos y económicos (Nida, 1945), y se reflejan en la lengua también de forma distinta: función fática, referencial, expresiva, o apelativa (Nord, 1994).

En pro de una solución de los problemas que pudieran crear las diferencias culturales en el proceso de la traducción, se han sugerido muchas propuestas prácticas de las

que el traductor pudiera echar mano cuando haga falta; entre ellas están las sugeridas por Hewson y Martin (1991), a saber: la «reducción», la «marginalización», la «inserción» y la «conversión»; así como las propuestas por Florin (1993), quien sugiere seis estrategias para traducir los culturemas, las cuales son: «calco», «transcripción», «formación de una palabra nueva», «asimilación cultural», «traducción aproximada» y «traducción descriptiva».

Y refiriéndonos al caso específico de nuestro trabajo y de forma global podemos decir que las estrategias aplicadas han sido, por un lado, adaptar las construcciones, expresiones y modismos a los postulados de la lengua árabe, tratando de usar expresiones propiamente árabes que darían un significado parecido (traducción aproximada), o simplemente traducir estas expresiones en significados claros (traducción descriptiva). Por otro lado, y con el fin de resolver problemas de diferencia entre el contexto socio-cultural e histórico del emisor y el del receptor, hemos recurrido a las notas a pie de página (lo que cabría dentro de lo que Newmark, 1988, denomina «explicitación de los rasgos del referente cultural», o también, las «notas»), por parecernos lo más idóneo para explicar cuestiones de este tipo, sin cambiar apenas nada del texto en sí. A este respecto, podemos clasificar las notas a pie de página en varios tipos, según el tipo de contexto que aclaran, su longitud o su naturaleza.

A modo de clasificación, y atendiendo a las distintas clasificaciones tipológicas propuestas en este terreno, podemos decir que el presente trata de una traducción «escrita» (medio) de unos textos literarios (tipo), pertenecientes al siglo XIX (época). Es también una traducción inversa en términos de la direccionalidad de la misma, ya que es efectuada desde la lengua española (lengua no nativa del traductor) al árabe (lengua materna del traductor) y es interlingüística (puesto que se realiza entre sistemas lingüísticos distintos). Y en cuanto al grado de dificultad de la misma, según la escala que propone Torre (1994), y que va, de forma ascendente, desde el grado cero hasta el tercer grado, nos parece que nuestras traducciones pueden ocupar este último, esto es, el de mayor complejidad estilística, en el que el traductor acude, por un lado, a la **adaptación** (sustituyendo la situación de la lengua de partida por otra de la lengua de llegada lo menos alejada posible de la primera, sobre todo cuando el original entraña un valor simbólico o cultural) y, por otro lado, a la **compensación** (con el fin de equilibrar las pérdidas o ganancias de significado que la traducción puede comportar).

Por otra parte, nosotras hemos tenido en cuenta, también, a la hora de realizar el análisis de los cuentos, algunos de los recursos técnicos de traducción oblicua<sup>4</sup> aportados por Vázquez-Ayora (1977), Vinay y Darbelnet (1958) y Pliego (1993).

<sup>4</sup> A diferencia de la traducción literal, la traducción oblicua es aquella traducción fiel a la intención del autor y respetuosa del genio de la lengua, a lo cual es imposible llegar con un apego servil a la letra ni con métodos aleatorios y amorfos, sino con procedimientos y técnicas probados y sistemáticos, cuya aplicación requiere del traductor conocimientos lingüísticos y documentación, además de la intuición y del propio juicio. (Vázquez-Ayora, 1977: 290-291).



Estas técnicas son: **la transposición**, que consiste en reemplazar un segmento gramatical del texto original (TO) por otro distinto en la lengua terminal (LT), conservando la misma carga semántica; **la modulación**, que es el procedimiento según el cual se pretende satisfacer las diferentes formas en que las culturas conciben y expresan la realidad, efectuando para ello un cambio en los símbolos para expresar el mismo significado. La modulación puede tener varias formas de aplicación (lo abstracto por lo concreto, la parte por el todo, una parte por otra, el todo por una parte, una figura retórica por otra, etc.); **la equivalencia**, que es la sustitución de las unidades de fuerte cohesión interna en la lengua original (LO) por expresiones análogas en la LT, tanto en el nivel funcional y comunicativo como en la frecuencia de uso. Es el recurso idóneo para los modismos, frases hechas, proverbios, refranes, etc.; **la adaptación**, cuya función es conformar el contenido del TO a la visión particular y al genio de la LT y su cultura, ya que cada cultura posee una concepción particular de la realidad y una forma diferente de expresarla; y por último, **las notas a pie de página**, que es un recurso complementario, aunque muchas veces es imprescindible, que sirven para ofrecer al lector la información que no se puede exponer en el interior de la traducción, tal como la información de índole cultural, como las referencias y datos históricos, literarios o socioculturales que ayudan a situar el texto.

Hay que apuntar que, en general, estos recursos se superponen, ya que muchas veces la diferencia entre ellos es casi nula.

### TRES CUENTOS DE GALDÓS: TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Antes de abordar los problemas lingüísticos y pragmáticos con los que nos hemos enfrentado a la hora de realizar la labor de traducción de los tres cuentos de Galdós citados al principio, nos gustaría señalar que ésta ha sido, y sigue siendo, un verdadero reto por varias razones relacionadas directa o indirectamente con el hecho mismo de traducir.

Uno de estos retos es que es la primera vez que se traduce a Galdós al árabe, lo que ha supuesto para nosotras una gran responsabilidad.

El segundo reto ha sido la elección del registro de lengua árabe que debería ser usado en estas traducciones, ya que la lengua de escritura, de literatura y oficial es el árabe clásico, pero que bajo este árabe estándar yacen muchas variantes dialectales en los diferentes países árabes; estas variantes son mayormente orales y pocas veces se usan en la escritura, y cuando esto ocurre, se considera una muestra de la poca cultura del que las usa; con la excepción de que, últimamente, grandes literatos árabes introducen palabras de su dialecto oral en manifestaciones literarias escritas para dar vida a los personajes de sus obras. Aun así, y a pesar de que aparentemente debería ser evidente que

la opción ideal es la inclinación en estas traducciones hacia el árabe clásico, realmente no ha sido fácil, porque existen construcciones, expresiones o palabras en estos cuentos que serían mejor expresadas si usáramos la variante dialectal, en nuestro caso, la egipcia. Sin embargo, no hemos sido atrevidas en ello y hemos optado en definitiva, por el árabe estándar y clásico, intentando trasladar, de la mejor manera que pudiésemos, la vitalidad del lenguaje galdosiano.

Los últimos dos retos a los que nos enfrentamos forman el tema principal de este estudio. Se trata de los problemas lingüísticos y pragmáticos de la traducción al árabe de los cuentos mencionados anteriormente.

Antes de proseguir con el análisis de los procedimientos técnicos que adoptamos en la traducción de los tres cuentos, nos gustaría aclarar el por qué de elegir estos cuentos en concreto. Es simplemente por el hecho de suponer una ruptura con el estilo y la tendencia realista del autor. Se trata de unos cuentos fantásticos que, en palabras de Alan E. Smith: (...) *son expresiones del espíritu que de manera sutil y bella convierten en «extraña» la realidad cotidiana, para, como decía el lobo, verla mejor.* (Smith, 1996).

Ahora pasando a nuestro análisis y en lo referente al nivel lingüístico nos parece de suma importancia hablar de palabras, construcciones, expresiones y modismos que, para ser traducidos, han manipulado nuestra labor de traductor, haciéndonos cambiar de actitud y postura ante ellos, según la coincidencia o discrepancia que tienen para con sus correspondientes en árabe.

Las estrategias que hemos seguido para la traducción de los mismos han sido las siguientes:

1. El respeto total o el calco de los mismos: se ha hecho raras veces, cuando hay coincidencia total entre el significado de las palabras en ambas lenguas. Ejemplo de ello, palabras como *cuarta* (medida aproximada que se hace con la palma de la mano) *alzaba del suelo poco más de tres cuartas* (Pérez Galdós, 1977c: 79), pues en árabe hay una palabra que significa lo mismo « » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, 2007: 193), a pesar de que éste no es el caso con otras medidas más precisas; con lo cual nos ha parecido bastante curiosa esta semejanza entre ambas lenguas en medidas aproximadas, casi de uso popular, y su discrepancia en medidas establecidas por la ciencia.

Otros ejemplos de calco que hemos hecho son expresiones como *partir el corazón o a diestra y siniestra: ¡Lastimoso cuadro que partía el corazón!* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 82); *empezó a repartir estacazos a diestra y siniestra* (*Op.cit.*: 86); la traducción en ambos casos ha sido literal porque en árabe se usan las mismas para expresar un significado idéntico.

« » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 199).

« » (*Op.cit.*: 205).

2. La adaptación es la segunda estrategia que hemos seguido. Ésta tiene grados o niveles, que oscilan entre el calco con muy leves cambios morfológicos o semánticos, la generalización, la sustitución parcial y el cambio total de la palabra y su sustitución por otra u otras.

—Al primer nivel, esto es, el calco con leves cambios morfológicos o semánticos, pertenecen expresiones como *dormir como un ángel* y *remontarse al quinto cielo: se durmió como un ángel* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 83), *se remontaba al quinto cielo* (*Op.cit.*: 81) que han sido trasladadas al árabe, pero con el cambio del número, ya que, en árabe, uno duerme *como los ángeles* («                      ») (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 201) y si está muy contento «se remonta al séptimo cielo» («                      ») (*Op.cit.*: 196).

—Al segundo nivel, que consiste en el uso de un solo término generalizado en árabe para señalar varios en español, pertenecen ejemplos como las palabras que designan monedas españolas *nunca le faltaba tres cuartas en el bolsillo* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 80); *no halló ni tampoco un triste ochavo* (*Op.cit.*: 83); *unos cuantos duros deciden la suerte de honradas criaturas* (*Op.cit.*: 82). En este caso, nuestra opción ha sido la sustitución de todas estas palabras por la «piastra» (moneda egipcia).

«                      »(Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*:194), «                      » (*Op.cit.*:200). «                      » (*Op.cit.*:194).

Ha sido una solución que aparentemente puede chocar, especialmente al tener en cuenta la evidente diferencia entre las piezas de moneda en ambos países; pero si miramos las cosas con detenimiento, descubriremos que ha sido la mejor solución, porque a lo que quería aludir Galdós en las frases anteriores es la pieza de moneda con mínimo valor; en este caso, encaja la piastra, como símbolo, no como moneda verdadera que se usaba en España. Lo mismo ocurre con términos como *perico* y *loro: de pajes hacían unos loros diminutos* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 84), *de esos que llaman pericos* (*Op.cit.*: 86), que en árabe, todos son «loros».

«                      » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 202). «                      » (*Op.cit.*: 203).

—Al tercer nivel de adaptación, en el que se pretende hacer sustituciones parciales para lograr el mismo significado, podemos incorporar ejemplos como cuando dice Galdós *en mi curso infinito guíame el dedo de Dios* (Pérez Galdós, 1977a: 35), pues en este caso, hemos dicho: «en mi curso infinito guíame la mano de Dios».



« » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 195). Y si Pacorruto Migajas, el protagonista en *La princesa y el granuja*, cree que *una mentirilla pondría a salvo su decoro* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 84); pues el mismo protagonista, en la versión árabe, cree que «una mentirilla pondría a salvo el agua de su cara» « » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 202).

2. La segunda solución tiene lugar cuando se explica en árabe el significado de un modismo o unas construcciones en español, sin que sea sustituido por otro de esa lengua, ya que no tiene correspondiente, como por ejemplo, *dimes y diretes con jueces y escribanos* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 79), simplemente es traducido como «problemas y discusiones» « » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 194).

«rueda que rueda y silba que silba» (Pérez Galdós, 1977a: 36) ha llegado a ser: «tras un largo viaje lleno de silbidos y grandes distancias recorridas» « » (Abdel Moez Ahmed, 2007:215); y *charlar por los codos* (Pérez Galdós, 1977c: 85) ha sido simplificado en «charlar mucho»:

« » (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 203).

Ahora, vamos a pasar al último reto, que son los problemas pragmáticos. Nos referimos a los relacionados con la diferencia de distintos contextos entre el emisor (Galdós) y el receptor (el lector árabe); son problemas en los que el traductor se atribuye el papel de mediador entre ambos y pretende poder disiparlos en gran parte.

En la traducción de los tres cuentos se nos han presentado tres contextos diferenciadores principales, que son el geográfico, el sociocultural y el histórico. Con respecto al contexto geográfico, la rica descripción espacial de Galdós nos proporciona una larga lista de ciudades de España y de zonas y calles famosas de Madrid. Nuestra reacción como traductoras no podía ser sino añadir una nota a pie de página en cada uno de estos lugares con el fin de explicar lo que son. En la mayoría de los casos, estas notas son complementarias, es decir, añaden una información sobre la ciudad, en qué parte de España se encuentra y su nombre en letras latinas. No son informaciones imprescindibles, pero sí son importantes.

Sin embargo, en otros casos ha sido imprescindible incluir notas a pie de página, porque su ausencia podría dejar lagunas en la comprensión de la situación de uno de los protagonistas. Por ejemplo, en el cuento *La princesa y el granuja*, Galdós, hablando de Pacorruto Migajas, dice: *Sus palacios eran el Prado en verano, y en invierno, los portales de la Casa Panadería* (Pérez Galdós, 1977c: 80). Pues en este caso, como en casos parecidos, hacía falta aclarar lo que son dichos sitios en realidad, de lo contrario, el lector

tendría el mensaje equívoco de que el niño está viviendo en palacios que se llaman los palacios del Prado, y que en invierno, se traslada para vivir en otra casa, donde se hace pan. Por lo que la nota a pie de página que hemos incluido explica que el Prado son jardines públicos muy extensos, que tienen un paseo con el mismo nombre, el cual abarca, entre otros, el museo del Prado y el jardín botánico; y que la casa de Panadería es un edificio de cuatro plantas en la Plaza Mayor de Madrid, que tiene un pasillo con techo pero abierto a dicha plaza, bajo el que los transeúntes se protegen de la lluvia.

»

« (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 194).

»

« (*Ibíd.*).

Hemos utilizado la misma solución para traducir otros lugares como el Rastro, la Giralda, la Puerta del Sol, etc., porque desde nuestro punto de vista, es de suma importancia dar una idea de lo que son.

Con respecto al contexto sociocultural, también, en la mayoría de los casos, hemos tenido que incluir notas a pie de página para explicar fiestas típicas de España, como las de San Antonio, San Juan, San Pedro, el Carmen, Santiago, Santa Ana, San Lorenzo, La Virgen de Agosto, San Roque y La Virgen de Septiembre, escribiéndolas con letras latinas, y diciendo la fecha en la que son celebradas.

También hemos tenido que cambiar expresiones que designan una situación o una sensación bastante negativa: *un vino áspero y picón como demonios* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 82) *tenía un hambre de mil demonios* (Pérez Galdós, *op.cit.*: 84), *como demonio travieso* (Pérez Galdós, 1977a: 32), porque a pesar de que ambas culturas creen que el ser más malo de la Creación es el demonio, en árabe, no se suele usar expresiones con el nombre del diablo, a menos que se pretenda decir que una persona es muy mala, como el diablo o el demonio. La solución en los primeros dos ejemplos, ha sido quitar la palabra «demonios», y decir simplemente: «un vino muy áspero» (« ») (Abdel Moez Ahmed y Mohamed Abd El Salam, *op.cit.*: 199), y «mucho hambre» (« ») (*op.cit.*: 203). En el tercer ejemplo *como un demonio travieso*, hemos optado por sustituir la palabra «demonio» por «genio» (« ») (*op.cit.*: 207), ya que en la cultura árabe los genios pueden ser buenos o malos.

En el contexto sociocultural hemos tenido una duda que ha surgido después de acabar con la traducción de «La princesa y el granuja»; tiene que ver con estas frases de Galdós: *Su madre, una señora muy apersonada que por muchos años tuvo puesto de castañas en la Cava de San Miguel* (Pérez Galdós, 1977c: 79). La traducción que hemos hecho era muy fiel a este significado, pero pensándolo bien ahora creemos que quizás

deberíamos añadir una nota a pie de página diciendo que las castañas son populares y baratas en España, para dar a entender que aquella madre es de humilde situación social; quizás haga falta mencionarlo, porque en Egipto las castañas son bastante caras, y si uno tiene un puesto de castañas, va a ser una persona con aceptable posición social, por lo que, si por el contexto lingüístico la idea no está muy clara, el lector egipcio se confundiría.

Otra solución un poco atrevida podría haber sido reemplazar «castañas» por «bata-tas» que son más populares y a disposición de la mayoría de los egipcios.

Por último, con respecto al contexto histórico, ha sido imprescindible la inclusión de notas a pie de página para decir el momento histórico en que tuvieron lugar importantes acontecimientos. Esto lo hemos realizado en el cuento *Theros* (o verano), en el que el verano subraya su importancia, dice:

*(...) y yo, sin pronunciar sentencia sobre esto, tan sólo digo que derribé la Bastilla, que destruí al vencedor de Europa no lejos de estos sitios por donde vamos, que también aquí salvé al mundo cristiano de las huestes de Mahoma. Yo abolí la Inquisición de España; yo detuve a los turcos a las puertas de Viena* (Pérez Galdós, 1977a:35-36).

Entonces, hemos incluido notas a pie de página que contienen las fechas exactas de tales acontecimientos, para dejar claro al lector árabe que todos verdadera y curiosamente han tenido lugar en la estación de verano.

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, nos gustaría ensalzar el papel de la traducción en general y la de corte literario en particular como un acto de comunicación intercultural, en el cual al traductor le correspondería el papel más importante en ese proceso de acercamiento entre dos culturas, no pocas veces, con bastantes divergencias, como ha sido el caso aquí. En este cometido pensamos que como mediador el traductor debería recurrir tanto a su experiencia sociocultural como lingüística. Debe tener en cuenta que la traducción supone un cambio en los parámetros que configuran el ámbito comunicativo del mismo. De ahí que apoyemos la idea de que *(...) la principal tarea del traductor no consistiría solamente en buscar modelos ya preestablecidos en su repertorio local sobre los que configurar los textos fuente*. (Even-Zohar, 1999), sino que, muchas veces, sería muy enriquecedor, y en función de una mayor adecuación del texto original, transgredir las convenciones locales, introduciendo nuevas formas, figuras y modelos (*ibíd.*).

A la postre, queríamos subrayar que leer y también traducir a Galdós suscita una inquietud positiva que invita a intentar descubrir más rincones oscuros en este proceso

mágico que intenta transmitir las ideas humanas, traspasando las barreras de la lengua, que es la traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABD EL MOEZ AHMED, M. (2005) «La conjuración de las palabras» (traducción al árabe) en *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, N<sup>o</sup> 1, mayo, Safekat, Madrid: 163-168.
- ABD EL MOEZ AHMED, M. y MOHAMED ABD EL SALAM, A. (2007) «La princesa y el granuja» (traducción al árabe), *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, N<sup>o</sup> 4, marzo, Safekat, Madrid: 193-209.
- ABD EL MOEZ AHMED, M. (2007) «Theros» (traducción al árabe), *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, N<sup>o</sup> 5, septiembre, Safekat, Madrid: 207-220.
- EVEN - ZOHAR, I. (1999) «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario». Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor, en *Teoría de los Polisistemas*, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Arco/Libros, Madrid: 223-231.
- FLORIN, S. (1993) «Realia in translation» en P. Zlateva (ed.) *Translation as Social Action*, Routledge, London: 122-128.
- HEWSON, L. y MARTIN, J. (1991) *Redefining Translation: The Variational Approach*, Routledge, London y N. York.
- HURTADO ALBIR, A. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Grupo Anaya. Madrid.
- NEWMARK, P. (1988) *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York.
- NIDA, E. (1945) «Linguistics and Ethnology in Translation Problems», *Word*, N<sup>o</sup> 2: 194-208.
- NORD, C. (1994) «Traduciendo funciones» en A. Hurtado Albir (ed.) *Estudios sobre la traducción*, Col. Estudios sobre la traducción, Castellón de la Plana: Servicio de publicaciones de la Universitat Jaume I.
- NORD, C. (1997) *Translation as a Purposeful Activity*, St. Jerome, Manchester.
- ORTIZ, J. y MATA, M. (2001/2007) *Lingüística Aplicada del español* (coord.) Manel Lacorte, Arco/Libros, Madrid: 407-447.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1977a) «Theros», *Cuentos, teatro y censo*, Aguilar, Madrid: 32-38.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1977b) «La conjuración de las palabras», *Cuentos, teatro y censo*, Aguilar, Madrid: 62-65.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1977c) «La princesa y el granuja», *Cuentos, teatro y censo*, Aguilar, Madrid: 79-88.



- PLIEGO SÁNCHEZ, I. (1993) *Teoría y práctica de la traducción literaria*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- SMITH, ALAN E. (ed.) (1996) *Cuentos fantásticos de Benito Pérez Galdós*, Cátedra, Madrid.
- TORRE, E. (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.
- VÁZQUEZ – AYORA, G. (1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. D.C., Washington.
- VINARY, J. P. y DARBELNET, J. (1958/1977), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Didier, Paris.

# MARIANELA. ADAPTACIÓN ESCÉNICA EN TRES ACTOS DE LA NOVELA DEL MISMO TÍTULO DE PÉREZ GALDÓS

SERAFÍN Y JOAQUÍN ÁLVAREZ QUINTERO

Estrenada en el Teatro de la Princesa el 18 de octubre de 1916<sup>1</sup>

Madrid

1916

*Al glorioso creador de Marianela ofrenda de admiración y cariño*

Reparto

Personajes

Actores

Marianela

Margarita Xirgú

Florentina

Josefina Santaularia

Sofía

Rafaela Satorres

Señana

Pascuala Mesa

La Mariuca

María de las Rivas

La Pepina

Vita Giral

Teodoro Golfín

Francisco Fuentes

Pablo

José Rivero

Celipín

Amparo Álvarez

Don Francisco Penáguilas

Pedro Cabré

Don Manuel Penáguilas

Francisco Barrycoa

Sinforoso Centeno

José Lucio

Tanasio

Ramón Puga

---

<sup>1</sup> Reproducimos la primera edición en vida de los autores y la que presencié Galdós, que es la que nos interesa. Lleva la signatura T/21685 y se puede encontrar en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, Arba, 1916. He encontrado dos ediciones más en los archivos de la Sala Cervantes: son de 1952 y de 1954 indistintamente, y llevan las siguientes signaturas: Madrid Arba t/ 32106. 1954, Madrid Arba t/ 32245 y t/22359.

## ACTO PRIMERO

Huerta de la casa de don Francisco de Penáguilas en Aldeacorba, cerca de las minas de Sócrates, al Norte de España. A la izquierda del actor, la puerta de entrada. Al foro, limitando el paraje, una tapia casi cubierta de madreselvas. Inmediata a ella una fuente grande. A la derecha se supone la casa-habitación, con la que la huerta comunica. Allá en el fondo, en la lejanía, los campos verdes, las montañas azules.—Sillas y bancos rústicos.—Es por la tarde, en el mes de setiembre.

*(La escena está sola. Transcurridos unos instantes franquea la puerta Teodoro Golfín. Es un hombre de mediana edad, de complexión recia, basto de facciones y de mirar osado y vivo. Trae su bastón al hombro y el sombrero en la punta.)*

Teodoro.— Adentro, que está la puerta abierta. *(Alzando la voz)*. ¡Ah de la casa! *(Mirando a la derecha)*. ¡Quieto, Choto, quieto! ¿No me conoces todavía? ¡Buenas tardes, Pablo! *(Pablo responde desde dentro.)*

Pablo.— ¡Oh, buenas tardes, señor don Teodoro! Voy allá. Déjame, Choto. Anda vete a buscar a la Nela.

Teodoro.— *(Contemplando a Pablo mientras se aproxima.)* ¡Lástima de muchacho! Belleza varonil, privilegiada inteligencia, suprema sensibilidad... ¡y ciego! La luz que les falta a sus ojos, parece como que aviva más y enciende la de su alma. ¡Qué trágicas imperfecciones nos muestra a cada paso la vida!

*(Sale Pablo por la derecha. Es un mozo de veinte años, suave, derecho; de cuerpo sólido y airoso; de noble y serena hermosura; con la cabeza inmóvil, y los ojos clavados y fijos en sus órbitas. Se apoya en un palo.)*

Pablo.— ¡Cuánto bueno por esta casa, señor doctor!

Teodoro.— Ya le dije a usted la otra noche que íbamos a ser muy amigos.

Pablo.— A gran honra lo tengo. *(Se estrechan las manos.)*

Teodoro.— He salido del establecimiento minero con mi hermano y con mi cuñada, y a los cuatro pasos ya se han sentado a descansar a la sombra de un roble. ¡Perezosos! Ahora vendrán. Allí los he dejado. Yo tenía prisa por estirar las piernas, y aquí me tiene usted.

Pablo.— ¿Va usted a pasar dentro, o llamo a mi padre?

Teodoro.— ¿Qué hace por allá dentro el patriarca de Aldeacorba?

Pablo.— Trajinar, como siempre. Cuando no en la huerta, en el pajar, en el gallinero, en el establo, en el corralillo... No sabe estarse quieto.

Teodoro.— Pues déjelo usted en sus afanes. Debe respetarse el trabajo de todo el mundo. Charlemos nosotros que nada mejor tenemos que hacer por ahora.

Pablo.— Siéntese usted, señor don Teodoro.

Teodoro.— Ahora me sentaré, amiguito. Me agrada curiosear por la huerta. ¡Primorosa la tiene el patriarca! Como a nieta la cuida.

Pablo.— Eso dice todo el que la ve.

Teodoro.— ¿Por qué le llaman a su padre de usted el patriarca? Aunque me lo figuro.

Pablo.— Por lo que usted piensa: porque es muy afable y muy generoso, y no hay cuestión entre estas gentes en que él no tercie para arreglarla de buena manera. Es el propietario más respetado del país. De ahí el sobrenombre.

Teodoro.— ¿Nació en esta casa, verdad?

Pablo.— Sí, por cierto. Y a su vuelta de América, adonde fue de joven, cuando tuvo dineros, la remozó y la alegró como usted puede verla. Esta casa infanzona y dos o tres más son todo lo que queda del lugar de Aldeacorba de Suso. Lo demás ha sido expropiado por los explotadores de las minas, en diversos años, para beneficiar el terreno. Todo debajo de nosotros es calamina. Nuestros abuelos vivían sobre miles de millones sin sospecharlo. Y usted, ¿se aburre demasiado en Socartes?

Teodoro.— Yo no me aburro nunca, amigo mío. Sé admirar; y el hombre que sabe admirar, no se aburre. Por dondequiera encuentro maravillas que me hablan de Dios y de su grandeza. Además, si en Sócrates no llevo aún ni seis días, ¿cómo quiere usted...?

Pablo.— Eso sí.

Teodoro.— Anteayer recorrí con mi hermano casi todo el trayecto que anduve, guiado por usted, la noche que vine.

Pablo.— ¿A la terrible ha vuelto usted?

Teodoro.— Deseaba verla también de día. Y no sé cuándo me ha estremecido más. Es imposible que usted pueda imaginarse sin verla, lo que es una mina agotada. Bien le cuadra el nombre: ¡la terrible! Aquellos fantasmas de piedra, informes y espantosos, se me figuran una orgía de demonios petrificados. También estuve en la Trascava.

Pablo.— ¡Ah! ¡la Trascava! ¡Tremendo agujero! La Nela y yo, en nuestros paseos, nos sentamos a su borde muy a menudo. La Nela dice y jura que oye palabras; que las distingue claramente... Yo, la verdad, no escucho sino un murmullo interminable, extraño; triste o alegre, creo que según el ánimo que llevo.

Teodoro.— Es claro. Ni con la Terrible ni con la Trascava hago yo buenas migas, no obstante mi curiosidad.

Pablo.— ¿Y ha recorrido usted, como aquella noche, algunas galerías subterráneas?

Teodoro.— Todo, todo. Y eso que tampoco he nacido yo para respirar bajo tierra. Prefiero la Terrible, y aun la Trascava misma. Siquiera vemos el cielo encima de nosotros.

Pablo.— Usted, sí. Pero yo, si no fuera porque a veces el aire es escaso la humedad grande, quizás preferiría a todos los demás, esos lugares subterráneos. Como vivo en perpetuas tinieblas, hallo allí cierta compenetración de la tierra con mi propio ser. Paseo por aquellos túneles tenebrosos como usted por las más alegres campiñas.

Teodoro.— (*Observando con atención e interés los ojos del joven.*) Una vez más me hace usted fijarme en su desgracia. ¿Lo han reconocido a usted ya algunos médicos?

Pablo.— Sí, señor. Y no tengo esperanza. Es de nacimiento mi mal. No tengo esperanza.

Teodoro.— ¡Quién sabe! ¡quién sabe, amigo mío...!

Pablo.— No...Y bien comprendo, señor don Teodoro, que la parte más maravillosa del universo es esa que me está vedada.

Teodoro.— ¡Quién sabe! A quererlo Dios...

Pablo.— No tengo esperanza.

Teodoro.— Su misericordia es infinita. (*Silencio. El doctor observa aún las pupilas del ciego. Lejos, hacia el fondo, se oye después cantar a Marianela.*)

Pablo.— ¿Oye usted, don Teodoro?

Teodor.— Sí, ¿quién canta?

Pablo.— La Nela.

Teodoro.— Es verdad. Ya la oí también la otra noche. ¿No se acuerda usted?

Pablo.— Más bien creí que usted no se acordase.

Teodoro.— ¿Cómo no? Me interesó mucho esa muñeca. ¡Buen lazarillo tiene usted!

Pablo.— El mejor de todos. Óigala, doctor. ¡Qué ajena está ella a que la escuchamos! ¡Qué voz tan bonita! Óigala usted... (*Los dos prestan oído a la canción unos instantes.*)

Teodoro.— Me gusto mucho la música popular de estas tierras del norte. No se me olvida una tarde, allá en América, que escuché a un mozo segador una canción parecida a ésa...tan acariciadora, tan suave...y me hizo llorar. (*Cesa el canto. Pablo grita, llamando a Marianela.*)

Pablo.— ¡Nela!...¡Nela!...¡Ven por la huerta, que aquí te espero! (*Al doctor.*) Y mientras viene, con permiso de usted, don Teodoro, yo le voy a avisar a mi padre.

Teodoro.— Yo iré donde él esté, si no...

Pablo.— No, señor, no; mejor es esto. ¿Quién me dice que no anda por allá en mangas de camisa, hecho una facha?

Teodoro.— Si es por eso sólo, voy yo a buscarlo en mangas de camisa también.

Pablo.— (*Riendo.*) ¡Sí que estaría chusco! ¡Qué buen humor tiene usted siempre! (*Se va por la derecha.*)

(*Golfín saca un cigarro de su petaca, y fuma. Llega poco después Marianela. Es una niña que parece mujer, o es una mujer que parece niña. Su cabeza menuda, de cabellos sueltos y cortos, rizados con nativa elegancia, remata con cierta gallardía el miserable cuerpecillo. Su nariz es picudilla y no falta de gracia; negros y vividores los ojos, donde brilla comúnmente una luz de tristeza; la boca, chiquita, sonríe de continuo con aire melancólico, viste una falda sencilla y no muy larga, y trae descalzos los ágiles y pequeños pies, familiarizados con las piedras y con los abrojos. Todo en su persona revela abandono y pobreza. Tiñe su tez y ropas como un leve y rojizo matiz, no sólo debido al sol y al aire, sino también al polvillo de la calamina. Habla siempre con humildad y modestia.*)

Marianela.— Buenas tardes, señor Golfín.

Teodoro.— Ven con Dios, Nela.

Marianela.— ¿Y Pablo?

Teodoro.— No sé. He sido yo quien te ha llamado.

Marianela.— ¿Usted...? Pues mi amito le ha prestado su voz, entonces.

Teodoro.— ¿La conoces bien?

Marianela.— No la confundo con ninguna. No hay otra que mejor me suene.

Teodoro.— Pues espérate, que ahora saldrá él. No he vuelto a hablar contigo desde aquella noche en que me serviste de guía.

Marianela.— No, por cierto. Ayer, yendo yo con Pablo, lo vi a usted desde lejos pasar por la cabaña de Remolinos. Iban con usted su hermano el señor don Carlos y don Ulises, el jefe de las máquinas, el inglés. Y usted llevaba el bastón al hombro y el sombrero allá arriba.

Teodoro.— (*Riendo.*) ¡Mira qué observadora eres, mujer! Así camino mucho.

Marianela.— Se lo conté a Pablo y se rió también como usted se rie.

Teodoro.— ¿Qué edad tienes tú, Marianela?

Marianela.— Dicen que tengo diez y seis años.

Teodoro.— ¡Diez y seis años! Atrasadilla estás, hijita, ¿con quién vives?

Marianela.— Con el señor Centeno, el capataz de ganado de las minas.

Teodoro.— ¿Y quién es tu padre?

Marianela.— ¿Mi padre?

Teodoro.— ¿No le has conocido quizás?

Marianela.— No me acuerdo de él... (*Con candoroso orgullo*). Pero dicen que fue el primero que encendió las luces en Villamojada.

Teodoro.— ¡Cáspita! ¡El primer farolero!

Marianela.— Sí, señor; eso dicen.

Teodoro.— ¿Y tu madre?

Marianela.— Mi madre dicen que vendía pimientos en el mercado de Villamojada. Era soltera. Me tuvo un día de Difuntos, y después se fue a criar a Madrid.

Teodoro.— ¡Vaya con la buena señora!

Marianela.— Y a mí me crió una hermana de mi madre, que era también soltera, según dicen. Y mi padre, cuando se iba a farolear, me llevaba en el cesto, justo con los tubos, y con la aceitera, y con las mechas... Un día dicen que subió a limpiar el farol que hay en el puente, puso el cesto sobre el antepecho, y yo me salí fuera y me caí al río. Pero no me ahogué.

Teodoro.— Ya lo veo.

Marianela.— Porque caí entre piedras. ¡Divina madre de Dios! Dicen que antes de eso era yo muy bonita.

Teodoro.— Y ahora también lo eres.

Marianela.— Ahora no: ahora soy un fenómeno.

Teodoro.— ¡Muchacha! ¿Hace mucho tiempo que vives en las minas?

Marianela.— Dicen que hay ya trece años. Dicen que mi padre me recogió después de la caída; y que cayó enfermo, y que mi madre no le quiso asistir porque era muy malo, y que él entonces se fue al hospital, donde dicen que se murió.

Teodoro.— En paz descanse.

Marianela.— Entonces dicen que mi madre vino a las minas a trabajar, y dicen que un día la despidió el jefe porque había bebido mucho aguardiente...

Teodoro.— ¿Sabes hija, que dicen unas cosas de tu padre y tu madre, que no hay más que pedir?

Marianela.— ¡Qué quiere usted señor! Eso dicen. Y dicen que mi madre se fue entonces a un agujero muy grande que hay allá arriba...

Teodoro.— ¿Acaso la Trascava?

Marianela.— La Trascava: ese mismo. Y se metió dentro.

Teodoro.— ¡Canario! ¡Vaya un fin lamentable! No habrá vuelto a salir.

Marianela.— No, señor: allí dentro está. Yo algunas veces la oigo que me llama.

Teodoro.— (*Tomándole cariñosamente la cara.*) ¡Chiquilla! Esas son imaginaciones.

Marianela.— No, señor, no; que la oigo.

Teodoro.— Calla, tonta. ¿Y qué haces tú en las minas, Nela?

Marianela.— Yo nada, señor. Si yo no sirvo para nada.

Teodoro.— ¿Qué no sirves? No seas tan modesta, mujer.

Marianela.— Todos lo dicen: que no sirvo más que de estorbo. Y es la verdad: en cuanto cargo un peso, por pequeño que sea, me caigo al suelo. Y si me pongo a hacer una cosa difícil, me desmayo en seguida.

Teodoro.— Todo sea por Dios... Vamos, que si dieras tú en manos de personas que te supieran manejar, ya trabajarías bien.

Marianela.— Pero ¿no oye usted que yo no sirvo para anda?

Teodoro.— ¿De modo que eres una vagabunda?

Marianela.— No, señor, porque acompaño a Pablo.

Teodoro.— Pues ya ves tú si sirves. Parece buen muchacho Pablo.

Marianela.— (*Con entusiasmo.*) ¡Madre de Dios! Es lo mejor que hay en el mundo. ¡Pobre amito mío! Sin vista tiene él más talento que todos los que ven.

Teodoro.— Sí que es muy despejado y simpático. Dime: y a ti, ¿por qué te llaman la Nela? ¿Qué quiere decir eso?

Marianela.— Dicen que a mi madre, que se llamaba la señá María Canela, le decían Nela. Yo me llamo María.

Teodoro.— Mariquita.

Marianela.— María Nela me llaman, y también la hija de la Canela. Unos me dicen nada más que la Nela y otros Marianela.

Teodoro.— ¿Y tu amo te quiere mucho?

Marianela.— Sí señor: es muy bueno. Él dice que ve con mis ojos, porque como yo le llevo a todas partes, le digo cómo son todas las cosas...

Teodoro.— Todas las cosas que no puede ver.

Marianela.— Sí, señor; yo se lo digo todo. Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo con mis palabras, que para él es lo mismito que si la viese. Lo mismito. Y le explico cómo son las hierbas, y las veletas, y las mariposas, y el humo, y los caracoles, y el cuerpo y la cara de las personas y de los animales...y lo mismito que si lo viese todo. Y le digo lo que es feo y lo que es bonito, y él dice que se entera mejor que cuando se lo explica nadie.

Teodoro.— Veo que no es flojo tu trabajo. ¡Lo feo y lo bonito! ¡Ahí es nada!... Óyeme..., Nela: ¿te alegraría a ti mucho que tu amito recibiera de Dios el don de la vista? (*Marianela no contesta nada. Mira con admiración y sorpresa a Golfín, y exclama luego:*)

Marianela.— ¡Divino Dios! Eso es imposible.

Teodoro.— Imposible, no; difícil, sí.

Marianela.— ¡Divino Dios! (*pausa.*)

Teodoro.— ¿Sabes leer, Marianela?

Marianela.— No, señor. Si ya le digo a usted que yo soy una cosa inútil.

Teodoro.— ¡Vaya! ¡Pues yo voy a encargarme de hacerte una mujercita de provecho! Y voy a empezar ahora mismo. Ten ahí.

Marianela.— ¿Qué me da usted, señor?

Teodoro.— Dos duros.

Marianela.— ¿Par qué?

Teodoro.— Para que te compres unos zapatos.

Marianela.— ¡Si yo ando bien descalza! Mire. (*Correteea por la huerta.*)

Teodoro.— Pues hay que aprender a andar calzada. ¡Y hasta bailar, si me apuras mucho!

Marianela.— ¡Bailar yo con zapatos! ¡Qué risa! En fin, Dios le pague la voluntad. ¡La Nela con zapatos! ¡madre!

(*Por la derecha sale inopinadamente Celipín Centeno, chicuelo de unos doce años, obrero de las minas. En la mano una vara. Al hallarse frente al doctor se quita con todo respeto la gorra.*)

Celipín.— ¡Anda! ¡Qué sorpresa!

Marianela.— ¡Celipín! ¿De dónde vienes tú?

Celipín.— Buenas tardes.

Teodoro.— Buenas tardes, amigo.

Marianela.— ¿De dónde vienes? ¿Qué se te ha perdido en esta casa?

Celipín.— Me mandó madre con unos cacharros para la cocinera del señor don Francisco.

Marianela.— (*Al doctor, que mira al chicuelo.*) Este es Celipín, don Teodoro. Celipín.

Teodoro.— ¡Ah! Muy señor mío.



Marianela.— El hermano pequeño de la Mariuca y la Pepina, y de Tanasio. Los hijos de la Señana y de don Sinforoso, los capataces que me tienen a mi recogida.

Teodoro.— Ta, vamos, ya.

Marianela.— Celipín y yo nos contamos muchos secretillos. Porque somos vecinos de alcoba.

Teodoro.— ¿Dormís pared por medio?

Celipín.— ¡Pared por medio dice, Nela! En la cocina de la casa dormimos los dos: yo en un jergón...y ésta, como es mujer, entre dos cestas.

Teodoro.— ¿Cómo entre dos cestas?

Celipín.— Lo que usted oye: entre dos cestas de las que hace Tanasio. Cuando asoma la cabeza para hablar conmigo, me parece un galápago talmente.

Marianela.— Pues muy a gusto que duermo allí.

Teodoro.— Y si te acostaran sobre espinas, dirías lo mismo. ¡Pobrecita Nela! —Pero hombre, ¿y mi gente? Ya es mucho descanso...

*(Vase por la puerta de la huerta, impaciente por la tardanza de los suyos. Celipín lo contempla con gran admiración. Cuando desaparece, exclama:)*

Celipín.— Míralo, Nela; míralo. Personaje más personaje, ¿lo has visto tú nunca? Pues era más pobre que las hierbas del campo. Y su hermano don Carlos, el ingeniero, otro personaje. Y los dos son hijos de uno que barría las calles en Madrid. ¡Anda con esa! Ya ves tú si por muy bajo que se nazca, cuando hay carbón en la chimenea, ¡córcholis!, no sube el humo hasta las nubes.

Marianela.— ¿Por qué me dices eso?

Celipín.— ¿Por qué ha de ser, Nelilla? Porque cada día que pasa, menos me conformo a ser una bestia. ¡Y mirando a estos hombres!...Celipín no ha venido al mundo para servir de vagoneta en las minas. Si mis padres no me sacan de allí, yo me escapo una noche.

Marianela.— ¡Madre de Dios bendita! Tú estás loco.

Celipín.— No estoy loco, ¡córcholis! No estoy loco. Es que en las condenadas minas me muero. Allá no somos gentes, somos burros de carga. Sin querer se vuelve uno borrico. Anteayer me miré al espejo de la Pepina, y me vi ya las orejas tamañas. ¡Córcholis! ¡A mí no me crecen más las orejas! ¡yo no paro en borrico! ¿Te ríes?

Marianela.— Me hacen gracia tus *fantasías*, Celibillo.

Celipín.— Pues yo algunas noches bien que lloro. Dormida estás tú y a mí me corren lágrimas. ¿Qué trabajo es aquel de las minas? ¿Es de hombres aquello? Coger una cesta llena de mineral, y echarla en un vagón; empujar el vagón hasta los hornos; revolver con un palo el mineral que se está lavando...*(A punto de llorar.)* ¡Córcholis! ¡Al que pase muchos años en esos trajines nada más, se le vuelven los sesos de calamina! Yo no, yo no. Yo quiero aprender a leer, y a escribir, y a firmar, y a discurrir, y a ser hombre de pesquis. ¿Son estas *fantasías*, Nela? ¿Son *fantasías*?

Marianela.— No te apures: no llores, Celipe. Tú ya sabes que yo te ayudo, si eres bueno y no dices mal de tus padres.

Celipín.— De mi padre no digo yo sino lo que dicen otras personas: que tiene la cabeza lo mismo que el martillo-pilón. Y en cuanto a mi madre...si digo que es avara y más que avara, ¿qué digo yo que no se sepa?

Marianela.— Sí, Celipín; sólo que los demás son los demás...y nada les importan tus padres; pero tú eres su hijo.

Celipín.— ¡Córcholis! ¡pues no lo parezco! ¿Es trato de hijo este que me dan? ¡Más cuidan a las sesenta mulas que a ti y que a mí!

Marianela.— Mira, Celipín, o te callas esas picardías, o no te digo una cosa que va a alegrarte mucho.

Celipín.— ¿Qué cosa, Nela? Dímela, y no hagas caso de mis maldiciones. Celipín es bueno.

Marianela.— ¿Cuánto dinero te tengo dado ya?

Celipín.— Cuarto a cuarto, al pie de treinta y siete reales. Aquí los llevo muy bien guardaditos en el seno.

Marianela.— Pues ensancha el bolso, que ya verás lo que voy a darte esta noche.

Celipín.— ¿Una peseta, como el otro día?

Marianela.— Mucho más. ¡Dos duros!

Celipín.— ¿Dos duros, Nela?

Marianela.— Dos duros, Celipín. Me los ha dado don Teodoro para unos zapatos. Pero yo no quiero zapatos: para ti son.

Celipín.— ¡Ay, Nela, Nelilla! ¡Qué buena eres! ¡Eres una real moza! ¡Eres más buena que María Santísima!

Marianela.— Te los doy porque sé que no son para vicios.

Celipín.— No son para vicios, ¡Córcholis! No son para vicios. Son para hacerme hombre de provecho. ¡Porque yo tengo mucho talento, Nela! Me lo siento aquí dentro de la cabeza haciéndome *burumbúm, burumbúm*, como el agua de la caldera de vapor. A veces el ruido no me deja dormir. Y yo me pienso que son las ciencias que se me entran y andan ahí dentro volando a tientas como los murciélagos diciéndome que las estudie. Y las estudio, ¡córcholis! ¿no he de estudiarlas? ¡Y voy a ser médico, como don Teodoro! ¡A mi no me crecen más las orejas en Sócrates! ¡Voy a ser médico! Hasta luego, Nela. No me riña madre si me entretengo demasiado. Hasta luego.

Marianela.— Anda con Dios, hombre.

Celipín.— ¡Tú te alegrarás de protegerme! (*Dicho esto se quita la gorra, la cuelga a un extremo de la vara que trae, se echa la vara al hombro, y se va por la puerta de la huerta sintiéndose moral y físicamente un Teodoro Golfín. Éste, que vuelve a tiempo de verlo marchar, no puede menos de reírse ante su donosa caricatura. Sin comprender del todo, le interroga a Nela con un gesto.*)

Marianela.— (*Respondiendo al gesto de Golfín.*) Que quiere ser médico...y le copia a usted la postura.

Teodoro.— (*Riéndose bondadosamente.*) ¡Qué demonio! ¡Pues por algo se empieza!  
Marianela.— *Fantesías*, no le faltan, no.

Teodoro.— (*Reparando hacia la derecha.*) Pero, ¿qué veo? ¡Si están aquí mis señores hermanos! ¡Ya podía yo esperarlos por esa otra parte!

Marianela.— Es que han entrado por la casa.

Teodoro.— Ya, ya.

Marianela.— A doña Sofía le gusta mucho ver el escudo de la puerta. (*Sale por la derecha don Francisco Penáguilas, seguido a pocos pasos de Sofía y de Carlos Golfín. Don Francisco, el padre de Pablo, es un señor obeso, bigotudo, entrecano, de simpático y encarnado rostro y afable mirar, de aspecto entre soldadesco y campesino. Sofía, la cuñada de Teodoro, es una señora con pujos de elegante, no mal parecida, y un si es no es impertinente, altiva y fastidiosa. Carlos Golfín, su marido, es un bendito: hombre pacífico, estudioso, callado, gran admirador de su hermano Teodoro, a quien sólo en lo moral se parece.*)

Don Francisco.— ¡Mi señor don Teodoro!

Teodoro.— ¡Amigo mío! ¿le he hecho a usted ponerse de tiros largos?

Don Francisco.— Tanto no. Nada más que adecentarme un poquillo. Estaba con los mozos en el pajar, ayudándoles a meter el heno... ¡je! Marianela: a la puerta de la casa te aguarda Pablo. Idos a dar vuestro paseo; pero volved antes de anochecido, que ya refresca.

Marianela.— Sí, señor. Buenas tardes.

Teodoro.— Vaya con Dios la señorita Nela. (*La Nela le sonríe, y se aleja por la derecha.*)

Sofía.— ¿Y qué hacías tú aquí solo en la huerta, chiflado?

Teodoro.— Pues dejar un rato de pelear contigo, y escuchar a la Nela.

Sofía.— ¡Que tiene mucho que escuchar! ¡Cuando digo que estás chiflado!

Carlos.— Don Francisco, ya rompieron las hostilidades otra vez. ¿Lo está usted viendo? Mi mujer y éste son el perro y el gato.

Don Francisco.— Ea, pues vamos a sentarnos aquí un ratito en sana paz. ¿No, doña Sofía? Siéntese, siéntese...

Carlos.— La tarde está hermosa.

Teodoro.— Y la huerta vendiendo salud.

Don Francisco.— ¿Tomarán un vasito de leche?

Sofía.— Muchas gracias. Ya merendamos antes de salir.

Don Francisco.— Como ustedes gusten. Ahora son ustedes los amos de esta casa. Les voy a enseñar una fotografía que he recibido hoy, para que vean la sobrina que tengo. (*Saca del bolsillo varias cartas y de una de ellas un retrato, que muestra orgulloso.*) ¿Qué tal?

Sofía.— ¡Ah! Florentina.— Es muy guapa muchacha. Lástima que aquellas endiabladas modistas de Santa Irene de Campó la vistan de máscara.

Teodoro.— A ver. ¡Lindísima criatura! ¿Sobrina de usted, don Francisco?

Don Francisco.— Hija única de mi hermano Manolo.

Teodoro.— Mírala, Carlos: parece una virgen de Rafael. ¿Florentina se llama?

Carlos.— Yo la conozco, sí: Florentina. Y está parecidísima con el retrato. Pero lo mejor que tiene no sale: el color. ¿Sabes, Teodoro? Es un rosa tostado... un moreno encendido...

Teodoro.— Por algo he pensado yo en Rafael. Es una alhaja. Enhorabuena, don Francisco. Felicite usted a su hermano de parte mía.

Don Francisco.— (*Recogiendo el retrato y guardándolo con amor.*) El bueno de Manolo... ¡Hombre más feliz!... (*Suspira con extraña nostalgia.*) ¡Ay!...

Sofía.— Siéntate, Teodoro. Nos seas mal educado. Siempre te ha de gustar distinguirte.

Teodoro.— No quiero sentarme, Sofía. Levántate tú.

Sofía.— Es que me pone nerviosa verte de pie.

Teodoro.— Es que te conviene ponerte nerviosa, a ver si adelgazas un poco.

Carlos.— ¡Ja, ja, ja!

Sofía.— Ríele la gracia al hermanito, hombre.

Don Francisco.— Haya paz, haya paz...

Sofía.— No es posible; si en todo me lleva la contraria.

Teodoro.— En todo no, Sofía. Por ejemplo: tú piensas que esta tarde vienes muy guapa... y yo también. (*Risas.*)

Don Francisco.— La galantería desarmó al enemigo.

Teodoro.— Se engaña usted: es un armisticio aparente.

Sofía.— ¿Con que aquí de charla con la Nela?

Teodoro.— Con la Nela; no me busques las pulgas. Y muy complacido. En serio. Es una criatura interesantísima. De una humildad, de una modestia, de una bondad nativa...

Don Francisco.— ¡Oh! ¡Si viera usted lo que quiere a mi Pablo!

Sofía.— Sí, pero da fatiga verla tan esmirriada y tan andrajosa... Algunas veces me pregunto: ¿para qué vivirán estos seres? ¿Ni qué puede una hacer por ellos?

Teodoro.— Yo, por lo pronto, le he dado a la Nela dinero para un par de zapatos.

Sofía.— ¡Ave María Purísima! ¡Qué extravagancia! ¡Zapatos a la Nela! Le durarán dos días.

Teodoro.— ¡Pues le daré para otros cuando se le rompan! Yo, señora mía, dispongo de mi dinero libremente. ¡Como usted del suyo! ¿No le va usted a comprar a su perrito un impermeable y unos chanclos de goma? (*Nuevas risas.*)

Sofía.— Mira, Teodoro, métete cuanto quieras conmigo, pero no te metas con Lili.

Carlos.— ¡Cuidado, Teodoro, cuidado con Lili! ¡Es el hijo!

Sofía.— ¡Haberme dado otro!

Don Francisco.— ¡Je!

Teodoro.— ¿Ves tú? En eso tienes mucha razón, aunque vaya contra mi hermano. Has estado muy soso, Carlos. No se casa uno con mujer tan guapa para que sólo tenga un perrito.

Carlos.— Recibo el palmetazo...con algunas reservas mentales. (*Risas.*)

Sofía.— ¡Qué par de hermanos estos! Y a propósito, don Francisco: ¿sabe usted lo que mi cuñado me decía esta mañana?

Don Francisco.— ¿Qué?

Sofía.— Verá usted qué teoría: que no debe haber padres sin hijos, ni hijos sin padres; y que todos los matrimonios sin hijos deben adoptar uno.

Teodoro.— Y lo sostengo.

Sofía.— Pero yo le contesté que los solterones recalcitrantes, como él, deben adoptar dos.

Teodoro.— Y no me opuse. Y es esa una de las pocas cosas razonables y verdaderamente caritativas que te he oído.

Sofía.— Alto ahí, Teodoro, que he visto la insidia: ojito con mis caridades.

Teodoro.— Tus caridades —perdóname que te lo diga, cuñada— tal vez no existirían si no las defendiera el oropel de la vanidad.

Sofía.— ¿Qué dices?

Carlos.— Esto se agrava, don Francisco.

Teodoro.— Ya sé de tus rifas, y de tus funciones de teatro, y de tus corridas de toros...Pero no es esa la caridad pura. Tú y tus amigas, rara vez os acercáis a un pobre para saber de su misma boca, ya la causa de su miseria, ya qué clase de miseria padece. Porque hay también dolores que no se alivian ni con la limosna del ochavo ni con el mendrugo de pan.

Carlos.— Bien dicho, Teodoro, muy bien dicho.

Sofía.— ¡Claro! El aplauso del hermanito no podía faltarle.

Teodoro.— Porque me comprende; porque sabe de esas angustias de la orfandad y del abandono...¡Hemos dormido tantas veces él y yo en los huecos de algunas puertas! Sin amparo, sin abrigo, sin familia...¿verdad, Carlos?

Carlos.— Verdad, Teodoro.

Sofía.— Por Dios de los cielos, cuñado, no vayas a empezar el cuento de la Buena Pipa...

Carlos.— Déjalo hablar, Sofía. Don Francisco lo oirá con gusto.

Don Francisco.— A buen seguro, sí, señor.

Teodoro.— Le llama mi cuñada el cuento de la Buena Pipa a nuestra historia, a la historia de dos hijos del pueblo.

Sofía.— ¡Jesús me valga! Es inevitable.

Teodoro.— Dicen muchos que ciertas cosas deben callarse por modestia. Yo no tengo modestia. Yo tengo el orgullo de ser quien soy, y de proclamar que de niño he pedido limosnas con éste; que por las calles de Madrid hemos ido descalzos, como ahora va la Nela por la zona minera de Socartes.

Sofía.— ¡Qué cosas tienes!

Teodoro.— Yo no sé qué extraordinario rayo de energía y de voluntad vibró dentro de mí. Tuve una inspiración. Comprendí que delante de nuestros pasos se abrían dos

sendas: la del presidio, la de la gloria. Cargué en mis hombros a mi hermano, y dije: «Padre nuestro que estás en los cielos, sálvanos...» Ello es que nos salvamos.

Don Francisco.— A la vista está.

Teodoro.— Yo aprendí a leer, y enseñé a éste; yo fui recadero en una tienda; yo serví a cien amos; yo guardaba todas las propinas; yo compré un hucha; yo reuní para comprar libros...¿Te acuerdas, Carlos, de cuando entramos los dos a pedir trabajo en una barbería de la antigua calle de Cofreros?

Carlos.— Y ninguno habíamos cogido nunca una navaja ni unas tijeras en la mano!

Sofía.— (*Muy desazonada.*) Pero, ¿a qué viene ahora recordar esas niñerías?

Teodoro.— Entré en los Escolapios como Dios quiso. Un bendito padre me dio buenos consejos y me ayudó con sus limosnas...Sentí afición a la Medicina. Adelante, adelante...Yo velaba estudiando; yo estudiaba durmiendo; yo deliraba, y limpiando las ropas del amo a quien por entonces servía de ayuda de cámara, repasaba en la memoria las piezas del esqueleto humano.

Sofía.— Bueno, no hay guiñapo que no saques hoy a la calle.

Teodoro.— ¡Mejor! Entretanto, Carlos, tu marido, se enamoraba de las matemáticas como de una novia. ¡Iba para ingeniero! Yo le enseñé la Química como pude...pronto se aficionó a los pedruscos...Que cuarzo, que piritita, que manganeso...¡A la Escuela de Minas con él! Cuando me pedía pan, yo le respondía: «¿Pan has dicho? ¡tómalo untado en Aritmética y Álgebra! ¿Postres dijiste? ¡Toma Física!» ¡Ay, qué horas! ¡qué días sin luz! ¡qué noches de insomnio! Adelante, siempre adelante. Si yo tuviera escudo, no le pondría otra divisa. Pasaron años, años...Al fin, desde lejos, vimos el puerto de refugio después de grandes temporales...Dios sonreía dentro de nosotros. ¡Bien por los Golfines! Yo comencé a estudiar los ojos con la ambición de dominar ese pequeño mundo...Carlos salió triunfante de la Escuela de Minas...¡Vivan los hombres de voluntad! Aprendan de nosotros todos los pobres, todos los desamparados, todos los niños perdidos y vagabundos...¡Esta historia de los Golfines se debía enseñar en las escuelas!

Sofía.— Alábate, pandero.

Teodoro.— ¡Y sí que me alabo!

Carlos.— Si hay héroes en el mundo, uno de ellos es él.

Don Francisco.— Es verdad, es verdad...Yo estoy enternecido de oírle.

Carlos.— ¿Sí, eh? Pues hágase usted fuerte, porque precisamente este héroe prepara a usted una gran emoción.

Don Francisco.— ¿Una gran emoción, don Carlos?

Carlos.— Sí.

Don Francisco.— (*Adivinando.*) ¡Ay, si fuera la que constituye la ilusión de mi vida!

Teodoro.— Eso es.

Don Francisco.— ¿Qué me dice usted, amigo mío?

Teodoro.— Calma, calma. Desde que llegué aquí, tengo puestos mis ojos en los de su hijo Pablo. Si nada le he indicado a usted en estos días, ha sido temeroso de

despertar una esperanza que luego se desvaneciera. Pero le he observado atentamente, y una secreta confianza ha nacido en mí. Dos meses hace, se me ha ofrecido en Nueva York un caso de circunstancias exteriores análogas, y, recordándolo, se ha encendido mi fe. Un muchacho, ciego de nacimiento como Pablo, simpático y noble como Pablo, como él lleno de inteligencia y de alma, goza ya de la vista. Mis manos se la dieron.

Don Francisco.— ¡Jesús!

Teodoro.— Mañana quiero examinar bien los ojos de Pablo; reconocerlos escrupulosamente. Si de mi examen resulta fortalecida mi naciente esperanza, yo lo diré. Y en ese caso, señor patriarca de Aldeacorba, ¿intentaríamos la operación?

Don Francisco.— Sin duda.

Carlos.— Es dolorosa, y luego de ella puede quedar su hijo tan ciego como estaba.

Don Francisco.— Cúmplase la voluntad de Dios. Pero si usted me dice que hay siquiera un rayo de esperanza, ¿quién no se acoge a él? Adelante, adelante...

Teodoro.— Ha pronunciado usted mi palabra.

Don Francisco.— Pero ¿no comprende usted que la oscuridad de esos ojos es la de mi vida? ¿De qué me sirven el bienestar y las riquezas si él no ha de ver nada de cuanto tengo? Sobre mi casa, sobre mis campos y sobre mis huerta, cae a todas horas, entenebreciéndolos, la sombra de sus ojos.

Carlos.— Ea, ea, pues alentemos, señor don Francisco; que Dios permitirá que muy pronto lo alumbre todo el sol. Yo, después de Dios, creo en mi hermano.

Don Francisco.— ¡Oh, señores! Si Dios quiere que mi hijo vea, yo, después de rezarle a Dios, le rezaré siempre a don Teodoro.

Teodoro.— Adelante, adelante. (*Abraza al patriarca.*)

Sofía.— Bueno, y ahora entro yo. Quede aquí el asunto. Don Francisco está muy conmovido. No curemos a un enfermo y tengamos otro. Además, es tarde.

Carlos.— Sí, sí; Sofía dice bien. Dejemos tranquilo a don Francisco.

Don Francisco.— ¿Tranquilo ya?...Imposible.

Teodoro.— Amigo mío, hay que sacar fuerzas de flaqueza.

Don Francisco.— Yo lo procuraré.

Sofía.— Pues vámonos para casita, que se hace de noche.

Carlos.— Hasta mañana, don Francisco.

Teodoro.— Hasta mañana.

Don Francisco.— Vayan con Dios, señores mío. ¡Bendita sea la hora en que se aparecieron en mi casa!

Sofía.— Buenas tardes.

Don Francisco.— Vayan con Dios, vayan con Dios...

Teodoro.— Hasta mañana. (*Los dos hermanos y Sofía se van por la puerta de la huerta. Don Francisco queda unos instantes en ella despidiéndolos. Luego, enjugándose los ojos, se vuelve hacia la casa.*)

Don Francisco.— ¿Querrá el cielo darle a mi vejez esta gran alegría? ¡Ay! Días de prueba son los que me aguardan. (*Dirigiéndose al perro, que allá dentro, juega.*) ¡Choto!...¡Choto!...¡Cómo salta Choto!...¡Qué sucederá, Choto, qué sucederá? (*Desaparece por la derecha. Queda la huera sola. Cae sobre ella la tarde, llenándola de misterio y de paz. A poco vuelven cogidos de la mano Marianela y Pablo. Vienen del campo, por la izquierda.*)

Marianela.— Hoy no nos reñirá tu padre: hemos dado la vuelta bien pronto.

Pablo.— Y eso que hemos salido más tarde que nunca. No te vayas tú todavía.

Marianela.— No me voy, no.

Pablo.— Siéntate aquí conmigo.

Marianela.— Sí. Allí está Choto. El muy gandul, que no ha querido acompañarnos hoy.

Pablo.— (*Jovialmente.*) Tendría que hacer en casa. O querría enterarse de algo. ¿Es ya de noche, Nela?

Marianela.— Aún no, niño mío. Pero ya se ve en el cielo la primera estrellita. Parece que nos está mirando. Ésa me gusta a mí más que todas.

Pablo.— (*Elevando sus ojos a lo alto con tristeza profunda.*) ¿Es verdad que existís, estrellas? (*Silencio.*) Antes me formaba yo idea del día y de la noche, ¿cómo dirás tú, Nela?

Marianela.— ¿Cómo? Dímelo, Pablo, que ello ha de ser cosa bonita.

Pablo.— Pues era de día cuando hablaba la gente, y era de noche cuando la gente callaba y cantaban los gallos. Pero ahora comparo de otro modo. Es de día cuando estamos juntos tú y yo; es de noche cuando me dejas, cuando nos separamos.

Marianela.— ¡Ay, divina Madre de Dios! A mí, que tengo ojos, me parece lo mismo.

Pablo.— Voy a pedirle a mi padre que te deje vivir en mi casa para que nunca te separes de mí.

Marianela.— (*Batiendo palmas.*) ¡Eso, sí, eso! ¡Pídeselo esta noche! (*Contentísima, se recoge sus faldas y rompe a bailar.*)

Pablo.— ¿Qué haces, Nela?

Marianela.— ¡Bailar de alegría!

Pablo.— ¿Estás bailando?

Marianela.— ¡De contento, Pablo, de contento! ¿No he de bailar, con esa ocurrencia que has tenido? ¡Que yo viva contigo siempre!...¡que no nos separemos nunca!...

Pablo.— Eso quiero yo.

Marianela.— ¿Y ves tú lo que te he dicho tantas veces? Ahora me he puesto aquí a bailar porque estoy solita contigo. Junto a ti soy otra distinta. Se conoce que tú me das de esa luz que llevas por dentro, y que es más brillante que la del sol. Y canto, y bailo, y me río, y a todo me atrevo, y de nada me asusto y hablo de todo, y te lo explico todo, y todo lo comprendo, y no me cambio por ninguna princesa. ¿Quién me conoce luego? (*Abrazándolo con candor.*) ¡Ay, señorito mío! ¡Lo que te quiere Marianela!



Pablo.— Pues, ¿y el ciego, lo quiere a su lazarillo? (*Le toma las manos y se las acaricia.*) Oye, Nela, ¿qué has hecho de las flores que cogiste antes?

Marianela.— ¡Madre de Dios! ¡Las he perdido!

Pablo.— ¡Qué pícara!

Marianela.— Pero no te apures, que aquí en tu huerta están las más bonitas de todo el mundo, y ahora mismo te voy a hacer un ramo. (*De acá y de allá, corta rápidamente flores diversas y luego se las ofrece a Pablo agrupadas.*)

Pablo.— Anda, sí: me gusta tenerlas en mis manos. Aunque no las veo, creo como que las oigo, Nela.

Marianela.— Tonto, si las flores no cantan ni hablan...

Pablo.— Eso será para vosotros, los que podéis gozar mirándolas. A los que no las vemos, nos guardan ellas esta compensación.

Marianela.— (*Poniéndole entre las manos las que ha cogido.*) Toma: ahí tienes un ramo precioso.

Pablo.— ¿Ves tú? Parece que ellas me lo dicen... Dentro de mi hay una cosa... yo no puedo expresarte qué... una cosa que responde a ellas. ¡Ay, Nelilla mía! Se me figura que por dentro yo veo algo.

Marianela.— Como yo cuando cierro los ojos. Si todo lo del mundo lo llevamos por dentro. Vamos a ver, Pablo: ¿sabes tú lo que son las flores?

Pablo.— (*Acercándose al rostro las que le ha dado Nela.*) Pues... las flores... son unas sonrisillas que echa la tierra. Eso decía mi madre, que era andaluza.

Marianela.— No, simple. Las flores son las estrellas de la tierra misma.

Pablo.— ¡Vaya un disparate! ¿Y qué son las estrellas?

Marianela.— Las estrellas son las miradas de los que se han ido al cielo.

Pablo.— Entonces las flores...

Marianela.— Son las miradas de los que se han muerto y no han ido al cielo todavía.

Pablo.— No, no; no creas desatinos. Nuestra religión nos enseña que el espíritu se separa de la carne y que la vida mortal se acaba.

Marianela.— ¿Qué sabes tú, doctorcillo de tres al cuarto? Como el otro día, que me quisiste hacer creer que el sol está quieto y que la tierra da vueltas y vueltas a la redonda. ¡Bien se conoce que no los ves! ¡madre del Señor! Que me muera en este momento si la tierra no se está más quieta que un peñón, y si el sol no va corre que corre detrás de la luna, de la que está prendado.

Pablo.— ¡Qué tonta!

Marianela.— Señorito mío, no se la eche de tan sabio, que yo he pasado muchas horas de noche y de día mirando al cielo, y sé como está gobernada toda esa máquina. La tierra está abajo; el cielo está arriba; el sol está en el cielo, llenándolo todo. El sol es el palacio de Dios; que por eso se mueve, para que esté Dios en todas partes, como dicen que está. Y en el cielo está siempre la virgen María, nuestra madre amorosa, que

nos mira a todos de día y de noche por medio de todas las cosas bonitas que hay en el mundo. ¿Más claro? Todo lo demás son mentiras que dicen los libros.

Pablo.— ¡Ay, Nela! Tus disparates, con serlo tan grandes, me cautivan, porque revelan el candor de tu alma y la fuerza de tu imaginación. ¡Qué lástima que vivas así! He de pedirle a mi padre otra cosa: que te enseñe a leer. Yo no veo lo de fuera, pero veo lo de dentro, y todas las maravillas de tu alma se me han revelado desde que eres mi lazarillo... ¡Hace ya año y medio! Parece que fue ayer cuando empezaron nuestros coloquios, nuestras caminatas... Y ni fue ayer, ni hace año y medio, Nela: hace miles de años que te conozco. ¡Qué gran relación hay entre lo que los dos sentimos! Ahora has dicho mil disparates, y sien embargo, yo, que conozco algo de la verdad acerca del mundo y de la religión, me conmuevo y me entusiasmo oyéndote. Se me antoja que hablas dentro de mí.

Marianela.— ¡Madre de Dios! ¿Tendrá eso algo que ver con lo que yo siento?

Pablo.— ¿Qué?

Marianela.— Que estoy en el mundo para ser tu lazarillo tan solo, y que mis ojos no servirán para nada si no sirvieran para guiarte y decirte cómo son todas las cosas de la tierra.

Pablo.— (*Irgiéndose vivísimamente, y buscando con afán a su compañera.*) Dime Nela... (*La chiquilla aguarda la pregunta.*) ¿Y cómo eres tú? (*Marianela siente una puñalada y calla.*) ¿No respondes? ¿Cómo eres tú, Nela? Porque yo creo que eres la mujer más bonita que existe. Pero ¿me oyes? ¿Estás ahí?

Marianela.— Sí, tonto; aquí estoy. Háblame cuanto quieras. (*Instintivamente le coge de las manos las flores que le dio, y se entretiene en combinar sus colores.*)

Pablo.— Anoche me leía mi padre un libro que trata de la belleza y de la forma. Mi padre me lee siempre que puede libros de mil materias. Dice que no quiere que yo sea dos veces ciego. El autor del de anoche afirma que la belleza es el resplandor de la bondad y de la verdad. Por eso eres tú bonita como nadie. ¿Verdad, Nela, que eres tú muy bonita? No quieres responderme. Eres también modesta. Si no lo fueras no serías tan repreciosa como eres.

Marianela.— (*Adornándose con las flores los cabellos.*) Cuando niña, dicen que no era fea... Ahora...

Pablo.— Ahora tu belleza ha crecido. No me engañas. ¿Cómo es posible que tu bondad, tu gracia, tu inocencia, que han sido capaces de alegrar mis tristes días, no estén representadas en la misma hermosura? Dice mi padre que los que no vemos no podemos comprender la forma. (*Exaltándose.*) Idea extraviada; falsa idea, Nelilla... La forma no puede ser nunca la máscara de Satanás encubriendo el rostro de Dios. Nela, Nela mía, ven acá; quiero tenerte junto a mí y abrazar tu preciosa cabeza. ¿Te has ido? ¿Dónde estás? (*Marianela, que se ha sentido presumida por primera vez, ha ido a la fuente y se ha mirado en ella con anhelo. El desencanto ha entristecido su alma. Desde allí le responde a Pablo.*)

Marianela.— Aquí, niño; aquí estoy... En la fuente... mirándome en el agua...

Pablo.— Pues ven a mi lado.

Marianela.— (*Arrojando al agua las flores.*) ¡Madre mía! ¿Por qué no soy como Pablo dice?

Pablo.— ¿Qué hablas, Nela?

Marianela.— Nada, señorito. Decía que el agua se ha puesto a temblar, porque se han caído en ella las flores, y ya no me veo. (*Acercándose a él.*) ¿Y ése libro que te leía tu padre dice que soy bonita?

Pablo.— ¡Lo digo yo, que te conozco; que te veo brillar dentro de mí, como un astro celeste en estas sombras en que vivo! Mariquilla, compañera mía, ven acá. (*Estrechándola de un modo delirante contra su pecho.*) Chiquilla bonita, ¡te quiero con toda mi alma! ¡Quiéreme tú, o me muero! (*María, se suelta de los brazos de Pablo y éste cae en profunda meditación. Silencio. Ella, atraída como a un abismo, vuelve a mirarse en las claras aguas de la fuente, de las que se aparta otra vez con dolorosa angustia y desilusión infinita. Torna entonces al lado de su compañero, buscando su amparo y su calor.*)

Marianela.— Pablo, niño de mi corazón, yo te quiero a ti más que a nadie. Porque tú vives, vivo yo contenta. Mi vida es tuya toda, porque eres tú quien me la da. (*Con desvarío.*) ¡Y ese libro que tu padre te lee es el único libro que no miente! ¡Yo soy hermosa, muy hermosa!...

Pablo.— (*Con vehemencia.*) ¡Sí!

Marianela.— ¡Quien te diga lo contrario, te engaña! ¡Yo soy muy hermosa! (*Nuevo silencio. Don Francisco llama desde dentro a su hijo.*)

Don Francisco.— ¿Pablo?

Marianela.— Tu padre.

Don Francisco.— ¡Pablo! ¿Estás ahí?

Pablo.— Aquí estoy, padre: con la Nela. (*Sale por la derecha Don Francisco, y se llega a Pablo, conmovido y gozoso.*)

Don Francisco.— Te esperaba impaciente, hijo.

Pablo.— ¿Es tarde?

Don Francisco.— No, no... Es que te guardo una buena nueva.

Pablo.— ¿A mí, padre? ¿De qué?

Don Francisco.— (*Esforzándose en aparecer sereno.*) De tu desgracia, de tus ojos... Quiero yo ser quien te la diga primero que nadie.

Pablo.— ¿Don Teodoro, acaso...?

Don Francisco.— Sí... ¡Cómo lo adivinas! (*Pablo escucha a su padre con ansiedad. Marianela con indecible sentimiento, en que se confunden la alegría y el temor.*)

Pablo.— ¿Qué?

Don Francisco.— Ha venido a verme... hemos hablado largo rato... quiero reconocerte mañana... Me ha citado un caso análogo al tuyo, resuelto felizmente... Me ha dado esperanza por ti...

Pablo.— ¡Padre!

Don Francisco.— Sí, sí; me ha dado esperanza, hijo mío...

Pablo.— Nela, ¿tú oyes esto? (*La Nela calla.*) ¿Dice usted que mañana, padre...?

Don Francisco.— Mañana, sí...mañana te reconocerá despacio...vamos adentro ahora...La noche está fresca...hay relente...

Pablo.— Nela, Nela; ven con nosotros. ¡Qué alegría!

Marianela.— No, señorito...Yo me marchó ya...Me riñen luego allá, si tardo.

Pablo.— Pero ¿te vas contenta, como yo?

Marianela.— Sí, sí...como tú...lo mismo que tú...

Don Francisco.— Anda, Pablo, vamos adentro.

Pablo.— Hasta mañana entonces, Mariquilla. Ven temprano. ¡Gran día mañana para nosotros!...¡Ay, Nela! ¿Te veré algún día?

Marianela.— La Virgen hará ese milagro. Hasta mañana, señorito.

Pablo.— Hasta mañana, Nela.

Don Francisco.— Ven, hijo, ven. (*Se aleja con él por la derecha. Marianela, a solas con su conturbado espíritu, llora súbitamente; solloza. Luego, como si se acusara preguntándose, exclama:*)

Marianela.— ¿Por qué lloro yo de esto? (*Maquinalmente la arrastran sus pasos hacia la puerta de la huerta, pero sus ojos no dejan de mirar con melancolía hacia el sitio por donde Pablo se marchó.*)

*Fin del acto primero.*

## ACTO SEGUNDO

Exterior de la humilde morada de los Centenos, en Socartes, situada a la izquierda del actor. Adosado a una pared que da frente al público, un asiento de piedra. Hacia la derecha se supone el establecimiento minero. Es una mañana de Octubre.

(*Sentado a la puerta de la casa en una silla tosca, Sinforoso Centeno se esfuerza en leer el «Diario». Este atrevido intento le cuesta mil muecas y visajes. Si además no contase como auxiliar con el dedo índice de la mano derecha, estaría perdido. De la cabeza de Centeno ya tenemos noticias por el benjamín de la casa.*)

Sinforoso.— (*Deletreando casi.*) «Noticias de sociedad.—Desde anteayer se encuentra entre nosotros el eminente juriscón...con...consulta...don Alejandro Miraflores. Los miembros de la asociación *La Atalaya* piensan obsequiarle con un almuerzo ín...íntimo. Bienvenido, y sea enhorabuena.» (*Sopla sofocado. En seguida vuelve a su única fuente de cultura.*) «Viajeros distinguidos.—Continúan en Socartes, y aún permanecerán allí algunos días, el rico propietario de Santa Irene de Campó, don Manuel Penáguilas y su bellísima e interesan...interesantísima hija Florentina. El ob...objeto de este viaje, como ya indicamos, fue el de asistir a una arries...arries...arriesgada operación qui...qui...quirúr...quirúrgica, que había de serle practicada al joven don Pa-

blo Penáguilas, y la cual realizó felizmente hace varios días el insigne Teodoro Golfín, gloria de la ciencia española. De desear es que el resultado de la operción sea enteramente satisfaz...satisfaz...satisfactorio.» (*Sopla nuevamente y se limpia el honrado sudor. Sale Marianela de la casa, triste, y medita bundo, en dirección a la derecha.*) ¿Adónde vas tú? ¿A Aldeacorba?

Marianela.— No, señor. Ahora voy al establecimiento. Me manda Señana a decirle una cosa a doña Sofía. (*Sinforoso da su asentimiento con un gruñido.*) En Aldeacorba estuve anoche a preguntar por mi señorito.

Sinforoso.— Aquí en el *Diario* hablan de él. ¿Hoy es cuando dicen que le levantan el vendaje?

Marianela.— Hoy; sí.

Sinforoso.— ¡Qué manos de hombre! (*La Nela sigue su camino y desaparece. Él continúa su especial gimnasia de lector.*) «Próxima boda —En las casas aristocrá...aristocrá...aristocrá...» (*Señana, su augusta consorte, de quien también sabemos ya, sale de la casa y se acerca a él, con una peseta en la mano.*)

Señana.— Sinforoso.

Sinforoso.— (*Agradeciéndole la interrupción, que lo aparta un momento de la trágica letra de molde.*) ¿Qué quieres?

Señana.— Muerde esta peseta. Suena bien, pero no me gusta.

Sinforoso.— (*Después de morderla.*) Es buena.

Señana.— Trae acá. (*Guárdasela codiciosamente en un bolsillo que esconde bajo dos o tres faldas.*) El miércoles iremos al mercado de Homedes, a comprarle un refajo a la Mariuca.

Sinforoso.— Bueno.

Señana.— Quiero ir yo contigo; porque, si va ella, como es moza, la tienta el diablo y gasta más. (*Gruñe Sinforoso identificado con su costilla.*) La Pepina puede pasar todavía con el que tiene. Óyeme.

Sinforoso.— ¿Qué?

Señana.— A Tanasio le he puesto en su apartijo los tres reales que se le quitaron.

Sinforoso.— ¿Se lo has dicho?

Señana.— Ya se lo diré. Tanasio es un alma de Dios. No así el Celipín condenado. ¡Qué revoltoso es y qué humos tiene! ¿Hablaste con Mamerto?

Sinforoso.— No.

Señana.— Pues no lo dejes, hombre! Ya han venido con dos quejas de Celipín: que no está en el trabajo, que se distrae pensando en los mosquitos...Y no se figure el arrapiezo que si lo despiden y no gana un jornal lo van a alimentar sus padres. ¡Vagos en casa, no! Caridades ya hacemos bastantes con la Nela.

Sinforoso.— Bien; yo veré a Mamerto. Y en último caso le daré dos sopapos a Celipín.

Señana.— No; pegarle no. Que trabaje, que arrime el hombro; que se quite de *fantestías*. Los pobres tenemos que ser pobres. Pobre naciste, pobre moriste. Y si no, que

pidan limosnas. (*Mirando al fondo, hacia la izquierda.*) ¡Repara, Sinforoso, quién viene hacia acá!

Sinforoso.— ¿Quién?

Señana.— ¡La señorita Florentina y su padre!

Sinforoso.— (*Levantándose.*) ¡El señor don Manuel Penáguilas!

Señana.— ¿Irán al establecimiento?

Sinforoso.— ¿Y ellos qué tienen que hacer en las minas?

Señana.— Hombre, en las minas, lo que se dice en las minas, nada. Pero allí viven doña Sofía y don Carlos. O puede que vengan de la ermita, de hacer una promesa.

Sinforoso.— Tú lo has acertado; que la señorita Florentina dicen que es muy dada a rezar. (*Aparecen en esto, por el último término de la izquierda don Manuel Penáguilas y Florentina. Ella es la muchacha ante cuyo retrato recordó Teodoro Golfín a las vírgenes de de Rafael. Aunque viste de señorita, tiene todo el atavío de su persona un aire popular. Ni dama ni aldeana completamente. Para expresar este gracioso término medio nació la palabra «pueblerina». Él, don Manuel, su padre, es un hombre de edad madura, de cara arrebolada, y que parece echar de sí rayos de satisfacción como el sol los echa de luz. Viste un poco ostentosamente, magnificado con varios objetos decorativos: gran cadena de reloj, sortijas, botón en la solapa, etcétera. En cuanto al hablar, tiene la costumbre de repetir la última frase de sus párrafos o discursos.*)

Don Manuel.— ¡Hija mía, no comas ya más moras silvestres, que te van a hacer daño!

Florentina.— ¡Que te van a hacer daño a ti!

Don Manuel.— No sé qué gusto les sacas a las dichosas moras. Límpiame la boca, mujer.

Florentina.— (*Obedeciéndolo.*) Ya está limpia la boca, papaíto.

Don Manuel.— Buenos días, Señana y Sinforoso.

Señana.— Buenos días, don Manuel; buenos días, señorita.

Sinforoso.— Felices.

Florentina.— Buenos días.

Señana.— ¿Cómo tan de mañana por estas alturas los señores?

Florentina.— Hemos ido a la ermita temprano. Venimos de allí.

Señana.— Yo lo pensé y se lo dije a éste.

Sinforoso.— Sí; sí que me lo dijo.

Florentina.— Una limosna y una oración más. Todo es poco para rogarle a Dios que mi primo vea. Por mucho que le demos, lo que le pedimos es tanto...

Sinforoso.— Cierto, señorita; muy cierto.

Señana.— Pero Dios querrá.

Don Manuel.— El pandero está en buenas manos... está en buenas manos.

Florentina.— Desde que le hicieron la operación —hoy hace ocho días— no quieren saber la ansiedad en que vivimos todos en casa. ¡Ay, Virgen María!

Don Manuel.— Bueno, bueno, no te impresiones otra vez; que pasas de un extremo a otro...tan pronto la veo llorar y afligirse pensando en el primito, como salir corriendo detrás de una mariposa...¿No querías saber donde vive la Nela? Pues aquí vive.

Florentina.— A, sí...esta es la casa. Ella me le enseñó desde lejos la otra tarde. ¡Pobre Marianela! Es más buena que el pan bendito. La quiero yo como a nadie hasta ahora. Quiero decir de un modo distinto que a los demás. ¿Está ahí?

Señana.— No, señorita. Hace un rato que la he mandado yo al establecimiento.

Florentina.— (*Con súbito arranque de alegría.*) ¡Allí va! (*Echa a correr hacia la derecha, llamando a la Nela y desconcertando a don Manuel.*) ¡Nela, Nela!

Don Manuel.— Pero Florentina, ¡por amor de Dios! ¿Qué niñerías haces?

Sinforoso.— Y se ha engañado la señorita: aquella que va allí no es la Nela.

Don Manuel.— ¿Además no es la Nela? No, si no tiene reflexión ninguna. Es un pájaro, un pájaro...(*Llamándola.*) ¡Florentina! ¡Hija mía! —Esa chicuela, con aquello de ser el lazarillo de Pablo, le ha vuelto el juicio...le ha vuelto el juicio.

Señana.— ¿La Nela?

Don Manuel.— La Nela, sí. Habla...¿qué sé yo qué!...habla de protegerla en mil formas...

Señana.— ¿A la Nela?

Don Manuel.— Sí, sí; a la Nela. Quiere engarzarla en oro, quiere ponerla en los altares, quiere...¿qué sé yo lo que quiere! ¿qué sé yo lo que quiere! Y no hay que contradecirla: lo hace. Se le ha puesto en la cabezita y lo hace. Mi hija es así...es así...Mi hija es así...Nada: es así...es así...(*Vuelve Florentina por donde se marchó.*)

Florentina.— Pues no era la Nela.

Don Manuel.— Si por eso te gritaba yo, hija del alma.

Florentina.— Pero yo quiero ver su cuarto.

Señana.— (*Contrariada.*) ¿Su cuarto?

Florentina.— Su cuarto, sí. Donde ella duerme, donde reza por la ventura de todos nosotros. (*Entrándose de rondón en la casa.*) ¿Es por aquí?

Señana.— (*Corriendo tras ella.*) ¡Pero, señorita, si esto es una miseria!

Don Manuel.— (*A Sinforoso.*) ¿Usted lo ve? No hay quien la sujete. Es así...es así.

Sinforoso.— (*Como por máquina.*) Sí, señor, es así.

Don Manuel.— Y sobre este carácter tan...tan espontáneo —no hay otra palabra— y tan...tan bondadoso —no hay otra palabra— ponga usted la natural excitación de estos días...Ella es ingenua, pero no tiene pelo de tonta...Tonta no...tonta no....Es un retrato de su madre. Y lo comprende y lo adivina todo: si su primo Pablo abre los ojos a la luz...¿se hace usted cargo, amigo Centeno? —él joven, y guapo, y cariñoso...ella...ella...usted la ha visto, un cielo, una gloria de criatura...¿A qué hablar más? ¡El sueño de Francisco y mi sueño, que parecían irrealizables y se realizan! Y así está Florentina...y así estoy yo también, ¡qué carape! Y así está mi hermano Francisco...y así estamos todos...(*Conmoviéndose.*) Todos, todos...así estamos todos.

Sinforoso.— Sí, sí, señor...Yo...Vamos...Ya comprendo, ya...En todo el contorno de las minas se habla ya de esa boda. (*Salen de la casa Florentina y Señana. Florentina herida en lo más tierno de su corazón compasivo.*)

Florentina.— ¡Jesús! ¡Qué espanto! ¡Qué tristeza!

Señana.— Ya se lo anuncié a usted, señorita: que estas miseriucas no eran para sus ojos.

Florentina.— Ni debían ser para los de ningún cristiano. ¡Desdichada Nela! Volvamos a Aldeacorba, papá.

Don Manuel.— Vamos, donde tú quieras, hija mía.

Florentina.— Yo remedio esto. ¿Cómo dices tú que se llaman los que quieren que seamos iguales en el mundo?

Don Manuel.— Mira, Florentina, no empieces con tu socialismo...déjate de monsergas...déjate de monsergas.

Florentina.— Socialistas: eso. ¡Generala de los socialistas voy a hacerme yo!

Don Manuel.— No digas desatinos: el mismo Dios ha establecido diferencias entre los hombres...

Florentina.— A tu prójimo como a ti mismo, es lo que ha dicho Dios...Dios no puede querer que una criatura humana viva como una bestia. Vámonos, vámonos. Quédense con Dios.

Señana.— Él vaya con ustedes.

Sinforoso.— Que lo pasen bien los señores.

Don Manuel.— Adiós; buenos días.

Florentina.— (*Cogiéndose amorosamente a su padre y yéndose con él por el primer término de la izquierda.*) ¿Por qué razón hemos de tener unos tanto y otros tan poco?

Don Manuel.— Pero ¿me vas a pronunciar otro discurso socialista de aquí a casa?

Florentina.— ¡Y me has de oír aunque te tapes los oídos! ¡Si hubieras visto cómo vive la Nela! ¿dónde duerme!...¿Si hubieras visto eso!... (*Cuando desaparecen hay una larga pausa, durante la cual sigue Señana con los ojos cargados de envidia y de cólera la dirección de la hija y del padre. Al cabo rompe a hablar.*)

Señana.— ¡Sí, sí, la Nela...la Nela!...¡Ahora todo se lo vamos a colgar a la Nela...a la sabandija de la Nela! ¡Y a la familia que no la ha dejado morir de hambre, y que le da un techo, ni memorias! ¡El señorío...el señorío!...Bueno está el señorío! Vicios y pecados por de dentro...faroleo por de fuera...Un mendrugo de pan que le dan a un pobre quieren que salga en el *Diario*...¡El señorío!...Sinforoso, anda tú a las cuadras. Mira a ver cómo está de la pata mala la mula tuerta. (*Métese en la casa refunfuñando. Sinforoso se va por el segundo término de la izquierda, convencido de la razón que asiste a su mujer.*)

Sinforoso.— Vamos a ver cómo está de la pata la mula tuerta. (*Reaparece la Nela por el primer término de la derecha. Se encamina perezosamente a la casa, y al ir a entrar en ella, retrocede, con gesto de hastío y de cansancio. Ensimismada, va maquinalmente a sentarse en el banco de piedra. Teodoro Golfín, que la ha seguido a poca distancia, aparece entonces y se le acerca.*)



Teodoro.— ¿En qué estás pensando, Mariquilla?

Marianela.— (*Levantándose sobresaltada.*) ¡Don Teodoro! No le había visto. ¿De dónde sale usted?

Teodoro.— Siéntate, siéntate.

Marianela.— No, señor...

Teodoro.— Vengo siguiéndote los pasos.

Marianela.— ¿A mí?

Teodoro.— A ti. Estoy enamorado de Marianela. Una de estas noches voy a venir a darte serenata con guitarras y con panderos.

Marianela.— (*Sonriéndole con gratitud.*) ¡Madre de Dios!

Teodoro.— Pero primero tengo que reñirte, por muy enamorado que esté.

Marianela.— Pues ¿qué he hecho?

Teodoro.— Malgastar el dinero que te di para unos zapatos.

Marianela.— ¡Ah!

Teodoro.— ¿Adónde han ido a parar mis dos duros? ¿Te callas? ¿Es que se los ha quedado entre las uñas la urraca de Señana?

Marianela.— No, señor. Como yo ando bien sin zapatos... se los di a Celipín, que está juntando para comprar libros.

Teodoro.— ¿Hola? Siempre habías de sacrificarte. Menos mal esta vez. ¿Celipín es ese chicuelo que quiere ser médico?

Marianela.— Sí, señor: ése. Dice que si no estudia se va a volver piedra, y que él no ha nacido para marmolillo.

Teodoro.— ¡Oh! Sus benditos padres son capaces de convertir en piedra hasta las mariposas de colores. Y todo, si lo vas a ver, por codicia, que los hace más estúpidos de lo que son. Un aldeano que les toma el gusto a los ochavos es la bestia más innoble que existe: tiene todas las malicias y sutilezas del hombre, y una sequedad de sentimientos que espanta. Contado por los dedos llega a reducir a números la conciencia.

Marianela.— Cada uno es como lo ha hecho Dios, don Teodoro...

Teodoro.— ¿Qué ha de haber hecho Dios así a estos bárbaros? Por lo que toca a tus zapatos, Nela, vendrás conmigo a una zapatería. Yo creo que te hacen tanta falta, cuanto menos, como los libros al futuro doctor. (*Pausa.*)

Marianela.— (*Con voz turbada.*) ¿Va usted a Aldeacorba?

Teodoro.— Allá voy. Pero, ya que hemos pegado la hebra, vamos a echar tú y yo un parrafillo. Me sentaré, para que te sientes. (*Lo hace.*) Como te he quitado a tu amito unos días, es natural que te acompañe y te dé palique, por que no te aburras demasiado sin él... Si vieras, Nelilla... él tampoco se halla sin ti. Todos los días me pregunta por Nela.

Marianela.— Yo voy también todos los días a preguntar por él.

Teodoro.— Lo sé. Cuando le diga luego que he estado aquí contigo, va a tenerme envidia.

Marianela.— ¡Qué bueno es usted!

Teodoro.— Anoche estaba el pobre muy excitado. Hablaba sin tregua, deliraba... Imposible hacerle callar. Es claro. Era la víspera del día de hoy, en que se descubre el misterio; era la esperanza inmediata de la próxima aurora... (*Queda reflexionando.*)

Marianela.— ¡Pobre ciego mío!

Teodoro.— No me quiero engañar, Nelilla, pero ya me siento acariciado por el triunfo. También la ciencia sueña, porque también tiene fe en Dios. ¡Qué júbilo el de todos si este gran milagro se realiza! Es como la resurrección de un muerto; la creación de un mundo. Y tu amito, que veía con tus ojos, verá en adelante con los suyos cuantas maravillas tú le pintabas, y se convencerá por sí mismo de la verdad de tus explicaciones. Y esto para él ha de ser una inmensa alegría.

Marianela.— (*Tristemente.*) Algunas cosas que yo no le he podido explicar, no son por desgracia como él se imagina que son.

Teodoro.— Ese será un motivo para que discutas con él en tus nuevos paseos.

Marianela.— Si Pablo recobra la vista —y la Virgen María sabe cómo se lo he pedido yo— mis paseos con él se acabaron.

Teodoro.— ¿Por qué?

Marianela.— Porque sí...

Teodoro.— Porque sí no es una razón.

Marianela.— Porque nada tendré ya que hacer al lado suyo. Yo era su guía, su lazarrillo... nada más. Ahora no le faltarán otras compañías.

Teodoro.— Es que él no querrá prescindir de la tuya, Marianela. (*Esta baja los ojos. Teodoro la observa en silencio. Pausa.*) Dime: ¿por qué te escondiste antes?

Marianela.— (*Temblorosa.*) ¿Antes... cuándo?

Teodoro.— Cuando oíste que te llamaba por ahí la señorita Florentina.

Marianela.— Yo no me escondí de ella.

Teodoro.— Sí: te vi yo. No lo niegues.

Marianela.— Me escondí, porque no sabía quién me llamaba.

Teodoro.— He creído notar que le tienes tú cierta antipatía a la señorita forastera.

Marianela.— ¡Madre de Dios! ¡Yo, no! No, don Teodoro, no crea usted eso.

Teodoro.— Pues lo que es a Pablo no le cayó muy bien en un principio. Apenas quería hablar con ella. No le fue simpática.

Marianela.— Eso me lo dijo él a mí el primer día que los tres juntos salimos de paseo, mientras la señorita corría y saltaba lejos de nosotros. Pero luego me dijo también que debía de ser muy hermosa. ¡Como es tan buena!... Cuando Pablo la vea por sus ojos...

Teodoro.— Si lo permite Dios.

Marianela.— (*Con aplomo.*) Sí, sí: verá usted como sí.

Teodoro.— ¿Sabes Nelilla, que me anima tu seguridad?

Marianela.— (*Fija en su pensamiento.*) La primera vez que yo vi a la señorita Florentina, creí que era la misma Virgen María Inmaculada, que se me aparecía en mitad

de los campos, que venía hacia mí y que me hablaba con palabras de los cielos y de la tierra juntas. ¿Cómo no he de quererla yo? Había soñado con la Virgen aquella noche...caminaba hacia casa de Pablo soñando todavía...y de pronto, por entre unas ramas, ¡ella!...¡la Virgen!...y era la señorita Florentina...Nunca podré olvidarlo.

Teodoro.— ¡Pobre Marianela! (*Acariciándola.*) ¡Qué batallas libra tu corazón! ¿Vamos allá? ¿Quieres acompañarme?

Marianela.— (*Medrosa.*) ¡No!

Teodoro.— ¿No quieres saber enseguida si Pablo ve o no ve?

Marianela.— Lo que quiero es que vea.

Teodoro.— Dentro de unos minutos no habrá duda. ¡Momento supremo, Mariquilla! Yo, que al operar tuve pulso firme, ánimo sereno, conciencia clara y corazón tranquilo, ahora temo que voy a temblar, a estremecerme...cuando ya sólo tengo que levantar las vendas de unos ojos. ¿Penetrará en ellos la luz del sol, o seguirán para siempre en perpetua sombra? Anda, acompáñame.

Marianela.— Déjeme usted aquí, don Teodoro. Luego iré.

Teodoro.— Pues aquí te dejo, si ese es tu gusto.

Marianela.— Dios lo bendiga a usted y le ayude.

Teodoro.— Adiós. (*Vase por la izquierda resueltamente. Marianela permanece unos instantes como petrificada, viéndolo alejarse. Luego cae de rodillas en tierra, y exclama así con arrebató místico.*)

Marianela.— ¡Madre de Dios piadosa, lleva la luz a aquellos ojos que son míos aunque yo me muera! (*Desfallece, y queda al fin sentada en el suelo. Su imaginación no descansa; su atribulado espíritu lucha con la terrible realidad.*) Señora de los cielos, ¿por qué no me hiciste bonita? ¿Por qué, cuando nací, no me miraste desde tu trono? Una sola persona me quiere en el mundo...y me quiere porque no me ve. ¿Qué será de mí cuando me vea y deje de quererme? Porque ¿cómo es posible que me quiera viendo este cuerpo chico, esta figurilla sin gracia, esta cara fea, este pelo descolorido? No, no es posible que me quiera, no...Mientras no me ha visto, no me ha querido como quieren los novios a sus novias...me ha dicho muchas veces que para él no hay otra mujer en la tierra, que yo será la compañera de toda su vida...Señora madre mía, ya que vas a hacer el milagro de darle vista, que yo más que nadie deseo, haz conmigo también el de volverme hermosa, o mátame, porque para nada estoy en el mundo. Yo quiero que él vea. Daré mis ojos por que él vea con los suyos; daré mi vida toda; pero ¡hazme hermosa a mí, Virgen mía! (*Desvariando como si acariciara sobre su pecho la cabeza de Pablo.*) ¡Ay, cieguito de mi alma! ¡Nadie te quiere como yo! Quiere mucho a la Nela...a la pobre Nela, que no es nadie...Quiérela mucho...pero no abras los ojos, no la mires...ciérralos, así, así...(*Llora calladamente. Por la derecha viene Celipín, que al verla se llega a ella con solicitud.*)

Celipín.— ¿Qué eso Mariquilla? ¿Estás llorando?

Marianela.— No...rezaba.

Celipín.— ¿Qué más da, si lloras?

Marianela.— Bueno, sí, Celipín...no te metas en eso. Cada uno tenemos nuestras penitas escondidas.

Celipín.— ¡A quién se lo dices! Yo a ti nada te oculto, Nela. (*Bajando la voz, con gracioso misterio.*) Porque me acuerdo de que los hombres no deben llorar, me trago yo las lágrimas. ¡Córcholis! ¡recórcholis! Pero te juro que me ahogan.

Marianela.— (*Olvidando sus cuitas por las de Celipín.*) Pues ¿qué te pasa?

Celipín.— Que hoy es el último día que trabajo en las minas...en ese presidio...

Marianela.— ¿Hoy?

Celipín.— Hoy. Mañana vuela el pájaro. Ya he juntado bastante dinero: ya tengo siete duros. Y *mía* tú lo que son las cosas, Nelilla: *mía* tú que me voy por mi voluntad; *mía* tú que yo les tengo rabia a estos lugares; pues, bueno, al pasar ahora por los talleres, y por los hornos, y por las máquinas de lavar, como me iba yo diciendo entre mí: «¡Ahí os quedáis! ¡Mañana ya no os verán mis ojos!», me entró una congoja un ahogo, que en poco rompo a llorar como una criatura.

Marianela.— Porque eres bueno, Celipín, y porque donde se nace, ¿sabes tú? —esto me lo ha dicho a mí Pablo— por mal sitio que sea, tiene uno como si dijéramos las raíces...y duele el arrancárselas.

Celipín.— Nelilla, no me acobardes tú con *reflisiones* que pueden ser del caso...¡córcholis! Pero que no son muy del caso. Yo no lo dudo más. Ahora sí que quiero ser de piedra para no ablandarme. Mañana vuela el pájaro. Esta noche, cuando ronque padre, y ronque madre, y ronque Tanasio, y ronquen la Pepina y la Mariuca, Celipín, que estará velando, saltará por el ventanillo y se echará al campo a esperar el día. Y cuando el día apunte, ¡hala! ¡hala! ¡hala! Sin parar, ¡a los Madriles del Rey de España! ¿Quieres algo?

Marianela.— (*Sonriéndose.*) ¿Para el Rey?

Celipín.— Ah, ¿me tomas a broma?

Marianela.— No, que te tomo en serio, Celipín; sino que me haces gracia.

Celipín.— Más te hará verme con un sombrero de este porte, y una levita negra, y un bastón con puño de plata, y unos guantes —que no me los pienso quitar sino para tomar el pulso— y una cadena de reloj, unas gafas de oro...

Marianela.— No te remontes tanto, Celipín, que todavía estás más pelado que un huevo. Vete poquito a poco...Y antes de meterte a curar enfermos, aprende a escribir, y ponle una carta a tu madre pidiéndole perdón.

Celipín.— Calla, mujer...¡Pues claro que la escritura es lo primero! Deja tú que yo coja una pluma en la mano, y verás qué rasgueo de letra y qué perfiles finos para arriba y abajo, como la firma de don Francisco Penáguilas...¡Escribir! ¡A mí con esas! A los cuatro días has de ver tú qué cartas pongo. Ya las oirás leer y verás qué *conceitos* los míos.

Marianela.— Los que yo te aconsejo, Celipín, es que, en lugar de ser médico, seas más bien ingeniero, como don Carlos. Porque, ¡mira tú que sacar una piedra de la tie-

rra y hacer de ella latón, como hace don Carlos!...Otros dicen que hacen plata, y oro, y brillantes...Aplicáte a eso, Celibillo.

Celipín.— ¡Quiá! No me da a mí el naípe por las piedras. Médico, médico, como don Teodoro.; que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena uno de dinero el bolsillo.

Marinela.— ¡Ay, si tú llegaras a ser como don Teodoro!; Qué talento de hombre! Y es más bueno todavía que lo que tiene de talento. A mí me echa unas miradas como las que se echan a las señoras.

Celipín.— Todos los hombres listos somos así. Desengáñate: no hay saber como ese de cogerle a uno la muñeca y mirarle a lengua y decir al momento en qué hueco del cuerpo tiene aposentado el maleficio; ya verás, ya verás cómo se porta don Celipín el de Socartes. Te digo que se ha de hablar de mí hasta en la Habana.

Marianela.— Bien, bien; pero siempre has de ser buen hijo. Si tus padres no han querido enseñarte, es porque los pobres no tienen talento, como tú. Así que del dinero que tú ganes, les tienes que mandar a ellos todos los meses.

Celipín.— Eso sí lo haré. *Mía* tú, aunque me voy de la casa, no es que yo quiera mal ni a padre ni a madre. Y espérate, que antes de mucho tiempo, has de ver que viene un mozo de la estación cargado que se revienta de paquetes y más paquetes.

Marianela.— ¿Y qué serán?

Celipín.— Pues refajos para madre, pañuelos para la Mariuca y la Pepina, una guitarra para Tanasio, un gabán de pieles de conejo para padre...y ¡qué sé yo cuantas cosas más! A ti puede que te mande también unos pendientes.

Marianela.— (*Volviendo a retirarse.*) Muy pronto regalas, Celibillo. ¡Pendientes a mí!

Celipín.— ¡Y pulseras de oro, y sortijas con piedras preciosas! Pero ¿tú no has oído hablar de los dinerales que ganan las eminencias? Ya me estoy viendo yo en mi cama, tendido a lo largo, y durmiendo a cuerpo qué quieres —porque los estudios cansan mucho— y de pronto: «¡pum! ¡pum!» que llaman a la puerta. «—¿quién es?— ¿El doctor Celipín? —¡Está descansando!— ¡Pues que se levante ahora mismo que se muere de parto una doncella en el palacio de unos duques! —Pues allá va él a salvarla!» (*La Señana asoma en este momento a su puerta, y entre perpleja e indignada escucha a Celipín.*) Y salto de la cama, y me lavo aprisa, y me visto, y me echo perfumes, y en la calle me aguarda una carroza para llevarme al palacio a todo galope, y subo, y salvo a la doncella, que tiene un niño, y el marido que es duque me besa las manos...y por este estilo. ¡Figúrte tú si con la *fatura* que yo ponga luego, te podré regalar a ti pendientes y a madre refajos!

Señana.— (*Saltando de golpe y dándole un susto a la pareja.*) ¡Celipín, Celipín, que se van a acabar las palabras! ¡Que tu padre está harto y yo también!

Celipín.— ¡Madre!

Señana.— ¡Ni chistar! ¡Ahora mismo coges el cantarillo y vas ahí a la fuente por el agua para el almuerzo!...¡Hala! ¡Y después del almuerzo, antes de volver a las minas, me

has de limpiar la carbonera! ¡Aquí novelerías, no! ¡Hala, hala por el agua! ¡Ni chistar! (*Celipín calla a regañadientes, por no alzarse contra la autoridad materna, que en tan agria forma pisotea sus más doradas ilusiones, y se entra en la casa dispuesto y humillarse por última vez en su vida. Marianela no sabe dónde meterse. Y cuando cree que la Señana la va a emprender con ella a sofiones o a manotazos, recibe la tremenda sorpresa de verse tratada con cierta mansedumbre y dulzura.*) ¿Oyes Nela? Si vuelves más pronto del establecimiento, encuentras aquí a la señorita Florentina.

Marianela.— (*Confusa.*) ¿Ha estado aquí?

Señana.— Con su señor padre. ¡Y qué preciosa y qué pulida es! ¡Y qué resuelta! Quieras que no, cuando se enteró de que tú no estabas, se coló en la casa a ver donde dormías y a registrarlo todo. ¿Te parece?

Marianela.— Es muy buena la señorita Florentina.

Señana.— ¡Los aspavientos que hizo ella cuando vio las cestas! ¡San Antonio bendito! Pues ¿qué pensaba encontrar en casa de unos pobres: colchones de pluma y sábanas de Holanda?

Marianela.— Me quiere mucho.

Señana.— Eso barrunto yo. Y tú no pierdes nada con ese cariño. El que a buen árbol se arrima...¿eh, Nela? (*A Celipín que a esta sazón sale de la casa con el cantarillo y se va por el primer término a la izquierda.*) ¡A ver si vienes en un santiamén, que se acerca la hora! ¡No te entretengas papando moscas por ahí! (*A Marianela.*) Tú déjate querer, chiquilla, déjate querer. Esos Penáguilas tienen muchos dineros. Cada año una herencia...Y puede que este sea el premio que a nosotros nos reserva Dios por la caridad de haberte recogido en casa, no dejando que te murieras pro esos caminos, sola como un perro... (*A Sinforoso, que vuelve por donde se marchó.*) ¿Cómo va la mula, Sinforoso?

Sinforoso.— Todavía cojea; pero va mejor. Tanasio le dará otra untura a la tarde.

Señana.— Le estoy contando a esta lo de la señorita Florentina.

Sinforoso.— ¡Ah, sí! Nos la vimos llegar de pronto como una paloma.

Señana.— Pues ¿y la suerte del señorito ciego? ¡Vamos, que abrir los ojos a los veinte años en la vida, si es que llega a abrirlos, y hallarse lo primero con esa cara de mujer! (*La Nela baja los ojos estremecida.*) ¿Es suerte o no es suerte?

Sinforoso.— Y tú no has estado en lo mejor. Don Manuel me ha dicho a mí lloriqueando, que como el ciego vea, boda tenemos con la señorita.

Señana.— ¡Bah! Eso no hacía falta que lo dijera nadie. Se cae de su peso mismamente. (*Marianela, presa de una angustia indecible, da unos pasos y se sienta luego desfallecida en el banco de piedra. Señana la mira con extrañeza grande, que le comunica en voz baja y aparte a su ilustre esposo.*) ¿Ves lo que es esa perra maldita? Estamos hablando de lo que más le importa, nos vuelve las espaldas, y se va como si fuera con ella.

Sinforoso.— Más cuenta le tendría morirse.

Señana.— No; ahora no...Eso no. Déjate estar, que si a la señorita se le ocurre favorecerla...Déjate estar, déjate estar.

Sinforoso.— *(Mirando a la derecha.)* Ya vienen allí la Mariuca y la Pepina. *(Gritando hacia el fondo.)* ¡Tanasio! ¡Vamos a almorzar, hijo!

Señana.— Vamos a almorzar, que bien lo tenemos ganado. *(Éntrase en la casa, llena la estrecha mente de astutos planes de codicia y rapiña. Su marido la sigue como la sombra al cuerpo.)*

Sinforoso.— Vamos a almorzar. *(La Nela queda sola un instante. Cruzando las manos y elevando al cielo los ojos, resume así las torturas de su alma atribulada.)*

Marianela.— ¡Te quieren quitar lo que es tuyo! ¡Sólo tuyo! ¿Qué va a ser ti, pobre Nela? *(Se levanta y se encamina como sonámbula hacia la derecha. Tanasto, el primogénito de los Centenos, que es un completo idiota, aparece despaciosamente por la izquierda del fondo. Mira a la Nela, porque sus ojos tropiezan con ella en el camino, se rasca la cabeza granítica, a ver si salta la chispa, y como no salta, sin abrir la boca se mete en la casa en busca del primer pienso cotidiano. Por la derecha salen entonces la Pepina y la Mariuca, dos garridas mozas, de firme andar y traza robusta, enrojecidas de pies a cabeza por el polvillo de las minas. Visten falda corta, mostrando media pantorrilla y el pie descalzo. Van flechadas hacia la casa.)*

Pepina.— Nela, ¿qué haces?

Marianela.— Nada...

Mariuca.— ¡Buena vida! ¡Dichosa tú, que no tienes fuerzas para el trabajo! *(Se entran en la casa las dos hermanas. Marianela sigue hacia la derecha sin rumbo fijo, y desaparece. Pausa. Desalado vuelve Celipín por la izquierda. Trae consigo una gran noticia. Suelta en el suelo el cantarillo, y corre de un lado para otro buscando a Marianela.)*

Celipín.— ¡Vivan mil años los hombres sabios! ¡Nela! ¡Nelilla! ¿Dónde está? ¿Dónde se ha metido? *(Presta oído hacia la puerta de la casa. De pronto la divisa, hacia la derecha.)* ¡Allí la veo! *(Llamándola.)* ¡Nelilla! ¡Nela! ¡Corre! ¡Ven acá! ¡Ven acá, córcholis! ¡Lo que va a alegrarse la Nela! ¡Vivan los hombres sabios! *(Sale por la derecha la Nela.)*

Marianela.— ¿Qué quieres Celipín?

Celipín.— Ven acá. Prepárate a oír lo más grande del mundo. Acabo de encontrarme a don Carlos, el hermano de don Teodoro, que va para su casa llorando y riendo de pura alegría. Le decía a don Ulises, el inglés: «Después de Dios, mi hermano; después de Dios, mi hermano.»

Marianela.— *(Con gran ansiedad.)* Pero, ¿qué?...

Celipín.— ¿Qué qué? ¡Que don Teodoro le ha quitado las vendas de los ojos a tu señorito, y cuenta don Carlos que tu señorito dio un grito muy grande, y que ve como tú y como yo!

Marianela.— *(Con inefable sentimiento.)* ¡Madre mía!

Celipín.— Un milagro parece; ¿no es verdad?

Marianela.— ¡La Virgen santísima lo ha hecho!

Celipín.— ¡La Virgen y don Teodoro! ¡Córcholis! Y lo mismo fue enterarme yo, Nelilla, que eché a correr para acá en tu busca, a contarte a ti la novedad primero que a nadie. ¿Quién se ha de alegrar más que tú, que tanto quieres a tu señorito?

Marianela.— (*Entre lágrimas.*) Nadie... más que yo, nadie.

Celipín.— Y como tengo este talento que Dios me ha dado, se me ocurrió de pronto una idea que te voy a decir.

Marianela.— (*Balbuente.*) Dímelas, Celipillo.

Celipín.— ¡Que me acompañes tú a los Madriles!

Marianela.— ¿Eh?

Celipín.— ¡Que te vengas conmigo allá! Yo no soy ciego, ni necesito lazarillos; pero tu amito el ciego ya no los necesita tampoco. ¿De qué le sirves tú ya en Socartes?

Marianela.— De nada... es cierto.

Celipín.— Mientras que allí en Madrid te pones a servir en una casa grande, al paso que yo estudio las ciencias, y uno con otro nos animamos, y nos ayudamos en las fatigas que puedan venir.

Marianela.— (*Con resolución.*) Sí, Celipillo: estoy conforme. Has pensando bien. Vámonos ahora mismo.

Celipín.— ¡Córcholis! ¡No tan pronto! ¿Tú no ves que ahora nos cogerían? A la noche, como te dije antes.

Marianela.— (*Repentinamente desalentada.*) ¿Y a qué he de marcharme yo, Celipín?

Celipín.— ¿Vas a arrepentirte?

Marianela.— Es que pienso que no te serviría sino de estorbo.

Celipín.— ¡Es que se te ha ablandado el corazón! ¡Aprende del mío, que es más duro que un de las peñas de la Terrible!

Marianela.— No, Celipillo, no... Yo me quedo. Para ti es tiempo todavía: para mí ya es tarde.

Celipín.— Pero, ¡córcholis! *Reflexiona*: ¿qué vas a hacer aquí, si tu amo tiene ya su vista? ¿Vas a seguir en casa con mis padres, para hacerte un guijarro?

Marianela.— No sé...

Celipín.— ¿Vas a vivir con tu señorito?

Marianela.— ¡No!

Celipín.— ¿Vas a irte al pueblo con la señorita Florentina?

Marianela.— ¡No!

Celipín.— Pues entonces, ¡córcholis! ¡recórcholis! ¿adónde vas?

Marianela.— (*Con nuevo arranque, después de pasarse la mano por la frente, como si quisiera quitarse de ella todo pensamiento de duda.*) Contigo.

Celipín.— ¿Conmigo, Nelilla? ¿Por fin te decides?

Marianela.— Sí. Y ha de ser esta misma noche.

Celipín.— Sin falta.

Marianela.— Lejos, lejos de Aldeacorba y de Socartes... Tú tienes razón, Celipillo. ¿Para qué sirvo aquí, si ya ven los ojos de mi dueño?

Celipín.— Pues ahora, mucho disimulo. Voy a entrar ahí dentro con el agua, como si tal cosa. Hasta la noche.



Marianela.— Hasta la noche.

Celipín.— ¡Vivan las mujeres valientes y vivan los hombres de coraje! (*Coge el cantarillo y entra en su casa con aire conquistador.*)

Marianela.— Lejos, muy lejos... O con Celipín... o a la Trascava con mi madre, que aun está más lejos... (*Clavándose en el pecho las manos como garras.*) ¡A Aldeacorba no vuelvo más! ¡Aquellos ojos no me verán nunca! ¡Ampárame tú, Virgen santa! ¡Madre de Dios, madre mía, señálame tú mi camino! (*De improviso, por la izquierda, llega Florentina gozosa, anhelante, iluminada, irradiando alegría, como una luz que la circunda y la corona. La Nela, alucinada al verla, cae de rodillas a sus plantas.*)

Florentina.— ¡Nela!

Marianela.— ¡Señora de los cielos!

Florentina.— (*Acudiendo a ella, desconcertada un punto,*) ¿Qué dices? Levántate, muchacha...

Marianela.— Dame tu mano, Virgen mía... guía mis pasos tú... (*Se levanta.*)

Florentina.— ¡Pero Nela! ¡Nela! (*La abraza conmovida.*) ¿Qué tienes? No me asustes... no desvaríes, por Dios... ¡Nela!

Marianela.— (*Como despertando de un sueño.*) La señorita Florentina....

Florentina.— Sí; yo soy. ¿Es la alegría la que te ha trastornado?

Marianela.— Sí, la alegría, sí...

Florentina.— ¿Sabes ya lo que pasa?

Marianela.— Sí... Celipín se lo ha oído a don Carlos...

Florentina.— ¡Y yo vengo corriendo desde Aldeacorba a decírtelo a ti! ¿Por qué no fuiste con el doctor, a sufrir y a gozar todos juntos? ¿Qué momento, Nela, cuando le descubrieron los ojos a mi primo! Su grito, su gesto, nos sobrecogió a todos. Retrocedía espantado, cerrándolos como si le asustara ver...

Marianela.— ¡Pobrecito!

Florentina.— ¡Qué cosa! ¡Qué milagro de Dios! En seguida el doctor volvió a vendarlo, y él, excitadísimo, trastornado, febril, pidió con ansia que lo dejara ver de nuevo. Don Teodoro tuvo que complacerlo, para que se calmase... Y entonces, Nela, la primera cara que vio fue la mía. ¿Y qué dirás tú que se le ocurrió preguntar? «¿Es esta la Nela?» ¡Claro! Creía que estabas allí con nosotros. Y cuando se enteró de que era yo su prima, comenzó a gritar: «¡Bendito sea el sentido que permite gozar de esta luz divina!» Y luego me dijo: ¿Qué tienes en tu cara, primita mía, que parece la misa idea de Dios puesta en carnes? De tu cara salen como unos rayos... Estás en medio de una cosa que debe de ser sol...» Y el doctor, oyéndolo, secreteaba con mi padre: «Principia a hacerse cargo de los colores.» Ven allí, ven conmigo; que Pablo quiere verte.

Marianela.— ¡Quiere verme!

Florentina.— Es natural, muchacha. Mira si preguntó por ti antes que por nadie. Ahora está descansando. En la alcoba no entra más que mi tío. ¡Qué alegría la del buen señor! ¡Qué llanto de alegría! Temimos que perdiera el juicio. Yo me puse a rezar y no

pude: no sabía estar quieta. Y entonces pensé que mi mejor oración era venir en busca tuya. Y aquí me tienes. Me miras de un modo particular, chiquilla...¿Por qué no dices nada? ¿No estás tú también contenta, como yo?

Marinela.— ¿No he de estar contenta? Eso sí...

Florentina.— ¡Corriendo y saltando he venido!

Marianela.— ¿Por mí?

Florentina.— Por ti, Nela; por ti, hermanita mía. Yo quisiera que en estos días nadie estuviese triste en el mundo; quisiera poder repartir mi alegría, echándola a todos lados, como echan los labradores el grano cuando siembran; quisiera poder entrar en todas las habitaciones miserables, y decir: «Ya se acabaron vuestras penas: aquí traigo yo remedio para todos.» Pero como esto sólo puede hacerlo Dios, yo me conformo con hacer lo que alcanzan mis fuerzas. Nela, despídete de esta gente y de esta casa; di adiós a cuantas cosas han acompañado tu miseria y soledad, y vente conmigo.

Marianela.— ¿Yo? ¿Con usted?

Florentina.— Conmigo, sí. Yo he hecho a la Virgen una promesa, si le daba la vista a Pablo: la de recoger al pobre más pobre que encontrase, para hacerle completamente igual a mí; para ofrecerle, no sólo mi bienestar material, sino eso que vale más que todas las limosnas: la consideración, la dignidad, el nombre... Tú has sido hasta aquí la cariñosa compañera de mi primo, su lazarillo, su guía en las tinieblas. Él repite que ha visto con tus ojos y ha andado con tus pasos... Tú me perteneces, Marianela: mi pobre eres tú. Dejarás de serlo, y a mi lado serás mi hermana. Dame la mano. (*La Nela obedece maquinalmente.*) Ven conmigo. (*La Nela se desprende de ella.*)

Marianela.— No..

Florentina.— ¿Qué no?

Marianela.— No, señorita, no...

Florentina.— No me llames señorita. Te he dicho que vas a ser mi hermana.

Marianela.— Eso no es posible.

Florentina.— ¿No ha de serlo? ¿Quién no puede estorbar? ¿Porqué me miras de ese modo? ¿Qué te pasa? ¿Por qué tiemblas, Nela? Estás convulsa, das diente con diente...tienes frío... Ven conmigo, que yo te curaré.

Marianela.— (*Clavando sus ojos en el rostro de Florentina, con expresión de una congoja suplicante.*) No puedo, señorita, no puedo...

Florentina.— Pues haré que venga quien te lleve...

Marianela.— Si es que no puedo ir, señorita...pero no porque me falten los pasos...Yo la quiero a usted, yo la quiero con todo mi corazón; yo la adoro como a la santísima Virgen...Déjeme que le bese el vestido.

Florentina.— ¿Qué haces, Nela? ¿Otra vez deliras?...Me das miedo.

Marianela.— Pero allá no iré...allá no iré.

Florentina.— ¿Por qué no has de ir allá, criatura? ¿Qué terquedad es esa? Anda, dame la mano.

- Marianela.— (*Rehusándola.*) ¡No, no! No puedo, no puedo ir allá...
- Florentina.— Me asustas, Nela...no sé comprenderte.
- Marianela.— ¡Pues no soy mala, señorita, no soy mala! (*Abrazándose a ella con ciego arrebatado.*) ¡Yo quiero para ti y para él todo lo bueno de la tierra!
- Florentina.— ¡Pues ven tú y lo compartirás con nosotros!
- Marianela.— (*Apartándose rápida y bruscamente de ella, casi de un salto, y huyendo hacia el fondo.*) ¡No! ¡Eso no! ¡Ir allá no! ¡Adiós, niña mía!
- Florentina.— (*Atribulada.*) ¡Pero, Nela! ¿Estás loca? ¿Huyes de mí? ¡Nela! ¡Hermana!
- Marianela.— ¡Adiós, niña mía, adiós! (*Desaparece.*)
- Florentina.— ¡Nela! ¡Nela! (*Llorando.*) Pero, Dios, mío, ¿qué es esto? ¡Nela!
- Marianela.— (*Dentro, lejos.*) ¡Adiós, niña mía!
- Florentina.— ¡Nela! ¡Nela! ¿Por qué se va? ¿Por qué me deja así? ¿Por qué no quiere mi cariño? (*Sale de la casa Señana, inquieta y curiosa.*)
- Señana.— ¿Quién grita? ¿Señorita Florentina! ¿Usted? Pues ¿qué sucede?
- Florentina.— La Nela que se escapa...que huye...
- Señana.— (*Colérica.*) ¿Qué huye? ¿Qué se escapa?
- Florentina.— (*Afligidísima.*) ¡Que rechaza lo que le ofrezco! ¡Que no quiere cosa ninguna al lado mío! ¿Qué le he hecho yo, sino quererla? (*Se sienta en el banco llorando.*)
- Señana.— (*Hecha un basilisco increpa a gritos a la Nela.*) ¡Ah, perra ladrona! ¡Este pago tenías tú que darnos a todos! ¡La hija de la Canela habías de ser! ¡Hipócrita! ¡Malina! ¡Viva o muerta daré yo contigo!
- Marianela.— (*Aun más lejos.*) ¡Adiós, niña mía!
- Florentina.— ¡Qué ingrata!
- Señana.— ¡La Canela!...¡La hija de la Canela!...
- Fin del acto segundo.*

## ACTO TERCERO

Habitación que fue de la señora de Penáguilas, en la casa de éste, en Aldeacorba. Una puerta a cada lado y otra al foro. La de la izquierda del actor, que es la más grande, da a una terraza que conduce a la huerta, y la del foro al dormitorio de Florentina. Muebles sencillos, primorosos y bien dispuestos. Adviértese en la estancia el cuidado de una mujer hacendosa...y bonita. La cortina que hay en la puerta del dormitorio es de blanca batista, guarnecida de fino encaje. Por la puerta de la terraza penetran la luz y los gratos olores de la huerta. Es por la mañana, en octubre.

(*Don Francisco Penáguilas está asomado a la puerta de la terraza, mirando a la huerta.*)

Don Francisco.— Tarda don Teodoro... Está Pablo tan impaciente... (*Pausa.*) Hermosa mañana. La lluvia ha refrescado la atmósfera. (*Dentro, hacia la derecha, se oye la voz de Pablo.*)

Pablo.— ¿Papá?

Don Francisco.— Aquí me tienes, hijo mío. (*Se aproxima a la puerta de la derecha, por donde Pablo sale. Trae vendados los ojos.*)

Pablo.— ¿No viene todavía el doctor?

Don Francisco.— Por este lado no aparece. Y él ya sabes que siempre viene por la huerta. Como no quiera sorprendernos hoy entrando por el otro lado...

Pablo.— Va a dar lugar a que me desespere, y sin su permiso, me quite yo la venda.

Don Francisco.— No, no; cálmate; que ayer lo hiciste y se incomodó mucho.

Pablo.— De labios afuera: para tenerme raya. Luego le escuché decirle a usted por lo bajo que ya no había cuidado.

Don Francisco.— ¡Ah, tunante! Pues sí que hay alguno. Bien claro lo repite él uno y otro día: «No se pasa de la ceguera a la luz, no se entra en los soberanos dominios del sol, como quien entra en un teatro. También en este nacimiento hay dolor». Has de tener paciencia, chiquillo.

Pablo.— ¿Más de lo que tengo, papá? De todas las horas del día, no me dejan los ojos libres sino dos o tres. ¡Y es una iniquidad que lo tengan a uno tanto tiempo a oscuras! ¡Luz! ¡luz! ¡Así no se puede vivir! ¡Yo me muero! Necesito mi pan de cada día, necesito la función de mis ojos...

Don Francisco.— Hora llegará, Pablo, en que la ejercites a tu placer... Sosiégate, por el amor de Dios... sosiégate. Reflexiona. Esa excitación tuya, esa irritabilidad después del milagro, son una blasfemia.

Pablo.— ¡Padre!

Don Francisco.— Sí, hijo mío, sí: yo comprendo tus ansias. Pero en ti y en mí y en todos nosotros no debe existir hoy otro sentimiento que el de gratitud hacia Dios, que puso a nuestro paso un hombre como don Teodoro Golfín...

Pablo.— Cierto, muy cierto; yo me arrepiento de mis arrebatos. Mientras dure mi vida, todas mis palabras deben ser oraciones... Pero ¿Por qué no viene ya el doctor? Mi prima Florentina, ¿por qué no me acompaña? La Nela, ¿dónde está?

Don Francisco.— Tu prima ha salido con su padre: han ido a ver a doña Sofía. ¿Tú sabes la que van a armar entre unos y otros? ¡Y muy a mi gusto! Nuestra alegría debe difundirse como luz santa, alumbrar a todos, llegar a todas partes, hijo. Es necesario que haya un día, uno siquiera, en Aldeacorba y en Socartes, que nadie olvide nunca; ¡un día en que todos adoren a Dios por obra y gracia nuestra!

Pablo.— (*Con vehemencia.*) ¡Sí, sí! Florentina se pasa horas y horas cortando patronos para hacer por su mano trajecitos a los niños de las familias necesitadas. ¡Qué buena es mi prima! Doña Sofía organiza yo no sé qué rifa benéfica...

Don Francisco.— Una rifa, y una becerrada, un una riña de gallos, y una función de titiriteros... ¡No descansa aquella cabeza!

Pablo.— Y el tío Manolo creo que les va a dar una gran comida en el campo a todos los trabajadores de las minas.

Don Francisco.— ¡Ah, sí! Y don Carlos les ha ofrecido un jornal extraordinario este mes. Tenía que ser así, Pablo. Esta ventura nuestra debía tocar a todos los corazones.

Pablo.— ¿Y la Nela?

Don Francisco.— Hijo mío, no hay modo de cazarla.

Pablo.— ¡Qué raro! Pero ¿cómo no ha venido ella espontáneamente? ¿Le han dicho que yo la llamo a todas horas? ¿No venía antes a preguntar por mí todos los días? ¿No sabe que ya veo?

Don Francisco.— ¿No lo ha de saber? ¿Quién lo ignora en estos lugares?

Pablo.— ¡Entonces! No me explico...¿Por qué no viene Marianela? Es tan vergonzosa esa chiquilla, tan modesta, que temo que le dé reparo venir, porque no estoy solo, como antes...

Don Francisco.— Seguramente eso.

Pablo.— Pues menester que la traigan, que la convenzan; que le digan que yo la quiero ver. Ha sido mi compañera mucho tiempo; yo la quiero mucho...No es posible que yo la abandone.

Don Francisco.— Pero si fue la misma Florentina por ella, y no quiso venir...y huyó la muy ingrata.

Pablo.— Ingrata, no: la Nela no puede ser ingrata.

Don Francisco.— Que te lo cuente Florentina; que se tomó un disgusto tremendo...Hizo la promesa de recoger a un pobre, y eligió a Marianela. La iba a tratar como a hermana suya. ¿Qué más podía pedir tu lazarillo, Pablo?

Pablo.— (*Con emoción, con preocupación.*) Es verdad...Ser hermana de Florentina...Vivir a su lado...Yo quiero hablar con la Nela, padre.

Don Francisco.— Bueno, sí... a ver si podemos conseguirlo.

Pablo.— ¡La pobre! (*Pausa.*) ¿Es bonita la Nela?

Don Francisco.— ¡La Nela! ¡Infeliz! Ya la verás, ya la verás...Bonita, tu prima Florentina. A su lado todas parecen feas.

Pablo.— Fue la suya la primera cara que vieron claramente mis ojos. ¿Se acuerda usted, padre?

Don Francisco.— ¿Cómo si me acuerdo? ¡Mil años que viva, tendré aquel momento presente!

Pablo.— Pues ¿y yo? ¿Y aquel otro primer momento en que salí del mundo de las tinieblas? ¿Cómo no recordarlo toda la vida? ¡Qué grito di más espantoso! Aún me resuena en el cerebro. El espacio iluminado era para mí como un abismo en que caía. Por instinto de conservación cerraba los ojos. ¡Qué absurdo! ¿verdad? Entraban las imágenes en mi cerebro atropelladamente, con una especie de brusca embestida: a mí me parecía chocar con todos los objetos. Las montañas lejanas se me figuraban como al alcance de la mano. ¡Qué excitación en mis nervios, en mi fantasía! ¡Qué sacudida, qué trastorno en todo mi ser!

Don Francisco.— Don Teodoro va a hablar del hecho en una revista de Ciencias. Dice que es el segundo caso de ceguera congénita que ha curado.

Pablo.— ¡Oh! ¡Y yo leeré por mí mismo! ¡Bendito sea Dios que me ha concedido esta gracia! Mi interior está lleno de una hermosura que antes no conocía. ¿Qué cosas pudieron entrar en mí para causarme aquel terror? La idea del tamaño, que yo no concebía sino de una manera imperfecta, se me presentó clara y terrible.

Don Francisco.— ¿Y cuando viste aquel vaso de agua, y dijiste que se te antojaba que la bebías con solo verla?

Pablo.— ¿Y cuando me presentó el doctor un espejo, y yo me quedé absorto mirando aquello que me parecía agua dura y quieta, y viendo allí mi imagen retratada? ¡Cuánto me río ahora de mi ridícula vanidad de ciego; de mi necio empeño de apreciar el aspecto de las cosas, sin vista! Creo que eternamente me durará el asombro que me produjo la realidad. ¡La realidad! Acaso Dios quiso darme una lección tremenda, haciéndome ver antes que otro alguno el rostro de mi prima. ¿Qué podía saber de la fealdad no de la belleza quien vivió en la sombra?

Don Francisco.— Refiriéndose a eso, un día, antes de resolverse a hacer la operación, me hablaba don Teodoro comunicándome sus dudas. Decía que era tu vida la vida interior; la vida de la ilusión pura; temía convertirme de ángel en hombre. Pero convino al cabo en que hacerte en hombre era el deber de la Ciencia y el suyo.

Pablo.— Sí, sí, ya son exactas mis ideas; ya aprecio en su verdadero valor las cosas; ya conozco la realidad. Y en toda la realidad del universo, no hay hermosura comparable a la de los ojos de Florentina, ¿verdad, padre?

Don Francisco.— Verdad mil veces. Y son más bellos todavía, por la luz que les presta su alma.

Pablo.— Verdad también. Anoche me dijo que si la Nela no parecía, hoy recogía a otra pobre. (*Aparece sigilosamente en la puerta de la terraza Teodoro Golfín, y hace a don Francisco una seña de que no le descubra. Después otra, indicándole que aleje a Pablo, Don Francisco las entiende las dos.*)

Don Francisco.— Temo que te hayas excitado mucho, hijo. ¡Pícaro palique! ¿Por qué no vuelves a tu cuarto?

Pablo.— Más me excita la soledad.

Don Francisco.— Sí; pero yo quiero que cuando venga don Teodoro te encuentre allí.

Pablo.— ¡Don Teodoro! ¡Lo que hoy me está haciendo padecer don Teodoro! ¿Ha entrado alguien?

Don Francisco.— Aquí no, hijo mío. Anda, vete allá; que ahora iré yo, a darte compañía en silencio.

Pablo.— Avíseme usted si llega Florentina. (*Se marcha por la puerta de la derecha.*)

Don Francisco.— (*A Teodoro, con gran interés, así que se va Pablo.*) ¿Qué hay?

Teodoro.— Nada malo; no se inquiete usted. He cazado a la Nela.

Don Francisco.— ¡Por fin! ¡Cuánto va a alegrarse mi hijo!

Teodoro.— No le diga usted nada todavía.

Don Francisco.— ¿No?

Teodoro.— No. Déjeme usted a mi hablarle del caso.

Don Francisco.— Ah, bien.

Teodoro.— Váyase usted con él, mientras yo acomodo y tranquilizo a Mariquilla, y luego baje al patio a buscarme, y hablaremos los dos.

Don Francisco.— Conforme. ¿Y cuándo le quita usted hoy la venda? Está muy nervioso.

Teodoro.— Ya, ya. Tiempo hay de todo, don Francisco.

Don Francisco.— Lo que usted haga, está bien hecho. Hasta ahora. (*Vase por donde Pablo. Teodoro desaparece unos momentos. Queda la escena sola. Luego vuelve, trayendo a Marianela de la mano. Viene la muchacha como prisionera, avergonzada, recelosa, protestando en lo íntimo de su ser.*)

Teodoro.— ¿Ves como no hay nadie? Llegamos a puerto seguro. Entra sin cuidado, chiquilla.

Marianela.— (*Temblorosa, asustada.*) ¿Y Pablo?

Teodoro.— Pablo no sale de su habitación sin permiso mío. No tienes nada que temer. Pero ¡qué bueno es esto! ¡La Nela escondiéndose del pobre Pablo, y el pobre Pablo sin otro pensamiento que el de ver a la Nela!

Marianela.— Pablo no quiere verme ya.

Teodoro.— ¡Pues no habla de otra cosa!

Marianela.— Pues no quiere verme.

Teodoro.— ¿En qué te fundas para creerlo? (*La Nela calla.*) Ven acá. Quiero que hables conmigo con la confianza de otras veces. Haz cuenta de que soy tu padre.

Marianela.— Yo no tengo padre.

Teodoro.— Por eso. Pero, en fin, si lo prefieres, haz cuenta de que soy el cura de Villamojada que viene a confesar a Nela. (*La chiquilla sonríe con tristeza.*) Acércate a mí. (*Obedece, y cae delante de él de rodillas, como si de veras se fuese a confesar.*) No, tonta; así no: con menos ceremonia. Me falta la sotana para permitir que te arrodilles. Siéntate a mi lado. Así, así. Sospecho yo que deseabas encontrar una persona con quien desahogarte; a quien contarle tus penillas. ¡Pobre Marianela! Estás demasiado sola en el mundo.

Marianela.— Por eso quería quitarme de él.

Teodoro.— ¡Qué disparate! ¿Y a eso ibas cuando te sorprendí en la boca de la Trascava?

Marianela.— Sí, señor.

Teodoro.— ¿Ibas a arrojarte a aquel agujero espantoso?

Marianela.— Sí, señor. Primero pensé escaparme con Celipín; pero luego me resolví a irme con mi madre. Allí está mi madre.

Teodoro.— ¿De dónde has sacado tal idea? ¿A unos cuantos huesos sin vida llamas tu madre? ¿Crees que ella sigue viviendo, pensando y queriéndote en aquella caverna? ¿Nadie te ha dicho que las almas, una vez que sueltan su cuerpo, jamás vuelven a él?

¿Nadie te ha dicho tampoco que tu madre cometió un gran crimen al darse la muerte? El mismo que ibas tú a cometer. ¿Qué bien pensabas alcanzar arrojándote allí?

Marianela.— ¡Ay! Un bien que quizás usted no comprenda: el de no sentir nada de lo que ahora siento.

Teodoro.— ¿Tan doloroso es, Nelilla?

Marianela.— Para no pensar sino en la muerte, señor. Yo sé que los que se mueren y son buenos logran allá toda la ventura que aquí les falta.

Teodoro.— Pero si yo te he conocido hace unos días gozosa y satisfecha, ¿cómo puede ser este cambio? ¿Cómo ahora no quieres vivir?

Marianela.— ¡Vivir sí que quisiera!

Teodoro.— ¿Quisieras vivir, e intentas matarte?

Marianela.— ¡Pues quisiera vivir!

Teodoro.— Pues vive, criatura. En esta casa te quieren todos. ¿Por qué rechazas la mano fraternal que te tiende la señorita Florentina?

Marianela.— (*Con energía.*) ¡Porque esa mano es la que me mata!

Teodoro.— ¿Qué dices?

Marianela.— ¡Eso, eso digo yo!... ¡Lo que me ofrece la señorita Florentina es la muerte!

Teodoro.— ¿La muerte llamas a una protección tan generosa? La muerte es la que tú ibas buscando en la Trascava.

Marianela.— Por huir de esa otra. ¡Entre las dos, aquélla; mil veces aquélla!

Teodoro.— Marianela, nunca te he visto de este modo... No sabía yo de tu rebel-  
día... (*Tomándole una mano.*) Estás febril, trastornada por el cansancio y el delirio... Los días que llevas de atormentado vagar, te han traído a este estado de excitación y de locura. Serénate, muchacha... Todo se puede remediar. Respóndeme a esto: ¿eras tú dichosa antes de que yo llegara a Socartes?

Marianela.— Sí, señor.

Teodoro.— ¿Y cuándo has dejado de serlo?

Marianela.— Cuando usted vino.

Teodoro.— Pues ¿qué males he traído yo, criatura?

Marianela.— Ninguno: no ha traído usted sino grandes bienes.

Teodoro.— Yo he dado la vista a tu amo; ¿no me agradeces esto?

Marianela.— (*Entre lágrimas.*) Mucho, sí señor; mucho.

Teodoro.— Y Pablo te quiere. Día y noche no deja de llamarte. No parece sino que la luz de sus ojos no la quería sino para ver a la Nela.

Marianela.— (*Con despecho y brío.*) ¡Para ver a la Nela! ¡Para ver a la Nela! ¡Pues no verá a la Nela! ¡La Nela no se dejará ver!

Teodoro.— ¿Y por qué no?

Marianela.— ¡Porque no! ¡Porque la Nela no quiere que la vean nunca aquellos ojos que han visto ya a la señorita Florentina! ¡Las cosas feas se deben morir!



Teodoro.— No, hija mía, no. Esa es una idea equivocada; absurda. Tú, por haber vivido en salvaje contacto con la naturaleza, es natural que discurras así. Pero hay belleza superior a la hermosura: dones del alma, Nela, que ni son ajados por el tiempo, ni están sujetos al capricho de los ojos. ¡Que las cosas feas se deben morir! (*Bromeando.*) ¡Ave María Purísima! ¿Tú me has mirado bien a la cara? ¿En dónde debería yo estar entonces? (*Marianela sonríe.*) Pero si eso es absurdo, ese grito de tu corazón me ha hecho ver en él tan claro como en los ojos de tu amito. Sí, Nelilla, sí: yo sé bien lo que a ti te ocurre...

Marianela.— ¿Lo sabe usted?

Teodoro.— (*Mirándola a los ojos.*) Como si lo estuviera leyendo. (*La Nela, avergonzada, se cubre el rostro con las manos.*) ¡Y es tan lógico que hayas dado ahí!... Eres sentimental, eres soñadora... Ni entre las cestas en que duermes está quieta tu fantasía. Has llevado con Pablo la vida libre y poética de la naturaleza, siempre juntos, en inocente intimidad... Él es discreto, apasionado, noble; su corazón y su inteligencia cautivan. No es extraño que te haya enamorado a ti, que eres una niña casi mujer, o una mujer que parece niña. ¿Lo quieres mucho; lo quieres más que a todas las cosas?

Marianela.— (*Sollozando.*) Sí, señor... lo quiero más que a todas las cosas que ha hecho Dios y que pueda hacer... Si mi amito se hubiera muerto, yo no viviría, porque también me hubiera muerto.

Teodoro.— Y es claro: no puedes soportar la idea de que él te deje de querer.

Marianela.— ¡No, no, señor!

Teodoro.— Te ha dicho palabras amorosas, te ha hecho juramentos...

Marianela.— ¡Aunque así no hubiera sido, no lo soportaría! Pero sí me los ha hecho, sí. Me ha dicho cien veces que yo sería su compañera por toda la vida. Y yo lo creí.

Teodoro.— ¿Y por qué no ha de ser verdad?

Marianela.— ¡Porque no puede ser! Fue verdad mientras él, allá en sus tinieblas, me tenía por bonita. Pero ahora...

Teodoro.— (*Traspassedo de compasión.*) Ahora... ya veo que yo tengo la culpa de todo.

Marianela.— La culpa, no... porque usted ha hecho una buena obra... Es un bien que él haya sanado de sus ojos... pero, después de esto, yo debo desaparecer... No me verá no... No me comparará con la señorita Florentina, porque eso sería comparar el sol con un pedazo de espejo roto. ¿Por qué nací? ¿Por qué me hizo Dios fea, si había de darme este corazón? ¿De qué me sirve más que de tormento? Me empuja a aborrecer, y yo no quiero aborrecer... Por eso huyo... Ya ven los ojos de mi amo... ¿verdad?... pues yo en la sombra ahora, en las tinieblas, debajo de la tierra misma... donde su luz no llegue. (*Silencio. La Nela llora acongojada.*)

Teodoro.— Dime: la protección de la señorita Florentina, ¿qué sentimientos ha despertado en ti?

Marianela.— ¡Miedo!... ¡Vergüenza!... ¡Vivir con ellos, viéndolos juntos todas horas... porque se casarán, se casarán!

Teodoro.— Pero Florentina es muy buena; te querrá mucho.

Marianela.— Yo la quiero también a ella; pero aquí, no; en Aldeacorba, no. (*Con exaltación y desvarío.*) Ha venido a quitarme lo que es mío...porque es mío, sí, señor...era mío. Florentina es como la Virgen...Yo le rezaría...pero ha venido a quitarme lo que es mío...;me lo ha quitado ya! ¿Adónde voy yo ahora? ¿Qué soy ni qué valgo? ¡Lo perdí todo! ¡Me voy con mi madre!

Teodoro.— (*Deteniéndola fuertemente por la muñeca.*) Ven acá. Desde este momento, que quieras que no, te hago mi esclava. Te cazo con trampa en medio de los campos, fierecita silvestre. No has de hacer sino lo que te mande yo. Allá veremos si sé tallar este diamante. Yo descubriré otro nuevo mundo en tu alma. Yo te enseñaré que hay una preciosa virtud, la madre de todas, la humildad, cuyo germen vive dentro de ti, por la cual gozamos al vernos inferiores a nuestro prójimo...Yo te enseñaré que la abnegación y el sacrificio dan horas felices...¡Pobre Nela! Has nacido en una sociedad cristiana, y ni siquiera eres cristiana...Pero todo lo sabrás; tú serás otra; tú dejarás de ser la Nela, yo te lo prometo. Adelante, adelante.

Marianela.— (*Como sugestionada por las palabras de Golfín.*) Bueno...sí, señor...yo no me separaré de usted, seré su esclava, como usted ha dicho...

Teodoro.— Así me gusta.

Marianela.— (*Con súbito miedo.*) Pero ¡lléveme usted de aquí...vámonos de esta casa!

Teodoro.— ¿Por qué, inocente?

Marianela.— ¡Porque no quiero estar aquí! (*Estremeciéndose de pronto y ahogando un grito.*) ¡Oh!

Teodoro.— ¿Qué? ¿Qué tienes, Nela? (*Tocando su frente y sus manos.*) Chiquilla, estás helada...¿Qué te pasa, mujer?

Marianela.— (*Con espanto y angustia.*) ¡Viene!

Teodoro.— ¡No!

Marianela.— (*Queriendo esconderse entre los brazos de Golfín.*) ¡Sí, sí viene! ¡Es Pablo! ¡Es Pablo!

Teodoro.— No, tontuela...no es Pablo...Cálmate...¿No ves? (*Señalando a la puerta de la terraza.*) Es la señorita Florentina.

Marianela.— (*Separándose de él, amedrentada, inquieta, turbadísima, la mirada baja.*) ¡La señorita Florentina! (*Llega Florentina, en efecto. Viene tocada de un sutil y negro velito, que realza su hermosura.*)

Teodoro.— ¿Eh, qué tal?...¿Soy buen cazador de mariposas?

Florentina.— (*Sorprendida y alegre.*) ¡Marianela!

Marianela.— (*Mirándola con inefable expresión.*) Señorita...

Florentina.— (*Acercándosele cariñosa.*) ¿Por fin has querido venir a vernos?

Teodoro.— No, no: por fin he conseguido yo que venga. (*Marianela baja los ojos.*) Esta picarona se había vuelto loca y andaba errante por esos campos de Dios, comunicándose con el sol, con la luna, con los árboles y con las peñas, sus amigos y consejeros de toda la vida. ¿Verdad, Nela?

Marianela.— (*Tímidamente.*) Sí, señor, sí.

Teodoro.— Pero ahora lo vamos a ser nosotros, que por lo menos hablamos más claro.

Florentina.— Y la queremos más, aunque la hayamos conocido más tarde. Y aunque ella no nos quiera.

Marianela.— Yo sí los quiero a ustedes mucho.

Florentina.— ¿En dónde la ha encontrado usted?

Teodoro.— Por ahí. Me dieron el soplo del sitio en que estaba...

Florentina.— ¿Quién?

Teodoro.— El perro.

Florentina.— ¿Choto?

Teodoro.— Choto. ¡Pregúnteselo usted!

Florentina.— ¡Y me contestará! Porque no le falta más que hablar a ese animalito.

Teodoro.— Ni aun eso: habla también. Venía yo para acá distraído, cuando de repente veo que Choto se llega a mí, jadeando y dando brincos y vueltas y más vueltas. Yo, aunque sé algunas lenguas, en la canina estoy poco fuerte, y no le hice caso. Pero Choto entonces me empezó a insultar a ladridos, repitió con mayor anhelo sus vueltas a mi alrededor, y me vino a decir, con todas sus letras, que echara pie atrás y que lo siguiese. Y lo seguí en buen hora...y dimos con esta pajarita. Hay que recompensar a Choto. (*Marianela está pálida, descompuesta, con señales de una espantosa alteración física y moral. Florentina lo advierte y se le acerca de nuevo con gran cariño.*)

Florentina.— Pero ¿qué te pasa a ti, Marianela? Tiembblas, tienes frío...¿No la ve usted, doctor?

Teodoro.— Sí, sí...Está agotada de cansancio y de fiebre...Necesita reposar primero que nada.

Florentina.— Pues aquí...en mi alcoba. (*Cogiéndola de la mano.*) Ven. (*La Nela dirige una mirada a Teodoro.*)

Teodoro.— ¿Qué quieres? ¿Irte mejor conmigo? (*La Nela calla.*) Con franqueza: ¿me quieres a mí más que a Florentina?

Florentina.— Dilo: yo no me enojo. (*Sonríen Golfín y Florentina. Marianela mira a una y a otro sin contestar nada. Por último fija sus ojos en Golfín.*)

Teodoro.— (*Bromeando.*) Se me figura que soy el preferido. Sobre gustos no hay nada escrito, Florentina; pero, si ha de escribirse lago, que no sea esto.

Marianela.— (*Esforzándose en sonreírle a Florentina y tendiéndole débilmente una mano.*) No se enoje usted.

Florentina.— No, tonta. Anda, ven a mi habitación. Ahí descansarás.

Teodoro.— Sí, Nela: te hace falta dormir un poco...Déjate llevar por la señorita Florentina. Luego volveré yo a seguir charlando contigo, y a llevarte en mi compañía, y a contarte un cuento precioso.

Florentina.— Anda, ven. (*Amorosamente conduce a su dormitorio a Marianela, que va profundamente abatida y marchita.*)

Teodoro.— (*Viéndolas trasponer las blancas cortinas de la alcoba.*) Si yo fuera pintor, pintaría ese cuadro. (*Se asoma luego a la terraza.*) Como pintaría ese arco iris, que ahora mismo nace ahí en el bosque de Saldeoro, y se apoya por el otro extremo tras de los cerros de Ficóbriga, junto al mar. (*Lo contempla un punto. Después va a la puerta del dormitorio de Florentina y mira curiosamente hacia dentro.*) La arropa con todo cuidado y la acaricia...Y ahora la besa. (*Separándose de la puerta.*) Exactamente igual que mi cuñada Sofía hace con su perrito. (*Pausa. Medita paseando.*) Es la misma bondad esta Florentina...Es más que la bondad: es la caridad misma, aposentada en una linda figura de mujer. (*Espera un instante. Sale Florentina de su alcoba. Hablan a media voz.*)

Florentina.— Pronto dormiré. ¡Pobrecita! Su postración y su tristeza me dan miedo. ¿No, doctor?

Teodoro.— La salvaremos, florentina. Es inconcebible lo que sufre esa alma. ¡Soberano espíritu mal alojado! El cuerpecillo es miserable.

Florentina.— ¡Qué lástima!

Teodoro.— ¿Dónde pensará usted que la cogí? Fortuna ha sido el encuentro de Choto.

Florentina.— ¿Dónde?

Teodoro.— En la misma boca de la Trascava, resbalando ya hacia el abismo.

Florentina.— ¿Quería matarse?

Teodoro.— Sí.

Florentina.— (*Aterrada.*) ¡Jesús!

Teodoro.— Dice que su madre está allá dentro y que se iba a juntar con ella.

Florentina.— ¡Qué espanto! Pero ¿por qué quería matarse?

Teodoro.— (*Esquivando la contestación.*) Ya nos lo explicará. En cuanto a Pablo, ni una palabra de esto.

Florentina.— ¿No?

Teodoro.— No. Podría dañarle. Sobrados motivos de excitación tiene él para que añadamos uno tan poderoso. Hoy lo dejo prisionero en su cuarto, en castigo de la barrabasada de ayer.

Florentina.— (*Con vehemencia.*) Pero ¿ya no hay peligro ninguno?

Teodoro.— Ninguno. Sólo que conviene asustarlo para que sea prudente. Y ahora voy al patio, donde me aguarda el patriarca.

Florentina.— Está bien. (*Vuelve a la puerta de su dormitorio y observa desde allí a la Nela.*)

Teodoro.— ¿Duerme?

Florentina.— Creo que sí.

Teodoro.— Era natural. No tardaré en subir y trataremos de ella.

Florentina.— Hasta luego, entonces.

Teodoro.— Hasta luego. (*Vase por la puerta de la derecha. Queda sola la señorita de Penáguilas, cuyo ánimo parece conturbado por desconocidas emociones. Quitase el velito,*

que dobla y guarda cuidadosamente. Se asoma otra vez a su habitación, pendiente de la Nela. Al fin se pregunta:)

Florentina.— ¿Por qué huyó de mí esa criatura?...¿Por qué después ha intentado matarse?...¿Por qué me mira de ese modo?...(*Sientase junto a la puerta de la terraza, dominada por estas ideas. A poco, por la puerta frontera sale Pablo, descubiertos los ojos, y se dirige derechamente a ella con gozoso semblante.*)

Pablo.— ¡Primita!

Florentina.— ¡Pablo! ¿Qué es esto? ¿Has visto al doctor?

Pablo.— No; no lo he visto. ¿Ha venido ya?

Florentina.— Sí. Pero ¿quién te ha quitado la venda?

Pablo.— Yo solo.

Florentina.— ¡Como ayer! Voy a reñirte.

Pablo.— Me defenderé. Me defenderás tú.

Florentina.— Yo, no. Hay que hacer lo que él manda.

Pablo.— Tu verás como tengo disculpa. No te enfades conmigo, aunque siempre me pareces bonita. Oye lo que ha sido. Estaba en mi cuarto, enteramente solo, esperando que llegara el doctor, pensando en ti, pensando en Nela, hablando con todos sin hablar con ninguno, cuando Pachín buscando a mi padre.

Florentina.— ¿Pachín?

Pablo.— Pachín: ese pequeñuelo que lleva las vacas a la pradera.

Florentina.— Sí lo conozco, simple. ¡Pues charlo yo poco con Pachín!

Pablo.— Bueno, pues aproveché su entrada para darle suela a mi ansia de hablar, y figúrate que me pregunta: ¡Señorito Pablo, ¿usted no ha visto nunca el arco iris?»

Florentina.— ¡Demonio de Pachín!

Pablo.— «¡Pues ahora mismo hay uno muy hermoso en el cielo!» ¿Quién oye esto, Florentina, y no se quita de los ojos cien vendas que tuviese, para ver esa maravilla de la luz? Sentí una curiosidad infinita, superior a toda mi prudencia, y corrí al balcón. Quedé asombrado al ver el arco iris; mudo de admiración y fervor religioso. No sé por qué, mirándolo, evoqué la armonía del mundo. Ni sé por qué tampoco, ante la perfecta unión de sus colores, me acordé de ti.

Florentina.— ¿De mí, Pablo?

Pablo.— De ti, Florentina. Igual sensación tuve cuando te vi por vez primera. El corazón no me cabía en el pecho: quería llorar, lloré...y las lágrimas nublaron un instante mis ojos. Te llamé, no me respondiste...no estabas junto a mí...Cuando mis ojos pudieron ver de nuevo se había desvanecido el arco iris...Por eso he venido a buscarte.

Florentina.— Para que nos riñas a los dos a la vez...

Pablo.— No nos reñirán. Si yo estoy ya bueno.

Florentina.— Le echaremos la culpa de todo al arco iris.

Pablo.— (*Riéndose.*) ¡Eso es! Dime: ¿dónde te has ido esta mañana?

Florentina.— ¡Vaya una pregunta indiscreta! ¿A ti qué te importa?

Pablo.— ¿No me ha de importar, si son pasos tuyos? ¿Qué has hecho? Dímelo. ¿Has ido otra vez en busca de la Nela?

Florentina.— No; pero te aseguro que la Nela parece.

Pablo.— ¿Sí?

Florentina.— Sí. Muy pronto la verás. Le he encargado a Choto que la busque.

Pablo.— ¡Qué ocurrencia! Pero, mira, Choto ha de encontrarla. Has hecho bien.

Florentina.— ¡No te digo!

Pablo.— ¡Pobre Mariquilla! Tengo un ardiente deseo de verla. ¿La protegeremos, verdad? Hay que protegerla, Florentina. ¿No te parece?...Protegerla...*(Pausa.)* ¿En qué estás pensando, primita?

Florentina.— En la Nela. Temo por su razón...No se me olvida que la otra tarde me creyó la Virgen María y me besó el vestido.

Pablo.— La Nela, en sí ignorante fe, simboliza en la Virgen María toda idea religiosa, de belleza, de bondad y de perfección. Por eso te confundió con ella.

Florentina.— No digas herejías.

Pablo.— ¡Infeliz muchacha! Tiene ideas muy extravagantes...La única luz que recibía su espíritu se la daba yo, que era ciego, que desconocía la realidad, y contribuía sin quererlo a aumentar sus errores. ¡Gracias a Dios, ya hay lógica en todas mis ideas, en todos mis afectos! ¡Florentina! Mira cómo tiemblo de dicha al lado tuyo.

Florentina.— Bien, bien...Déjame. Anda, ya que has visto el arco iris, vuelve a tu cuarto, cúbrete los ojos, y no sepa nada de esto el doctor.

Pablo.— Ahora me marcharé. Cada día que pasa te encuentro más bonita que el anterior; lo que quiere decir que cada día descubro un imposible. Me parece que nunca te he visto bien hasta el momento en que te veo. ¡Si me cuesta trabajo creer que hayas existido durante mi ceguera! No, no; lo que me ocurre es que naciste en el momento en que se hizo la luz dentro de mí; que te creó mi pensamiento en el instante de ser dueño del mundo visible...

Florentina.— *(Llena de turbación amorosa.)* Pablo...

Pablo.— Escúchame, Florentina, o me muero. Tú te fundes con todo lo que pienso yo, y tu persona es como un recuerdo para mi alma.

Florentina.— ¿Un recuerdo de qué?...

Pablo.— ¿Lo sé yo acaso? Yo no he visto hasta ahora. ¿Habré vivido otra vida antes que ésta? Es posible...quizás...Lo único cierto, Florentina, es que yo, sin ver, tenía noticias de esos ojos tuyos, y que no me importaría quedarme ciego nuevamente después de haberlos visto.

Florentina.— ¿Quieres callar, Pablo? *(En ese instante asoma, tras las blancas cortinas del dormitorio, el rostro angustiado y lívido de la Nela, quien desgarrada de dolor y sin fuerzas apenas para tenerse en pie, escucha las palabras de los enamorados.)*

Pablo.— Tus ojos son lo más hermoso que ha hecho Dios. ¿Qué son ante ellos ni las flores más lindas, ni las aguas más transparentes, ni los montes azules ni la misma

luz descomponiéndose en los cielos? Yo creí enloquecer un día con la idea de ver si me hubieran dicho, y yo hubiera podido comprenderlo en mis sombras, que iba a mirar mi imagen retratada en tus ojos, hubiera enloquecido. ¡Florentina, luz de mi vida, amor mío, quíereme como yo te quiero!

Florentina.— Pablo...¿Qué es esto, Pablo?...¿Qué pasa por mí?...(*Separándose bruscamente de él, que la abraza.*) ¿Quién? (*Inopinadamente llega Teodoro por donde se marchó. De una rápida ojeada se hace cargo del cuadro y experimenta viva contrariedad.*)

Pablo.— ¿Qué? (*Viendo a Golfín con gran desconcierto.*) ¡Ah!...señor doctor... (*Florentina, que al mismo tiempo que al doctor ve a la Nela, baja los ojos ruborosa.*)

Teodoro.— (*A Pablo, enérgicamente.*) ¿Qué significa Pablo?...¿Por qué está usted así? Váyase a su cuarto ahora mismo y cúbrase inmediatamente los ojos.

Pablo.— Perdóneme usted.

Teodoro.— Son ya muchas imprudencias, Pablo. A su cuarto en seguida. (*Pablo se vuelve para obedecer, y ve a la Nela, que instintivamente ha salido del dormitorio de Florentina, y que parece una estatua de la tristeza.*)

Pablo.— ¿Eh!...¿Quién?...(*Absorto.*) ¿Es esta la pobre que has recogido, Florentina? ¿Es esta quizás?...(*Marianela da un paso hacia Pablo, tendiéndole su mano áspera y morena. Pablo la coge sólo un momento, y a su contacto lanza un grito desgarrador, en que grita toda su alma.*) ¡Oh! (*La Nela como si se sintiese atravesado el corazón por agudo puñal, vacila y va a caer. Florentina la auxilia y la sostiene.*)

Florentina.— ¡Nela! (*Teodoro observa mudo e inmóvil, pero íntimamente alterado; con la ansiedad predecesora de las grandes catástrofes de la vida. Hay un silencio trágico.*)

Marianela.— (*Respondiendo al fin, con voz apenas perceptible, al grito de Pablo y a su mirada atónita.*) Sí...señorito mío...yo soy la Nela.

Pablo.— Eres tú...eres tú...

Teodoro.— Retírese, Pablo; se lo ruego. Se lo ordenaré si es preciso. (*Pablo echa a andar de nuevo, sin poder desviar sus ojos de la Nela. Ésta entonces lo detiene llamándolo, más bien que con la voz con el gesto y con la mirada, que siente Pablo como si lo mirasen desde el fondo de una sepultura.*)

Marianela.— Pablo. (*Llégase Pablo a ella. Marianela le coge una mano, y tomándole otra a Florentina, las une, las besa con supremo amor, y las aprieta juntas contra su pecho. Y como si el esfuerzo realizado agotara las últimas energías de su grande espíritu y de su cuerpecillo mezquino y enfermo, cae desplomada en tierra. Acuden a ella Teodoro y Florentina. Pablo retrocede con espanto.*)

Florentina.— ¡Nela! ¡Hermana mía!

Teodoro.— ¡Marianela! ¡Tenía que suceder!

Florentina.— ¡Nela! ¡Nela! Pero ¿qué es esto?

Teodoro.— ¡Esto es la muerte, Florentina!

Pablo.— (*Balbuzeando.*) ¡La muerte!...

Florentina.— ¡La muerte!...Pero ¿qué la mata?

Teodoro.— (*Con desesperación.*) ¡Los ojos que la vieron!

Pablo.— (*Transido de dolor, anonadado.*) Los ojos que la vieron...

Florentina.— ¡Hermana mía! ¡Nela!

Teodoro.— ¡Nela! ¡No hay remedio! ¡Es la muerte! La realidad que ha sido para él nueva vida, ha sido para esta infeliz dolor y asfixia, la humillación, la tristeza, los celos...¡la muerte!

Pablo.— (*Expresando con infinita pena y amargura la tremenda conmoción de su alma.*) ¡La muerte! ¡La mataron mis ojos!

*Fin.*

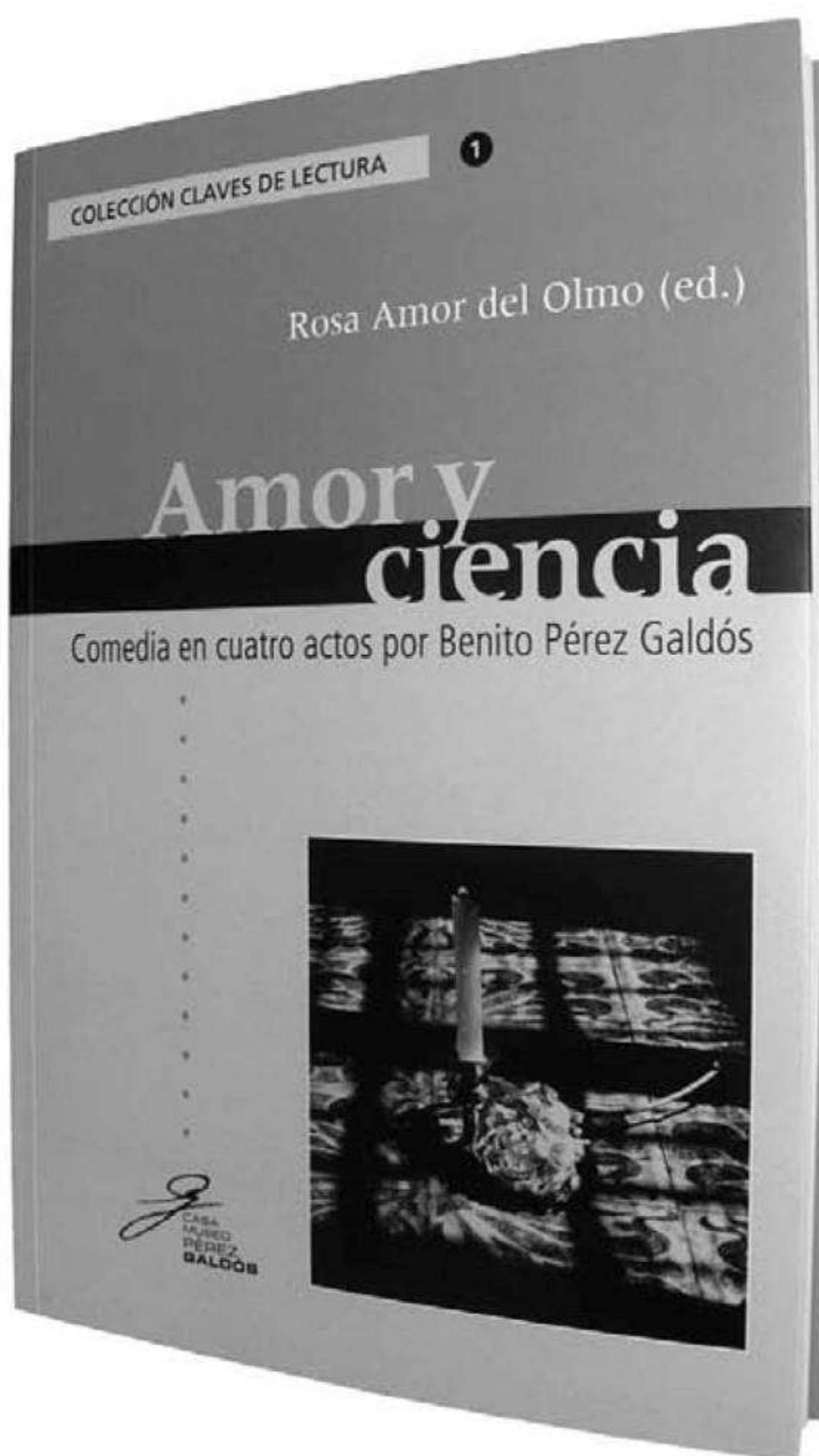
*Madrid, julio, 1916.*





COLECCIÓN CLAVES DE LECTURA

1



  
CASA  
MUSEO  
PÉREZ  
GALDÓS

A la venta en:  
La Librería del Cabildo · [www.libroscanarios.com](http://www.libroscanarios.com) · Tlf.: 928 381 539  
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

[www.casamuseoperezgaldos.com](http://www.casamuseoperezgaldos.com)

# LA DÉSHÉRITÉE

**DANIEL GAUTIER**

*Uco-Angers*

En remettant sur le tapis, sans savoir comment ni pourquoi, quelques unes des doléances sociales qui sont nées du manque de nourriture et du bien petit usage que l'on fait des reconstituants qu'on appelle Arithmétique, Logique, Morale et Sens Commun, il conviendrait de dédier ces pages à ... A qui au fait? Au malheureux patients, aux soigneurs et autres guérisseurs qui, en se donnant le titre de philosophes et de politiques, lui imposent leur recette jour après jour? ... Non; je les dédie à ceux qui sont ou qui devraient être les vrais guérisseurs, je veux dire: les maîtres d'école.

B.P.G. Madrid, janvier, 1881

## PERSONNAGES DE CETTE PREMIERE PARTIE

ISIDORA RUFETE, personnage principal.

MARIANO RUFETE, son frère.

LA SANGUIJUELERA, tante.

AUGUSTO MIQUIS, étudiant en médecine.

JOAQUÍN PEZ, Marquis de (veuf)

SALDEORO, fils de

DON JUAN MANUEL JOSÉ DEL PEZ, Directeur général au Ministère des Finances.

DON JOSÉ DE RELIMPIO Y SASTRE, miroir des va-nu-pieds.

DOÑA LAURA, son épouse.

MELCHOR DE RELIMPIO, enfant.

EMILIA, enfant.

LEONOR, enfant.

LA MARQUESA DE ARANSIS.

EL MAJITO, enfant.

ZARAPICOS, voyou.

GONZALETE, voyou.

TOMÁS RUFETE.

EL SEÑOR DE CANENCIA.

MATÍAS ALONSO, concierge de la maison de Aransis.

UN CONCEJAL.

UN COMISARIO DE BENEFICENCIA.  
MI TÍO EL CANÓNIGO (qui n'intervient pas).

Hommes et femmes du peuple, enfants, Peces des deux sexes, domestiques, gardes civils, etc.

CHAPITRE 1

I

— Tous les ministres sont là? On peut commencer le Conseil? ... La voiture, vite, vite, sinon je n'arriverai pas à temps au Sénat! C'est vraiment intolérable! Et ce pays, ce monstre béni —à tête de barbarie et queue d'ingratitude— ne sait pas apprécier notre abnégation, répond par des injures à tous nos sacrifices, et se réjouit de nous voir humiliés! Mais, je vais t'en foutre, moi, pays de guenons. Comment tu t'appelles? Tu t'appelles «Enviopolis», ville minable et sans envergures; et comme tu n'es que fange tu sympathises avec tout ce qui dégringole... Il y en a combien? Dix millions, vingt quatre millions, cent soixante sept millions, deux cent trente trois mille quatre cent douze pesetas et soixante cinq centimes ...; voilà, c'est la somme. Tu ne m'oublieras plus, friponne; je t'ai eue, tu ne m'échapperas pas, oh! somme tremblante, fuyante, imprenable, telle une goutte de mercure! Je te tiens dans le creux de ma main, et pour que tu ne t'échappes pas, pour jouer, au chaos de l'oubli, je te mets dans un tiroir de mon cerveau, là où l'on dit: subvention personnelle... Permettez-moi, votre seigneurie que j'admire la désinvolture avec laquelle votre seigneurie et les amis de votre seigneurie avouent avoir enfreint la Constitution.... Je me moque des critiques. Je ferai évacuer les tribunes... Allez, allez, on vote! Pour moi? Voulez-vous savoir avec quels pouvoirs je gouverne? Et bien voilà: on charge les fusils... Voilà mes votes: c'est Krupp<sup>1</sup> qui me les a fabriqués... Mais qu'est-ce que tout ce bruit? Qui va là dans mon cerveau? Eh là, qui marche là-haut?... Ah bon, bon, c'est la goutte de mercure... qui s'est échappée de son tiroir.

Celui qui nous tient ce langage (si on peut appeler langage ce flot d'expressions confuses qui se bousculent, par lequel tous ces bouts de phrases traduisent un épouvantable tas d'idées en désordre) est un de ces hommes qui en est arrivé à perdre la normalité des apparences et avec cela l'empreinte floue des années qui passent. Se trouve-

<sup>1</sup> Krupp AG était une compagnie industrielle allemande du secteur de l'acier dirigée par la famille du même nom et qui s'est notamment enrichie dans la fabrication des armes.

t-il au point central de sa vie, ou est-ce la misérable décrépitude? La mobilité de ses traits et ses yeux pétillants annoncent-ils un caractère exalté ou une imbécillité inconsolable? Ce n'est pas facile de le dire, et le spectateur en l'entendant ou en le voyant n'arrive guère à se décider entre la compassion et le rire. Il a la tête complètement dépourvue de cheveux, la barbe clairsemée, poivre et sel et rasée par endroits, comme une prairie mal fauchée. La lèvre supérieure trop longue et pendante, semble avoir grandi puis s'être ramollie tout récemment, et elle bouge de manière nerveuse, ce qui donne à sa bouche un air de museau de lapin qui ronge un morceau de chou. Il a un visage blanc, une peau qui ressemble à du papyrus, des jambes maigres, une petite taille et est légèrement voûté.

Sa voix sonore serait un régal pour l'oreille si les mots n'étaient pas un condensé de tout ce qui peut faire rire, de tout ce qu'on peut dire pour insulter, de tout ce qu'on peut imaginer pour divaguer, des tons qui vont des emphatiques discours au sermon pleurnichard.

Un homme sérieux et bonhomme s'en approche, lui met la main sur l'épaule avec douceur et sympathie, lui prend le pouls, lit rapidement sur sa physionomie bizarre, dans les pupilles noires de ses yeux, sur sa lèvre pendante, et se retournant vers un jeune homme qui l'accompagne, lui dit:

— Bromure de potassium<sup>2</sup>, double dose.

Le médecin continue sa tournée, et le patient reprend son ton oratoire, essayant de convaincre un tronc d'arbre, parce que la scène se passe dans une grande cour carrée, fermée par de très hauts murs sans aucune prise qui puisse permettre l'évasion. Des arbres pas très grands, plantés en rangées, tristes comme une vie malingre, malgré les nombreux oiseaux, laissent tomber des marques d'ombres uniformes sur le sol sablonneux, pas une feuille, pas une pierre, pas un cailloux, tout est plat et lisse comme un tapis de poussière. Une petite trentaine d'individus se promènent dans ce lieu triste; les uns lents et raides comme des fantômes, les autres courant et haletant. Celui-ci fait le tour de deux arbres, formant en passant des huit, bougeant sans cesse les bras, les mains et les doigts, se fatigant beaucoup sans aucune goutte de sueur, balbutiant sans rien dire, le sourcil froncé, fuyant, incroyablement angoissé, un poursuivant imaginaire. Celui-là, étendu par terre, applique son oreille dans la poussière pour écouter ceux qui parlent aux antipodes et son visage d'idiot, collé au sol ressemble à un melon jaune qui se met à rire. Un troisième chante à haute voix, tout en montrant un document ou bien l'état de l'ensemble des exercices européens, avec les divisions et les souverains ou chefs respectifs... tout cela doit être mis en musique.

Le médecin va de l'un à l'autre, les interrogeant, s'adaptant gentiment à leurs manières, sans cesser de faire de sages remarques pour chacun. Le voilà qui entame une

<sup>2</sup> Le bromure de potassium (KBr) est utilisé en tant que sédatif.

conversation avec celui-là, visage stupide, qui porte sur la poitrine un tas de médailles, scapulaires et amulettes; il discute rapidement avec un petit vieux malade et souriant qui se promène tout seul tranquillement près du mur, un Kempis<sup>3</sup> crasseux à la main; on dirait un philosophe anachorète ou un Diogène du Christianisme par le négligé de son vêtement et l'onction bonasse de ses apparences. C'est un prêtre qui a eu toute sa tête. Il est maintenant en train de réfléchir à la lettre qu'il doit envoyer au Pape aujourd'hui, suivant une coutume qui se répète infailliblement tous les trois cent soixante-cinq jours, et il est là depuis déjà vingt ans. Il serre avec beaucoup de sympathie la main du docteur, lui adresse quelques mots en latin, qui cadrent tout à fait avec la conversation, et pour finir demande si on a bien mis à la poste sa dernière lettre, ce à quoi le médecin répond que oui, et que bien sûr, Sa Sainteté doit être très distraite à Rome pour ne pas répondre à une correspondance aussi importante.

Le médecin revient à l'endroit où l'on a commencé ce récit et avant d'arriver à notre homme dit à l'infirmier:

- Ce malheureux Rufete va aller chez les pauvres car cela fait trois mois que sa famille ne paie plus sa pension. Il ne se rendra pas compte du changement de situation. Si son cas s'aggrave, il faudra l'enfermer.

En lui mettant la main sur l'épaule, le médecin dit à Rufete:

- Ca va, ça va, assez de violence. On a déjà dit qu'on serait amis tant que vous ne sortez pas des voies légales... Le pays vous fera justice... Un peu de calme et de sérénité. Si vous pouviez abandonner le pouvoir pendant quelques mois, qu'est-ce qu'on serait bien tous les deux! On ne s'occuperait que de soigner ce rhume...
- Ce n'est pas un rhume —réplique Rufete, en faisant de grands cercles avec sa tête. —C'est une goutte de mercure... Elle rôde là, elle coule... Tiens! la voilà à ma tempe droite... Tiens! maintenant elle est rendue là, à la tempe gauche... Il y a cent soixante sept millions, deux cents...
- Je sais, je sais... Je voudrais bien que vous ne vous occupiez plus de tous ces chiffres, puis qu'ils sont sûrs.
- Non, ce n'est pas sûr —dit Rufete, se montrant terrorisé. Vous ne savez pas quelle guerre ils me mènent, ces vilains. Ils ne peuvent pas me voir. Mais, moi, je m'amuse de leurs infamies. Quand un vrai génie se met à monter vers la gloire, l'envie lui fournit des échelles. Donnez-moi une envie aussi grande qu'une montagne, et je vous promets une réputation aussi grande que le monde... Au re-

<sup>3</sup> Thomas a Kempis (1380-1471) est un moine chrétien du moyen-âge. On lui attribue *L'Imitation de Jésus-Christ*, l'un des livres de dévotion chrétienne les plus connus.

voir, je vais à l'Assemblée. Vous ne savez pas que les porteurs de massues se sont soulevés? ... Allez, adieu!

Le médecin fait signe à son compagnon qu'il n'y a rien à faire et continue sa route.

## II

On ne sait pas exactement si c'est ce jour-là ou le lendemain que le pauvre Rufete a été transféré du quartier des pensionnaires à celui des miséreux. Dans le premier il avait eu certains avantages en nourriture, aisance, lumière, loisirs; dans le second il pouvait disposer d'une cour insalubre et étroite, d'un grand lit mal fichu, d'une nourriture médiocre. Ah! Si l'un d'entre eux revenait tout d'un coup à la raison et se retrouvait dans ce quartier des pauvres, au beau milieu de cette foule déplorable d'êtres qui n'ont même plus figure humaine, et se voyait dans une cour ressemblant plus à poulailler qu'à une infirmerie, il retournerait sûrement vite à sa démente, s'imaginant être une bête nuisible. Dans ces locaux rudimentaires, bien peu visités par l'administration réformatrice<sup>4</sup>, dans ce long couloir où l'on trouve toute une série de cages, dans la cour en terre battue, où les fous se renversent et où les plus agités font des pirouettes, c'est là que l'on trouve toute l'horreur de ce secteur épouvantable de l'Assistance Publique, là où se rassemblent la charité chrétienne et la défense sociale, formant une bien lugubre forteresse qu'on appelle asile et qui est à la fois hôpital et prison. C'est là que la personne en bonne santé voit son sang se glacer et son esprit s'anéantir en voyant tout ce pan de l'humanité enfermée par maladie, et là il observe comment les fous peaufinent leur folie par l'exemple, comment ils perfectionnent leurs manies, comment ils deviennent des spécialistes dans cet art horrible qui consiste à faire le contraire de ce que le bon sens nous permet.

Si chez certains cette aphasie<sup>5</sup> leur ôte toute douleur, chez d'autres, la surface troublée de leur être manifeste d'indicibles tourments... Et force est de constater que cette triste colonie n'est rien d'autre que la représentation de nos exagérations ou la partie la plus irritable de nos nombreuses singularités morales ou intellectuelles ... car tous, plus ou moins, nous avons cette inspiration, cette intuition d'idées drôles, et pour peu qu'on n'y prenne pas garde, nous entrons de plain-pied dans le sombre domaine de la science des maladies mentales. Parce que, non, non, il n'y a pas tant de différences. Les

<sup>4</sup> Galdós fait allusion aux années 1868-1873 et aux désirs de réformes, ces années seront suivies par la Restauration (1874-1885), époque plus conservatrice.

<sup>5</sup> L'aphasie est une pathologie du système nerveux central, due à une lésion d'une aire cérébrale. Le mot «aphasie» vient du grec et signifie «sans parole». Ce terme a été créé en 1864 par Armand Trousseau. Depuis cette époque, le mot a pris du sens, en désignant un trouble du langage affectant l'expression ou la compréhension du langage parlé ou écrit survenant en dehors de tout déficit sensoriel ou de dysfonctionnement de l'appareil phonatoire.

idées de ces malheureux sont nos idées, mais détachées, sans aucun fil conducteur, extraites de ce mystérieux fil qui les relie merveilleusement. Ces pauvres cinglés c'est nous qui nous endormons le soir avec dans la tête toute une gamme d'idées magnifiques et réalisables, et qui le lendemain les retrouvons réduites à une pauvre idée esseulée. Oh! Leganés<sup>6</sup>, si on voulait te représenter comme une ville théorique à la manière des philosophes, des saints et des reproducteurs d'images d'autrefois qui exprimaient un projet moral ou religieux, non, alors, il n'y aurait pas d'architectes ni de physiologistes qui oseraient dessiner tes murs hospitaliers de manière sûre. «Il y a beaucoup de sages qui ne sont que des fous raisonnables». C'est là une sentence de Rufete.

Ce dernier ne s'est pas rendu compte de cette chute brutale qui fut celle de passer des grandeurs de la pension à l'humilité de l'asile. La cour est étroite. Les malades s'y côtoient de trop près, simulant parfois l'existence d'un sentiment béni qu'on trouve rarement dans les asiles: l'amitié. Cela ressemble parfois à une Bourse d'embauche sur les folies. Il y a l'offre et la demande des délires. On se voit sans se voir. Chacun est assez occupé de soi pour ne pas s'occuper des autres. L'égoïsme a atteint là son point culminant. Les aliénés gisent par terre. On dirait qu'ils sont en train de paître. Quelques exaltés chantent dans un coin. Des groupes se font et se défont, parce s'il n'y a pas d'amitié, il y a là d'étranges sympathies ou antipathies qui naissent et meurent en un instant.

Deux gardiens, costauds, l'air grave, lassés de leur travail, se promènent attentifs comme des flics à la recherche d'un crime. Ce sont les inquisiteurs de la folie. Il n'y a pas de pitié sur leur visage, ni de douceur dans leurs mains, ni de charité chez eux. De tous les fonctionnaires que la tutelle de l'Etat a pu inventer, aucun n'est plus antipathique que ces dompteurs de fous. Le maton-infirmier est une montagne de muscles qui doit retenir dans ses bras de fer le rebelle et le furieux; il tutoie les malades, leur donne à manger sans aucune affection, il les assomme s'il le faut, il est continuellement sur la défensive, emporte les fous sur son dos comme des sacs, habille les infirmes; s'il n'était pas une brute, ce serait un saint. Le jour où on fera disparaître le bourreau, ce sera un grand jour si en même temps la charité fait disparaître le gardien de fous.

Rufete fuyait machinalement les gardiens, comme s'il leur en voulait. Les fonctionnaires étaient pour lui l'opposition, la minorité, la presse; c'était aussi le pays qui le surveillait, qui lui demandait des comptes, le questionnait sur le commerce en ruines, l'industrie naissante, l'agriculture marquée par la routine et la pauvreté, le crédit disparu. Mais, il les forcerait à payer pour ce pays que ces deux messieurs rigides représentent, qui veulent se mêler de tout, qui veulent tout savoir, comme si, lui, l'éminent Rufete n'était pas au poste qu'il aurait dû occuper, pour le plaisir de ces épouvantails. Ils le regardaient attentivement, et de leurs yeux inquisiteurs, ils lui disaient: «Nous sommes l'envie qui te salit pour te polir et qui te traîne pour t'honorer.»

<sup>6</sup> Asile d'aliénés toujours existant. Il fut fondé en 1852 et pendant plus d'un siècle la ville a été identifiée à cet établissement.

Tous les habitants de cette cour ont leur lieu privilégié. Cette attirance pour le bout de mur, pour l'angle, pour cette tache d'ombre, est ce qui reste de la sympathie locale que ces malheureux conservent aux ténèbres dans lesquelles vit leur esprit.

Rufete s'agitait toujours dans un angle de la cour, tribune pour ses discours, trône de son pouvoir. Le mur devenait les murailles égyptiennes, parce que le plâtre, en tombant, et la pluie, en faisant des taches, avaient dessiné là mille figures pharaoniques.

Quand Rufete était fatigué de marcher, il s'asseyait. Il avait beaucoup à faire, mille affaires à régler, entendre la foule des secrétaires, les généraux, les archevêques, les archi-quelque chose, et puis..., Ah! il lui fallait apposer des milliers de signatures, des millions, des milliards de signatures. Il s'asseyait par terre, croisait les bras sur ses genoux, s'enfonçait la tête dans les mains, et passait ainsi des heures et des heures à écouter le bruit incessant du mercure qui coulait dans sa tête. Dans cette position, le malheureux se mettait à compter les cent soixante sept millions de pesetas. C'était facile, oui, très facile. Le plus terrible c'était l'appoint de cette somme. Pourquoi les chiffres s'échappaient-ils, fuyant et disparaissant souvent en fines particules de métal liquide par les interstices de la toile de sa pensée? Il fallait penser plus fort et renforcer la toile pour saisir ces quelques pesetas et ses merveilleux rejetons, les centimes.

Les habits de ce pauvre sujet malchanceux étaient purement théoriques. Il y avait sur ses misérables chairs sèches des formes de toile qui prétendaient être des idées de chemises, de redingote, de pantalons; mais c'était plus grâce aux morceaux qui manquaient que grâce aux morceaux qui subsistaient. Cela faisait tellement de temps que sa famille ne lui apportait plus de linge. Dernièrement on lui a mis une blouse bleue. Mais un matin il en a mangé la moitié. C'était le plus indocile et le moins bien éduqué de tous ceux de la maison. Cependant, par dessus tous ces oripeaux, il mettait tous les jours une cravate, pas si mal que ça. Il faisait un joli nœud, là devant le mur transformé en miroir par l'effort de son imagination. Ce gros nœud noir sur la chair nue d'un cou étiré, empêchait parfois ses mouvements; mais il supportait avec patience cette gêne pour conserver les apparences.

Quand la nuit tombait ou quand le temps n'était pas beau, Rufete était le dernier à quitter la cour. C'était souvent que les gardiens étaient obligés de l'emmener de force. Il dormait dans une salle basse, humide, avec des barreaux, côté couloir, lequel couloir, avec des barreaux aussi, donnait sur un jardin. Depuis les lits bien peu moelleux on voyait l'épais feuillage des arbres; mais, à travers la double grille, la joie de l'intense verdure arrivait aux yeux des malades diminuée ou complètement éteinte, avec un effet de pays brodé sur un canevas. Dans le dortoir et même jusqu'à une heure avancée, les chants et les cris ne disparaissaient pas. Les ténèbres pour la plus grande partie d'entre eux étaient identiques au jour. Quelques-uns dormaient les yeux ouverts. De la salle on entendait le murmure du jet d'eau de la fontaine. Ce filet d'eau stimulait toujours l'oreille de Rufete qui passait des heures entières en conversation ininterrompue avec l'eau bavarde en ces termes: «Dans tout ce que votre Seigneurie me dit, monsieur le jet



d'eau, il y a beaucoup de vrai mais aussi des choses inadmissibles. J'ai accédé au pouvoir poussé par le peuple qui me réclamait, qui avait besoin de moi. La première marche a été mon mérite, la seconde, ma résolution, la troisième la flatterie, la quatrième l'envie... Mais pourquoi me parlez-vous d'accord privilégié, de pactes déshonorants? Taisez-vous, ayez la bonté de vous taire; je vous en prie, je vous demande de vous taire.»

Et très en colère, il s'élançait sur la grille, prêtait l'oreille, faisait signe qu'il était d'accord ou le contraire, serrait les barreaux. L'éloquente fluidité du jet d'eau n'en finissait pas. C'était comme ces orateurs infatigables qui n'arrêtent pas de parler d'eux-mêmes. L'aurore le retrouvait absorbé dans la même pensée, et Rufete disait d'une joie grinçante: «Je ne suis pas convaincu, je ne suis pas convaincu, votre seigneurie.»

L'aurore!, même dans une maison de fous, est joyeuse; même là, ils sont beaux ces yeux du jour qui s'ouvrent, ces premiers regards que s'adressent ciel et terre, arbres, maisons, monts et vallées. Les oiseaux au lever matinal gazouillent aussi bien que dans les bouleaux du parc du Retiro au-dessus des couples d'amoureux; le soleil, père de toute beauté, sème ici les mêmes formes et les mêmes couleurs merveilleuses que dans les villes et les villages, et ce petit souffle d'air piquant qui fait remuer les arbres, rafraîchit la campagne, pousse les hommes au travail et apporte partout la joie, l'appétit, le goût de vivre et la santé, laisse couler dans toutes les parties de l'établissement un souffle vivifiant. Les fleurs s'ouvrent, les mouches commencent leurs mouvements incessants, les pigeons s'élancent dans leurs éternels voyages aériens; de haut en bas, chacun cède à l'excitante impulsion selon sa nature. Les fous sortent de leurs chambres ou des dortoirs avec cet appétit sauvage d'un instinct puissamment stimulé. A cette heure du réveil général, ils reprennent leurs folies coutumières, parlent plus haut, rient plus fort, se traînent et s'abrutissent encore plus; quelques-uns prient, d'autres s'étonnent que le soleil soit sorti pendant la nuit, celui-là répond au lointain chant du coq, celui-ci salue le gardien avec une courtoisie raffinée; l'un demande du papier et un crayon pour écrire une lettre, l'indispensable lettre du jour!; l'autre se met à courir, échappant à un poursuivant qui semble avoir pris son cheval quotidien et tout ce monde carnavalesque commence avec brio son extraordinaire existence.

Les nombreux employés de la maison commencent le travail de nettoyage, et le bruit des balais parcourt les salles et les couloirs, se mêlant au bruit des vêtements agités et des meubles remués. La cloche de la chapelle invite à la messe, le Directeur administratif sort de son bureau pour faire un tour des services, et les sœurs de la Charité, le cœur de cet asile pour ce qui concerne les tâches domestiques vont et viennent s'activant comme des mères de famille. Leurs jupes bleues, fouettées par un énorme chapelet, leurs coiffes aux grandes ailes blanches, respectables et respectées comme des signes de paix, sont visibles partout, dans la verdure du jardin, dans les étagères de la pharmacie, dans l'énorme cuisine, où les fours en bronze crachent le feu; dans l'arrière-cuisine plein de victuailles; dans la buanderie où jaillissent déjà des flots d'eau; dans le haut grenier

qui domine le jardin, et dans la cour des femmes, dans la partie réservée aux folles, qui est l'endroit où le travail est le plus pénible et les difficultés les plus grandes.

Les folles! Nous sommes dans le lieu effrayant de cette frontière masquée du monde. Les hommes inspirent pitié et terreur; les filles d'Eve inspirent des sentiments difficiles à définir. Leur folie est, en général, plus pacifique que chez nous, sauf quelques cas pathologiques tout à fait propres à leur sexe. Leur cour, protégée du soleil à cet endroit, par des nattes, est un poulailler où caquètent jusqu'à vingt ou trente femmes dans un murmure de coquetterie, de jalousie, de discussions oiseuses et vaines qui n'ont ni fin ni commencement, sans sujet précis, sans pause, sans aucune variété. On entend au loin des disputes de commères dans la solitude d'un bois... Il y en a de fort judicieuses. Quelques pensionnaires, traitées avec soin sont là tranquilles et en silence dans une salle claire et propre, occupées à coudre, sous la surveillance et la direction de deux sœurs de la Charité. D'autres se font des guirlandes avec des guenilles, avec des fleurs séchées ou des plumes de poules. Elles sourient bêtement ou lancent au visiteur des regards bizarres.

Le beau sexe a aussi ses cages à double grilles. Ce ne serait plus des femmes si elles n'avaient nul besoin d'être sous clé. Il est fréquent de voir deux mains nerveuses et toutes maigres se saisir des grilles, et on entend alors la voix rauque d'une de ces malheureuses qui demandent qu'on lui rende ses enfants qu'elle n'a jamais eus. Il y en a une qui court dans les couloirs et dans les salles à la recherche de sa propre personne.

Retournons à la cour des hommes, dans le quartier pauvre. Ce jour-là, Rufete n'y était pas. On aurait pu croire qu'il avait eu une crise. Peu avant le lever du jour, il s'est adressé au gardien et lui a dit:

— Aujourd'hui, je ne suis là pour personne, absolument personne.

Puis il est tombé dans une profonde torpeur. Il est devenu muet. Le jet d'eau de la fontaine le réclamait et aucun des occupants de l'asile ne pouvait lui répondre.

On l'a emmené à l'infirmerie. Le médecin lui a fait prendre une douche, et on l'a pris dans les bras pour le porter à la question de l'eau. C'est une petite station thermale, savamment construite, où il y a divers appareils de torture. Là, ils frappent sur les côtes, donnent des coups dans le dos, font vibrer la tête, tout cela avec des tuyaux d'eau. Il y a une pression très forte, et les coups et les attaques sont vraiment féroces. L'eau arrivant en jets réduits ou larges, se divise en filets pénétrants comme des aiguilles glacées ou attaquent avec l'acharnement d'un acier grinçant. Rufete, qui connaissait déjà ce lieu et ses machines, s'est défendu farouchement de manière instinctive. Ils l'ont enveloppé et l'ont enserré dans un gros anneau de fer horizontal qui était fixé au mur, et là, sans qu'il puisse se défendre, nu, il a reçu l'assaut final. Peu après, il gisait comme en état léthargique sur un lit, avec toutes les apparences du bien-être. Enfin, il s'est endormi profondément.

## III

Juste à cette heure-là, une jeune fille est arrivée à la porte de l'établissement. Elle voulait voir monsieur le Directeur, le médecin, elle voulait voir un malade, son père, un certain don Tomás Rufete; elle voulait entrer alors qu'on l'en empêchait; elle voulait parler avec monsieur le chapelain, avec les sœurs, avec les éducateurs; elle voulait voir l'établissement; elle voulait remettre quelque chose; elle voulait dire autre chose...

Ces multiples souhaits, qu'on pouvait rassembler en un, furent exprimés de manière un peu bousculée et avec trouble par la jeune fille. Elle était plus jolie que la moyenne, du point de vue vestimentaire, elle n'était pas très bien habillée et n'avait pas non plus des chaussures très soignées. Elle tremblait en posant ses questions et elle mettait beaucoup de courage dans l'expression de ses souhaits. Ses yeux expressifs avaient pleuré, et pleuraient encore un peu. Ses mains rugueuses, sans doute à cause de son travail, serraient un tas de linge plus tout à fait neuf qu'elle tenait enveloppé dans un torchon rouge. Rouge était aussi le fichu qu'elle portait, négligemment noué sous le menton à la façon madrilène. Quel genre d'habit avait-elle? Une soutane, un manteau, une gabardine d'homme? Non: c'était un vêtement hybride, un accord entre russe et espagnol, un pardessus de ville qui ne correspondait pas tout à fait à la mode du jour. En tous cas, son fichu rouge, ses larmes à peine séchées, sa gabardine usée et bien difficilement qualifiable de vêtement, son visage séduisant, ses gestes résignés, ses souliers trop grands et déjà bien usagés, inspiraient la pitié.

Elle arriva sans difficultés au bureau de monsieur le Directeur. En le voyant, elle se fit connaître et demanda à voir monsieur Rufete. Il lui vint tant de larmes aux yeux et sa gorge se serra de telle façon qu'elle dut arrêter de parler. Le Directeur, homme compatissant, la fit s'asseoir en la priant de se calmer.

— Cela fait trois mois qu'on n'a pas payé la pension, dit-elle à la fin, en mettant la main dans un endroit de son vêtement.

Il faut dire que sa gabardine avait une poche profonde. Son inventrice avait été très prodigue, supposant qu'il y avait plein de choses à y mettre. De ce puits de toile elle sortit un paquet de papier qui semblait contenir de l'argent.

— Après, après, nous verrons cela, dit le Directeur, en hésitant à prendre la somme. — Ah! Vous avez du linge aussi? Je vois que vous êtes pleine d'attentions... C'est bien, c'est bien. Le pauvre Tomás en avait grand besoin... Laissez-le là. Après... Asseyez-vous et reposez-vous.

— Mais je ne peux pas le voir maintenant? demanda-t-elle avec anxiété.

— Ce n'est pas facile, ce n'est pas facile. Vous savez bien qu'ils s'énervent beaucoup en voyant des personnes de leur famille. Et précisément, le pauvre monsieur Rufete souffre actuellement d'une crise délicate assez inquiétante.

La femme au pardessus russe croisa les mains et se mit à regarder le plafond.

- Le médecin est en train de lui rendre visite... On lui parlera et on verra ce qu'il en dit. S'il est d'accord... Mais, il ne sera pas d'accord. Il vaut mieux que vous ne voyiez pas votre père maintenant. Plus tard... Asseyez-vous, calmez-vous. Oui, oui, je me souviens bien du jour où vous êtes venue avec lui, cela fait pas mal de temps maintenant. Vous vous appelez ...
- Isidora, pour vous servir, monsieur... Pauvre petit papa! Si on ne me laisse pas le voir, dites-lui, vous, que je suis ici, que sa petite Isidora est là, qu'elle vient lui donner un petit bisou, que demain je viendrai avec Mariano, mon petit frère... Ah! mon Dieu!; mais lui ne comprendra pas, il ne comprendra rien. Le pauvre homme! Et il n'y a pas d'espoir qu'il revienne à la raison?

Le Directeur fit des signes de la tête et des lèvres, c'était extrêmement affligeant. On aurait dit qu'il s'efforçait de lui enlever tout espoir. Isidora, exténuée de fatigue, s'assit sur une banquette. De manière très conventionnelle, quoique plein de générosité, il la pria de rester résignée et de garder un calme impossible; le Directeur sortit.

La jeune fille ne resta pas seule dans le bureau. Dans un angle il y avait un bureau. Assis à ce bureau, le dos au mur, un homme écrivait, le regard fixé sur son papier, traçant d'une main assurée de beaux caractères avec les pleins et déliés de la calligraphie espagnole. La table était remplie de papiers qui semblaient être des états civils, des listes de noms, des comptes avec leurs chiffres innombrables. Une haute étagère remplie de papiers et de livres annotés... montrait que ce brave homme scribouillard était au service du Directeur, dont le bureau n'était pas bien loin, dans le dédale administratif de cet établissement. Il avait le type de l'ancien fonctionnaire, des regrettés ronds de cuir, conservé ici, tel une relique du personnel méthodique, routinier et très honorable de notre bureaucratie primitive. Il était d'un âge avancé, petit, ridé, assez brun et rasé de près comme le clergé. Il avait sur la tête un bonnet de forme circulaire, ni tout neuf ni très usé, contemporain des manchons verts qu'il s'était accrochés aux coudes. Il écrivait d'un trait si assuré, si uniforme et ordonné qu'on aurait dit qu'il écrivait à la machine. Sans lever les yeux de ses papiers, il tirait de temps en temps sur la peau de ses lèvres, montrant ses dents blanches, fines et clairsemées et par les interstices il aspirait une grande quantité d'air. Isidora, toute occupée à sa douleur, ne faisait aucun cas de l'ancien scribouillard; mais celui-ci ne cessait de jeter des coups d'œil obliques à la jeune fille, comme s'il cherchait un motif de conversation. L'envie de parler étant plus forte que sa timidité, il rompit le silence ainsi:

- Mademoiselle, vous en avez marre d'attendre? ... Dieu soit béni. Il n'y a rien d'autre à faire que de se soumettre à sa sainte volonté.

Isidora, (pourquoi le cacher?) apprécia qu'on l'appelle, mademoiselle. Mais comme son esprit n'était pas prêt à entendre des choses sans importance, elle fixa toute son attention aux paroles de consolation qu'elle venait d'entendre, y répondant par un regard et un profond soupir.

— Cette maison —ajouta notre homme tout aimable en faisant connaître un peu mieux sa voix mélodieuse et douce, qui touchait l'âme— n'est pas une maison de divertissement; c'est un asile triste et lugubre, mademoiselle. Je prends en compte, si, si, je prends en compte votre douleur...

Il se referma sur lui-même aspirant une autre grande quantité d'air entre ses dents. Il jouait en s'amusant avec sa plume, et la trempant et la séchant à petits coups secs, il continua:

— Mais, vous ne devez pas attendre de ce monde de fripons autre chose que peines et misères, ah! ... peines et amertume. Vous êtes jeune, vous n'êtes qu'une enfant, et déjà ... enfin, vous ne connaissez encore que les fleurs qui ornent le bord des chemins; mais à mesure que vous avancerez...

Isidora poussa de nouveau un soupir. Les paroles sensées et philosophiques du brave homme lui étaient d'un grand réconfort. Elle le prit, alors, pour un prêtre.

— Est-ce que par hasard, vous êtes prêtre? lui demanda-t-elle toute timide.  
 — Non, madame —rétorqua l'autre, en se mettant à écrire— Je suis laïque. Cela fait trente deux ans que je travaille dans ce bureau. Mais, pour revenir à notre sujet, le monde, mademoiselle, est une vallée de larmes. Il faut se faire à cette idée. Heureusement que nous sommes nés et que nous vivons au sein de la vraie religion, et que nous savons qu'il y a un au-delà, nous savons que cet au-delà, mademoiselle, nous réserve une récompense à tous nos efforts; nous savons que nous reverrons ceux que nous avons perdus...»

Le vieillard fut pris par l'émotion et Isidora en eut les larmes aux yeux. Elle porta à ces yeux la pointe de son fichu rouge et s'exclama:

— Mon pauvre malade! ...  
 — Ah! que c'est beau la douleur d'une fille! —dit le buveur d'air relâchant résolument sa plume— que de mérites auprès de Celui qui voit tout, qui pèse tout, qui rend à chacun selon son dû!... Pleurez, pleurez; ce n'est pas moi qui essaierai de vous ôter la peine par des consolations grossières. La seule chose que je vais vous dire c'est que la religion et le temps seront le meilleur remède à ce mal:

la religion élève l'esprit en lui faisant voir une seconde vie de récompense et de repos où nous qui avons pleuré serons consolés, où nous qui avons eu faim et soif de justice, nous serons rassasiés; le temps en passant tout doucement sa main sur nos blessures les ferme peu à peu. Vous êtes encore très jeune. Il est possible que le Seigneur vous réserve ici sur cette terre quelque chose qui ressemble à du bonheur — si on veut l'appeler comme ça; vous serez l'épouse d'un homme honnête, une mère de famille, une grand-mère très digne.

Il venait de rouler une cigarette, et avec beaucoup de délicatesse dit:

- La fumée de tabac vous gêne?
- Oh! non, monsieur, non monsieur.
- Vous serez plus à l'aise dans ce fauteuil que sur ce banc, pourquoi ne venez-vous pas vous asseoir ici?
- Non, monsieur, merci beaucoup. Je suis bien ici.

Isidora était aux anges. Le sage discours de ce brave monsieur, renforcé par un ton de voix très doux, sa courtoisie sans fausses notes, un je ne sais quoi de tendre, paternel et sympathique qui se lisait sur son visage, avaient subjugué la jeune fille endolorie lui inspirant autant d'admiration que de gratitude. Le vieillard la regardait comme s'il voulait l'inonder, disons cela comme cela, des courants de bonté qui montaient à ses yeux. Il y avait dans son regard tant de pitié, un intérêt si pur et si chrétien, que la pauvre fille se félicita intérieurement de cette amitié que Dieu lui envoyait à ces moments d'affliction. Toute entière dans ces pensées et remerciant Dieu pour ce secours moral de tant de valeur, elle se sentit touchée par le désir de se confier, d'ouvrir un peu de son cœur pour montrer ses peines. Elle était naturellement expansive et les circonstances la mettaient en situation de l'être encore plus que d'ordinaire.

- Vous connaissez mon père? —demanda-t-elle.
- Oui, ma fille, je le connais et ça me fait beaucoup de peine... On a fait beaucoup pour soulager ses peines et lutter contre ses folies... Mais Dieu n'a pas voulu. Contre Lui, on ne peut rien. Consolons-nous tous en pensant que la grandeur de l'harmonie du monde se trouve dans l'accomplissement de sa volonté souveraine.

Cette phrase affecta la fille de Rufete, lui faisant penser que cette harmonie totale lui coûtait bien cher. Séchant à nouveau ses larmes, elle dit:

- Et si vous saviez comme il a été bon! ... Il nous aimait tellement! Il n'avait qu'un défaut, c'est qu'il ne se contentait jamais de son sort, il aspirait toujours à plus,

toujours plus. C'est que le pauvre avait beaucoup de talents, il se retrouvait toujours en dernier alors qu'il aurait dû être en première ligne... Il y a dans le monde de ces injustices!... C'est pour cela qu'il ne se soumettait jamais, il était toujours de mauvaise humeur et se mettait en colère et se disputait avec ma mère. Comme c'était un grand monsieur et que ses possibilités ne lui permettaient pas de se comporter comme un monsieur, il souffrait de manière indicible. Et ce n'est pas qu'il ne travaillait pas ... Il allait au bureau presque tous les jours et il y passait au moins deux heures. Il a été secrétaire de trois Gouvernements de province et n'a pas réussi à être gouverneur à cause des intrigues de ceux de son parti. Ma mère lui disait: «Ah! il aurait mieux valu que tu apprennes un métier pratique plutôt que de vivre dépendant des ministres, un jour debout, un jour battu...» Mais, voilà! Il ne connaissait du bureau que le journal la Gaceta<sup>7</sup>, et quand il parlait de rentes, de devis et de ces choses qui gouvernent, tous ceux qui l'entendaient en étaient étonnés. Son père, mon grand père, avait été lui aussi un bureaucrate. Le pauvre est mort pareil. Vous l'avez connu?

— Non, ma fille. Continuez, ça m'intéresse beaucoup.

— C'est, je ne sais plus si c'est pendant la Milice Nationale<sup>8</sup>, qu'il a fait des barricades, il en parlait beaucoup, et pour lui, tous ceux qui gouvernaient étaient des voleurs. Quand j'étais petite, je jouais avec le képi de mon grand-père... Que de choses... Ecoutez... Celui que j'appelle mon père a été plus intelligent que celui que j'appelle mon grand-père. Oh! oui, c'était un grand monsieur, il avait du talent. Dans son parti il était craint. Il le disait lui-même: «je dois arriver là où je dois arriver, ou bien je vais devenir fou...» Le pauvre! Quand il était sans emploi, il était désespéré. Il allait aux séances du Congrès et il faisait beaucoup de bruit dans la tribune en applaudissant l'opposition. Il parlait de Madrid avec des commissions secrètes. Il ne parlait que de ce qui allait arriver, d'une chose terrible... vous comprenez?

Le vieillard, après avoir aspiré la moitié de l'atmosphère de la salle, fit un signe approbateur, fronçant les sourcils et souriant comme un homme qui connaît les faiblesses de ses semblables.

— La dernière fois qu'on lui a retiré son emploi, nous nous sommes vus très mal, si mal que on ne pouvait plus le reprendre. Je travaillais; ma maman est tombée malade; mon père est entré comme correcteur d'épreuves dans une imprimerie où on sortait un grand journal, un très grand journal... Il travaillait toutes les

<sup>7</sup> La Gaceta de Madrid, publication où l'on faisait les annonces officielles, elle sera remplacée par le Journal Officiel.

<sup>8</sup> Galdós doit faire allusion à l'époque entre 1834 et 1843 où la Milica Nationale a eu un rôle actif.

nuits à la lumière d'une lampe à pétrole qui lui brûlait le front. Il avalait mille discours, articles, dossiers, décrets, et quand arrivait le petit matin (parce qu'il travaillait toute la nuit) il revenait à la maison, ne se reposait pas, non, monsieur. Que croyez-vous qu'il faisait? Et bien, il se mettait à écrire. Tous les jours il entrait avec un stock de papier et il remplissait tout d'un bout à l'autre. Que croyez-vous qu'il écrivait?

- Des lettres au Roi, au Saint Père, aux ambassadeurs et aux ministres. C'est comme ça que ça commence pour beaucoup.
- Eh non, monsieur. Il écrivait des dossiers, des lois et des ordres royaux. Même s'il fermait toujours sa chambre en partant, j'ai trouvé, une nuit, un moyen d'ouvrir et j'ai tout vu. Maman et moi, nous nous sommes dit: «Il copie peut-être tout ça pour que nous puissions manger». Quelle déception! Cela revenait toujours: *Article un*, telle chose; *article deux*, telle chose. Et puis: *Je suis chargé de l'exécution de ce présent décret*. Il faisait des préambules pleins de sottises. A mesure qu'il remplissait les feuilles de papier il les collectionnait avec grand soin, et à chaque liasse il mettait des titres comme cela: «*Dette publique, Pupilles de la nation, Douanes, Banque, ...* Il mettait aussi sur certains paquets des inscriptions que nous ne comprenions pas, parce que sa folie était déjà manifeste, c'était: *Ruines*, ou bien *Fanatisme, Barbarie, Urbanisme de Enviopolis, Pots cassés, Corruption, Subvention personnelle*, et tout comme ça. «Ah! mon Dieu — nous sommes-nous dit maman et moi; nous n'avons plus de mari, nous n'avons plus de père. Cet homme est fou». Et nous avons pleuré toute la nuit.
- Dieu soit béni —dit avec émotion le vieillard, en voyant que Isidora s'arrêtait pour pleurer. Mais qu'est-ce que cela ma fille en comparaison de ce que le Christ a souffert pour nous?
- Ma mère est morte ces jours-là —poursuivit Isidora, presque entièrement étouffée par les sanglots. Ce jour-là, oh mon Dieu! quel jour! mon père a fait les bêtises les plus atroces; il n'a pas pleuré, il n'a été affecté en rien. Quand ma mère a expiré dans mes bras, lui, il a fait deux ou trois tours dans la salle et me regardant dans les yeux... doux Jésus, quels yeux!... il m'a dit: «On lui fera les honneurs de lieutenant général morte en campagne...» Je ne peux pas me souvenir de ces choses sans mourir de chagrin. On a dû l'enfermer ici. Un parent assez fortuné que nous avions à Tomelloso a eu pitié de moi et a offert de me donner une demi-pension. Je suis allée vivre dans La Mancha<sup>9</sup> avec lui, et mon petit frère est resté ici avec une tante de ma mère. Après quelques temps, mon oncle, prêtre, a oublié de payer la pension. C'est le meilleur des hommes; mais il a de ces idées bizarres...

<sup>9</sup> L'auteur commence à établir un parallèle toponymique avec le lieu de naissance de don Quichotte pour assimiler le caractère de Isidora à celui du Chevalier de la Mancha.



Au beau milieu de son récit, Isidora devait boire ses larmes entre ses paroles... Le brave monsieur qui l'écoutait, attendri de tant de malheurs, se leva de son siège et fit quelques pas pour vaincre son émotion.

- Dieu soit béni! —dit-il en roulant nerveusement une autre cigarette. Brave petite, votre jeunesse a été bien triste; vous êtes née dans le dénuement...
- Et tout ce que j'ai souffert a été injuste —dit-elle encore rapidement, avalant elle aussi un peu d'air, car tout est contagieux dans ce bas monde. Je ne sais pas si je m'explique bien; je veux dire que je me demande pourquoi c'est à moi de supporter les peines et les misères de Tomás Rufete, car même si je l'appelle mon père, et sa femme, ma mère, c'est parce qu'ils m'ont élevée, mais pas parce que je suis vraiment leur fille. Je suis...»

Elle s'arrêta brusquement de peur que sa franchise naturelle et expansive ne l'emporte, comme ça, à faire des révélations indiscrètes. Mais le secrétaire, avec cette rapacité de pensée qui caractérise les hommes perspicaces, s'empara de l'idée à peine émise et dit:

- Oui, je comprends, je comprends. Vous êtes, vous, par votre naissance d'une autre classe plus élevée; ce ne sont que des circonstances trop longues à expliquer qui vous ont fait descendre... Ce sont des choses qu'accepte Notre Père qui est aux cieux! Lui doit bien savoir pourquoi il l'a fait. Goûtons ses mystères divins, qui en fin de compte, sont toujours pour notre bien. Vous, mademoiselle, dit-il après une brève pause, enlevant poliment son bonnet -, vous ne voyez pas, vous ne pouvez pas voir dans ce malheureux Rufete qu'un père putatif, comme le Saint Patriarche Saint Joseph était celui de Notre Seigneur Jésus-Christ.

Quel éclair d'orgueil sur le visage d'Isidora lorsqu'elle entendit ces paroles! Elle rougit légèrement. Ses lèvres hésitèrent entre le sourire de la vanité et le refus poli imposé par les convenances.

- Moi, je ne voulais pas parler de cela —dit-elle en prenant un petit ton emphatique calme et digne qui n'allait pas bien avec son pardessus russe. Je respecte tant celui que j'appelle mon père, je l'aime tant, et lui nous a tant aimés, mon frère et moi! ... nous avons été gâtés quand nous étions gamins! ... Il nous avait donné le goût de tout, et comme il était alors à la tête du parti et qu'il avait une bonne situation car il était employé dans les Propriétés de l'Etat, nous vivions très bien. A cette époque-là Rufete a mis beaucoup de luxe chez nous, un luxe ... mon Dieu! Comme lui ne pensait qu'à apparaître, apparaître et être quelqu'un de notable...

- Ma fille —dit l'ancien avec vivacité— une des maladies de l'âme que l'individu apporte le plus dans ce genre de maison, c'est l'ambition, le désir de grandeur, l'envie que ceux d'en bas aient un peu de hauteur, et le fait de vouloir bousculer ceux qui sont en haut, non pas par l'échelle du mérite ou du travail, mais par l'échelle plus souple de l'intrigue, de la violence, comme si on disait, poussez-vous, poussez-vous...»

Le vénérable personnage avait à peine abordé cette observation si substantielle qui était une marque de bon jugement autant que d'expérience, qu'il s'en alla d'un pas rythmé et rapide vers le coin opposé du bureau.. Isidora réfléchissait à ces sages paroles, les yeux fixés sur les rayures de la natte du cordonnet; mais sa peine et la situation dans laquelle elle était revinrent et elle se remit à soupirer et à s'étonner que le Directeur tarde tant. Quand elle leva les yeux, l'ancien passa devant elle en direction de la table; tout de suite après il retournait en direction de l'angle du bureau. Sans se rendre compte que le vieux monsieur était très agité, sans doute parce qu'il prenait part aux peines qu'il venait d'entendre, Isidora s'amusait un peu, car si grande soit un malheur et il a beau nous paralyser et nous étouffer, il y a des moments où l'esprit reste libre pour faire quelques petits tours par les chemins de la distraction, et redonne des forces avant de retourner au martyre. Un très long ennui, un bon moment d'antichambre facilitent parfois ces phénomènes de l'âme.

Comme dans ce bureau-là, régnaient le silence et le calme; comme dans les aller et retour du vieux secrétaire il y avait quelque chose de l'oscillation du pendule; comme, en plus, en elle-même Isidora dérivait vers une douce somnolence qui endormait sa douleur, la jeune fille, s'amusa, donc, à contempler la salle. Quelle était belle la carte d'Espagne, toute pleine de traits qui divisaient et qui compartimentaient, de colonnes de chiffres qui montaient en augmentant, des lignes de statistiques qui descendaient en diminuant, de cercles et de banderoles qui marquaient les villages, les villes, les capitales! Dans la partie bleue qui représentait la mer, une multitude de bateaux précédés de flèches montraient les lignes de navigation, et sur la grande illustration de l'en-tête, une multitude de locomotives, de bateaux à vapeur, de phares, et en plus les quais pleins de ballots, de cheminées d'usines, de roues dentées, de ballons d'essais, tout cela présidé par un lion furieux à grande crinière et une femme dont la chair était découverte plus que ne l'exige la pudeur... Quel silence profond et doux s'emparait de la pièce toute calme, et comme on sentait la pure atmosphère de la campagne! Il n'y a que lorsque la porte s'ouvrait qu'on pouvait entendre par la porte ouverte l'écho des rires lointains et énervants et des cris qui n'étaient pas les cris et les rires du monde. Et que de jolis livres étaient enfermés dans cet armoire d'acajou, sur lequel régnait un buste de plâtre! Ce monsieur de couleur blanche sans pupille dans les yeux, les épaules nues comme une dame avec décolleté, devait être un de ces nombreux savants qui ont existé dans un temps très reculé, et là, sur l'étagère des livres et sur la carte avec ses graphismes et ses statistiques, on mesurait toute la sagesse des siècles.

Isidora ne mit pas plus d'une minute à parcourir les lieux. Soudain, elle se fixa sur le vieillard qui passait devant elle de plus en plus vite, et elle s'étonna de voir l'agitation de ses mains, le tremblement de ses lèvres et la vivacité de ses yeux, apparences très différentes de ce visage sympathique et plein de bonté. S'arrêtant devant Isidora, il dit de manière maladroite et très émue :

- Madame, je n'aurais jamais cru cela d'une personne comme vous.
- Moi, murmura Isidora, remplie d'épouvante.
- Oui —dit l'autre en haussant la voix, vous m'insultez; vous êtes en train de m'insulter.

Le jugement absurde, la voix altérée du vieillard, son agitation croissante, furent un trait de lumière pour Isidora. Elle se leva brusquement et chercha la porte; elle y courut horrifiée. La terreur lui donnait des ailes. Pendant ce temps-là, le vieillard criait :

- En train de m'insulter, si, sans aucun respect pour mes cheveux blancs, pour mes souffrances de père... Oh! Seigneur, pardonnez-lui, pardonnez-lui, Seigneur, elle ne sait pas ce qu'elle dit.

Isidora sortit dans le couloir quand le Directeur arrivait, qui comprit tout de suite la cause de sa peur. Tout en souriant il la prit par la main et l'obligea à entrer.

- Le pauvre Canencia... —dit-il. C'est bizarre, cela fait tant de temps qu'il est calme... Mais c'est un ange, il est incapable de faire le moindre mal.

Tous deux le regardèrent. Le visage de l'ancien n'exprimait plus la colère, mais l'émotion, et deux larmes roulaient sur ses joues.

- Vous aussi, vous m'insultez, monsieur le Directeur —dit-il en appuyant sur sa poitrine et avec les intonations et les gestes d'un acteur médiocre.. Je n'en peux plus, je n'en peux plus... Adieu, adieu, bandes d'ingrats!

Et il s'échappa.

- Cela lui passe vite —indiqua le Directeur à Isidora, que n'était pas encore revenue de son épouvante. Il est bien brave; cela fait trente deux ans qu'il est dans la maison et il a de longs moments, parfois deux ou trois ans sans la moindre petite perturbation. Ses accès ne sont rien de plus que ceux que vous avez vus. Il commence par dire qu'il a deux machines électriques dans la tête, puis voilà que je l'insulte. Il se met à courir, il fait quelques tours de jardin, et au bout d'un moment

il redevient serein. Il travaille bien, m'aide beaucoup, et, comme vous l'avez vu si vous l'avez écouté, il est incroyable pour donner des conseils. On dirait un saint ou un philosophe. Moi, je l'aime bien ce pauvre Canencia. Il est venu pour des problèmes de procès avec ses enfants... Longue histoire et bien triste qui serait hors sujet. Parlons de votre affaire qui n'est pas drôle non plus, et aujourd'hui plus que jamais.

Le Directeur fit un soupir, expression officielle de ses sentiments compatissants, et Isidora resta de marbre, s'attendant à de terribles nouvelles. Comme elle regardait ce brave homme, elle essaya de lire sur son visage, et elle voyait bien que ce visage ne lui disait rien de bon!

- Je voudrais le voir ... —balbutia Isidora.
- Cela est impossible. Le voir! et pourquoi?... Mal, très mal, le pauvre Rufete est très mal —affirma le Directeur en remuant la tête. Chargez-vous de patience, parce que, vraiment, si cette maladie est incurable, si celui qui en souffre ne cesse de se tourmenter, mieux vaut qu'il s'en aille au repos... Je le dis tout net, si j'avais quelqu'un de ma famille dans cet état, je voudrais...»

Cela lui coûta à Isidora d'admettre la funeste vérité qu'on voulait lui annoncer avec d'infinies précautions, et avalant sa salive pour faire partir le nœud qui se formait dans sa gorge, elle se mit à parler à mi-mots ainsi:

- Qui sait... Encore... Mais je veux le voir.
- Allons, c'est non... puisque ...

Le brave monsieur s'impatientait Il avait à faire.

- Asseyez-vous... —murmura-t-il en approchant un fauteuil. Voulez-vous que je vous apporte un verre d'eau?

Isidora ne disait rien. Ses yeux, atterrés, fixaient le buste de plâtre. Elle l'examina bien et bêtement, en le voyant si clairement, de la même façon bizarre qu'au moment de recevoir une nouvelle d'importance, on fixe ses sentiments sur n'importe quel objet matériel, objet qui reste ensuite pour quelque temps associé à la nouvelle elle-même...

#### IV

A l'instant même où Isidora racontait ses déboires à l'innocent Canencia, il se passait non loin de là un événement qui, même s'il était très triste, n'affectait pas beaucoup ceux

qui étaient présents. C'était le Directeur médical, l'administrateur, un médecin, élève en Médecine, l'aumônier et un infirmier. Le moribond, car il s'agit de la mort d'un homme, c'était Rufete. La crise était violente et calme, au dénouement facile et à la fin décisive. Le malade ne bougeait plus, seule la tête donnait signe de vie; il ne souffrait pas; il allait par une pente rapide et lisse, sans heurts, sans lutte, sans convulsions, sans défenses.

— C'est une belle mort» —dit à voix basse le médecin.

Le malade poussa un long soupir, ouvrit les yeux, regarda tout le monde un par un; et sans colère, sans les convulsions des fous, sans colère revendicatrice, mais d'une voix toute calme, avec une impression paisible, qui n'était qu'une sorte d'apitoiement très profond sur lui-même, il prononça ces mots:

— Messieurs, c'est vrai ce que je crois?... C'est vrai que je suis à Leganés?

Le médecin voulut le consoler par des paroles bon enfant.

— Bon, ne dites pas de sottises...; vous êtes chez vous... Bon, ça va aller mieux..

Le malade remua la tête tristement. Il resta là sans rien dire pendant un long moment. Puis, il prit la main du prêtre, l'embrassa... Il voulu parler, mais n'y arriva pas. On le vit lutter pour sortir quelques mots. A la fin, après un effort de volonté désespéré, il réussit à dire à mi-voix:

— Mes enfants..., la marquise...

Et il se tut à jamais. Le médecin et son élève observèrent avec l'attention et la froideur de la science ce cas transitoire, et ils allèrent faire leur rapport. Le Directeur s'approcha d'eux, leur signalant avec plus de pitié que de préoccupation la présence dans la maison de la fille du mort. L'élève du médecin déclara la connaître et se réjouissant de sa présence, il voulut se joindre à la difficile tâche d'annoncer la nouvelle et d'essayer de la consoler et de lui apporter quelque secours s'il en était besoin.

Le Directeur s'en alla dans son bureau à la recherche de Isidora, et c'est là que s'est passé ce que nous avons déjà raconté. La malheureuse jeune fille au pardessus russe commençait à comprendre avec certitude son malheur, quand un jeune homme de vingt quatre ans environ entra dans le bureau. Ce jeune homme s'approcha d'elle avec des marques de confiance et lui dit:

— Alors, comme ça, vous voilà, Isidora? ... Pour une si triste occasion! Mais, vous ne me reconnaissez pas? Perdez-vous la mémoire à ce point, Isidora? Vous ne

vous souvenez pas de don Pedro Miquis, du Toboso, qui allait souvent à Tomelloso chercher votre oncle, monsieur le chanoine, pour sortir ensemble? Et bien, moi, je suis le fils de Pedro Miquis. Vous ne vous souvenez pas non plus de mon frère Alejandro? Vous ne vous souvenez pas que parfois, pendant les vacances, on accompagnait mon père? ... Et bien, ça fait cinq ans que je suis ici à étudier Médecine. Et comment va monsieur votre oncle? Cela fait longtemps que vous êtes partie de ce célèbre Tomelloso?

Isidora le regardait par la déchirure que la peine lui avait faite; elle le regardait et le reconnaissait. Oui, sa mémoire s'illuminait peu à peu devant ce visage qu'on ne pouvait confondre avec aucun autre. Ce visage pâle et brun, si brun et si pâle qu'on aurait dit une grande olive; ce nez si court qui faisait contraste avec le charme d'une grande bouche, dont les dents d'une blancheur extrême se faisaient toujours voir; ces larges sourcils, si noirs et si épais qu'on aurait dit une bande de velours noir, et ces yeux pers où se nichaient toujours toutes les fausses malices et toute l'ironie du monde; cette belle laideur, cette désinvolture dans la manière, ce négligé dans l'habillement, et, enfin, cette manière légère des sous-entendus, étaient la preuve criante, sans aucun doute, qu'il s'agissait bien du petit Augusto, fils de Pedro Miquis, celui de Tomelloso. Immédiatement revinrent à l'esprit d'Isidora des idées par milliers et des souvenirs d'une époque où l'enfance et l'adolescence se confondent, époques des espiègleries, des peurs, des confiances innocentes et d'événements qui ne sont pas toujours agréables à la mémoire. Elle ne réussit à répondre qu'à mi-mots. Miquis se rendit compte de la situation, et devenant aussi sérieux qu'il pouvait, chose difficile pour lui, dit d'un ton compassé et grotesque:

— La première chose à faire est de sortir de cette maison... Ah! quelle maison! Il n'y a rien à faire ici. Si vous allez à Madrid, j'aurai beaucoup de plaisir à vous accompagner.

Isidora manifesta le désir de s'en aller très vite. Elle voulut laisser l'argent qu'elle avait apporté pour payer les retards de la pension de Rufete, mais le Directeur n'accepta pas. Quant aux vêtements, elle insista tellement auprès du brave homme pour qu'il les accepte, qu'il dut la laisser, la remerciant au nom de tous les autres pauvres malades qui en avaient besoin.

Isidora et Augusto sortirent de cette maison de fous et s'éloignèrent en silence de ce triste village dans lequel presque toutes les maisons hébergeaient des déments. Isidora ne parlait pas, et Miquis, le bavard, par respect pour sa douleur, ne dit que cela:

— A Carabanchel, nous trouverons des voitures. On dit qu'ils vont installer un tramway.

En arrivant à la rivière de Butarque, Miquis crut opportun de distraire un peu sa compagne de voyage, parce que, vraiment, à quoi cela servait-il de pleurer sans cesse, si on n'y était pour rien? Il fallait faire face à la douleur, ennemie sauvage qui se nourrit sur le dos des faibles; il fallait se surpasser, et donc, ... se rendre compte que... Après ces apaisantes interventions, qui comme toujours, n'ont strictement aucun effet, Miquis se mit à parler de la beauté de ce jour printanier (c'était un de ces beaux jours d'avril), du ravin de Butarque, auquel il donna le nom d'oasis, et finalement il invita Isidora à se reposer à l'ombre de l'épaisse verdure d'un orme, car le soleil tapait fort et la journée allait être longue.

Assis côte à côte, ils restèrent en silence un bon moment, lui en contemplation, elle dans sa douleur. Miquis chantonnait entre les dents. Isidora essayait de cacher ses pieds pour que Miquis ne voie pas qu'elle était mal chaussée.

— Isidora...

— Quoi?

— Il y a une chose dont je ne me souviens pas, rappelez-moi... C'est vrai ou non que à Tomelloso, on se tutoyait?

# EMILIA PARDO BAZÁN Y BENITO PÉREZ GALDÓS: UNA FECUNDA AMISTAD LITERARIA

MARISA SOTELO VÁZQUEZ  
*Universitat de Barcelona*

Hace ya algunos años, en el homenaje al ilustre galdosista Alfonso Armas Ayala, en un artículo titulado «La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós» sostenía yo que en su fecunda trayectoria literaria la escritora coruñesa (1876-1921) se había ocupado del análisis de las obras de su amigo don Benito en dos épocas distantes entre sí unos diez años. La primera, en los años ochenta, con un extenso trabajo que vio la luz en la *Revista Europea* (mayo-junio, 1880), esencialmente dedicado a las novelas de tesis y las dos primeras series de *Episodios Nacionales*, y, la segunda, ya en la década de los noventa, con las reseñas a *Ángel Guerra* y *Tristana*, más varios artículos sobre las obras dramáticas: *Realidad*, *La loca de la casa* y *Gerona*, publicadas en su revista el *Nuevo Teatro Crítico*. Justificaba yo entonces el silencio que mediaba entre una y otra época —más allá de algunas opiniones vertidas en *La cuestión palpitante* o a propósito de *La Revolución y la novela en Rusia*<sup>1</sup>—, debido a la dedicación de la escritora coruñesa a su producción ficcional desde *Un viaje de novios* (1881) a *La Madre Naturaleza* (1887), coincidente con la mejor cronología galdosiana desde *La desheredada* a *Fortunata y Jacinta*.

---

<sup>1</sup> Galdós reseñó las conferencias en el Ateneo de doña Emilia sobre la novela rusa con estas elogiosas palabras: «son el acontecimiento literario del día. Esta insigne escritora ha dado tres lecturas sobre la «Revolución y la literatura en rusia», atrayendo un público distinguido que la ha oído con verdadero recogimiento. El tema es hermoso, pues todo lo que se refiere al grande y revuelto imperio despierta un vivo interés, pero lo que en realidad avalora estas conferencias, es el talento poderoso y el mágico estilo de la escritora y novelista que tan alto puesto ocupa en las letras españolas» «Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo», *Arte y Crítica. Obras inéditas*, vol. II, Madrid, Renacimiento, 1923, p. 203.



Sin embargo, esos aproximadamente diez años de silencio en la prensa, que precisamente son los más fecundos de la producción galdosiana, la llamada segunda época, *novelas contemporáneas o naturalistas*, inaugurada y cerrada brillantemente con las dos novelas antes mencionadas, puede hoy completarse con una abundante cantidad de noticias tanto de carácter humano como literario vertidas en las cartas a Galdós<sup>2</sup>. Este *Epistolario* en parte todavía inédito, y del que publicó sólo una pequeña muestra Carmen Bravo Villasante, atendía, como es sabido, únicamente al año 1889-90, que coincidía con el momento culminante de la relación amorosa entre ambos escritores. En dicho *Epistolario*, custodiado en la Casa Museo Pérez Galdós y que urge publicar completo, debidamente fechado y anotado, consta una primera carta de doña Emilia desde la Coruña el 7 de abril de 1883, justo por las mismas fechas en que está redactando los últimos artículos de *La cuestión palpitante*<sup>3</sup>, y una última debidamente fechada en 1915. Entre estas dos años abundan las sin fecha, algunas se les puede suponer fácilmente por sus contenidos y otras, muy pocas y muy breves, son más difíciles de fechar porque contienen noticias absolutamente circunstanciales.

Por tanto, si bien es cierto que Doña Emilia no reseñó en prensa como hiciera Clarín novelas tan importantes como *La desheredada*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *El amigo Manso* o *Fortunata y Jacinta*, por citar sólo algunos títulos emblemáticos de la serie de novelas contemporáneas, sí se refirió a ellas en su correspondencia privada con el insigne novelista, tal como se desprende de la lectura de la extensa parte inédita de dicho *Epistolario*. Más allá del interés por el *affaire* amoroso, que aparece incrementando y de forma recurrente, conviene precisar que desde las primeras cartas Emilia Pardo muestra una gran admiración intelectual por el autor de *Tristana* del que muy tempranamente había escrito en el artículo de la *Revista Europea* a modo de síntesis de sus extraordinarias dotes narrativas lo que sigue:

Hay en Galdós una inteligencia y una voluntad, que anudan y desatan un enredo, que pintan un carácter, que evocan una escena histórica, que describen a maravilla una sociedad; hay un diestro director de escena, que tiene entre sus manos los hilos motores de multitud de marionetas, que sabe cuándo debe tirar, aflojar, agitar aprisa o despacio las figurillas para que la ilusión sea grande; hay además, por añadidura, un excelente prosista, de estilo fácil y sabroso, un exhumador hábil de los bellos arcaísmos de nuestra lengua, un novelista que no se agota, un escritor que no enfada ni decae<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Desgraciadamente no contamos con las cartas del novelista a la autora y sólo podemos deducir en algunos casos su contenido por las siguientes cartas de doña Emilia. Es por tanto, una correspondencia manca, pues nos faltan todas las cartas de uno de los interlocutores.

<sup>3</sup> «No sé si de mis artículos sobre *La cuestión palpitante* habrá V. Leído ya el XIX, donde más especialmente hablo de V., haciendole, lo mejor que supe, justicia. No salió en la hoja del Lunes sino el martes en el mismo periódico *La Época*» (La Coruña, abril, 7 de 1883).

<sup>4</sup> Emilia Pardo Bazán, «Estudios de Literatura Contemporánea. Pérez Galdós», *Revista Europea*, núm. 316, 1880; p. 350.

Es este aspecto, sin descuidar la vertiente humana, incluso sentimental, el que quiero subrayar en esta comunicación. Pues no hay que olvidar que doña Emilia tiene muy claro desde sus primeros trabajos críticos, al trazar la genealogía de la novela realista española, que quien la había de restaurar con autoridad indiscutible en el panorama español, en relación a las exigencias de la realidad histórica y moral de su tiempo, era indudablemente Galdós. Además, el autor de *Fortunata*, era también para la autora coruñesa el único novelista capaz de crear por sí solo un mundo, dada su extraordinaria fecundidad comparable a Shakespeare, Balzac o Walter Scott: «poseía —dice— en grado sumo el don de ser fecundo; funesto para las medianías, prerrogativa soberana para el genio»<sup>5</sup>. Juicio de valor que mantendrá inalterable a lo largo de su trayectoria crítica más allá de los vaivenes sentimentales o de las modas literarias. Basten dos botones de muestra para confirmarlo, uno procede de la reseña a la novela de Palacio Valdés, *El maestrante* (1893) y, el otro, de uno de los últimos artículos que salieron de su pluma, publicado en el *ABC* de Madrid en 1919. En el primer caso, al reivindicar —como postulaba Clarín— la necesidad ineludible en crítica literaria de establecer jerarquías, sostiene que el lugar de honor entre todos los novelistas de su generación lo ocupa Galdós, porque «piensa, discurre, ve hondo en la sociedad y en los espíritus [...] Lo que importa a nuestro pensamiento y a nuestra vida nacional y también a nuestra vida colectiva humana, él se encarga de decírnoslo»<sup>6</sup>, después coloca a Pereda y unos peldaños más abajo a Palacio Valdés. Y en el segundo caso, si cabe con mayor perspectiva todavía, doña Emilia se refiere nuevamente a Galdós como «el novelista del siglo», y alaba el españolismo que vertebra toda su producción narrativa:

Es el novelista que más España ha puesto en sus ficciones; el que ha profundizado nuestra psicología y limpiado con amor reverente los artísticos hierros tomados de orín de las tradiciones nacionales. Bástale para inmortalizar su memoria, porque se buscase a España en él, cuando se aprenda a estimar la originalidad y espontaneidad que la distingue entre todas las naciones, y que Galdós supo mostrar de realce»<sup>7</sup>

La autora coruñesa insiste una vez más en una idea fundamental tanto para Galdós como para ella: la necesidad de llevar a la novela realista la vida nacional, haciendo de ella ejemplo de las verdaderas señas de identidad del carácter y la cultura española, que sin renunciar al germen fecundo de Cervantes tampoco debía prescindir de la cultura europea. La atención prestada por doña Emilia a las *novelas contemporáneas* habrá que

<sup>5</sup> Ibidem. p. 349.

<sup>6</sup> Emilia Pardo Bazán, *El Maestrante*, *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 28 (febrero de 1893), Madrid, La España Editorial, p. 251.

<sup>7</sup> Emilia Pardo Bazán, «Estatua en vida» (27-I-1919), «Un poco de crítica», *Artículos de Emilia Pardo Bazán en el ABC de Madrid (1918-1921)*, Introducción, edición y notas de Marisa Sotelo Vázquez, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, p. 76

espigarla evidentemente de los comentarios puntuales vertidos en las cartas, teniendo siempre presente que juzgó acertadamente la evolución narrativa del primer Galdós desde las novelas de tesis, que por su maniqueísmo consideró un callejón sin salida del que el autor debía apartarse, hasta la novela moderna o naturalista, tal como postulaba tempranamente en *La cuestión palpitante*:

Por cierto fondo humano y cierta sencillez magistral de sus creaciones, por la *natural tendencia de su claro entendimiento hacia la verdad y por la franqueza de su observación* [...] se halló siempre dispuesto a pasarse al naturalismo con armas y bagajes; pero sus inclinaciones estéticas eran idealistas, y sólo en sus *últimas obras ha adoptado el método de la novela moderna y ahondado más y más en el corazón humano, y roto de una vez con lo pintoresco y con los personajes representativos para abrazarse a la tierra que pisamos*<sup>8</sup>.

Esa tendencia hacia la verdad observada, que Galdós ya había practicado en las novelas de tesis, se verá ahora reforzada según doña Emilia por la adopción del método de la novela moderna (experimental), que le permite ahondar más en el corazón humano. Novelas como *Tormento*, *El doctor Centeno* o *Fortunata y Jacinta* serán leídas bajo ese prisma y serán objeto de comentarios elogiosos en las cartas junto a reflexiones sobre la escritura de sus novelas: *La Tribuna*, *El Cisne de Vilamorta*, *Bucólica*, *Los Pazos de Ulloa* o *La Madre Naturaleza*. Por razones de espacio y tiempo me referiré esencialmente a la producción galdosiana. La primera referencia procede de la carta fechada en La Coruña el día 6 de mayo de 1884. Doña Emilia acaba de publicar *La Tribuna*, y da por bien empleados todos sus trabajos de laboriosa observación y documentación sobre las labores de las cigarreras marinedinas por los comentarios de Galdós: «Aunque mi *Tribuna* no me hubiese reportado sino el placer de recibir sus tres pliegos de V. daría yo por muy bien empleados los dos meses que pasé en la *Fábrica de Tabacos* respirando nicotina y los insultos más o menos explícitos que por esa obra me dirigen»

Asume también las censuras que el novelista parece haber hecho al plan de la novela: «Acierta V. en los reparos que pone al plan y desarrollo de mi insignificante estudio; en los elogios va V. mucho más allá de lo que el libro merece, pues solo como trasunto de algunas escenas locales y reproducción exacta de realidades humildes y vulgaridades psicológicas puede interesar alguna que otra página de *La Tribuna*». Y no desaprovecha la ocasión de elogiar al autor de los *Episodios Nacionales*, maestro admirado y venerado:

Que valen esos aciertos —si lo son— de detalle ante la universalidad del talento que ha abarcado nuestra historia y nuestras costumbres y el alma de todas las clases de nuestra sociedad con vigorosos brazos de Titán? Viniendo de V., maestro venerado, cualquier elogio me ruboriza.

<sup>8</sup> Emilia Pardo Bazán, «En España» (Continuación), XIX, *La cuestión palpitante*, Obras Completas, T. III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 64.

Pero el verdadero objetivo de esta larga carta es en realidad comentar las últimas novelas galdosianas, *El doctor Centeno* y *Tormento*:

Llegó a mis manos —escribe doña Emilia— el ejemplar de *Tormento*, último fruto del lozano árbol. Contra la apreciación general no me parece *Tormento* superior al *Doctor Centeno*. *El Doctor Centeno* me gustó, me encantó, sobre todo en la escuela y en las fantásticas representaciones de la buhardilla. Es insufrible el prurito del público en general, que pide al novelista lances, lances, lances y es incapaz de gustar el sereno deleite de la verdad común y corriente, lisa y llana, interpretada por un gran artista.

Lamenta abiertamente la escritora coruñesa el pésimo gusto del gran público, que sigue demandando folletines, aspecto éste ya denunciado tempranamente por Galdós en «Observaciones sobre la novela contemporánea» (1870), como una de las trabas con que tropezaba el desarrollo de la gran novela nacional. Por su parte doña Emilia, imitando consciente e irónicamente el tono folletinesco, prosigue:

Hiciera V. que el doctor Centeno se lo encontrase un conde rico y disipado; que lo adoptase por hijo; que el doctor se enamorara de la mujer del conde y la hija del conde del doctor; que hubiese rapto, adulterio, desafío y otras especies de este jaez; y el público se echaría al colete los dos tomos como pan bendito. Pero un chicuelo como todos, al cual no le sucede nada de extraordinario!

Y en el cotejo entre las por entonces dos últimas producciones galdosianas puntualiza a propósito de *Tormento* varias cuestiones esenciales en la poética de la novela realista-naturalista: la veracidad de las descripciones y la hondura en el estudio del carácter de la protagonista, así como la habilidad de Galdós para salvar ciertos aspectos escabrosos del tema:

Sin agradarme más que *El doctor Centeno*, porque ésta me agrada mucho, *Tormento* es más interesante. Encuentro divinamente descritos aquellos amoríos locos de Amparo y Agustín: es un lujo del ingenio envolver y cubrir lo profundo de la pasión con la capa de la vulgaridad y quitarle a Amadís lo aparatoso dejándole solo lo interior para que *potest capere capiat*. La hermana de Amparo es un primor y la familia Bringas un joyel. La protagonista no deja de ser muy verdadera por la irresolución y debilidad de su carácter. Conozco muchos semejantes al de Amparo. Ha pasado V. como sobre ascuas por ciertas escenas que o mucho me engaño o le han producido el temor y la lucha consiguientes al ver la verdad y no osar pintarla por innoble y grosera (Pardo Bazán, Coruña, Mayo, 6 de 1884).

Unos meses después, en una afectuosa carta fechada también en la Coruña el 15 de Noviembre de 1886, se queja de que Galdós no le escriba con la suficiente fre-

cuencia y celeridad: «su carta es un acto de redomada hipocresía [...] sabe demasiado ¡pícaro! Que haga lo que haga y así no me escriba en veinte años, no he de quererle yo menos, ni darme por ofendida aunque me crea olvidada». Y tras esta declaración de cariño constante más allá de cualquier contingencia, le dice que no le envía *Los Pazos* porque no quiere renunciar al placer de entregárselos en mano, recriminándole una vez más que no la visitase en Galicia aquel verano, tal como habían proyectado:

Espero que si este año se ha frustrado su venida de V., no sucederá lo mismo en el 87. Aquí no hay cascadas como las del Rin, pero sí una hermosa naturaleza apacible y una casa donde todos son Galdosianos, hasta la chiquilla de 5 años que ya sabe decir que la mamá está leyendo una novela de Lalós (La Coruña, 15 de Noviembre de 1886).

Para terminar la epístola con una referencia indirecta a *Fortunata y Jacinta*, que probablemente por esas fechas estaba terminando Galdós, y deduzco que ya le debía haber comentado a doña Emilia su extensión, pues ella escribe que el público se «zampará de un bocado los 4 tomos y le sabrán a poco», añadiendo que con toda seguridad había realizado una obra maestra sobre el pueblo bajo:

me figuro que su nueva obra de V. será cosa óptima entre tanto bueno como ya nos ha dado, porque son prenda de ello el tiempo transcurrido y el medio en que V. la sitúa, en esos barrios bajos que conoce V. tan bien y cuya fisonomía siente de tan acabada manera» (La Coruña, 15 de Noviembre de 1886).

A comienzos del verano del 87 doña Emilia viaja a Orense. El ferrocarril que la lleva a las tierras de Feijoo descarrila sin grandes consecuencias en la estación de San Clodio-Quiroga, en el límite con la provincia de Lugo. No sabemos con seguridad el motivo del viaje, probablemente había sido invitada por las instituciones culturales de la ciudad a un homenaje al ilustre benedictino y según cuenta fue muy bien agasajada, «el recibimiento fue de novelista ruso, y por espacio de 48 horas he podido creerme a la altura de popularidad de un Dostoyevsky. Regada y bombardeada por las rosas, los ramos, las palomas y los versos.....». En el trayecto la autora se ensimisma en la lectura de *Fortunata y Jacinta* de la que alabará justamente el trazado de los caracteres y la vida que late en las páginas de la novela:

Entre la oscilación del tren y el desfile de los primeros castaños gallegos, he leído y saboreado los tres tomos de Fortunata y Jacinta, todo cuanto diga a V. de los caracteres es poco para lo que me han gustado, José Izquierdo, de primer orden; Fortunata, deliciosa; la santa, encantadora. Lo que creo que me ha gustado menos, es todo lo relativo al comercio: está admirable la monografía del mantón de Manila, pero no es esencial a la historia, pues Barbarita, que es

quien ha respirado el ambiente de aquella tienda, apenas representa papel en el relato. Los caracteres digo y repito que no hay palabras para elogiarlos. Maxi vale un mundo, y es conmovedor en su honrada equivocación y en su noble desatinar. El viaje de novios y la luna de miel, son primorosos. En toda la novela late una vida y hay una riqueza de pormenores tal, que a mí los 3 tomos me supieron a poquito y estoy rabiando por ver ese lío del cuarto (Día de Corpus-La Coruña [1887]).

Y ya al final de la carta añade una cuestión muy importante para entender la inflexión que se produce en la vida cultural española en torno al año 1887, y que coincide con la publicación de *Fortunata* y también con las conferencias sobre la novela rusa dictadas por doña Emilia en la primavera del mismo año, precisamente en esta ilustre casa, en el Ateneo de Madrid. A este propósito escribe doña Emilia a Galdós el día de Corpus de 1887:

Veo con gusto que yo en forma crítica y V. en forma artística hemos expresado casi a un tiempo la seducción que en nosotros ejerce la masa popular, la cantera, el bloque donde se reservan las energías nacionales. Cuando lea V. mi conferencia, lo verá (Día de Corpus-La Coruña [1887]).

Varios son los capítulillos dedicados a trazar la fisonomía del pueblo en *La revolución y la novela en Rusia* y a su trascendencia como grupo social que reclama cada vez más protagonismo y liberarse de las servidumbres ancestrales a que había estado sometido. Y también es evidente en *Fortunata y Jacinta* la importancia que concede Galdós al llamado «cuarto estado», o pueblo bajo del que emergen figuras tan inmortales de la novela como la propia Fortunata. Tanto la publicación de la novela galdosiana como las conferencias de la autora coruñesa sobre la novela rusa preludian a las claras el final del naturalismo y la inflexión espiritualista que se iba a fraguar en los últimos años del siglo.

En octubre del mismo año doña Emilia se traslada al balneario de Mondariz, donde solía pasar frecuentes temporadas termales, y desde allí vuelve a escribir a don Benito para comentarle en tono entusiástico el final de *Fortunata y Jacinta*, pues acaba de terminar la lectura del cuarto tomo:

Lo mejor al final. Con todo mi corazón y mi cerebro le felicito por el 4.º tomo de *Fortunata*. No me atrevo a ceder al impulso del placer reciente diciendo que es lo mejor que V. ha escrito. Y sepa V. que esta opinión es general: todo el mundo está encantado, y sin restricciones confiesa que aquello vive.

En ninguna de sus novelas ha buceado V. más hondo en el corazón humano, ni empleado más sinceros acentos para referirlo. Deme V. la mano que la estreche con toda la efusión del alma, maestro (aunque V. rabie) (Balneario de Mondariz, 1.º de octubre de 1887).

Destilan estas palabras aunque de forma sintética franco entusiasmo y certera valoración de la novela, haciendo hincapié en el espléndido buceo psicológico practicado por Galdós en ella más y mejor que en ninguna otra de la serie de novelas contemporáneas y en la fuerte impresión de vida que destila la obra.

Son muchas más las noticias de interés que pueden espigarse de esta rica correspondencia, sobre la participación de Galdós en la empresa editorial de *La España Moderna*, «revista seria, buena y pagada puntualmente. (Rara avis)», para la que le solicita colaboración en el primer número de febrero del 89; sobre el estreno de *Realidad* o la publicación de la primera novela de la serie de *Torquemada*. También tienen interés, como ya señalé más arriba, los comentarios de doña Emilia sobre sus propias obras, la gestación de las mismas, las dificultades de construcción, las vacilaciones y la insatisfacción que siente tras la publicación precisamente de la mejor de ellas, *Los Pazos de Ulloa*. Por eso, después de referirse en varias cartas a los obstáculos que había tenido que superar para terminarla<sup>9</sup>, escribe no sin cierta sana envidia: «Para V. no hay tropiezos, ni cosas difíciles, después de haber vencido *La desheredada* y de haber hecho el poema de lo fútil en *La de Bringas* (París, febrero 5 de 1885).

Y, por último, quiero subrayar que este epistolario destila sobre todo talento, energía, curiosidad, vida, pasiones y la necesidad constante de un interlocutor ideal que sea para doña Emilia confidente sentimental a la par que guía intelectual.

Barcelona, octubre 2007.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Alas, Clarín, Leopoldo, *Galdós*, ed. A. Sotelo, Barcelona, PPU, 1991.
- González Arias, Francisca, «Diario de un viaje: las cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós», *Textos y contextos de Galdós*, ed. de John Kronik y Harriet S. Turner, Madrid, Castalia, 1994; pp. 157-163.
- Oller, Narcís, *Memòries literàries. Historia dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962.
- Pardo Bazán, Emilia, «Estudios de Literatura Contemporánea. Pérez Galdós», *Revista Europea*, núm.316, 1880.
- , «En España» (Continuación)», XIX, *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973.
- , «Apuntes autobiográficos», *Obras completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973.
- , *El Maestrante, Nuevo Teatro Crítico*, núm. 28 (febrero de 1893), Madrid, La España Editorial.

<sup>9</sup> Vid. También el *Epistolario* con Narcís Oller donde vuelve a referirse en más de una ocasión a las dificultades de escritura de dicha novela.

- , *Cartas a Galdós (1889-1890)*, ed. de Carmen Bravo villasante, Madrid, Turner, 1978.
- , «*Un poco de crítica*», *Artículos de Emilia Pardo Bazán en el ABC de Madrid (1918-1921)*, Introducción, edición y notas de Marisa Sotelo Vázquez, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- Pérez Galdós, Benito «Conferencia de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo», *Arte y Crítica. Obras inéditas*, vol. II, Madrid, Renacimiento, 1923.
- Sotelo Vázquez, Marisa «La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós», *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Gran Canarias, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 763-788.





# ISIDORA

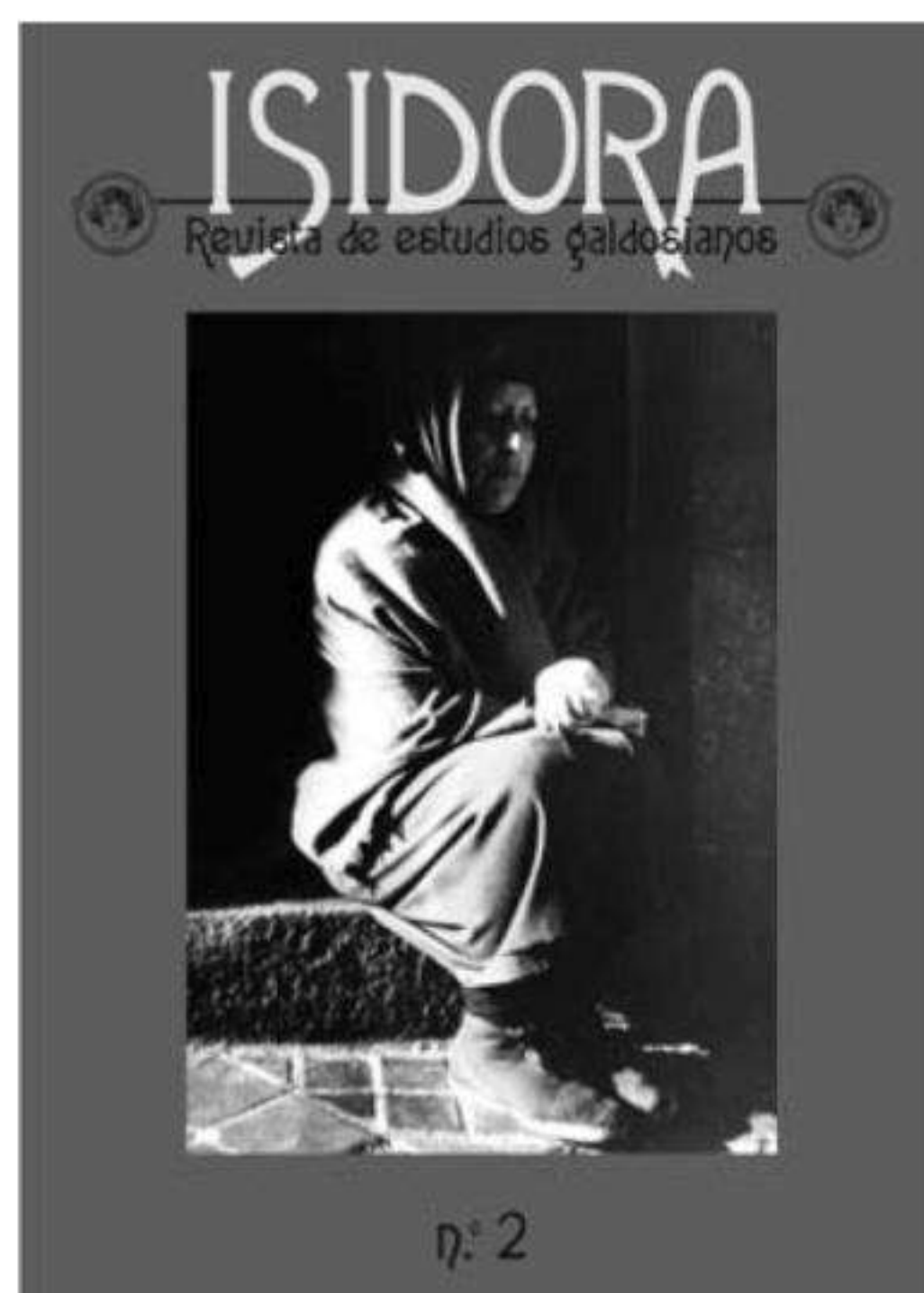
Revista de estudios galdosianos



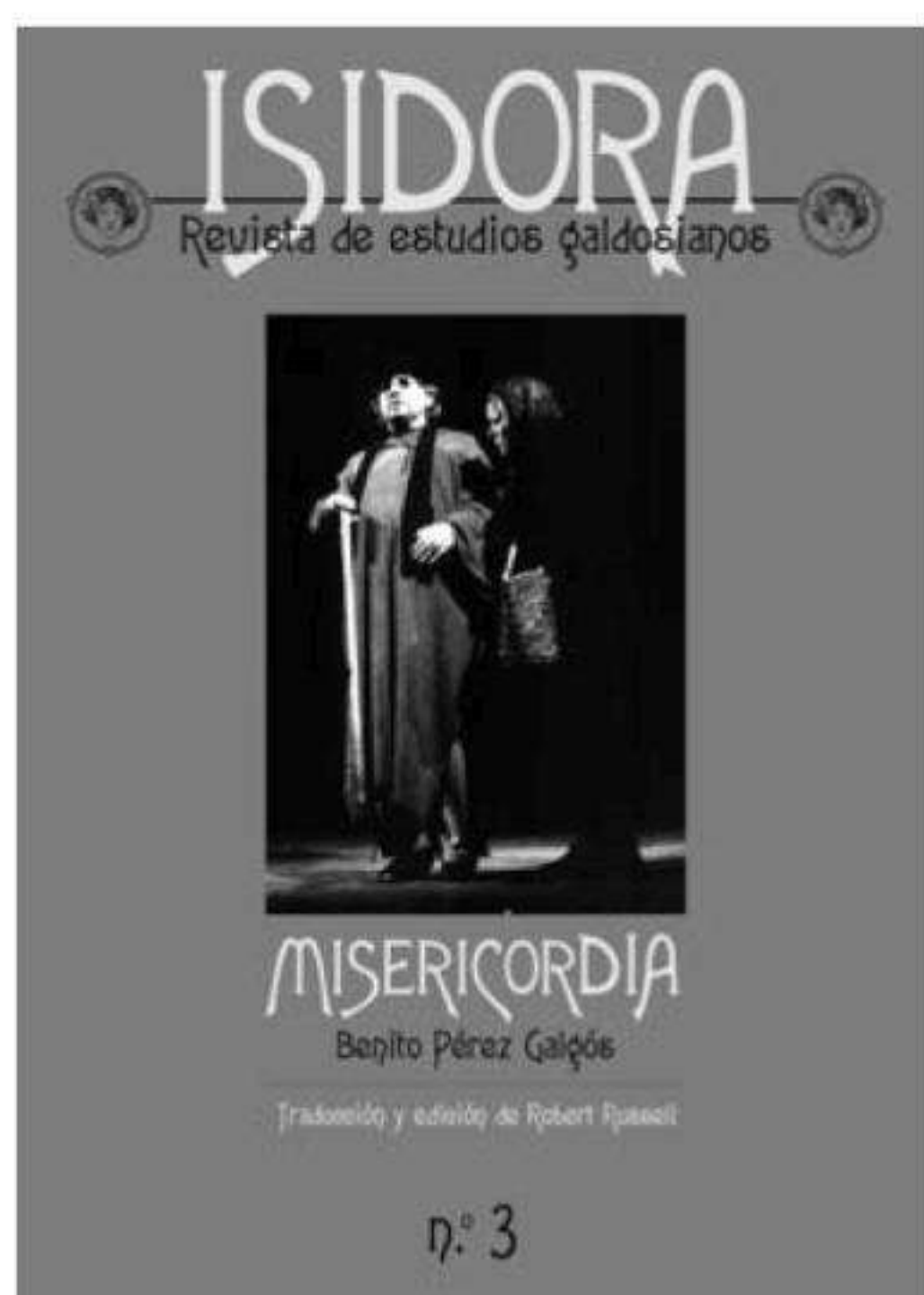
## TÍTULOS PUBLICADOS



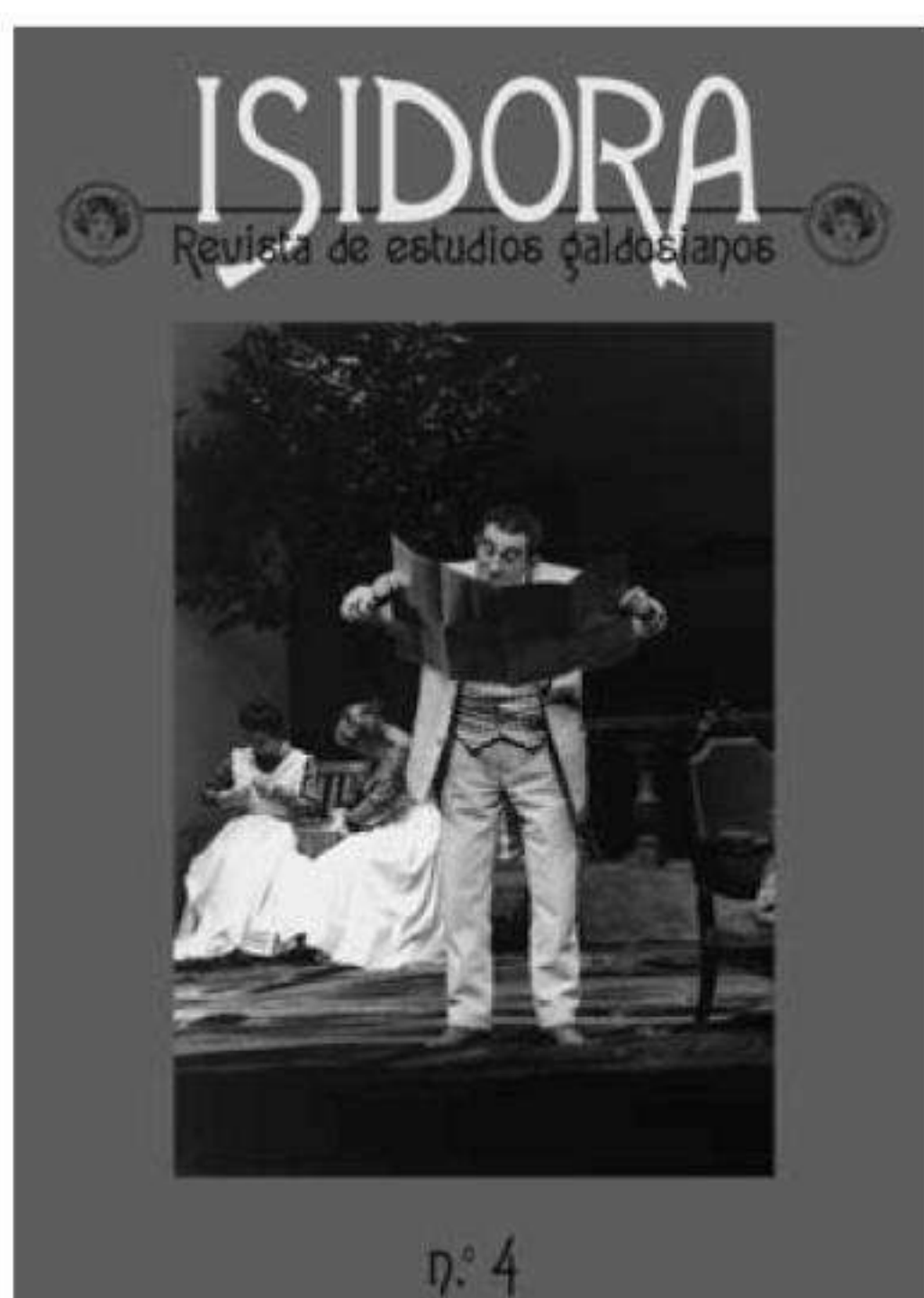
Mayo 2005



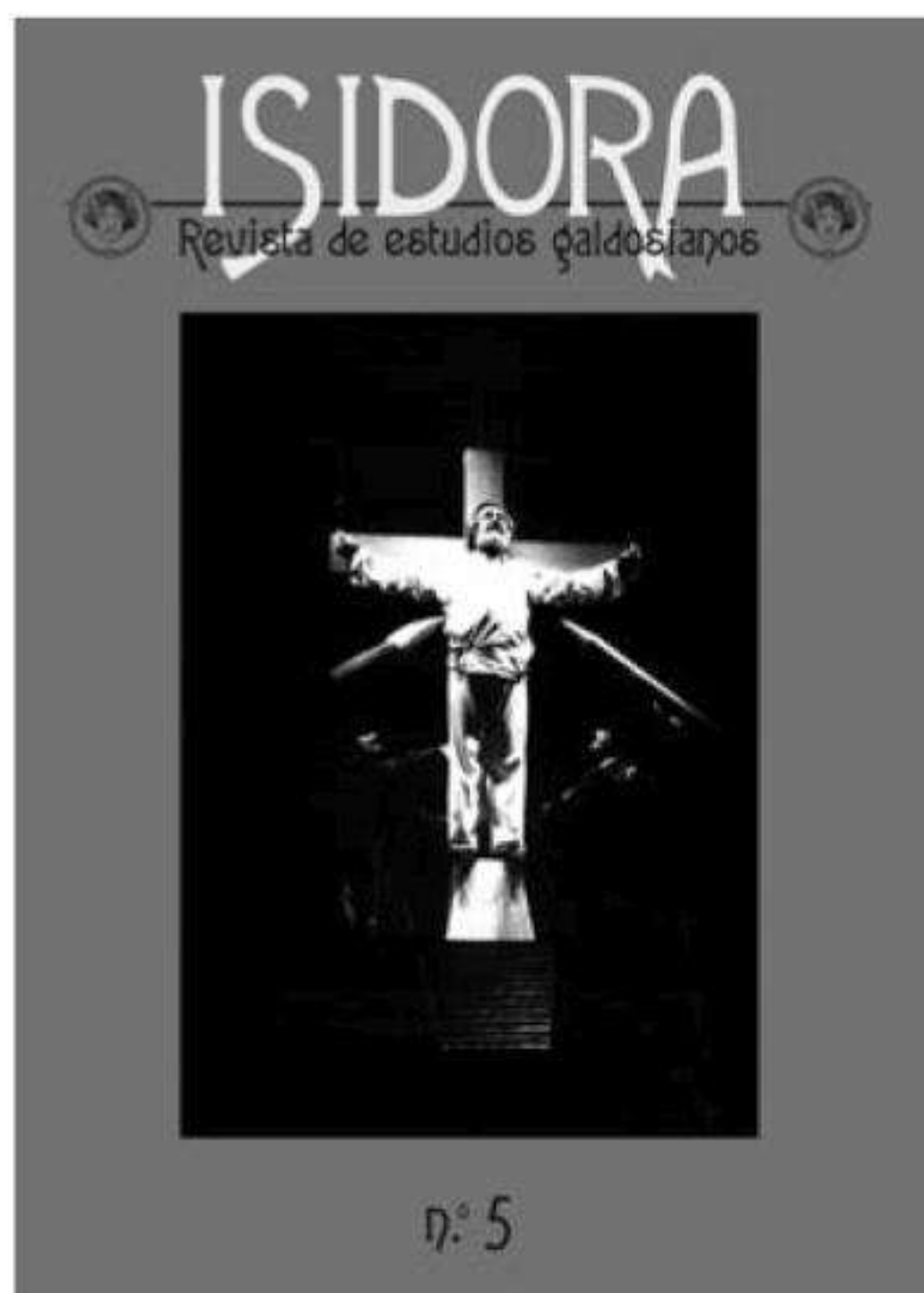
Mayo 2006



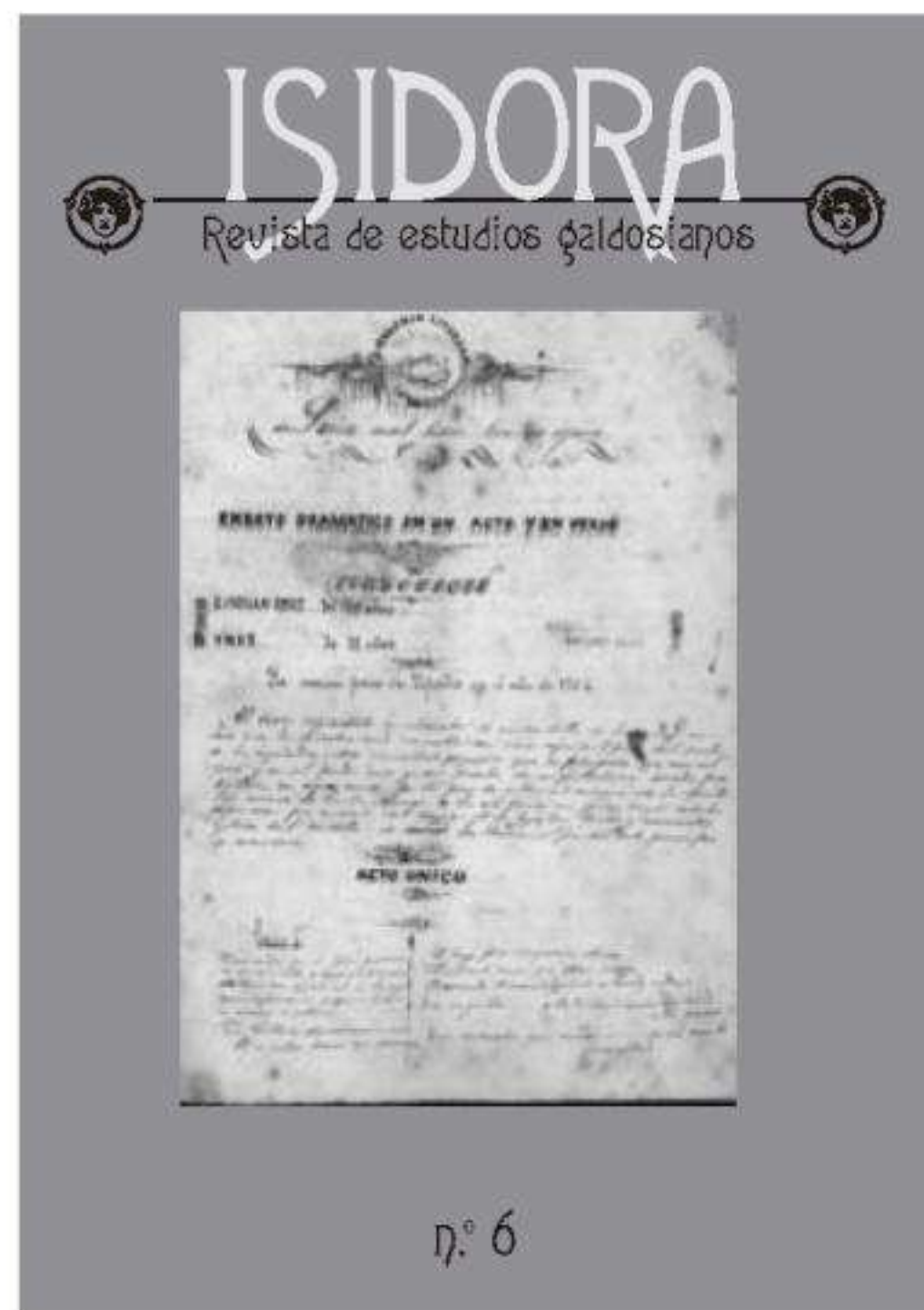
Febrero 2007



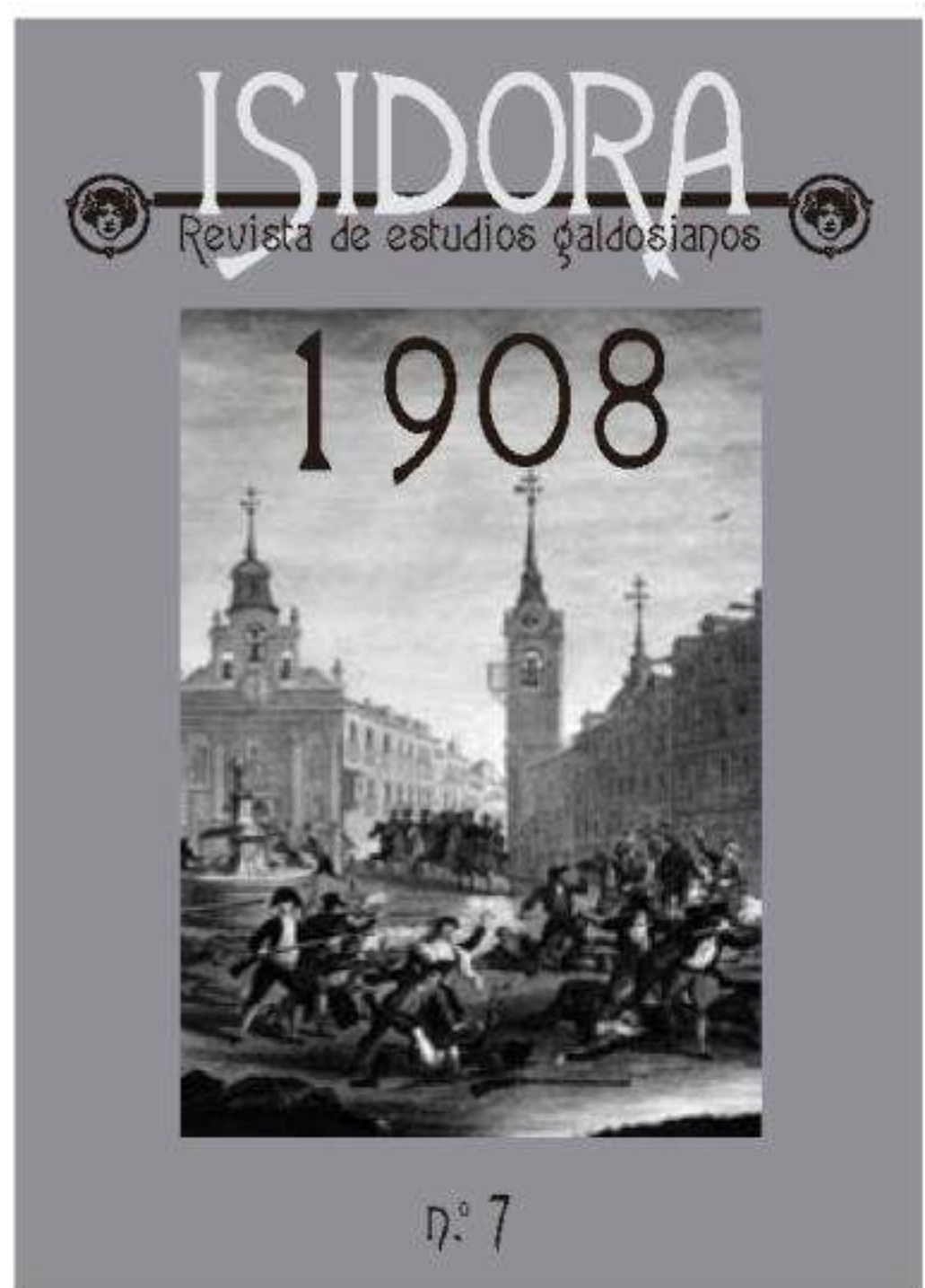
Marzo-abril 2007



Otoño 2007



Primavera 2008



Junio 2008

E-mail: [isidora-internacional@orange.fr](mailto:isidora-internacional@orange.fr)  
[www.isidora-internacional.com.es](http://www.isidora-internacional.com.es)  
Distribuidora España e Internacional:  
Maidhisa, S. L.



## 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

Domiliación bancaria:

Banco \_\_\_\_\_

Sucursal \_\_\_\_\_

CÓDIGO CUENTA BANCARIA											
ENTIDAD			OFICINA			D.C.		NÚM. CUENTA			

PERIODICIDAD: CUATRIMESTRAL

PRECIO EJEMPLAR: 22 € MONOGRÁFICOS 25€

NÚMEROS POR SUSCRIPCIÓN ANUAL: TRES NÚMEROS (2 MÁS MONOGRÁFICO)

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (ESPAÑA): 60 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (EUROPA): 65 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (AMÉRICA): 75 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (RESTO DEL MUNDO): 78 €

### CUMPLIMENTAR Y MANDAR A:

France

65 Rue Pierre Corneille, 49300 Cholet, 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

E-mail: [isidora-internacional@orange.fr](mailto:isidora-internacional@orange.fr)

[www.isidora-internacional.com.es](http://www.isidora-internacional.com.es)

Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.



# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Marianela.— ¡Madre de Dios piadosa, lleva la luz a aquellos ojos que son míos aunque yo me muera! (Desfallece, y queda al fin sentada en el suelo. Su imaginación no descansa; su atribulado espíritu lucha con la terrible realidad.) Señora de los cielos, ¿por qué no me hiciste bonita? ¿Por qué, cuando nací, no me miraste desde tu trono? Una sola persona me quiere en el mundo...y me quiere porque no me ve. ¿Qué será de mí cuando me vea y deje de quererme? Porque ¿cómo es posible que me quiera viendo este cuerpo chico, esta figurilla sin gracia, esta cara fea, este pelo descolorido? No, no es posible que me quiera, no...Mientras no me ha visto, no me ha querido como quieren los novios a sus novias...me ha dicho muchas veces que para él no hay otra mujer en la tierra, que yo será la compañera de toda su vida...Señora madre mía, ya que vas a hacer el milagro de darle vista, que yo más que nadie deseo, haz conmigo también el de volverme hermosa, o mátame, porque para nada estoy en el mundo. Yo quiero que él vea. Daré mis ojos por que él vea con los suyos; daré mi vida toda; pero ¡hazme hermosa a mí, Virgen mía! (Desvariando como si acariciara sobre su pecho la cabeza de Pablo.) ¡Ay, cieguito de mi alma! ¡Nadie te quiere como yo! Quiere mucho a la Nela...a la pobre Nela, que no es nadie...Quiérela mucho...pero no abras los ojos, no la mires...ciérralos, así, así... (Llora calladamente. Por la derecha viene Celipín, que al verla se llega a ella con solícitud.)

Celipín.— ¿Qué eso Mariquilla? ¿Estás llorando?

Marianela.— No...rezaba.

---

Germán Gullón

Filipa María Valido

Viegas De Paula-Soares

Marta Blanco Carpintero

Sabine Schmitz

Iván Martín Cerezo

Ana Sofía Ramírez

Julia R. Cela

Rosa Amor Del Olmo

Sagrario Del Río Zamudio

Manar Abdel Moez Ahmez

Abeer Mohamed Abd El Salam

Daniel Gautier

Marisa Sotelo Vázquez

---



9 771699 599007