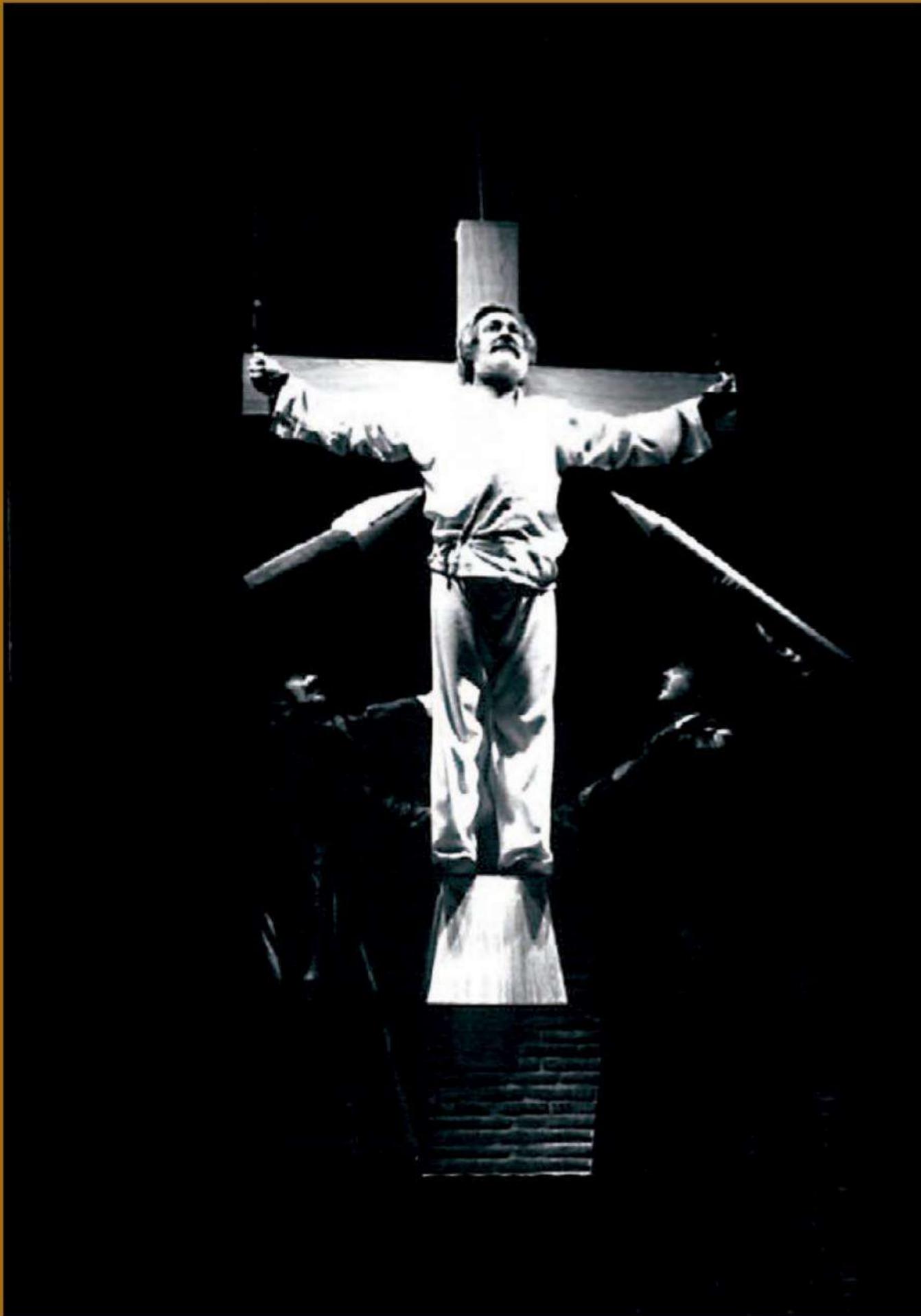


ISIDORA



Revista de estudios galdosianos



n.º 5

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



SUMARIO

Editorial	3	Pedro Ortiz Armengol Galdós y Valle-Inclán	111
Manuel Seco Galdós: lenguaje, individuo, sociedad	5	Pedro Ortiz Armengol Vigencia de <i>Fortunata</i>	127
María López Aboal Aproximaciones al tema de la muerte en la novela galdosiana	15	Efemérides	137
Francisco Umbral	27	Luciano Anierte Prior <i>Fortunata y Jacinta</i> , estudio musical	141
Carmen Luna Sellés <i>Gerona</i> : «Una guerra a muerte en la animalidad hambrienta»	29	Juan Carlos Carrazón Entrevista al profesor Dong Yansheng	165
Carlos Murciano Visión espinélica de don Benito	43	Jesús Rubio Jiménez Las luces del ocaso: Pérez Galdós censurado en 1918	175
José María Aguilar La Academia. Maura y el conde de las Navas	45	Traducciones: <i>La conjuración de las palabras</i> La congiura delle parole	
<i>Misericordia</i> , decorados y figurines de la puesta en escena. Dirección revisada por Manuel Canseco	79	Silvia di Persio	191
Benito Madariaga de la Campa «El Greco», Toledo y Pérez Galdós	95	<i>Theros</i>	197
Jorge de Arco Pero conmigo vienes	109	Árabe: Manar Abdel Moez Ahmed	207
		Los textos en español de las traducciones se podrán descargar de la página web: www.isidora-internacional.com.es	



Dirección y Edición

DRA. ROSA AMOR DEL OLMO

Asesor editorial

CARLOS ÁLVAREZ-ÚDE

Asesora lingüística

DRA. ANA MARÍA VIGARA

Jefe de redacción

CARLOS ÁLVAREZ-ÚDE

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^a 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^a VIGARA (*Universidad Complutense de Madrid*), DR. JESÚS RUBIO JIMÉNEZ (*Universidad de Zaragoza*), DR. JOHN SINNIGEN (*Universidad de Maryland, Baltimore Country*), DRA. CARMEN BRAVO-VILLASANTE (*Universidad Autónoma de Madrid*), DR. TOMÁS ALBALADEJO (*Universidad Autónoma de Madrid*).

Diseño de cubierta

JUAN CARLOS CARRAZÓN

Diseño interior y maquetación

ÁNGEL SANZ MARTÍN

Fotografía de portada

Miau, en adaptación de Alfredo Mañas y Dirigida por Manuel Canseco.

Coordinación, preimpresión e impresión

SAFEKAT, S. L.

C/ Belmonte de Tajo, 55 - 3.º A - 28019

Madrid

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 2007.



«**H**ermoso es que las obras literarias vivan; que el gusto de leerlas, la estimación de sus cualidades, y aun las controversias ocasionadas por su asunto, no se concreten a los días más o menos largos de su aparición. Por desgracia nuestra, para que la obra poética o narrativa alcance una longevidad siquiera decorosa, no basta que en sí tenga condiciones de salud y robustez; se necesita que a su buena complejión se una la perseverancia de autores o editores para no dejarla languidecer en oscuro rincón; que éstos la saquen, la ventilen, la presenten, arriesgándose a luchar en cada nueva salida con la indiferencia de un público, no tan malo por escaso como por distraído». Estas palabras de Galdós, en el prólogo a la edición de *La Regenta*, recuerdan la intemporalidad de la obra creativa, la inmortalidad de la creación. Cargado de creatividad y de buenas cualidades emerge este número 5 de *Isidora*, coincidiendo con uno de los más felices acontecimientos para el galdosismo internacional, la crítica y la traducción...

En este mes de noviembre celebramos nuestro primer congreso, sobre *Galdós con los creadores. Literatura, crítica y traducción*, en El Ateneo de Madrid, el lugar quizás más adecuado y emblemático para este menester. El encuentro acogerá una gran diversidad de intelectuales, filólogos, pensadores, artistas... cuya dirección común se centra en la figura de Pérez Galdós, tratado como autor universal que gana cada vez más incondicionales, no solo por la enormidad de su obra, sino por la brillantez actual y generosa de sus páginas. Galdós es un autor moderno.

Además de acoger mesas redondas (de crítica, cine, teatro) y ponencias de lo más variado en recursos filológicos, críticos y literarios, este Congreso presenta como gran novedad (por otra parte, necesaria) la reflexión sobre la re-

cepción del canon galdosiano en otras culturas (incluidas algunas tan exóticas entre nosotros como el árabe, el chino o el japonés), así como el estudio de las técnicas de traducción aplicables en las lenguas correspondientes. Nos interesa también particularmente conocer y debatir la recepción, por parte del lector, de los textos galdosianos traducidos, quizá todavía escasos, y sus resultados estructurales, así como la medida en que contribuyen al objetivo de hacer accesible a Galdós para lectores muy diferentes de los que el propio autor concebía y conseguir nuevos seguidores. El Arte se adapta a los nuevos tiempos. Pérez Galdós, el autor, su obra, puede acomodarse también a las nuevas mentalidades, a las nuevas formas de trabajo, seguir caminando tranquilo(s) del brazo de la sociedad.

Aprovecharemos tan grata ocasión de encuentro para rendir merecido homenaje a don Pedro Ortiz Armengol, diplomático, hombre culto y entregado, que ha dedicado su vida al estudio de la obra del autor canario, combatiendo tempestades, desarrollando su talento, utilizando su tiempo para aportar novedades al panorama universal del galdosismo. Una huella imborrable en el tiempo y un ejemplo a seguir. Recogemos en este número dos artículos publicados en su día y cedidos ahora para este número de *Isidora* por la *Revista de Occidente*.

Serán, sin duda, la generosidad y el esfuerzo humano los que lleven este encuentro a buen puerto. Las instituciones madrileñas, como en otras ocasiones, han abandonado y dejado sin su apoyo al pobre don Benito y a los suyos. A cambio, hemos podido (podemos) contar con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria, y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma Madrid, que, junto con el esfuerzo de *Isidora*, harán posible esta concentración a todas luces novedosa, enriquecedora, apasionante.

No puedo dejar de mencionar además las siempre generosas contribuciones de galdosistas consagrados y autores apasionados por Galdós, su obra y su tiempo. Y hacer un reconocimiento especial en esta (especial también) ocasión a los poetas Carlos Murciano y Jorge de Arco, que tan sabios y hermosos versos han dedicado a la figura de Galdós.

A todos, muchas gracias. Y hasta pronto.

Dra. ROSA AMOR DEL OLMO
Directora y Editora

GALDÓS: LENGUAJE, INDIVIDUO, SOCIEDAD

(A PROPÓSITO DE UN LIBRO DE
RAFAEL RODRÍGUEZ MARÍN)*

MANUEL SECO

Real Academia Española

ESPAÑA DESDE UNA VENTANA

«Este hombre —decía de Galdós Azorín en 1912— ha revelado España a los ojos de los españoles que la desconocían». Muy cierto. Pero, si mucho de esa revelación se ha realizado haciéndoles poner el pie en sus tierras y su historia, mucho también se ha producido mostrándoles, desde una ventana, el alma o las almas de que está hecha la humanidad de este rincón de Europa.

Esa ventana es Madrid. La porción más importante de la obra de Galdós —las *Novelas españolas contemporáneas*—, y, dentro de ella, la parte —para mí y para muchos— más sustancial, se desarrolla en Madrid, y gente de Madrid son todos los habitantes de esas novelas. Igual que en la realidad, muchos de los que en ellas pululan son verdaderos hijos de Madrid, pero también hay muchos que no lo son. Esto no quita que todos sean «madrileños», en el sentido tradicional y acogedor de moradores de la capital. Incluso el «moro» Almudena.

Madrileño fue también el canario Galdós, y en grado conspicuo: no solo porque vivió dos tercios de su vida en la capital, sino porque *quiso ser* madrileño. Fue mucho más madrileño que muchos que lo somos de nacimiento y estirpe. Amó y estudió a la ciudad, y siempre profundizó en ese amor y ese estudio, tanto respecto a sus calles y sus recodos como respecto a sus gentes, a todas sus gentes. En su conocida conferencia sobre Madrid, en 1915, habla de sus «frecuentes novillos» en la Universidad, «mo-

* Este texto se publicó por primera vez como prólogo del libro de Rafael Rodríguez Marín *La lengua como elemento caracterizador en las «Novelas españolas contemporáneas» de Galdós*, Valladolid, Universidad, 1996.

vido de un recóndito afán (...). No podía resistir la tentación de lanzarme a las calles en busca de una cátedra o enseñanza más amplias que las universitarias: las aulas de la vida urbana». En los barrios bajos, «el que os habla, fugitivo de la Universidad, ha hecho un año y otro, con buenas notas, cursos de Literatura práctica y aun de Psicología experimental (...). Los cursos de Derecho mercantil comparado los he hecho en la Plaza de la Cebada, café de Naranjeros, y los gané pisando tronchos de berza y cáscaras de fruta».

Por eso estaba en lo cierto Clarín: «Para mí Galdós es... madrileño. (...) Este poeta que ha *cantado* al mismísimo arroyo Abroñigal, y que se queda extasiado —yo lo he visto— ante el panorama que se observa desde las Vistillas; que cree grandioso el Guadarrama nevado (como don Francisco Giner)..., jamás ha escrito nada que pueda hablarnos de los paisajes de su patria (canaria). (...) La patria de este artista es Madrid; lo es por adopción, por tendencia de su carácter estético, y hasta me parece... por agradecimiento. Él es el primer novelista de verdad, entre los modernos, que ha sacado de la corte de España un venero de observación y de materia romancesca, en el sentido propiamente realista, como tantos otros lo han sacado de París, por ejemplo. Es el primero y hasta ahora el único. A Madrid debe Galdós sus mejores cuadros, y muchas de sus mejores escenas y aun muchos de sus mejores personajes.»

Para Galdós, Madrid fue el pequeño universo en que se condensaba España. Pequeño, pero suficiente para servir de escenario a las vidas, las pasiones y las angustias de toda una sociedad y una época. Hasta tal punto tuvo fijado ese escenario en su mente creadora que, como anotó Sainz de Robles, la ciudad imaginaria donde se desarrolla su novela última, *La razón de la sinrazón*, lleva en su nombre un eco de Madrid: *Ursaria*.

La observación del vivir madrileño en todos sus estratos sociales era en realidad la observación del vivir español. La salud, la fuerza o la debilidad del organismo entero eran diagnosticadas a través de los latidos del corazón. Pero el examen de este se llevaba a cabo con minuciosidad exhaustiva. Y la potente lupa que seguía paso a paso las vicisitudes íntimas de un carácter individual en su relación con otros, dentro de una ciudad concreta, en un medio limitado y en un tiempo preciso, nos daba la imagen y el entendimiento de un universo español.

LA PALABRA HABLADA

La hondura humana que nos descubre Galdós al trazar sus criaturas es resultado de un magistral dominio del arte de la palabra: del arte narrativo y descriptivo, por supuesto; pero además, sobre todo, del arte de la palabra hablada. El mismo Galdós decía en el prólogo de *El abuelo*: «El sistema dialogal (...) nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo

así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza.»

Aunque el diálogo, por sí mismo, no es la *verdadera* palabra hablada, sin duda es su vehículo natural. Por otra parte, la palabra hablada no se registra, necesariamente, en la obra literaria a través de la forma dialogal. Pero lo cierto es que, tanto en la voz de los personajes como en la del mismo narrador, Galdós da vida y verdad a las personas ficticias de ese pequeño mundo de Madrid/España, por medio de la palabra hablada.

Y ese es, justamente, el tema de este libro de Rafael Rodríguez Marín. No es, desde luego, la primera vez que un estudioso se adentra en una indagación tan apasionante como la del lenguaje galdosiano, y en particular en la de su lenguaje coloquial. Algunos lo han hecho con admirable penetración, y gracias a ellos nuestra comprensión del novelista se ha enriquecido en forma considerable. Ahora bien, esas inteligentes aproximaciones —con buen sentido— han enfocado su mirada en una meta limitada: un personaje, o una obra, o un recurso expresivo. Hoy, por primera vez, el trabajo de Rafael Rodríguez Marín opera sobre un corpus amplio, el sector más significativo de las *Novelas españolas contemporáneas* —trece obras de las veinticuatro que constituyen el grupo—, y desmenuza todo el tesoro de lengua hablada que en él se encierra, para considerarlo, pieza por pieza, a la luz de su función caracterizadora de una sociedad, de unos tipos y de unos personajes.

La decisión de avanzar más allá del terreno antes explorado, de profundizar en un campo tan lleno de hechizo como la lengua de Galdós —«su obra de arte suprema», como dijo Unamuno—, ha sido el primer acierto de Rodríguez Marín. Una decisión valerosa por dos razones. Una, porque exigía empezar revisando y sopesando todo lo ya publicado, cientos de trabajos, «un gigantesco e incompleto rompecabezas» donde además frecuentemente se hacen borrosos los límites entre el estudio lingüístico y el literario. El tender un hilo de Ariadna a través de todo ese entramado, haciendo que los árboles dejaran ver el bosque y alcanzando una interpretación coherente, ya hubiera sido, por sí sola, labor merecedora de aplauso y gratitud. Pero la operación no ha quedado ahí. Porque la segunda razón que acredita la valentía de la empresa es el haberse propuesto dar un paso más en el examen de la lengua coloquial galdosiana, a conciencia de lo mucho ya logrado por otros —que Rodríguez Marín cita y calibra constante y atinadamente—, algunos de ellos con justicia reconocidos como clásicos en la exégesis lingüística del novelista dentro de la copiosa bibliografía por él suscitada.

La meta de todo este esfuerzo es muy precisa: determinar cuál es la función del lenguaje coloquial dentro de la serie más madura y perfecta de las obras del escritor. Para ello, la indagación de Rodríguez Marín procede por sucesivas aproximaciones: comienza por la variación verbal diatópica, sigue con la variación diastrática y concluye con la diafásica.

VARIEDADES GEOGRÁFICAS

La variación diatópica, que tan prominente lugar ocupó en la novela realista española del siglo XIX, no funciona en Galdós exactamente igual que en otros miembros de su generación. Si en ellos es principalmente una nota de color local, en él esta nota sólo ocurre en ocasiones contadas —en su caso, color local madrileño—; por ejemplo, en las voces más o menos anónimas *de ambiente* en la visita de Jacinta con Guillermina al «cuarto estado». Lo normal en Galdós es que la variedad geográfica no madrileña aparezca como una pincelada más de las que integran una determinada figura. Ahora bien, esa pincelada suele ser pálida, por el escaso relieve intrínseco de los personajes a quienes se aplica. Esto ocurre con los contados casos de catalanismo; menos, con los de andalucismo, pues este factor forma parte de fisonomías de cierta entidad, como la de Víctor Cadalso o la de doña Francisca Juárez.

Curiosamente, la presencia del andalucismo se da también en algunos parlamentos galdosianos no andaluces, sino de madrileño popular. Aunque este trasplante andaluz madrileño ha sido tachado de inexacto y excesivo, pienso que, si andaba algo desenfocada la visión de Galdós, sería en la forma, no en la *tendencia*, ya que ese nivel del habla madrileña siempre ha tenido un componente meridional, que sin duda fue más acusado en los últimos decenios del XIX y principios del XX que en épocas más próximas a nosotros, según se puede deducir del testimonio —aun descontando sus dosis de exageración y caricatura— de la poesía y el teatro madrileñista de aquellos años (Ricardo de la Vega, Celso Lucio, José López Silva, etc.). Más certero es el retrato del hablar madrileño en otra figura, Juliana, compañera de novela de la última dama citada, y que, como muy bien señala Rodríguez Marín, no desmerecería, incluso en su carácter, al lado de más de una heroína posterior de Carlos Arniches.

ESTRATOS SOCIALES EN EL HABLA

El extenso capítulo segundo del libro se dedica a la variación diastrática. Tres niveles estudia separadamente Rodríguez Marín: el de las clases acomodadas, el culto y el de las clases humildes. El habla elegante tiene como carácter más vistoso la presencia de voces y locuciones extranjeras, especialmente francesas, dentro de las cuales el in-

investigador hace notar la sutil diferencia dibujada por Galdós entre el habla de la persona auténticamente refinada y la advenediza. (Claro está que el galicismo, aparte de esta función, es un caracterizador de quienes en su discurso traicionan una larga permanencia en Francia, como en la figura, tan lograda lingüísticamente, de Aurora Samaniego.) El novelista nos hace ver, sin embargo, que el galicismo es, en la clase alta, algo más que una «tonalidad» lingüística; es un síntoma más, aunque importante, de un gusto general por lo francés: el galicismo social. Actitud vital que anticipa lo que, medio siglo más tarde, anotará Emilio Lorenzo respecto al peso del anglicismo, lingüístico y social, en la vida de los españoles.

No podía Galdós dejar de reflejar una característica inveterada de la buena sociedad: el gusto por acercarse al pueblo en la adopción de algunos de sus modos, manifiesta en especial en el uso de recursos expresivos propios de la gente de baja condición. «Para Galdós —recuerda Rodríguez Marín—, uno de los extremos característicos de la vida en Madrid es su capacidad de mezcla, demostrada, entre otras cosas, a través de la lengua.» Esta particularidad aparece, sin embargo, en nuestro novelista más frecuentemente comentada que mostrada, aunque no falten fugaces ejemplos tan gráficos como los gitanismos de Juanito Santa Cruz. De hecho, es un fenómeno urbano de flujo y reflujo: en la vida real, el plebeyismo lingüístico del señorito tiene su reciprocidad en el cultismo, tan a menudo socarrón, que colorea la parla popular de Madrid.

En cuanto al nivel culto, la función caracterizadora de grupo campea principalmente, a través del análisis de Rodríguez Marín, en varias modalidades de expresión. La más elemental es la presencia de palabras y frases latinas en clérigos u otras personas relacionadas con la Iglesia. Por otro lado, el léxico hiperculto es una nota eficaz para retratar con risueño realismo a personajes en avanzado estado de pedantería. Y tanto el latín como la expresión pedantesca se unen a menudo, en el uso irónico del propio novelista, a la presencia de términos del lenguaje científico, no pocas veces deformados humorísticamente por él mismo o por cuenta de un tipo no mal representado en estas novelas: los estudiantes.

Los tópicos son un terreno en que la malicia satírica de Galdós *raya a gran altura* (por hacer uso de uno de ellos), y a ellos —por otra parte, ya objeto de atención de anteriores investigadores— dedica Rodríguez Marín muy interesantes páginas. La fina burla de Galdós ante los lugares comunes solo tiene par en la de su amigo Clarín, a quien, tras la publicación de *La Regenta*, el novelista de Madrid había manifestado en carta su propósito de «robarle» este método. Tópicos de la oratoria política, de la prosa administrativa, de la literatura, de la prensa, puestos en la picota del ridículo por el novelista, aparecen catalogados y comentados, en toda su riqueza y en todo su sabor, en este apartado del libro. Una y otra vez, la voz del escritor y la de sus criaturas rivalizan en el empleo del lugar común —naturalmente, desde perspectivas distintas: él con comicidad *subjetiva*, ellas con comicidad *objetiva*.

A la representación del lenguaje de la clase popular se aplicó Galdós con particular amor y estudio. Rodríguez Marín empieza reproduciendo una preciosa «poética» del novelista: «El verdadero maestro del hablar es el pueblo (...). Yo haría una Gramática en la que, además de aquel famoso “hemos o habemos” de los antiguos *Epítomes* de la Academia, pondría: “Somos o semos, haya o haiga”.» En otros muchos textos aquí recogidos se confirma la constante atención que el escritor volcó sobre el habla popular, exponente del alto interés que sintió siempre hacia el sector de la sociedad que era usuario de ella. Rodríguez Marín realiza un examen muy pormenorizado de las abundantes y variadas manifestaciones (fónicas, morfosintácticas, léxicas) de ese nivel de lengua en las obras seleccionadas como campo de trabajo.

Pero el verismo se rompe —no sólo en Galdós, sino en toda la generación de novelistas a que pertenece— nada menos que en un sector tan peculiar de la lengua del pueblo como es el constituido por las voces malsonantes, y dentro de ellas las interjecciones y exclamaciones: la forma de expresión más espontánea y directa en la palabra hablada y que, por serlo, alcanza la máxima temperatura en el nivel popular. Aquí ocurre que el realismo del artista, por motivos de tabú social, se desvía forzosamente hacia formas eufemísticas que el autor a menudo trata de redimir de su índole vergonzante por la vía del humor, convirtiéndolas en un guiño cómico. Los adjetivos *roío*, *puñalero*, *reputadísimo*, el nombre *púas*, las exclamaciones *jo...sús*, *puño*, *puñales*, *peinetas*, *roer*, *caraiña*, *contro*, *me caso con tal*, *me caigo en cual*, sustituyen con parónimos maliciosamente transparentes los crudos palabras «realmente» dichos por los personajes y que el respeto social impide al novelista reproducir sin disfraz. La sustitución no la hace el personaje-hablante popular, sino el autor coaccionado por los lectores de su tiempo. Es excepcional, y para mí sorprendente, que podamos encontrar algún caso desnudo, ahora sí realista, como *putona* u *hostia*.

EL TONO COLOQUIAL Y EL INDIVIDUO

La variación diafásica, el uso del nivel de habla coloquial, es la materia de la parte final y culminante del trabajo de Rodríguez Marín. En Galdós el registro conversacional puede introducirse en el relato de todos los modos imaginables. Aparece, naturalmente, en el propio discurso del personaje en cuanto actor del coloquio. Aparece en su monólogo interior. Aparece asimismo en el discurso referido, ya sea por boca del narrador, ya sea por algún personaje que critica al retratado sus modos de hablar, o que en su ausencia le remeda en son de burla. Por último, la peculiaridad lingüística de un personaje puede aparecer tiñendo «inconscientemente» el habla de otro o incluso, humorísticamente, la voz objetiva (en teoría) del novelista. Recuerdo el párrafo con que se cierra la tetralogía de *Torquemada* —oportunamente evocado por Rodríguez Marín—, en el cual la muletilla del usurero, «¡cuidado!», pasa a ser la palabra final *del na-*

rrador; ¡y en qué momento!: cuando acaba de morir el protagonista y está en el aire el interrogante sobre el destino de su alma: «El profano (...) se abstiene de expresar un fallo que sería irrespetuoso, y se limita a decir: “Bien pudo Torquemada salvarse”. “Bien pudo condenarse”. Pero no afirma ni una cosa ni otra..., ¡cuidado!»

Es habitual en Galdós que las distintas modalidades de caracterización del individuo por su lenguaje vayan anticipadas por un apunte lingüístico que forma parte de la presentación de aquel en el momento en que va a entrar por primera vez en escena. Es lo que Rodríguez Marín llama «boceto lingüístico»: una somera descripción impresionista del idiolecto, que luego aparecerá materializada, en las sucesivas apariciones del personaje, cada vez que este abre la boca o que el novelista le destapa la voz del pensamiento. Estos bocetos, que en casos de especial complejidad del sujeto se amplían en ulteriores trazos, tienen un papel importante, el de despertar la atención del lector hacia un rasgo tan relevante del individuo como su forma de expresarse. Es verdad que en no pocas ocasiones, cuando se trata de personajes episódicos, el boceto lingüístico es la única caracterización que en este aspecto les concede el autor; la abstracción resumidora en lugar del habla «viva».

CARACTERIZACIÓN ESTÁTICA Y DINÁMICA DE LOS HABLANTES. LOS «TRÁNSFUGAS LINGÜÍSTICOS»

Los idiolectos de los personajes —señala Rodríguez Marín— «tienen muy frecuentemente una manifestación estática, no modificada a lo largo del relato. Pero es también muy común la caracterización verbal dinámica, que acompaña (subrayándola) o define (manifestándolos) determinados cambios producidos en el comportamiento o en la situación del personaje». Ciertos tics expresivos, como la muletilla —recurso, como se sabe, aprendido de Dickens—, sirven para caracterizar estáticamente a más de un personaje, y no es raro que esos tics, junto con determinadas preocupaciones lingüísticas, sirvan al novelista para exponer a un personaje a la sonrisa del lector (un excelente ejemplo, la rivalidad verbal entre Aparisi y Casa-Muñoz, en *Fortunata y Jacinta*).

Tras el examen lingüístico de algunas figuras, entre ellas las inolvidables de Benina, Almudena y Mauricia la Dura, Rodríguez Marín se aplica a la tarea de estudiar la caracterización verbal de los personajes que a lo largo de su existencia novelesca experimentan cambios en su situación social, evolución que se refleja fielmente en su expresión. Son los que nuestro investigador llama *tránsfugas lingüísticas*. A esta categoría pertenecen, por ejemplo, Felipe Centeno y Agustín Caballero, en su voluntad de acompañar su empleo de la lengua a su ascenso en los peldaños de la sociedad.

No todos los *tránsfugas*, sin embargo, ascienden. El caso de Isidora Rufete, *La Desheredada*, ilustra la dirección adversa a las ilusiones de la protagonista. La paulatina degradación en que consiste el transcurso de su vida va acompañada de un paralelo aban-

dono de la calidad de su lenguaje. El caso de Fortunata, uno de los caracteres más interesantes de toda la novelística de Galdós, es bastante más complejo. Fortunata, criada en ambiente plebeyo, llega a sentir su propia miseria lingüística y colabora de buen grado con quienes se empeñan en desbastar su expresión, como medio de ganar la integración en un nivel social más digno; pero los logros obtenidos retroceden cuando sus avatares pasionales la apartan de su alcanzado estatus de señora. Sin embargo, ya no dejará de ser consciente de sus carencias verbales, y más de una vez la veremos cohibida en presencia de las personas educadas, aunque «por más que digan —piensa—, yo me he afinado algo. Cuando pongo cuidado, digo muy pocos disparates».

El *tránsfuga lingüístico* por excelencia es Francisco Torquemada, cuyo ascenso social nos describe paso a paso el novelista utilizando, como uno de los indicadores más constantes del proceso, las nuevas maneras lingüísticas que el protagonista va asimilando, mejor o peor, a costa de ahincado esfuerzo de observación y autodisciplina («Hay que mirar lo que se parla»... «Ánimo, Francisco, que a nuevas posiciones, nuevos modales»). El relato de esta vía ascética de Torquemada —relato que se desenvuelve más a través de las peripecias de su decir que de su hacer— es una de las hazañas maestras de Galdós. Así lo corrobora y demuestra, con minuciosa eficacia, Rodríguez Marín en el análisis que dedica a la lengua de este singular personaje.

EL AUTOR CHARLA CON SU AMIGO EL LECTOR

Hay que añadir —y a esto también ha estado atento Rodríguez Marín— que, presidiendo todo este friso de personajes caracterizados coloquialmente, se encuentra el único no-personaje: el creador. Galdós no sólo se deja contagiar ocasionalmente por el habla de sus criaturas, sino que en su propio papel de relator se desenvuelve con habitual espontaneidad, dirigiéndose a su destinatario en tono familiar. Pero Galdós —según observación de Michael Nimetz recordada por Rodríguez Marín— no intenta con ello atraerse al lector, sencillamente porque parte del supuesto de que el lector *ya es amigo suyo*.

Una breve evocación: ¿cómo se inicia el primer capítulo de *Fortunata*? «Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre (Juanito Santa Cruz) me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío *y el otro y el de más allá*, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis, iban a las aulas de la Universidad» (cursiva mía). Es discreta, aunque inequívoca, la atmósfera distendida con que empieza a contar Galdós, a las mismas puertas de la novela. Ni tampoco será insistente esa tonalidad. Lo habitual es un sabio manejo del contraste. Notemos la transición en el párrafo final de la primera parte de la misma obra, cuando surge la pulmonía de Santa Cruz, tras su loca busca de Fortunata por las calles del invierno: «Juan entonces se puso a tiritar, dando diente con diente. El frío que le acometió fue tan in-

tenso que las palabras de queja salían de sus labios como pulverizadas. La madre y la esposa se miraron con terror consultándose en silencio sobre la gravedad de aquellos síntomas... *Es mucho Madrid este. Sale de caza un cristiano por esas calles, noche tras noche. ¿En dónde estará la res? Tira por aquí, tira por allá, y nada. La res no cae. Y cuando más descuidado está el cazador, viene callandito por detrás una pulmonía de las finas, le apunta, tira, y me le deja seco*» (la cursiva es mía).

FINAL

«El principal hablante de *Fortunata y Jacinta* es Madrid, en perpetuo diálogo consigo mismo.» Esta afirmación de Stephen Gilman puede, sin dificultad, extenderse a casi todas las *Novelas españolas contemporáneas*, en las cuales, en palabras del mismo crítico, citadas también por Rodríguez Marín, «Galdós edificó un Madrid verbal tan sólido como el París de Balzac». Un Madrid, añadamos, que en todo su abigarrado abanico social, desde la clase más desamparada hasta la más acomodada, es espejo de la España de la Restauración. La voz viva de ese mundo, que ya habíamos «oído» en las mejores páginas de Galdós, volvemos a escucharla ahora a través del examen documentadísimo, escrupuloso y sensible de Rafael Rodríguez Marín. Nunca habíamos encontrado un análisis tan extenso y tan hondo del lenguaje coloquial con que el mejor novelista de Madrid representó dinámicamente a una sociedad urbana que, siendo ella misma, era a la vez la imagen de la sociedad española de aquel fin de siglo. Los devotos de Galdós, que somos muchos, y los de la lengua española, que también somos bastantes, estamos en deuda con Rafael Rodríguez Marín por la alta calidad de su trabajo. Y también, sin que él lo haya pretendido (¿o sí?), por la incitación a volver a visitar a nuestro narrador amigo, que con sus libros, como dijo Luis Cernuda, es capaz de darnos nuevo alimento a cada estación nueva de la vida.

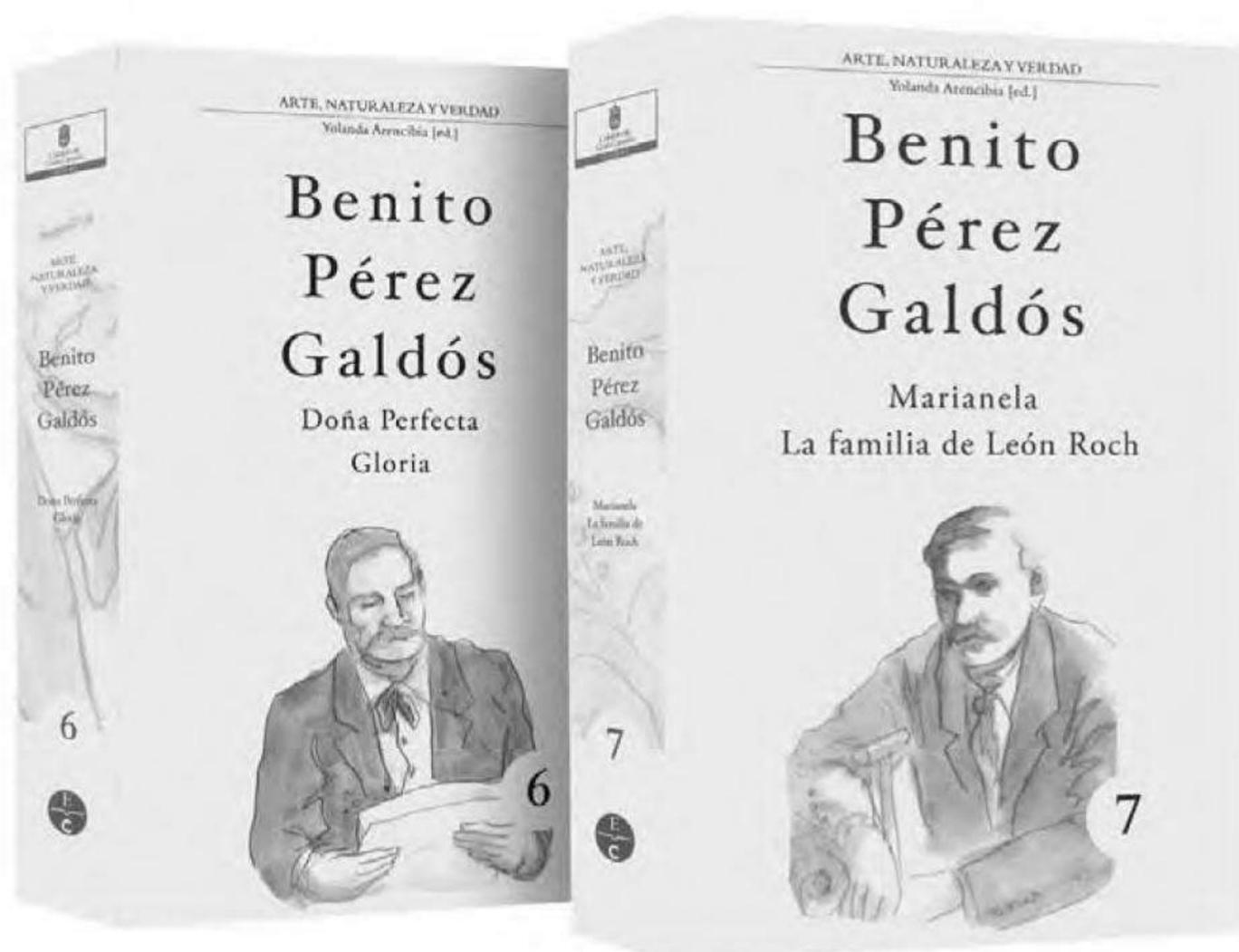


ARTE, NATURALEZA Y VERDAD

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 · Tlf.: 928 381 539
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

APROXIMACIONES AL TEMA DE LA MUERTE EN LA NOVELA GALDOSIANA¹

A Roberto

MARÍA LÓPEZ ABOAL

Universidad Complutense de Madrid

DESDE LA ESTÉTICA

El estudio del tema de la muerte en la obra narrativa de Benito Pérez Galdós nos permite contemplar el desarrollo de esta cuestión en la literatura, desde la exaltación romántica (plasmada en cierta forma en su primer cuento o novela breve *Una industria que vive de la muerte*, de 1865) hasta el análisis distante de la mirada naturalista (que abre el camino a la actual situación de alejamiento emocional). En el presente artículo estudio algunas de las imágenes de la muerte que don Benito reflejó en sus novelas escritas entre 1867 y 1889². Si bien son muy numerosas las monografías dedicadas a la muerte en el siglo XIX, la gran mayoría de éstas se centran en su primera mitad —en el Romanticismo—, o en sus últimos años —en el Modernismo—, siendo muchas menos las investigaciones sobre este tema en la narrativa realista y naturalista de la segunda mitad de siglo.

Constantemente, los personajes galdosianos reflexionan sobre el inevitable destino del hombre y la caducidad de sus vidas, acuden al lecho de los moribundos, se confiesan para no morir en pecado, contemplan la degradación de la carne, sufren los estragos de la enfermedad, sienten la proximidad de su fin, pronuncian sus últimos deseos, sue-

¹ Este artículo parte de ideas ya recogidas en mi Trabajo de Investigación (Tesina), que en la actualidad estoy ampliando con la redacción de una Tesis Doctoral sobre la representación de la muerte en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX.

² El período escogido comprende así, siguiendo la clasificación de Miller (1983, p. 7), toda la fase «socio-mimética» o de «realismo galdosiano» y acoge, además, dos obras de la etapa siguiente, la llamada «estética humana galdosiana» (*La incógnita y Realidad*), que he decidido incluir aquí por su estrecha relación con el tema de la muerte y por ser a su vez novelas de transición hacia una nueva etapa. De hecho, Casaldueiro (1974) incluye ambas obras en el «subperíodo del conflicto entre la materia y el espíritu» que este autor encuadra entre 1886 y 1892, en el que también se inserta *Fortunata y Jacinta*.

ñan con su defunción o con la de otros personajes, se convierten en objetos de observación para los médicos, o miran a la muerte como la solución única que termine con todos sus males. Galdós nos ofrece, de este modo, una comprensión particular de cómo los hombres y mujeres se enfrentaron a la muerte en el último cuarto del siglo XIX: sus reflexiones y sus miedos nos permiten contemplar el fenómeno de la mortalidad del ser humano desde la perspectiva de la mirada positivista y objetiva del Naturalismo.

Pero don Benito, como demostraré más adelante, no se queda únicamente en ese cadáver naturalista que para Casaldueiro (1974, p. 70) no es más que la representación de la materia sin ninguna aspiración a plantearse el sentido de la vida; y tampoco se limita nuestro autor a lo que Linda Nochlin (1991, p. 57) argumenta en su monografía dedicada al Realismo, donde estudia la recreación artística de la muerte en este período concreto del Ochocientos, cuando afirma que para los artistas y escritores decimonónicos «la realidad de la muerte es simplemente la de un desagradable proceso corporal: el morir. Y este proceso ha de describirse con todo lujo de detalles triviales a fin de transmitir una sensación de realidad». Es precisamente una auténtica sensación de realidad, que supera la mera reproducción de lo físico, de lo externo o superficial, lo que consiguen los numerosos retratos galdosianos de moribundos al traspasar lo material y ahondar en la psicología del ser humano y en sus temores relacionados con la no eternidad de la vida, logrando así, como ya hizo Tolstoi con *La muerte de Iván Ilich* (1886), transmitir mediante la técnica realista la incertidumbre existencial que conlleva la muerte³.

Galdós y Tolstoi, como médicos ante sus pacientes, se sirven del objetivismo para describirnos a unos personajes moribundos, y el simple hecho de fijar su mirada en ellos para observar el proceso de la muerte comporta una conciencia interrogante sobre la mortalidad. Por tanto, aunque ambos escritores no planteen directamente en sus obras reflexiones espirituales sobre el sentido último de la muerte, sí consiguen a través de la descripción del cuerpo reproducir la terrible angustia del hombre cuando se enfrenta a su fin.

Nuevamente las novelas de Galdós nos permiten recorrer aspectos fundamentales de la historia del ser humano, sus preocupaciones y sus ansias; y lo hacen además en un período antropológico vital en el que Ariès (1983, p. 466) emplaza «el principio de la mentira», que se desarrollará hasta la actual situación del distanciamiento a la muerte de nuestra sociedad, considerada por Edgar Morin (2007, p. 297) como «crisis de la muerte» que se refleja principalmente en la literatura y la filosofía y que Linda Nochlin (1991, pp. 49-50) resume así:

Los artistas y escritores avanzados de mediados del siglo XIX eran muy conscientes del enorme cambio de actitud hacia la muerte que había acaecido a lo largo de sus propias vidas. Intentaron captar y ofrecer en sus obras la verdad mundana de la muerte, la verdad desnuda, exenta

³ Ya en 1881, en el conocido «Prefacio» de *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán reconoce la paulatina presencia en la novela realista del estudio psicológico.

de todos los significados trascendentales y las resonancias metafísicas, pero rica en la circunstancialidad del detalle psicológico, físico y social.

DESDE LA MEDICINA

Desde esta nueva perspectiva de la época galdosiana se concibe también el desarrollo de otras formas de representación, como la que el mismo Ariès (1983, p. 472) denomina «muerte sucia»: el óbito ya no se contempla como algo hermoso, sino que se destacan sus aspectos más repugnantes, al igual que hace el naturalismo incandescente de esos años (1881-1884) en los que Galdós escribe gran parte de las obras que analizo en este artículo. Los avances en la medicina tienen mucho que ver con esta nueva tendencia: precisamente la lectura de la obra galdosiana nos permite conocer la situación de esta ciencia en la España del Ochocientos y, así, poder observar las enfermedades más frecuentes, los tratamientos que se aplicaban⁴, los tipos de doctores y sus pacientes⁵, o las reacciones sociales ante determinadas dolencias. Aunque el escritor canario nos muestra los estragos de la tuberculosis, la difteria o la fiebre tifoidea, las patologías más abundantes en sus novelas son las alteraciones del sistema nervioso (sobre todo los trastornos psicológicos y las jaquecas⁶): insomnio (Isidora en *La desheredada* o Amparo en *Tormento*); pesadillas (Fortunata y Maxi en *Fortunata y Jacinta* o María Egipciaca en *La familia de León Roch*); catalepsia (Clara en *La Fontana de oro*); ataque cerebral (Elena en *La sombra*, María Egipciaca en *La familia de León Roch* e Isabel Cordero en *Fortunata y Jacinta*); epilepsia (Mariano Rufete en *La Desheredada* e Isabelita Bringas en *La de Bringas*); histerismo (Abelarda Villaamil en *Miau*), apoplejía (don Juan de Lantigua en *Gloria*); jaquecas y cefalalgias (Máximo en *El amigo Manso*, Sánchez-Emperador en *Tormento*, Rosalía Bringas en *La de Bringas*, Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta* y José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*); hemiplejía (José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*); síncope (Pepa Fúcar en *La familia de León Roch*, Rosalía Bringas en *La de Bringas*, Amparo Sánchez Emperador en *Tormento*, Eloísa en *Lo prohibido* y Leonor en *La incógnita*); fobias (Eloísa y toda la familia Bueno de Guzmán en *Lo prohibi-*

⁴ En gran parte de las novelas de este estudio los personajes hacen referencias constantes al agua como elemento terapéutico —muy en boga en el siglo XIX— tanto mediante su ingestión, como a través de los baños de mar o los balnearios (*La familia de León Roch*, *Lo prohibido*, *La de Bringas*).

⁵ Otro ejemplo frecuente de la metodología galénica de la época son las numerosas ocasiones en las que nuestro autor hace referencia a las conocidas juntas de médicos, que habitualmente se convocaban en casos de suma gravedad y que, como en el caso de Luis Gonzaga, solían terminar con desesperanzadoras conclusiones: «Tristísimo fue el pronóstico de los médicos» (2003, p. 256).

⁶ Sobre estas últimas, Vozmediano (1981, p. 173) señala que don Benito sufría cefalalgias con frecuencia —lo que explica las extraordinarias y precisas descripciones de los dolores de cabeza de varios de sus personajes—, de las que era tratado por su amigo el doctor Tolosa Latour. También Casaldueiro (1974, p. 36) hace referencia a las jaquecas sufridas por nuestro autor.

do); trastornos depresivos o melancolías (Federico Viera en *Realidad*); hipocondría (el Conde de Cerezuelo en *El audaz* y José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*); paranoia (Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*)⁷ y psicosis maniáco-depresiva (Anselmo en *La sombra*). Curiosamente, muchas de estas patologías del sistema nervioso aparecen en las novelas relacionadas directamente con la muerte.

También la fascinación por el cuerpo enfermo y sobre todo por el cuerpo muerto, el cadáver, ha sido constante a lo largo de la historia de la humanidad⁸. El gran avance de la ciencia médica del siglo XIX acerca cada vez más a los ojos del hombre la posibilidad de contemplar el interior de su propio organismo. Don Benito no quiso privarse de esta nueva experiencia y posó su mirada en el cuerpo, retratando con todo detalle el avance de cada patología, de la que previamente se documentó, y sus estragos en el organismo, hasta el proceso final de la descomposición que comienza con la muerte. Recordemos el examen forense del cadáver de Federico que presencia un sorprendido protagonista en *La Incógnita* o la peculiar autopsia que Felipe practica al cadáver del gato de Rosa Ido en *El doctor Centeno*.

DESDE LOS SUEÑOS

Galdós también se interesó desde sus comienzos por la psicología humana, por lo que ocurría en la mente de aquellos seres que creaba con elementos extraídos de las gentes de su entorno. Su afición por la medicina no se limitaba al estudio de las enfermedades con síntomas perfectamente perceptibles en el exterior del cuerpo, sino que quería conocer qué ocurría en el interior, en los pensamientos, y qué era lo que provocaba determinadas actitudes o estados de ánimo (de ahí su preferencia por el estudio del sistema nervioso).

Ricardo Gullón (1987, p. 157) afirma en su monografía del autor canario que «los sueños ensanchan el espacio novelesco» y, precisamente, a través de la inmersión en el mundo onírico de sus personajes Galdós consiguió profundizar de manera extraordinaria en la psicología de los seres que poblaron su narrativa, ampliando así nuestro conocimiento sobre los miedos de Fortunata, los temores de María, los anhelos de Gloria, las obsesiones de Maximiliano, las frustraciones de Isidora, y los deseos y pensamientos de tantos otros...⁹

⁷ Según Vozmediano (1980, p. 239), en la actualidad Maxi «sería diagnosticado como paranoide esquizofrénico».

⁸ En mi artículo sobre la ruina del cuerpo en Pardo Bazán (López Aboal, 2007, p. 170), analizo cómo dos estéticas tan separadas en el tiempo como el arte macabro del siglo XV y el Naturalismo del XIX coinciden «en fijar nuestra mirada en aquello que el hombre occidental tiende a mantener oculto, la muerte y la enfermedad».

⁹ Son muchos los personajes galdosianos que experimentan visiones oníricas relacionadas con la muerte: León Roch sueña que mata a un Luis Gonzaga convertido en insecto, Manso «recrea» su peculiar desaparición de este mundo y Luisito Cadalso recibe de Dios la noticia del fallecimiento inminente de su abuelo.

De esta forma Galdós se adelantó a Freud y a sus seguidores, y así, antes de *La interpretación de los sueños*, nuestro autor ya había confirmado la definición con la que el filósofo austriaco abriría su reconocido estudio sobre lo onírico y que reconocía la importancia de la psicología en este campo: los sueños constituyen «la propia función psíquica del durmiente» (1999, vol. I, p. 9)¹⁰. Precisamente este aspecto también lo ha señalado Gullón (1987, p. 154):

Galdós consideraba el sueño como una situación del alma en la cual ésta toma contacto con zonas de la conciencia a las que en estado de vigilia no tenemos acceso. Igual idea la tuvieron ya los románticos alemanes, y de ellos pasó a los surrealistas. El sueño, al ponernos en comunicación con partes secretas de la naturaleza, ayuda a desentrañar el secreto de la existencia y la hace sentir como algo en que entran con análogo rango las percepciones nocturnas y las impresiones de la vigilia. El sueño, según esta concepción, es un medio de conocimiento y un modo de integración, un modo de conseguir que el hombre alcance su unidad sustancial.

Creo posible también que Galdós utilice su elaboración de los sueños para experimentar a través de ellos con la idea de la muerte. Si su novelística está repleta de alusiones a la muerte, de reflexiones de los propios personajes sobre sus destinos, de retratos de moribundos (ya sea «en vida» como Pedro Polo o «reales» como Luis Gonzaga o Alejandro Miquis), de entierros y lutos, de sepulcros y cementerios, tenemos que incluir el mundo onírico en esta tendencia galdosiana a reflexionar sobre la eterna cuestión. Los sueños le permitieron a Galdós recrear el momento de la muerte una y otra vez, con el fin, quizá, de encontrar en alguno de sus «experimentos» una razón o justificación para el fatal desenlace de toda vida.

Quiero además destacar cómo nuestro autor utiliza los sueños para poder tantear dos ámbitos muy distintos: el de la acción narrativa y el de la exploración psicológica de la muerte. Así, los diferentes fenómenos oníricos aparecen, según la ocasión, como armas narrativas de la acción que ayudan a desentrañar los acontecimientos y a profundizar en la psicología de los personajes, o como herramientas para una aproximación a otro terreno, el del final de la vida. Cuando la ciencia médica positivista se concentraba en dejar atrás la tradicional división entre cuerpo y alma, el autor canario la respetaba y, a su vez, la estudiaba en sus novelas¹¹. Los sentimientos y los pensamientos ocultos, a los que sólo puede acceder un narrador omnisciente en el interior de la

¹⁰ Aun así, no conviene olvidar que Galdós sí pudo estudiar en su época a psicólogos de la talla de Johannes Müller o Wilhelm Wundt (fundador de la psicología fisiológica), que fueron abriendo el camino a las teorías freudianas.

¹¹ En su artículo sobre *Lo prohibido*, Clarín (1991, p. 155) alaba de dicha obra «las relaciones constantes e íntimas entre el elemento psíquico y el fisiológico», algo que podemos extrapolar a la mayoría de las novelas galdosianas, y, en especial, a su incursión en el mundo onírico. También destaca el periodista y escritor (p. 142) que hasta ese momento «nadie había en España tomado en serio esta relación del cuerpo y del espíritu».

mente humana, eran reconstruidos y modelados de manera increíble por Galdós en las almas de sus personajes, y claro ejemplo de ello es el notable uso literario que el autor canario concedió a los sueños.

DESDE LOS MORIBUNDOS

A través del viaje por todos los pasajes galdosianos en los que la muerte es la protagonista, podemos comprobar cómo nuestro autor trasciende en más de una ocasión la mirada naturalista y anuncia su posterior etapa espiritualista. Esto nos habla de una continuidad en su estilo, pero también de que Galdós no abandonó nunca, incluso en su época más naturalista, el interés por las sensaciones y experiencias íntimas del ser humano¹².

Aunque no con la misma intensidad, los personajes moribundos de don Benito se asemejan en numerosos instantes a Iván Ilich, quien todavía hoy sigue siendo el gran paradigma de la situación solitaria del hombre ante su propia muerte. Por otro lado, la pluma galdosiana plasma los últimos segundos de vida del individuo a través de múltiples personajes en diferentes circunstancias: desde aquellos que creen firmemente en el tránsito a otra vida o en la salvación —para Morin (2007, p. 215) esta fe supone la negación de la muerte—, y que se preparan para ello rebuscando en su conciencia y hablando con el confesor, hasta los niños que todavía en su inocencia no se han planteado la caducidad de la vida, pasando por los ateos y los agnósticos.

También en los textos galdosianos contemplamos la dureza de la muerte súbita, repentina¹³, que no concede ningún tiempo para prepararse, si es que de algún modo se puede estar preparado para la muerte, porque, como afirma Jankélévitch (2002, pp. 37-38): «Se puede *ayudar* al moribundo aislado, dicho de otro modo, velar al hombre en el trance de su muerte hasta el penúltimo instante, pero no se le puede evitar que afronte el último instante él mismo personalmente.»

Aun desde la variedad de los lechos de muerte que nos presenta Galdós, encontramos similitudes en algunos de ellos, como el encubrimiento de la situación al moribundo mediante la mentira¹⁴ —recordemos cómo en *Lo prohibido*, cuando Eloísa está

¹² Así, podemos hablar de una cierta anticipación de algunos de los rasgos propios de su segunda etapa narrativa, que Miller (1983, p. 6) denomina «la estética humana», y del subperíodo 1886-1892, que Casaldueiro (1974) caracterizó como conflicto entre la materia y el espíritu.

¹³ Son numerosos los personajes galdosianos que fallecen de forma rápida e inesperada a lo largo de sus novelas: Elena (*La sombra*), Pepe Rey (*Doña Perfecta*), don Juan de Lantigua (*Gloria*), José Relimpio (*La desheredada*), o Isabel Cordero y Moreno Isla (*Fortunata y Jacinta*). Este tipo de fallecimientos impactan por su carácter imprevisto y por las especiales circunstancias en las que suelen estar inmersos y que justifican, a su modo, tales destinos: la gran mayoría de defunciones súbitas se producen tras un gran disgusto o desequilibrio emocional.

¹⁴ Precisamente, la negación de la verdad es lo que más irrita y desespera a Iván Ilich: «El mayor tormento de Iván Ilich era la mentira, la mentira que por algún motivo todos aceptaban, según la cual él no estaba muriéndose, sino que sólo estaba enfermo» (Tolstoi, 2006, p. 64).

muy enferma, todos la engañan una y otra vez al tomarle la temperatura e intentan encubrirle su estado de gravedad—; el papel de oponentes que desarrollan los que rodean a quien va a morir (Guillermina, León Roch, José María Bueno o Daniel Morton); y la absoluta sensación de soledad e incompreensión que embarga al *moriens* (pensemos en *Marianela*, en *Fortunata*, en *Mauricia*, en *María Egipcíaca*, en *Pepe Carrillo*, en *José María* o en *Alejandro Miquis* y recordemos el relato de Tolstoi: «Y vivir así, solo, al borde de un abismo, sin nadie que le comprendiese ni se apiadase de él»; 2006: 51).

No puedo dejar de citar las palabras de Jankélévitch sobre este inevitable desenlace que, como podemos comprobar con muchos de los personajes galdosianos, en el fondo nunca se espera porque la «*hora mortis* se aleja y se oculta en dirección al futuro: diferida de una hora para otra, aplazada de un día para otro, la hora de la muerte propia no está nunca ni en ningún momento presente y asignable en el pensamiento del hombre en vida» (2002, p. 131).

Puede que por ello, y para permitirnos un ligero acercamiento a este pensamiento del que se suele intentar escapar, escritores como Tolstoi o Galdós hayan querido experimentar, a través de sus seres de ficción, lo que la muerte, o su cercanía, produce en el hombre: la literatura nos proporciona la posibilidad de reproducir la *hora mortis* y de reflexionar sobre ella.

DESDE LOS CEMENTERIOS

Don Benito se fija también en lo que ocurre tras la muerte, en los rituales fúnebres, en los velatorios, en los entierros y en las sepulturas donde yacerán ya eternamente sus personajes, pero no lo hace desde una mera observación descriptiva, sino que utiliza estas imágenes fúnebres para reflexionar nuevamente sobre la muerte y la carga que ésta conlleva: el olvido¹⁵.

Los entierros a los que acudimos de la mano de nuestro autor son bastante variados, aunque también guardan ciertas similitudes. El sepelio más solitario, no podía ser de otra manera, es el de *Fortunata*, mujer que después de sufrir una triste muerte, también casi en soledad, es enterrada con el cortejo fúnebre galdosiano menos numeroso (sólo cinco personajes contemplan cómo el cuerpo de la de Rubín es depositado en la fosa). La ausencia de personas en este funeral contrasta fuertemente con su lujo, y es esta misma ironía la que aplica don Benito al final de *Marianela*, cuando la sepultura de ésta se convierte en monumento a la hipocresía, ya que entierran como princesa a la que en vida trataron tan mal (recordemos que Nela era el «perro lazarillo» de Pablo).

¹⁵ Jankélévitch (2002, pp. 212-213) contempla todos estos rituales funerarios como símbolo de la impotencia humana ante la muerte: «Los ritos y símbolos que proliferan desmesuradamente después de la exhalación del último suspiro, demuestran ante todo nuestra miserable impotencia: los supervivientes no saben qué hacer ni en qué ocuparse.»

El cortejo fúnebre de Alejandro Miquis resulta quizá el más penoso: en esta ocasión contrasta la peculiar belleza interior del protagonista y su exaltado idealismo romántico con la fealdad, la precariedad y la vulgaridad de su entierro. Además de la ausencia de la familia durante la ceremonia (como ocurre durante toda su enfermedad y en el desenlace mortal), destaca también la desgana y apatía de los amigos del difunto, repartidos en unos destartados coches de alquiler; en total seis carruajes y catorce personas que deambulan tras el cuerpo del joven tísico: «La fila marchaba perezosa, por calles y caminos, siguiendo a otro armatoste poco agradable de ver, cosa negra y desapacible, sobrecargada de tristeza y duelo» (2002, p. 448).

Galdós también otorga una vital importancia a las reacciones de los personajes que presencian la muerte del Otro, porque tal y como afirma Jankélévitch (2002, p. 22) «Siempre quedará al menos un superviviente para tomar conciencia de la muerte, como queda a veces en los grandes naufragios un solo superviviente (¿y no es algo milagroso ese único superviviente?) para contar a los demás el desastre». Y a través de esos supervivientes (Maximiliano, Ballester, Manolo Infante, León Roch, Ido del Sagrario, Felipe, Leonor, Luisito, etc.) el escritor canario bucea en las creencias y reacciones del ser humano ante el sentido último de la vida. Galdós realiza así pequeñas crónicas de la muerte, permitiéndonos escuchar a los diferentes testigos de las mismas.

CONCLUSIONES

Espero haber dejado patente con este artículo la valiosa aportación al tema de la muerte que Galdós consiguió mediante técnicas realistas y naturalistas, ya que el célebre prosista decimonónico alcanzó una dimensión psicológica, espiritual y trascendental que no se quedó en una mera descripción materialista de la muerte, la que suele asociarse tradicionalmente a la estética realista. Al igual que un médico o un científico, don Benito observó al enfermo minuciosamente; después, prestó atención al moribundo; y, por último, y también con gran detallismo, posó su mirada en el cadáver, última etapa de la materia, para desde ahí elevar sus pensamientos a la habitual consecuencia de la muerte: el olvido¹⁶. Sea como sea, Galdós no ignora nunca en sus novelas que el hombre está destinado a la muerte: como diría Jankélévitch (2002, p. 95), tiempo después: «el *mortal*, mucho antes de ser *moribundo*, es *moriturus*, es decir, destinado a morir; desde el mismo momento de su nacimiento, el vivo es aquel que debe morir».

Pero las imágenes de la muerte en la novela galdosiana son muchas más de las aquí desarrolladas, ya que impregnan casi todos los elementos de sus obras: las descripciones de los lugares (recordemos los extraordinarios cuadros infernales y lúgubres de ciu-

¹⁶ Como sus personajes, por otra parte, se caracterizan por no ser famosos (el Realismo se interesa por el individuo medio, no por el héroe), el olvido suele ser más inmediato.

dades como Villamojada¹⁷, Orbajosa o Ficóbriga); los personajes marcados por la muerte desde el comienzo de las narraciones (casi todos los protagonistas son huérfanos —Clara, Rosario, Gloria, Marianela, León, Isidora, Manso, Amparo, José María y Fortunata—); los cortejos fúnebres que se cruzan una y otra vez, por las calles de Madrid, en las vidas de los personajes (el multitudinario funeral de Calvo Asensio en Madrid que contempla Felipe en *El doctor Centeno*, el también concurrido de Arnaiz el Gordo con el que se topa Fortunata o los entierros de niños que ve Jacinta al bajar por la calle Toledo); los personajes retratados en vida como auténticos moribundos o cadáveres (la marquesa de Tellería y su hijo Leopoldo, Pedro Polo o don José Ido); la obsesión por la muerte que en algunos personajes está relacionada con la locura (Maximiliano) y en otros con la devoción y el misticismo (Luis Gonzaga); los asesinatos y la rumorología que provocan reflexiones de los personajes sobre la mortalidad del hombre y que nos muestran las creencias de la época (pensemos en la tertulia de las noches de los jueves en casa de Eloísa, o en las conversaciones sobre crímenes de *La incógnita y Realidad*).

El estudio de la obra de don Benito nos permite también comprobar que la muerte es un elemento que estructura la acción: los numerosos acontecimientos relacionados con la defunción de los personajes o de sus seres queridos producen en diversas ocasiones el cambio de rumbo narrativo y suponen siempre un antes y un después, tanto en la psicología de los protagonistas como en el propio desarrollo de la acción, marcando los finales y los comienzos de los capítulos y de las distintas partes de las novelas¹⁸. La novela galdosiana resulta, pues, esencial para acercarnos un poco más al cambio filosófico y sociológico que se produce en el siglo XIX en la aceptación de la muerte y que el filósofo Dezsö Csejtei (2006, p. 17) resume así:

Durante las épocas anteriores la muerte fue una instancia que exigió cierto respeto por parte del hombre que *nolens-volens* tuvo que aprender a *vivir junto* a ella. A partir de esta época, sin embargo, la muerte se convirtió en un adversario, enemigo que debe ser desarraigado, aniquilado hasta los límites últimos de sus posibilidades.

Galdós nos concede con su novelística la posibilidad de contemplar directamente la muerte, ya sea a través de los sueños protagonizados por ella, o de los procesos degenerativos, y a su vez angustiosos, de sus personajes, con sus sensaciones en el lecho de muerte. Y todos estos retratos los realizó el escritor canario desde una estética realista/naturalista, pero superando el objetivismo preconizado por ésta para obsequiarnos

¹⁷ Turner (1998, p. 171) también se fija en la primera visión infernal que Teodoro Golfín percibe del pueblo minero donde se desarrolla *Marianela*, y habla de una «comparación metafórica entre mina y enfermedad», que yo ampliaría al universo de la muerte.

¹⁸ Posiblemente, los comienzos más folletinescos de nuestro autor exigidos por la novela de entregas tengan mucho que ver en este tipo de estructura.

con una meditación sobre la mortalidad humana que, en mi opinión, marca toda su obra.

Ricardo Gullón (1987, p. 114) plasmó como nadie esta forma con la que don Benito traspasó el materialismo naturalista y consiguió llegar a los lugares más remotos de la conciencia del hombre:

Por fortuna, el realista, el observador, tenía mirada trascendente. ¡Gran mirada la de Galdós! Enfocada sobre una pasión, sobre una crisis espiritual o social, cala hasta los últimos estratos, hasta la vibrante entraña, y la extrae, para nosotros, en los puntos de la pluma. Describió la vida española del siglo pasado con tal fidelidad y precisión que bajo el dibujo anecdótico transparece la filigrana de la realidad permanente, y tras la silueta del hombre decimonónico, la imagen del hombre eterno.

Y es precisamente por ello, por representar como pocos la imagen del hombre «eterno», más allá del tiempo, por lo que la prosa de don Benito consigue, como muy pocos, que nos identifiquemos con las preocupaciones de sus personajes, entre ellas, claro está, con el miedo a la muerte, aunque ésta sea, como reconoce Morin (2007, p. 22), «lo que afirma al individuo». Este filósofo francés asegura asimismo que las sepulturas de los cementerios son sinónimo de «la inquietud por los muertos, o mejor, la inquietud por la muerte» (*ibid.*, p. 21). Pienso que, en general, cualquier representación artística de la muerte implica también esa expectación y ese desasosiego, del que habla Morin, que causa a todo ser humano la conciencia de la caducidad de la vida, y que espero haber esbozado en el caso de la novelística galdosiana. Es probable también que sea esta inquietud la que, según Casaldueiro (1974, p. 29), tuvo don Benito durante toda su existencia y que, como hemos podido comprobar en las páginas de sus novelas, dejó manifiesta en su extensa obra literaria:

Pero también, desde su primera obra hasta la última, nos habla de la vida religiosa, ya considerada desde el punto de vista colectivo, ya individual. Ni por un momento encontró la paz y el reposo sintiendo en aumento, a medida que pasaban los años, el pavor ante el misterio de la vida y de la muerte. Paso a paso, conducido por la duda y la sinceridad, va cruzando de una zona espiritual a otra más alta, hasta oír allá a lo lejos, como última esperanza, después de haber aceptado el dolor de la vida, purificándose, un supremo himno de amor y alegría.

Incluso desde este recorrido, que preconiza Casaldueiro, de nuestro autor hacia lo espiritual, la novela galdosiana nos ayuda a vislumbrar la evolución de la imagen de la muerte desde el Romanticismo hasta la actualidad¹⁹. Podemos concluir tras estas re-

¹⁹ Para Ariès (2000: 68), uno de los rasgos fundamentales del Romanticismo es «la complacencia en la idea de la muerte».

flexiones que la visión trágica romántica de la muerte, continuada en el Decadentismo finisecular, se transforma con el Realismo y Naturalismo en una mirada menos exaltada y más cercana a la «mirada clínica» de la que habla Foucault (1999), enraizada en los imparables avances científicos del siglo XIX. El escritor realista sigue interesado en representar en sus obras el tema de la muerte, esgrimido con fervor en el Romanticismo, pero lo hace alejándose del artificio y la afectación que tanto gustaban en la primera mitad de siglo y a los que se vuelve por pura delectación artística en el Modernismo.

La nueva estética adapta el emergente discurso médico y científico en sus obras, y el resultado, en cuanto a la muerte, es una reproducción que pretende ser fidedigna a través de la concienzuda observación del cuerpo humano, de sus procesos degenerativos y de su destrucción final. La mirada realista/naturalista no deja de transmitir, desde su objetivismo y peculiar distanciamiento, la obsesiva inquietud humana ante su destino en la segunda mitad del siglo XIX, cuando comienza un lento proceso de negación de la muerte (recordemos cómo se engaña al moribundo en las novelas de don Benito y en la citada obra de Tolstoi) que desemboca en la actual situación de rechazo, «la muerte vedada» de la que habla Ariès (2000, pp. 83-98), y que podemos entrever en la obra galdosiana.

La muerte en la novelística de Pérez Galdós nos anuncia, pues, lo que será la muerte del siglo XX: un largo camino hacia el olvido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAS «CLARÍN», Leopoldo, 1991. *Galdós novelista*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU.
- ARIÈS, Philippe, 1983. *El hombre ante la muerte*, versión de Mauro Armiño, Madrid, Taurus.
- 2000. *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. De F. Carbajo y R. Perrin, Barcelona, Quaderns Crema.
- CASALDUERO, Joaquín, 1974. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- CSEJTEI, Dezsö, 2006. *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FOUCAULT, Michel, 1999. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada clínica*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- FREUD, Sigmund, 1999. *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial. 3 vols.
- GILMAN, Stephen, 1985. *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo, 1987. *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 2002. *La muerte*, trad. y prólogo de Manuel Arranz, Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ ABOAL, María, 2007. «La ruina del cuerpo en Emilia Pardo Bazán: San Francisco de Asís (Siglo XIII)», en *Escrever a Ruína*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 161-173.
- MILLER, Stephen, 1983. *El mundo de Galdós*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MORIN, Edgar, 2007. *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós.
- NOCHLIN, Linda, 1991. *El realismo*, Madrid, Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 2002. *El doctor Centeno*, ed. de José-Carlos Mainer, Madrid, Biblioteca Nueva.
- 2003. *La familia de León Roch*, ed. de Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra.
- TOLSTOI, León, 2006. *La muerte de Iván Ilich. Hadyi Murad*, Madrid, Alianza.
- TURNER, Harriet, 1998. «Ciencia e ilusión: la doble dimensión de la metáfora en Marianela», en Lissorgues, Yvan, y Sobejano, Gonzalo (coord.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 169-177.
- VOZMEDIANO HIDALGO, María Luisa, 1981. *Las ciencias médicas a través de las novelas de D. Benito Pérez Galdós*, Madrid, Universidad Complutense.

Luis Ángel Rojo, en la sesión de ingreso en la Real Academia, ha versado sobre Galdós, un tema sugestivo para un banquero, ya que Galdós, como Balzac en París, hizo la anatomía de las clases sociales, hizo sociología, que entonces no se llamaba así, y estudió con especial atención el mundo del gran dinero y del pequeño dinero, cuando los capitales eran inamovibles y los ahorros del pobre tampoco iban mucho más allá de la hucha. Quizá la paz pequeñoburguesa que se respira en el Madrid de Galdós es la paz del dinero quieto, el papel de viudas y el ahorro modesto pero seguro. Don Benito repudia en principio aquel Madrid provinciano, pero luego comprende que, al igual que Balzac, tiene su mundo novelístico en la capital. Un novelista queda más completo cuando se encierra en una endogamia y va dejando nota de todo lo que pasa allí donde no pasa nada.

Galdós tenía un fino oído para el chisme de la calle y para el chisme de los salones. Era un incansable recolector de anécdotas y chismes, como luego lo fue Zunzunegui en nuestros días, con menor depuración y fortuna. Pero ambos estaban convencidos, por la influencia balzaquiana, de que la novela consiste en una acumulación de enredos familiares y financieros, hasta hacer un mapa de Madrid o de París del mismo tamaño que las propias ciudades. Es una manera de hacer novela que quizá ha pasado de moda, aunque en la nueva novela norteamericana encontramos *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, que comparte esa ambición de darnos todo Nueva York sin olvidar a los ricos de Central Park, a los negros del Bronx, ni los muelles de Brooklyn, ni las iglesias alternativas, ni la podredumbre de los juzgados de barrio.

La gran ciudad es una creación del siglo XX, una escultura que ocupa varios kilómetros y aspira siempre a parecerse a Atenas o a Florencia. Últimamente, al citado Nueva York. Con toda su modernidad, la gran ciudad es una herencia de la ciudadela medieval y del feudo almenado. El hombre está perdido bajo unos cielos erráticos y se construye tribus cada vez más extensas para abrigarse en ellas humanamente y arquitectónicamente. En el Madrid de hoy, ese Metro interminable que ha fabricado Gallardón esconde un afán no sólo urbanístico, sino también humanitario y sociológico, por abrazarnos a todos en una misma ambición.

Aquel Madrid provinciano, que a Galdós le parecía tan grande como miserable, es el Madrid que a Azorín le deslumbra, pues que Azorín prefería pasearse por el centro de la ciudad, entre los grandes teatros y bajo el beneficio de los triunfadores focos. Quiere decirse que cada uno ve la ciudad que quiere ver y ahora se ha publicado una lista de las 10 novelas que mejor retratan Madrid, y poco tienen que ver unas con otras. Habría que escribir la novela de todas las ciudades que imagina el escritor a partir de una misma ciudad. El absentismo campesino explica bien la atracción de la metrópoli para el hombre de las soledades, para el ser de lejanías. Aunque Heidegger viese al hombre como un ser de lejanías, lo cierto es que hemos esculpido destellantes ciudades como obra de los imperios, primero, y como obra del capitalismo, después. Y aquí estamos todos apretados viendo pasar por la Gran Vía a Fortunata y Jacinta con minifalda.

GERONA: «UNA GUERRA A MUERTE EN LA ANIMALIDAD HAMBRIENTA»

CARMEN LUNA SELLÉS

Universidad de Vigo

Cuarenta y seis episodios agrupados en cinco series son los que componen ese monumental mosaico histórico-novelesco que forman los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós (1843-1920), escritos entre 1873 y 1912. En ellos, a través de una magistral urdimbre entre historia y ficción¹, se muestra la historia de España próxima al autor, desde la batalla de Trafalgar (1805) a la España de Cánovas (1880). Setenta y cinco años de la historia de España de los que el autor selecciona los principales acontecimientos desde la abdicación de Carlos IV, la invasión napoleónica y la guerra de la Independencia, pasando por el reinado de Fernando VII, la regencia de María Cristina, las guerras carlistas, los reinados de Isabel II y de Amadeo de Saboya, hasta la primera República y la Restauración borbónica.

En la tabla que seguidamente reproduzco se puede comprobar cómo entre 1873 y 1879 se suceden ininterrumpidamente los veinte títulos de las dos primeras series, y cómo, después de un lapso de diecinueve años, entre 1898 y 1912, surgen los restantes *Episodios*, que se distribuyen, diez en cada una de las series tercera y cuarta, y seis en la quinta. Los *Episodios*, que en muchas ocasiones poseen un título que indica un acontecimiento histórico específico, se agrupan dentro de una unidad mayor, la *serie*, que los acoge en tanto que integrantes de una continuidad histórica y unidad novelesca. La primera serie se centra en los últimos años del reinado de Carlos IV y la guerra de la Independencia; la segunda, en el reinado de Fernando VII; la tercera, en las guerras carlistas; la cuarta, en reinado de Isabel II, y la quinta y última, en la República y la Restauración.

¹ Existen numerosos ensayos que se ocupan del análisis de este género híbrido; entre ellos podemos destacar los ya clásicos de Hinterhauser (1963), Juan Ignacio Ferreras (1980) y Ricardo Gullón (1966).

- 1) **Primera serie**
 - a) 1873: *Trafalgar; La Corte de Carlos IV; El 19 de marzo y el 2 de mayo; Bailén.*
 - b) 1874: *Napoleón en Chamartín; Zaragoza; Gerona; Cádiz; Juan Martín el Empecinado.*
 - c) 1875: *La batalla de los Arapiles.*
- 2) **Segunda serie**
 - a) 1875: *El equipaje del rey José; Memorias de un cortesano de 1815.*
 - b) 1876: *La segunda casaca; El Grande Oriente; 7 de julio.*
 - c) 1877: *Los Cien mil hijos de san Luis; El terror de 1824.*
 - d) 1878: *Un voluntario realista.*
 - e) 1879: *Los Apostólicos; Un faccioso más y algunos frailes menos.*
- 3) **Tercera serie**
 - a) 1898: *Zumalacárregui; Mendizábal; De Oñate a La Granja.*
 - b) 1899: *Luchana; La campaña del Maestrazgo; La estafeta romántica; Vergara.*
 - c) 1900: *Montes de Oca; Los Ayacuchos; Bodas reales.*
- 4) **Cuarta serie**
 - a) 1902: *Las tormentas del 48; Narváez.*
 - b) 1903: *Los duendes de la camarilla; La revolución de julio.*
 - c) 1904: *O'Donnell; Aita Tettauen; Carlos IV en La Rápita.*
 - d) 1906: *La vuelta al mundo en la Numancia; Prim.*
 - e) 1907: *La de los tristes destinos.*
- 5) **Quinta serie**
 - a) 1907: *España sin Rey.*
 - b) 1909: *España trágica.*
 - c) 1910: *Amadeo I.*
 - d) 1911: *La primera República; De Cartago a Sagunto.*
 - e) 1912: *Cánovas.*

Pero esta sucesión de acontecimientos históricos no son narrados como en los libros de historia, puesto que como en más de una ocasión la crítica ha señalado, los *Episodios Nacionales* ponen en ejecución y se adelantan al concepto de «intrahistoria» del que años más tarde hablará Miguel de Unamuno. La siguiente argumentación galdosiana, perteneciente al segundo prólogo a la edición ilustrada (1885)², nos muestra cuán cerca están ambos autores:

² *Episodios Nacionales*, ed. ilustrada, Madrid, La Guirnalda, 1885.

Lo que comúnmente se llama *Historia*, es decir, los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente.

Galdós defiende el nuevo género —híbrido de historia y literatura— porque considera que con él logra reconciliar los distintos estratos de realidad. Convencido del poder liberador del conocimiento de la Historia pero persuadido también de que esta disciplina deja «en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos (...) el vivir, el sentir y hasta el respirar», confía en la narrativa como espacio que posibilita cauces para expresar ese extracto de realidad que no muestra la Historia. Galdós frente a la Historia concebida como una sucesión de hechos más o menos notables crea el *Episodio nacional*, haciendo depender el concepto de Historia del concepto de «modelo narrativo». El *Episodio* no es la descripción de una serie de hechos, sino un mecanismo de conversión de los hechos en *acontecimientos*³ que supone asimismo un modelo interpretativo.

Al terminar la segunda serie, Galdós da por terminado el proyecto de los *Episodios Nacionales* argumentando la cercanía cronológica con los hechos históricos, pero lo retoma después de un período de diecinueve años, justificando en *Zumalacárregui* —el primer episodio de la tercera serie— esta reanudación como respuesta a la petición de sus lectores y al consejo de sus amigos. No obstante, y como la crítica señala con insistencia, el motivo de esta reanudación fue de índole fundamentalmente económica tras el varapalo sufrido en el pleito con su editor y socio Miguel de la Cámara⁴. Así, desde 1898 a 1912, continuará los *Episodios* sin interrupción hasta el sexto de la quinta serie, *Cánovas*, que cierra la magna obra por varios motivos, entre ellos, problemas de salud, recordemos su edad cercana a los setenta años y su ceguera casi total en esta época⁵.

Siempre interesado por la sociedad contemporánea y por la recuperación de la historia como medio de encauzar correctamente el presente y el futuro, desarrolla en los *Episodios Nacionales* el molde para canalizar ambos intereses, que coloca a Galdós como el máximo representante de la novela histórica en España. Con anterioridad a los *Episodios Nacionales* ya se había iniciado en la creación de tema histórico con *La Fontana*

³ Entiendo «acontecimiento» como es definido en Claudio Guillén (1989, p. 403): «Pero no llamamos acontecimientos a cualquier cosa que pasa. El suceso no es un hecho, un dato histórico cualquiera. Entre tantas cosas que ocurren el historiador elige y destaca aquéllas que le parecen significativas y dignas de ser relacionadas con las acaecidas antes o después, desempeñando así un papel narrativo. Elegir entraña en tal caso excluir lo que no parece haber sido un acontecimiento.»

⁴ Aunque tenía en proyecto los cuatro *Episodios* que hubieran completado la serie (*Sagasta, Las colonias perdidas, La reina regente y Alfonso XIII*), como él mismo confiesa en carta a Antonio Maura el 2 de marzo de 1898 y en las *Memorias de un desmemoriado*. Datos extraídos de Arencibia (1998, p. 502).

⁵ Berkowitz (1948, p. 341). Y como señala Yolanda Arencibia (1998, p. 503), en el Archivo de la Casa-Museo de Galdós se encuentra documentación destinada a una obra sobre Sagasta que no llegó a escribir.

de Oro, escrita entre 1867 y 1868, pero publicada en 1870, y con *El audaz* (*Historia de un radical de antaño*), en octubre de 1871. Por lo demás, es importante señalar que Galdós tempranamente, en el prólogo a su primera novela, *La Fontana de Oro*, y en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870)⁶, expone las dos líneas fundamentales del proyecto estético que irá materializando y al que se mantendrá fiel a lo largo de su extenso corpus literario. En el primer texto explica la necesidad de recuperar la historia para poder entender el presente y avanzar cara al futuro⁷; en el segundo, solicita dar protagonismo a la clase media española en la «moderna novela de costumbres». Objetivos teóricos que vinieron a realizarse en la praxis, el primero en los *Episodios Nacionales*; el segundo en las llamadas «Novelas contemporáneas».

La finalidad pedagógica de los *Episodios* lleva a Galdós a conjugar el plano histórico y el novelesco manejando, en líneas generales, materiales históricos, costumbristas y folletinescos. Galdós pretende dar a conocer de forma amena la Historia de España a través de la trama novelesca. Afirma⁸ que su obra ha nacido «limpia de toda intención que no fuera la de presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del período más dramático del siglo, con el objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados a esta clase de lecturas»⁹. Los personajes ficticios viven su particular historia y son a la vez guías del relato histórico, como contrapunto directo, paralelístico o simbólico de la realidad socio-histórica y como jueces de la misma, bien por testimonio directo, bien por disertación del autor derivada de las experiencias personales. El *Episodio* galdosiano entra en la categoría de «novela histórica», ahora bien, modifica el género que desde el Romanticismo se había ocupado del pasado remoto, al dirigirlo hacia un pasado inmediatamente anterior a escritor y lectores coetáneos al autor, convirtiéndolo en crónica de acontecimientos muy cercanos.

A lo largo de todo este corpus narrativo, tres son las perspectivas que adopta el narrador: bien un narrador personaje en primera persona, que directamente presenta los acontecimientos interpretándolos interesadamente; bien un narrador múltiple inhe-

⁶ Prólogo al libro de un amigo. «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. Proverbios ejemplares y proverbios cómicos, por D. Ventura Ruiz Aguilera», *Revista de España*, tercer año, t. XV, núm. 57, pp. 162-172.

⁷ A este respecto también es clarificador el siguiente fragmento del segundo prólogo a la edición ilustrada (1885): «Por más que la generación actual se precie de vivir casi exclusivamente de sus propias ideas, la verdad es que no hay adelanto en nuestros días que no haya tenido su ensayo más o menos feliz, ni error al cual no se le encuentre fácilmente la veta a poco que se escarbe en la historia para buscarla» (Troncoso, 1995, p. 368).

⁸ En el epílogo a *La batalla de los Arapiles*, último episodio de la *Primera serie*.

⁹ A pesar de la reivindicación de objetividad que pretende con la expresión «limpia de toda intención» de la anterior cita, la obra de Galdós, como toda obra literaria, muestra claramente el sesgo ideológico de su autor. Como afirma Clara E. Lida (1968, p. 62), «como hijo espiritual de la Gloriosa, comparte sus ideales de liberalismo político y económico, fe en la educación y en el progreso material, anticlericalismo y antimilitarismo». Esa ideología si bien no manipula burdamente los acontecimientos históricos, es el motor que aflora en todos los niveles de los *Episodios*.

rente a la narrativa epistolar que aporta un interesante multiperspectivismo o bien un narrador en tercera persona. La crítica señala como característica unificadora de todas estas focalizaciones que el narrador manipula desde posición privilegiada y de forma irónica los planos de la realidad y de la ficción, característica típicamente cervantina (Ricardo Gullón, 1973, p. 57, y Arencibia, 1998, p. 507) y que estamos, sobre todo en aquellos casos de tercera persona, ante un narrador implicado en los acontecimientos que, al reflexionar sobre los mismos, permite al autor, implícito o explícito, volcar sus propias reflexiones y razonamientos.

Entre 1873 y 1875 aparece la primera serie de los *Episodios Nacionales*, siendo la guerra de la Independencia, su preparación, su desarrollo, sus momentos más significativos, el eje histórico unificador de esta serie, que se inicia con *Trafalgar*, recreando la derrota naval hispanofrancesa contra los ingleses en 1805, y finaliza con *La batalla de los Arapiles*, en la que la invasión napoleónica es definitivamente derrotada gracias a la unión hispano-británico-portuguesa. A Galdós, como en todos los *Episodios*, no le interesa focalizar el acontecer histórico desde o para las grandes figuras protagónicas, sino desde una visión popular, de abajo arriba; para ello va a servirse en esta serie de un narrador de humilde procedencia, Gabriel Araceli, quien ya anciano rememora los sucesos históricos vividos en su juventud. De forma paralela y para amenizar y captar el interés del lector, Araceli narra su historia amorosa y repleta de romanticismo con Inés, procedimiento que es una constante en los *Episodios Nacionales*. Como constante es también la modulación del discurso y del lenguaje de los personajes dependiendo de sus lugares de procedencia y estratos sociales.

Gabriel Araceli es actor y narrador de todos los episodios de esta serie, a excepción de *Gerona*¹⁰. En este texto Araceli deja de relatar sus vivencias bélicas y amorosas para transmitirnos la historia del sitio de Gerona escuchada a su amigo Andresillo Marijuán camino de Cádiz¹¹. De los veintiocho capítulos de que consta este episodio, la «Relación de Andresillo Marijuán» o relato de segundo grado ocupa prácticamente toda la narración (capítulos I al XXVI) frente al relato en primer grado presente al inicio a modo de introducción, donde se contextualiza la «Relación», y en los dos últimos capítulos, donde se describe la llegada de Araceli a Cádiz, y se anticipa lo que se narrará en el siguiente *Episodio*.

Dentro de la primera serie, los episodios *Zaragoza* y *Gerona* tienen como núcleo histórico la defensa heroica de ambas ciudades ante el asedio de las tropas napoleónicas y su trágico fin. Ambos sucesos históricos presentan paralelismos: las dos ciudades pade-

¹⁰ Para mi trabajo sobre *Gerona* he utilizado la ed. de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela (2005). También podemos destacar la de Carles Bastons i Vivanco (2004) y la de Yolanda Arencibia en *Episodios Nacionales. Primera serie* (2005-2006).

¹¹ Esta excepción de la voz narrativa posiblemente obedece a la necesidad, dado el paralelismo histórico de los sitios de Zaragoza y Gerona, de dotar de verosimilitud los acontecimientos, puesto que sería inverosímil que Gabriel se hubiese encontrado en ambos sitios.

cieron durante la guerra de la Independencia un intento de conquista al inicio del levantamiento y un primer sitio que rechazaron, al que siguió un segundo con capitulación tras soportar un cruel sacrificio y un porcentaje ingente de bajas. No obstante, y pese a ese núcleo común, el enfoque narrativo dado por Galdós difiere. En *Zagaroza* se realza la lucha cruenta, directa y desesperada del pueblo, ensalzando el heroísmo del general Palafox y de la memorable Manuela Sancho, símbolo de la voluntad popular. En cambio, en *Gerona* el heroísmo del pueblo gerundense y de su defensor el general Álvarez de Castro¹² no se concretiza contra un enemigo visible, sino contra el hambre. Pese a que el narrador, Andresillo Marijúan, se detiene en relatarnos la defensa frente a las diversas acometidas del ejército francés en la que él como soldado participa, y en alabar la valentía y solidaridad del pueblo ante un ejército muy superior, el verdadero antagonista y motor del relato es un enemigo interno: el hambre. No pudiendo los franceses franquear las murallas de Gerona después de la heroica defensa del 19 de septiembre de 1809, «se detuvieron en su línea de bloqueo con intención de matarnos de hambre» (cap. XI) —informa Andresillo—. Esta batalla contra el hambre es, frente a la lucha contra un enemigo común, de un calibre monstruoso, inhumano:

Morir en la brecha es no sólo glorioso, sino hasta cierto punto placentero. La batalla emborracha como el vino, y deliciosos humos y vapores se suben a la cabeza, borrando de nuestra mente la idea del peligro y en nuestro corazón el dulce cariño a la vida; pero morir de hambre en las calles es horrible, desesperante, y en la tétrica agonía ningún sentimiento consolador ni risueña idea alborozan el alma irritada y furiosa contra el mísero cuerpo que se le escapa. En la batalla, la vista del compañero anima; en el hambre, el semejante estorba. Pasa lo mismo que en el naufragio: se aborrece al prójimo porque la salvación, sea tabla, sea pedazo de pan, debe repartirse entre muchos (cap. XI).

Con el hambre todo perece, naturaleza y humanidad, generándose «una guerra a muerte en la animalidad hambrienta» (cap. XI). Los protagonistas luchan en su interior contra el instinto animal de supervivencia que los convierte en depredadores, en enemigos de sus amigos, en asesinos. Significativamente, las escenas en las que los protagonistas libran esa batalla contra el hambre ocupan mayor espacio en la narración que el dedicado a relatar la lucha entre sitiados y sitiadores. En relación con todo esto debe notarse que Galdós, más que convertir su texto en la epopeya de una ciudad, quiere

¹² Mariano Álvarez de Castro (1749-1810). Como gobernador de la plaza de Gerona durante el segundo sitio (junio-diciembre de 1809) dirigió con mano de hierro la cruenta defensa de la ciudad contra las fuerzas de Saint-Cyr y Augereau. Después de siete meses de lucha y bloqueo, y herido Álvarez de Castro, Bolívar le sucedió, el cual, horrorizado ante la situación, capituló en 10 de diciembre. Los franceses entraron el 11 de diciembre en la desolada ciudad. Álvarez de Castro, prisionero en Perpignan y Narbona, fue encarcelado en el castillo de Figueras en enero de 1810 donde murió en circunstancias aún hoy no aclaradas. De esta última observación y sus diversas especulaciones se hace eco Araceli en el episodio *Gerona* (cap. XXVI).

ofrecer al lector una narración antiépica y antibélica. En *Gerona* hay heroísmo y martirio, pero sobre todo es «animalidad hambrienta». Hay heroísmo pero no exaltación de la guerra propia de la epopeya, la cual, para Galdós, ya no existe en los tiempos modernos. Tal y como señala Gilberto Triviños (1987, p. 110) el marbete de «epopeya» dado por parte de la crítica a este episodio es erróneo e incluso desdibujador del significado principal de la narración si no es matizado:

La representación positiva de la guerra, propiedad discursiva que diferencia un relato épico del que no lo es, está de tal modo ausente en este episodio que su reducción a la Epopeya se convierte en el mayor obstáculo para su comprensión cuando no se emplea la denominación «epopeya» para indicar que se trata de un nuevo tipo de relato épico (epopeya trágica o épica del martirio).

Gerona es la novela de los horrores de la guerra, de su desmitificación en tanto que desorden y subversión: el enemigo de los españoles no son los franceses, son los españoles mismos. El hombre se convierte en un animal guiado por el instinto de conservación. El héroe histórico de este *Episodio* es Álvarez de Castro, el hombre de bronce, que piensa sólo en el honor de la patria y no cede ante el bloqueo. Su inflexibilidad moral, su heroica resistencia que no capitula ante la hambruna del pueblo, lo convierten en héroe pero también en el símbolo del terror, puesto que su resistencia y la que exige a los ciudadanos va en contra de la vida y la libertad:

Estábamos moralmente aprisionados entre las garras de acero de su carácter, y no nos era dado exhalar una queja ni un suspiro, ni hacer movimiento que le disgustara, ni dar a entender que amábamos la libertad, la vida, la salud. En suma, le teníamos más miedo que a todos los ejércitos franceses juntos (cap. X).

En esta situación límite desaparece la idea de patria. El médico Mondedeu que ve peligrar por el hambre la vida de la persona que más ama, su hija Josefina, cuestiona la inflexibilidad patriótica de Álvarez de Castro, quien prefiere que todos mueran de hambre antes que claudicar; sus palabras aportan una complejidad significativa a la heroica resistencia de Gerona, pues ponen ante nuestros ojos la dramática tensión que el bloqueo crea entre valores públicos y valores privados, algo que la Historia «académica» difícilmente revelará:

Se le llena a uno la boca diciendo: ¡Viva Gerona y Fernando VII! Le parece a uno que ya está viendo las historias que se van a escribir ensalzándonos hasta las nubes; pero yo quisiera poder decir: ¡Viva España y viva Josefina! (cap. XIII).

Galdós materializa ese desorden ético y social producido por el hambre, la desaparición de la idea de humanidad y el surgimiento de hombres-fieras, a través de las rela-

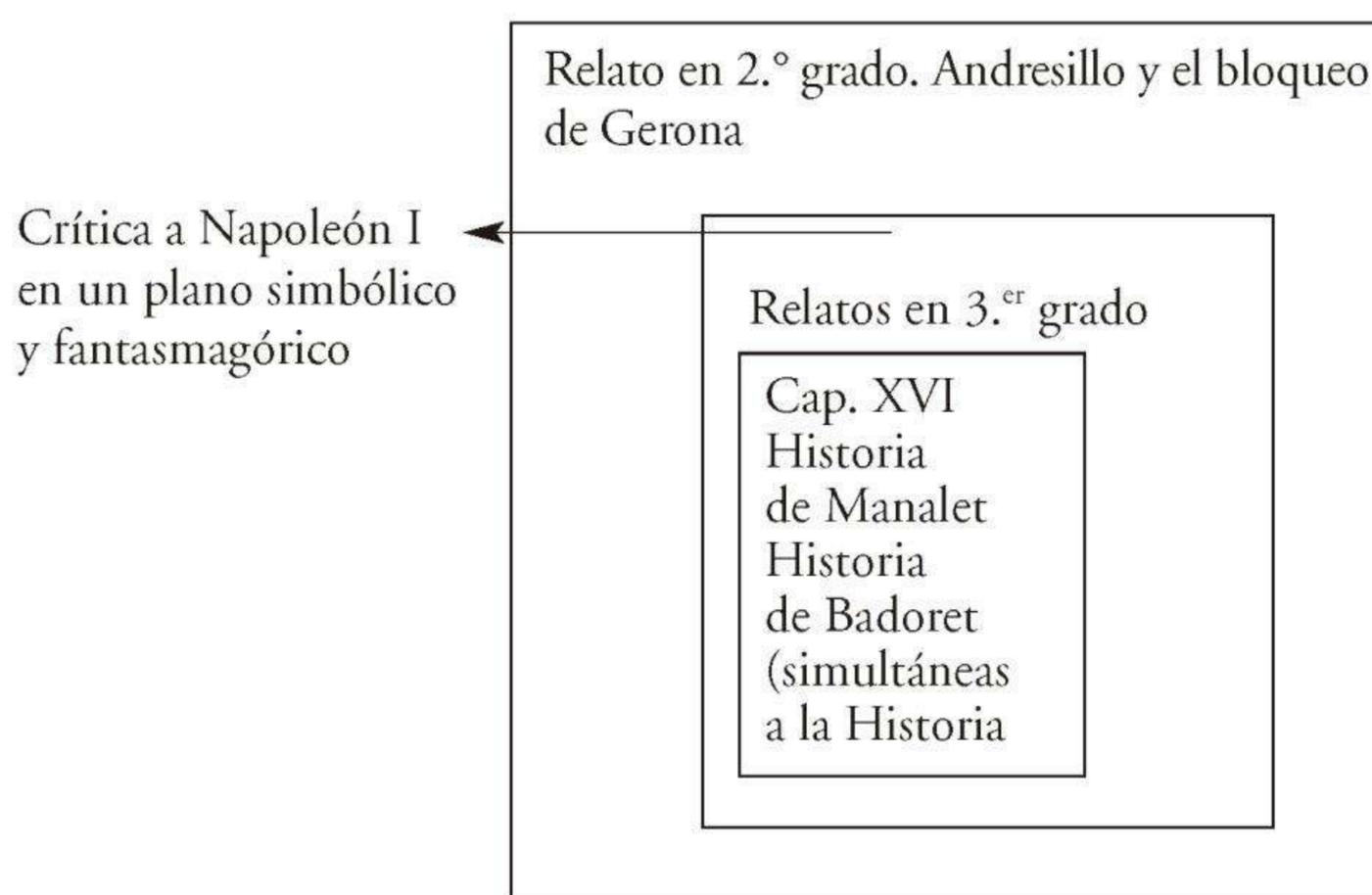
ciones de los dos protagonistas del relato: el soldado Andresillo Marijuán y el médico Pablo Nomdedeu. La relación de ambos personajes que viven en una misma casa (Andresillo en la planta baja junto a sus protegidos Siseta, a la que ama, y sus hermanos pequeños; Nomdedeu, en el primer piso junto a su hija Josefina) es inicialmente cordial, respetuosa. Antes del cruento asedio, Nomdedeu es la voz del sabio, del hombre equilibrado, solidario, paternal, y Andresillo destaca por su bondad y generosidad. Pero la hambruna subvierte estos valores, los elimina; hace que el hombre pierda su cordura y como un animal ataque a quien sea para salvar la piel. Varias son las ocasiones en las que ambos protagonistas, enloquecidos por conseguir comida para sus seres queridos, se enzarzan en una lucha feroz: en la escena en que ambos tratan de apoderarse de la gata Pichota; en la del arca; en el combate por un enorme ratón y un Niño Jesús de alfeñique. Y a cada uno de estos enfrentamientos suceden escenas de arrepentimiento, de digresiones justificativas. Los personajes no cortados de una sola pieza, muestran así su complejidad. Sólo al final renace la humanidad, «todo lo noble y hermoso que enaltece al hombre» (cap. XIX), simbolizada en las palabras de arrepentimiento de Nomdedeu en su lecho de muerte y coincidentes con el término del sitio (cap. XXIII). Pero mientras en la esfera privada hay un triunfo moral certificado a través de las palabras de Nomdedeu y de su testamento, en la esfera pública no. Al final de la novela, Araceli, narrador del relato en primer grado, y voz del autor implícito, comenta la incierta muerte a manos de los franceses del héroe de Gerona, y reflexiona sobre «los malvados en grande escala que han tenido la suerte o la desgracia de que todo un continente se envilezca arrojándose a sus pies», llegando «a creer que están por encima de las leyes morales», sobre los crímenes de guerra y su impunidad; sobre la necesidad de una «policía de naciones» que pusiera «a la sombra a los merodeadores a grande escala, devolviendo a los dueños los objetos perdidos y estableciendo el imperio moral» (cap. XXVI).

De forma paralela, y como sucede en todos los episodios, este relato también contiene una trama folletinesco-amorosa que se despliega en los castos amores de Andresillo y Siseta, y en el paterno-filial de Nomdedeu y Josefina. La muerte, ante la situación límite del bloqueo, es la única causa que a lo largo del relato amenaza estos amores. El amor de Andresillo y de Nomdedeu, ante la muerte por inanición de sus seres queridos es el que los animaliza, pero también es el que garantiza en la esfera privada el triunfo moral. Permanecen fieles a ese amor; fidelidad que les hace trascender más allá de toda contingencia. Finalizada la guerra, Andresillo puede vivir feliz con la abnegada Siseta. Y Nomdedeu antes de morir ve restablecida la salud física y mental de su hija.

En cuanto a su estructura, este *Episodio* presenta una relevante y significativa originalidad con respecto a los demás de la primera serie. Ya se dijo antes que estamos ante la estructura narrativa del relato dentro del relato. Araceli, narrador y protagonista de toda la serie, cede la palabra a Andresillo Marijuán, reproduciendo la historia que éste le contó de sus vivencias en el bloqueo de Gerona, aunque anota que ha

modificado un tanto la relación de éste para evitar las rudezas de su lenguaje y que se ha servido «como de poderoso auxiliar, del manuscrito de don Pablo Nomdedeu» (cap. XXVI) que Andresillo le regaló. Pero la complejidad narrativa no termina aquí. El capítulo XVI incluye dentro del relato en segundo grado los relatos de los dos hermanos de Siseta, Manalet y Badoret. Su situación estratégica en el centro del *Episodio* ya es significativa de la función clave que juega con respecto a la totalidad de la narración. En este capítulo, Andresillo y los hermanos cuentan sus diversas y simultáneas experiencias «maravillosas»¹³ con las ratas, y sobre todo con la «gran rata» bautizada por los hermanos «Napoleón».

Relato en 1.^{er} grado. Araceli y la guerra de la Independencia



A través de estos tres relatos —el de Andresillo, el de Badoret y el de Manalet— del capítulo XVI, narrados desde una óptica fantasmagórica producto del hambre, de la situación claustrofóbica y de la visión infantil, Galdós critica la figura de Napoleón, «el gran depredador», y las guerras del Imperio. Los tres relatores interpretan en clave histórica su lucha con las ratas hambrientas de la ciudad encabezadas por la «gran rata» Napoleón. Y gracias a esas visiones Galdós establece una analogía entre la «gran rata» y el emperador que utiliza a los franceses para su propio provecho; entre la «gran rata» que no respeta nada y el «malvado en gran escala» (Napoleón) que, como expresa Ara-

¹³ Araceli antes de ceder la palabra a la «Relación de Andresillo» la califica como «descripción de maravillosas hazañas que no debo ni puedo pasar en silencio». Este calificativo crea unas expectativas épicas que solo se materializan en la narración en clave de sátira y parodia, precisamente en este capítulo XVI.

celi ya al final del *Episodio*, no es más que un bandolero y asesino, cuyo delito, al ser perpetrado en la extensión de todo un hemisferio, hace perder la objetividad a los historiadores:

Desarrollados en proporciones colosales los vicios y los crímenes, se desfiguran en tales términos que no se les conoce; el historiador se emboba, engañado por la grandeza óptica de lo que en realidad es pequeño¹⁴, y aplaude y admira un delito tan sólo porque es perpetrado en la extensión de todo un hemisferio (...). Digo esto porque, a mi juicio, Napoleón I y su efímero imperio, salvo el ingenioso genio militar, se diferencian de los bandoleros y asesinos que han pululado por el mundo cuando faltaba policía, tan sólo en la magnitud (cap. XXVI).

Estas reflexiones de Araceli sobre las guerras napoleónicas, inmediatamente después de terminada la «Relación de Marijuán», nos iluminan para interpretar el capítulo XVI como sátira y parodia de la historiografía oficial. Esto en Galdós se encuentra relacionado con una matización del concepto de «realidad» que se aprecia en el mismo deseo de creación del género *Episodio* y que lo acerca a la modernidad literaria. La verdad histórica para Galdós —precisamente uno de los escritores finiseculares que escrupulosamente se documenta antes de iniciar su labor— no se alcanza con la mera documentación y científicismo, posee dos caras: la racional y la irracional que la historia no vehicula pero que sí puede hacerlo la literatura a través de diversas estrategias discursivas como las narraciones alucinadas del capítulo XVI o las narraciones de sueños, tan frecuentes en los *Episodios Nacionales*.

Gerona no es sólo el relato de la resistencia heroica de un pueblo, es fundamentalmente un alegato antibélico y antiépico. Es un relato de gran calado ideológico bajo la apariencia insustancial de las vicisitudes vividas por niños y adultos enajenados ante la situación límite del bloqueo.

Otro aspecto reseñable, en consonancia con el interés pedagógico que pretenden los *Episodios*, es el rigor documental galdosiano; antes de escribir un episodio se documenta profusamente; recurre a diversas fuentes de información escrita (libros de historia, biografías, periódicos, revistas), o fuentes orales recogidas de testigos presenciales de los hechos o de corresponsales a quienes pide información; recurre también a diccionarios especializados en geografía o patrimonio monumental. Un ejemplo significativo de cómo se incorpora a la novela un dato histórico puede observarse en el capítulo XIII, cuando el médico Nomdedeu, interrogado por el general Álvarez, gobernador de la plaza, sobre la situación de los enfermos, le sugiere la rendición; el general se niega y el médico argumenta:

¹⁴ Tan pequeño que Galdós lo convierte en un mundo ratonil. Negrita y nota mía.

—... Me ocurre que Gerona ha hecho ya bastante por la religión, la patria y el rey. Ha llegado ya al límite de la constancia, señor, y exigir más de esta pobre gente es consumir su completa ruina.

Álvarez agitó ligeramente el bastón de mando en la mano derecha, y sin inmutarse dijo a Nomdedeu:

—Ya... sólo usted es aquí cobarde. Bien: cuando ya no haya víveres, nos comeremos a usted y a los de su ralea, y después resolveré lo que más convenga.

Esta última frase del fragmento novelesco citado se encuentra recogida prácticamente igual en el libro manejado por Galdós de Manuel Henao y Muñoz, *Los Borbones ante la revolución* (1869)¹⁵, como puede comprobarse:

En medio de tanta pesadumbre, sin embargo, el gobernador Álvarez, oyendo pronunciar a un oficial la palabra *capitulación*, le respondió volviéndose con la presteza de un león herido: «¡Cómo! Sólo Vd. es aquí cobarde. Cuando ya no haya víveres nos comeremos a Vd. y a los de su ralea, y después resolveré lo que más convenga» (1869, t. II, pp. 562-563).

La preocupación documental del autor se refleja también en el lenguaje utilizado. Se documenta sobre nombres propios, giros, frases a la hora de escribir *Episodios* que transcurren en zonas no castellano-parlantes, como sucede en el episodio *Gerona*. No obstante, en este texto, Galdós apenas incorpora frases o palabras catalanas en los diálogos de los personajes¹⁶; hecho que en cambio sí que efectuará en otros episodios como *La campaña del Maestrazgo*. La documentación sobre el catalán se aprecia fundamentalmente en la selección de los nombres de los personajes: Siseta, Badoret, Manalet, Gasparó, Cristoful Mongat, Pablo Nomdedeu. Este último, además, es un nombre motivado, pues su significado —«Nombre de Dios» (Nomdedeu)—, además de estar en correlación con el nombre propio, Pablo, que nos remite a san Pablo, voz de Cristo en la tierra, también está relacionado con la función del personaje en la trama: «Nom de deu» es la voz de la conciencia de los sitiados, de su humanidad puesta en peligro por la brutalidad de la guerra.

La guerra de la Independencia generó un fecundo cancionero popular que al son de jotas, seguidillas, jácaras, soleares, fandangos, sardanas, etc., contaba los acontecimientos

¹⁵ Además de la fuente arriba citada las dos obras generales más utilizadas para esta primera serie fueron la *Historia General de España* (1850), de Modesto Lafuente, y *La Historia de la vida y reinado de Fernando VII* (1842), de Estanislao de Koska Vayo.

¹⁶ Esto se debe a que el narrador en primer grado, Gabriel Araceli, no es catalano-parlante; él mismo nos advierte antes de introducir la «Relación de Andresillo Marijuán» que «he modificado un tanto la relación de Andresillo Marijuán, respetando por supuesto todo lo esencial, pues su rudo lenguaje me causaba cierto estorbo al tratar de asociar su historia a las mías» (Troncoso, D., y Varela, R., 2005, p. 791). Así pues, de igual forma que justifica un lenguaje elaborado en la redacción del texto en 2.º grado, ese es posiblemente también el motivo que explica la no inclusión de catalanismos frecuente en otros

tos y los sentimientos del pueblo ante esta contienda; canciones que se enarbolaban a manera de bandera y señal contra las tropas francesas. Galdós en *Gerona* pone en boca de Andresillo Marijuán el cantar popular que fue estandarte de la resistencia gerundense ante el bloqueo del ejército francés:

Digasme tú, Girona,
Si te n'arrendirás...
Lirom lireta.
Com vols que m'rendesca
Si España non vol pas
Lirom fa lá garideta,
Lirom fa lireta lá

Canción que insistentemente canta Andresillo camino de Cádiz y que es, en ese repetir obstinado, el símbolo de la enajenación y del sufrimiento del pueblo de Gerona; de la difícil coyuntura entre la esfera pública y privada que vivieron sus habitantes, y que el autor logra transmitir a través de una focalización de los acontecimientos que podríamos denominar popular. Los protagonistas no son héroes, son personajes que realizan actos impíos; que dudan; que roban; que se arrepienten; que enloquecen, pero también que sueñan en momentos mejores; que aman; que reflexionan sobre las guerras; que tratan de encontrar una explicación a la catástrofe que están viviendo.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

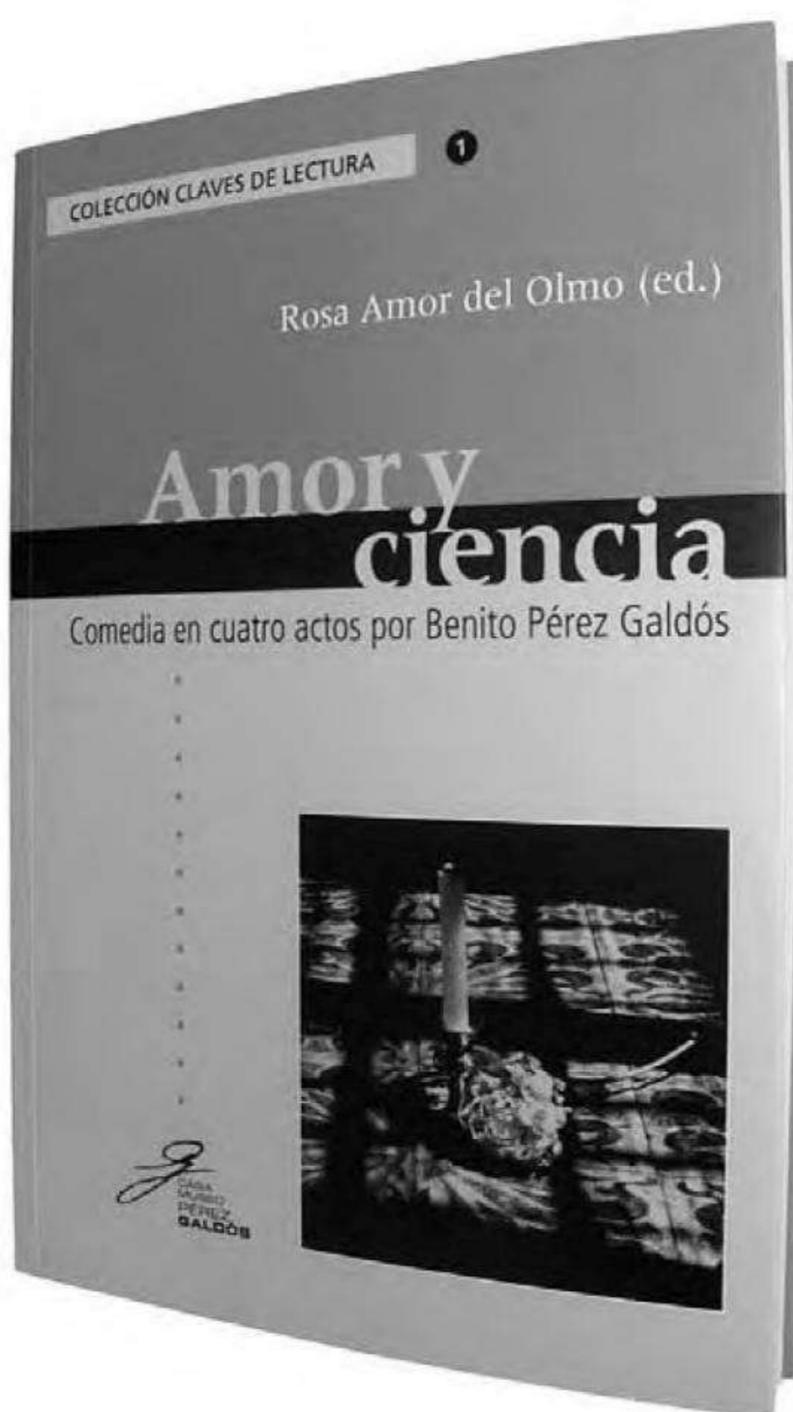
- ARENCEBIA, Yolanda, «Los *Episodios Nacionales*», en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa, 1998, t. II, pp. 501-533.
- *Episodios Nacionales. Primera serie. V. 2 Zaragoza, Gerona, Cádiz, Juan Martín El Empecinado, La Batalla de los Arapiles*, proyecto y ed. de Yolanda Arencibia, pról. de Eligio Hernández, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2005-2006.
- BASTONS I VIVANCO, Carles, *Gerona*, con cuadros cronológicos, introd., biblio., texto íntegro, ns. y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio de Carles Bastons, Madrid, Castalia, 2004.
- BERKOWITZ, H. Chonon, *Benito Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1948; reimp. Las Palmas, El Museo Canario, 1951.
- FERRERAS, Juan Ignacio, «La prosa en el siglo XIX», en Díaz Borque, J. M., *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, t. III, pp. 351-438.
- GARCÍA PINACHO, María del Pilar, *La prensa como fuente y subtema de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973.
- HENAO Y MUÑOZ, Manuel, *Los Borbones ante la revolución*, Madrid, Imprenta de B. Labajos, t. II, 1869.
- HINTERHAUSER, H., *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.
- KOSKA VAYO, Estanislao de, *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España: con documentos, órdenes reservadas y cartas de varios personajes...*, Madrid, Repullés, 1842.
- LAFUENTE, Modesto, *Historia General de España*, Madrid, Tip. Mellado, 1950.
- LIDA, Clara E., «Los Episodios Nacionales. Una historia del liberalismo español», *Anales galdosianos*, núm. III, 1968, pp. 61-77.
- PAREDES, Javier (coord.), *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- QUINTANA, Manuel José, *Memoria del Cádiz de las Cortes*, ed. de Fernando Durán López, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
- RIBBANS, Geoffrey, «Los Episodios Nacionales, o la huella del caracol», en Pérez Galdós, Benito, *Trafalgar. La Corte de Carlos IV*, ed. de Dolores Troncoso, Barcelona, Crítica, 1995, pp. IX-XXIII.
- TRIVIÑOS, Gilberto, *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Edicions del Mall, 1997.
- TRONCOSO, Dolores, y VARELA, Rodrigo, ed., introd. y apéndices a Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, Barcelona, Ediciones Destino, 2005.



COLECCIÓN CLAVES DE LECTURA

1




CASA
MUSEO
PÉREZ
GALDÓS

A la venta en:
La Librería del Cabildo · www.libroscanarios.com · Tlf.: 928 381 539
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

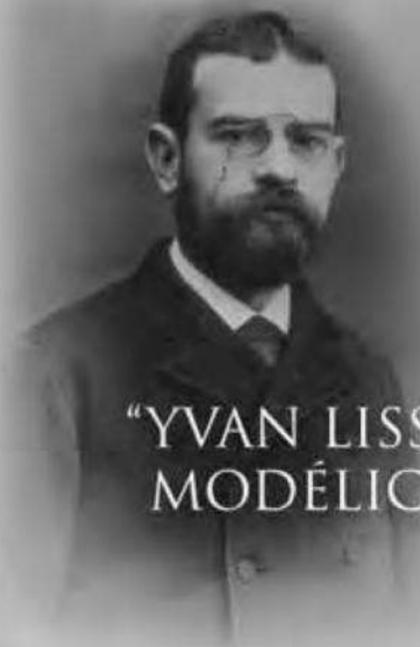
www.casamuseoperezgaldos.com

VISIÓN ESPINÉLICA DE DON BENITO

CARLOS MURCIANO

La mano, firme, sostiene
aún la pluma. En la quartilla
fluye, caudal y sencilla,
la letra apretada. Viene
una alondra y se detiene
en el alféizar. La aurora,
tibia, rosada y señora,
trueca en alondra su manto
y bendice con su canto
la escritura redentora.

La escritura que no cesa
y a veces se le derrama
y, súbita, se hace llama
y brasa y chispa y pavesa.
Mago, la recoge, ilesa,
moja la pluma en su tinta
—su sangre— y de nuevo pinta,
traza, dibuja y retrata,
mientras ata a Fortunata
con la cinta de Jacinta.



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

JOSE LUIS GARCIA MARTIN.

Leopoldo Alas,

Clarín,

(1852-1901)

en sus palabras

BIOGRAFÍA

Yvan Lissorgues

DE VENTA
EN LIBRERÍAS




EDICIONES
NOBEL

Ventura Rodríguez, 4, 1º - 33004 Oviedo

LA ACADEMIA. MAURA Y EL CONDE DE LAS NAVAS (GALDÓS, EN EL FONDO)

JOSÉ MARÍA AGUILAR

Médico y escritor

Al hablar de Antonio Maura y Montaner (1853-1925) viene, inevitablemente, a nuestra mente su extraordinaria actividad política. El político ensombrece al abogado y al hombre de letras. Maura quiso, nada menos, reformar el sistema oligárquico y caciquil de la restauración monárquica de Alfonso XII, que se revestía hipócritamente con los falsos hábitos de una monarquía parlamentaria.

A su proyecto político, que pretendía ser de hondo y largo alcance, faltó, entre otras cosas, modificar las reglas del corrompido juego constitucional de 1876.

Participaba en él desde 1881, cuando fue elegido, por primera vez, diputado a Cortes por Mallorca, «ese sistema político seudoparlamentario y corrupto que había dominado España desde 1875...»¹. Después del desastre del 98, se venía propugnando, entre los críticos y descontentos con la sociedad y el sistema político vigente, la idea de que el medio para *regenerarlo* era alcanzar la transformación cultural, moral, económica y social del individuo, equivocada idea, nada democrática, que aún hoy sigue manejándose. Por otra parte, la idea de implantar una constitución verdaderamente democrática (democracia formal) nunca entró ni en la cabeza ni en los planes de los sucesivos reformadores políticos que tuvo nuestro país, siempre reacios cuando no contrarios a conceder la libertad política a los ciudadanos, lo que sigue siendo válido hasta el día de hoy.

Maura quiso ser más práctico y predicó la revolución desde arriba, una transformación política radical desde el Gobierno, que, sin embargo, no pudo llevar a

¹ Julián Casanova, *Historia de España. República y guerra civil*, Josep Fontana y Ramón Villares (directores), Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007, vol. 8, p. 6.

cabo². Creyó que con su proyecto de reforma de la administración local, conocido por *el descuaje del caciquismo* lo lograría. Las fuerzas del sistema oligárquico —también las fuerzas antisistema— que se le oponían eran muy numerosas y, además, si se me permite la expresión, jugaba él solo esta «partida», sin el apoyo decidido de su propio grupo político, al que no supo arrastrar. Maura era un «llanero solitario» y no logró constituir un equipo que, creyendo en él y en sus ideas, pudiera apoyarle «en bloque».

En cualquier caso, la transformación radical del sistema político «desde dentro», como la que Maura trató de llevar a cabo, teniendo como agentes a los propios actores del régimen, era algo verdaderamente improbable, si no completamente imposible. Ni siquiera convertirse en héroe nacional, tras sufrir dos graves atentados, a mano de sus enemigos políticos, y sobrevivir milagrosamente, le valió para aumentar su prestigio y conseguir la ayuda que necesitaba.

Muy célebre es el discurso político la *Revolución desde arriba*, pronunciado en el Congreso, cuya tesis era la siguiente:

Hay que atraer á los indiferentes al ejercicio de la política, llamarlos con obras vibrantes para despertarlos y conmoverlos. España necesita una revolución desde el Gobierno; si no se hace desde el Gobierno un trastorno formidable, la hará desde abajo. Llamo revolución a las reformas hechas por el Gobierno *radicalmente, rápidamente, brutalmente*; tan brutalmente, que baste para que los distraídos se enteren, para que nadie pueda abstenerse, ni aun aquellos que asisten al espectáculo con resolución de permanecer alejados³.

No es extraño que la personalidad de un hombre así ocultase otras facetas de su vida, como la académica que hoy tratamos.

* * *

Antonio Maura ingresó en la Academia el 29 de noviembre de 1903, unos días antes de ocupar por primera vez, el 5 de diciembre, la presidencia del Consejo de ministros, sustituyendo al caído Villaverde⁴. Contestó a su discurso de ingreso, «La oratoria como género literario», Francisco Silvela⁵. Éste, predecesor de Maura en la jefatura del partido conservador, en esta ocasión, dijo de él:

² Vid. el artículo titulado «Maura y el maurismo» en el libro *El rostro cambiante de Clío*, de Raymond Carr, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2005, pp.132-133. Editorial Biblioteca Nueva, S. L. Vid. *El universo conservador de Antonio Maura. Biografía y proyecto de Estado*, de María Jesús González, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., pp. 407-414.

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1917, t. 23, p. 1198.

⁴ Alonso Zamora Vicente, *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1999, p. 217.

⁵ Francisco Silvela (1845-1905) ingresó en la Academia el 30 de abril de 1893. A su discurso, *Historia y vicisitudes del mal gusto en el apogeo y decadencia de nuestra literatura nacional*, contestó Alejandro Pidal y Mon, *op. cit.*, p. 166.

Al oír a Maura, se lucha con él o contra él; es fuerza pasar, de oyente a combatiente; arrastra el ánimo y sojuzga la convicción, de suerte que nadie se puede reducir a ser admirador desinteresado de su empeño⁶.

Desde niño tuvo fama de latinista aventajado, al parecer gracias a la compañía y enseñanzas de su primo, Juan Maura, vicario capitular del pueblo mallorquín de Biniamar —y después obispo de Orihuela—, donde pasaba las vacaciones de verano. Más tarde estudió a fondo el derecho justiniano. A su llegada a Madrid para cursar la carrera de Derecho, sufrió casi una depresión debido a su dificultad para expresarse en castellano.

Ávido de perfeccionar el idioma, se entregó a la lectura de los clásicos hecha en alta voz, siempre que le fuera posible. En su celda estudiantil y, sobre todo, en solitarios paseos por el Retiro y la Montaña del Príncipe Pío, el letrado incipiente leía, paladeando, los bellos giros de nuestra lengua, a Cervantes, Quevedo, Hurtado de Mendoza, Solís y Fray Luis de León. Con aquellas lecturas formaba insensiblemente el estilo de su futura oratoria, donde hay brío, concisión y luz, dignos de las páginas de nuestros mejores hablistas⁷.

Los primeros éxitos oratorios los consigue en el foro, como letrado. Cabe destacar aquí su triunfo arrancando de las garras de la usura a Galdós. De aquí proviene la sincera amistad entre ambos⁸. De este pleito se ocupa Ortiz-Armengol en el capítulo titulado «Doña Perfecta a las tablas. Pleito editorial», perteneciente a un excelente estudio biográfico sobre Galdós⁹.

A la muerte de Alejandro Pidal y Mon¹⁰, en 1913, Maura fue elegido director, puesto que ocupó hasta su muerte, siendo reelegido cuatro veces.

Además de su labor como presidente de la Corporación, intervino con trabajos literarios en varias ocasiones. El 17 de enero de 1917 contesta al discurso de ingreso de Ricardo León¹¹ titulado «La lengua clásica y el espíritu moderno». El 3 de julio de 1918

⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, op. cit., p. 1197.

⁷ *Op. cit.*, p. 1196.

⁸ *Ibidem*, p. 1197.

⁹ Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Barcelona, Editorial Crítica, S. L., 2000, pp. 341-350.

¹⁰ Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), católico furibundo y político conservador, ingresó en la Academia el año 1883, leyendo su discurso *Santo Tomás de Aquino*, al que contestó Pedro Antonio de Alarcón. Ocupó el cargo de director de la Academia antes de Maura, desde 1906 hasta su muerte. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 218.

¹¹ Ricardo León (1877-1943) fue elegido por unanimidad académico de número en mayo de 1912. En 1943 es nombrado bibliotecario de la Academia, pero murió a los cuatro días. En 1914 formó parte de la candidatura para diputados a Cortes presentada por el grupo de Maura. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 116. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1916, t. 29, p. 1688.

lo hace al discurso de ingreso de Juan Armada y Losada¹², marqués de Figueroa, de quien había sido jefe político, titulado «La estética». En la sesión necrológica de Galdós, pronunció un «Elogio y despedida» del escritor canario, acompañado de un catálogo de sus obras¹³. El 4 de enero de 1923, durante la sesión necrológica en honor de José Ortega Munilla¹⁴, pronuncia también el «Elogio» del fallecido, revisando ampliamente la obra y personalidad del periodista y académico.

En la junta pública celebrada el 21 de diciembre de 1924, para conmemorar el centenario del nacimiento de Juan Valera, hablaron el conde de las Navas y Antonio Maura. Las palabras del conde componen una auténtica biografía de su maestro el gran escritor egabrense, todavía hoy fundamentales para conocerlo. Maura en su intervención destacó, a grandes pinceladas, los rasgos principales de la personalidad literaria de Valera¹⁵.

En 1925, siendo director, se publica la XV edición del *Diccionario de la Lengua*, que cambia por primera vez el apelativo de «castellana» por el de «española»¹⁶. Bajo su dirección se reanudó el antiguo hábito de la comida ofrecida por el director a los académicos, alrededor de la Navidad¹⁷, interrumpido, últimamente, durante la presidencia del conde de Cheste¹⁸ y se mantuvo en adelante como rito oficial.

El paso por la Academia de Antonio Maura quedó inmortalizado con un busto, obra de Mariano Benlliure¹⁹.

* * *

La figura del conde de las Navas, su perfil, diríamos ahora, es bien diferente a la de Maura. En una conferencia reciente, Luis Fernando Palma Robles se ha referido a él

¹² Juan Armada y Losada (1862-1932), marqués de Figueroa, ingresó en la Academia el 3 de noviembre de 1918. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 168. Figuró siempre en el partido conservador, primero con Cánovas y Silvela y después con Maura. Vid. *Enciclopedia Ilustrada Universal*, op. cit., Madrid, 1909, t. 6, p. 6.

¹³ *La Real Academia*, op. cit., p. 81.

¹⁴ José Ortega Munilla (1856-1922), periodista, novelista y político, ingresó en la Academia el 30 de noviembre de 1902, tratando su discurso sobre la labor poética de Campoamor, a quien sustituía. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶ *Ibid.*, p. 373.

¹⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹⁸ Juan de la Pezuela y Ceballos (1809-1906), militar político y escritor, obtuvo, gracias a sus méritos militares, los títulos de nobleza de marqués de la Pezuela (1852) y conde de Cheste (1864). Autor dramático, poeta y traductor, ingresó en la Academia en 1845 por el primitivo Estatuto, pasó a supernumerario en 1846 y fue de número a partir del 25 de febrero de 1847. En 1875 recibió el nombramiento de director, cargo que ocupó hasta su muerte. Vid. *La Real Academia*, op. cit., pp. 245-246. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1921, t. 44, pp. 341-342.

¹⁹ *Ibid.*, p. 474.

como el «feminista intelectual y cortesano» al contraponerlo a su bisabuelo el II conde de las Navas, Luis Antonio Pizarro y Ramírez, el famoso político revolucionario²⁰. En palabras suyas:

El V conde de Las Navas fue un hombre de ideas avanzadas en cuanto al mundo femenino se refiere. Defendió en su tiempo la igualdad de oportunidades en el terreno laboral y cultural. Ya en la Exposición Universal de Chicago (1893) concurrió como bibliotecario de la Real Biblioteca con varias obras escritas por mujeres. Ello le animó a crear en la biblioteca de su dirección un índice con el título de «feminismo», donde se incluían fichas sobre obras escritas por mujeres y trabajos sobre literatura feminista. Con ello se creó lo que pudiéramos decir hoy una base de datos de obras de mujeres y sobre mujeres (manuscritos, impresos, libros, folletos y papeles de todo género) no sólo de las existentes en la Real Biblioteca. En 1898 Manuel Serrano y Sanz sería premiado por la Biblioteca Nacional por su obra *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*.

Tuvo mucha amistad con Blanca de los Ríos²¹ y apoyó la candidatura de ésta a la Real Academia Española en 1928, siendo elegido Agustín González de Amezúa²². En una entrevista realizada en la prensa en 1927 a diferentes académicos de la Lengua sobre la entrada de las mujeres en esa Real Academia, y sobre la promulgación de un decreto gubernamental que contemplaba que las mujeres pudieran pertenecer a la Academia, se recoge que «para el conde de Las Navas, que es muy feminista, es esta cuestión para estudiar aún. Su opinión no la puede decir en público. Pero cree que la gloria de iniciarlo debió corresponder a la Academia en lugar de imponérselo por Decreto».

Así como Maura fue un político profesional y dedicó a la política gran parte de su vida, y Galdós lo fue circunstancialmente, durante un corto período de tiempo, el conde de las Navas nunca participó en ella. Su labor literaria puede calificarse, a la par, de erudita y amena, destacando, principalmente, el conde como bibliógrafo.

²⁰ *Feminismo y acción social en el condado de Las Navas*. Conferencia pronunciada el 23 de marzo de 2007 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Lucena con ocasión del homenaje tributado a la condesa Carmen Pizarro y Ramírez. Por Luisfernando Palma Robles, cronista oficial de Lucena, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

²¹ Escritora sevillana (1862-1956), poeta y crítica literaria, íntima amiga del conde de las Navas, asistía regularmente a las tertulias de los sábados en casa del viejo Valera en la cuesta de Santo Domingo, núm. 3. En 1928, en la vacante dejada en la Academia por José Rodríguez Carracido, firmó el conde de las Navas la propuesta de Blanca de los Ríos junto con don Serafín Álvarez Quintero y el doctor Cortezo. Votaron por ella, después, el propio conde de las Navas, los dos hermanos Quintero (Serafín y Joaquín), el doctor Cortezo y Manuel Linares Rivas. De los otros dos candidatos, Ramón Pérez de Ayala y Agustín González de Amezúa, resultó elegido este último. Para la siguiente vacante resultó elegido Pérez de Ayala. Vid. *La Real Academia Española*, op. cit., pp. 492-495. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1926, t. 51, pp. 755-756.

²² Agustín González de Amezúa (1881-1956), abogado, escritor y periodista, ingresó en la Academia Española el 24 de febrero de 1929 leyendo su discurso *Formación y elementos de la novela cortesana*, al que contestó Rodríguez Marín. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 226.

Entre las obras del conde podemos destacar, entre las eruditas: *El espectáculo más nacional*²³, *Cosas de España*²⁴, *Catálogo de la Real Biblioteca*²⁵, *Noticia de algunas bibliotecas de Reyes de España*²⁶, *Lenguas indígenas de América*²⁷, *De gallinas y sus concomitancias*²⁸, *Alectorea*²⁹, *De Libros*³⁰, *Nobiliario de conquistadores de Indias*³¹, *La Casa de Alba en la Exposición Universal de Chicago*³², *Catálogo de estampas de Don Fernando Colón*³³, *Homenaje a Cristóbal Colón*³⁴, «*De Re ligatoria*»³⁵, *Pedro Perret*³⁶, *Sur l'indication du format dans les fiches*³⁷, y las obras sobre artículos de primera necesidad *Aceite de olivas*³⁸, *El agua*³⁹,

²³ *El Espectáculo más nacional*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

²⁴ Espinosa (D. Manuel R. Zarco del Valle) y Quesada (El Conde de las Navas), *Cosas de España*, Sevilla, E. Rasco, 1892. En 1895 escribió en solitario la 2.ª serie de *Cosas de España*, Madrid, Hijos de Ducazcal, 1895.

²⁵ *Catálogo de la Real Biblioteca*, ts. I a VII. (Ordenado é impreso bajo la dirección de Juan Gualberto López-Valdemoro, Conde de las Navas, Bibliotecario Mayor de S. M.). El conde de las Navas dirigió la Real Biblioteca desde 1893 a 1931. Durante este período se publicaron los siete primeros tomos de este catálogo.

²⁶ *Noticia de algunas bibliotecas de reyes de España*, Catálogo de la Real Biblioteca. Impresos. Autores-Historia, t. I, introd., Madrid, Imp. Ducazcal, 1910. El conde de las Navas realiza un inventario de las librerías de los reyes españoles desde Sisebuto (612-620) hasta Alfonso XIII en época de la regencia de su madre María Cristina de Austria (1885-1902). De ellas puede deducirse la cultura y personalidad intelectual de muchos de estos monarcas.

²⁷ *Lenguas de América. Catálogo bibliográfico de XXI MSS. Existentes en la Real Biblioteca de S. M. el Rey de España, descritos por* Espinosa (Manuel Remón Zarco del Valle) y Quesada (El conde de las Navas). Lo edita don Antonio Graiño, cónsul de la República de Honduras. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914.

²⁸ *De gallinas (y sus concomitancias)*, 114 impresos y 9 manuscritos presentados en la Exposición Internacional de Avicultura, celebrada en Madrid en mayo de 1902, Madrid, Ducazcal, 1902.

²⁹ *Alectorea*. Revista *Coleccionismo*, Madrid, junio de 1918.

³⁰ *De Libros (Menudencias)*, Madrid, Tercer limón de la Biblioteca Amarilla y Verde, Est. Tip. de Fortanet, 1908.

³¹ *Nobiliario de conquistadores de Indias*. Revista *El Centenario*, 1892, t. IV, p. 185.

³² *La Casa de Alba en la Exposición Universal de Chicago*. Revista *El Centenario*, 1892, t. IV, p. 247.

³³ *Catálogo de estampas de Don Fernando Colón [En colaboración con Manuel Remón Zarco del Valle: ESPINOSA (Zarco) y QUESADA (el conde)]*, Revista *El Centenario*, Madrid, 1892, t. II, p. 171.

³⁴ *Homenaje a Cristóbal Colón por cuenta y á costa ajena. D. Fernando Colón. ¡Hijo natural o legítimo! (Polémica)*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1893.

³⁵ «*De Re Ligatoria*» [*Noticia de la colección Lameyer*]. Tirada aparte: 13 ejemplares del núm. 9, t. III, año VI, 4.º trimestre de *Arte Español, revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Madrid, 1917.

³⁶ Espinosa (Zarco del Valle) y Quesada (El conde de las Navas), *Pedro Perret (1555-1639). En Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1899.

³⁷ *Sur l'indication du format dans le fiches*, Bruxelles, Bulletin de l'Institut Bibliographique, 1897, fascículos 4, 5 y 6, p. 210. Se reprodujo en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, abril, 1898. Sobre el propio asunto debe consultarse en dicha revista el número de junio, también de 1898. Se reprodujo, también, bajo el epígrafe *El tamaño en el Libro* en *De Libros* (vid. n. 31).

³⁸ *Aceite de olivas. Artículo de primera necesidad*, 2.ª ed., Madrid, Minuesa de los Ríos, 1911.

³⁹ *El agua - I y II*, Madrid, Biblioteca Miralles, 1905.

*Chocolate*⁴⁰, *El huevo*⁴¹, *Los vinos españoles*⁴². Entre las amenas, las colecciones de cuentos *La media docena*⁴³, *La docena del fraile*⁴⁴, *La decena*⁴⁵, *Fósiles*⁴⁶, *De allende Pajares*⁴⁷, *Cuentos y chascarrillos andaluces*⁴⁸ y *Obras incompletas*⁴⁹; las obras escatológicas *Un Párolí*⁵⁰, *Ni carne ni pescado*⁵¹, *De madres y vírgenes*⁵²; las novelas *¡Un infeliz!*⁵³, *Chavala*⁵⁴, *La niña Araceli*⁵⁵, *El procurador Yerbabuena*⁵⁶, *La pelusa*⁵⁷, *Retama*⁵⁸, *Avante*⁵⁹; su única obra dramática *¡Non Tornó!*⁶⁰; las biografías de sus amigos Juan Valera⁶¹, José Gestoso⁶²,

⁴⁰ *Chocolate. Artículo hispanoamericano elaborado a puño*, Madrid, segunda tarea o ed. Estab. Tip. de *El Liberal*, 1913. Publicado anteriormente en *Cultura Hispano-Americana*, Año II, enero y febrero de 1913, núm. 8.

⁴¹ *El huevo (Artículo de primera necesidad)*. Dos artículos publicados en *La Ilustración Española y Americana*, 15 y 22 de noviembre de 1894.

⁴² *Los vinos españoles, Pro Patria*, núm. Extraord. de *Cultura Hispano-Americana*, Madrid, 1913. *Vid.*, también, «El vino en España», *Revista de España*, 30 de enero de 1892. Se publicó más tarde como capítulo, titulado «Plan de un libro», en *De Libros (vid. más arriba)*.

⁴³ *La media docena. Cuentos y fábulas para niños*, Madrid, Viuda de J. Ducazcal, 1894.

⁴⁴ *La docena del Fraile (Doce cuentos y una historia que lo parece)*, Madrid, Hernando, 1886.

⁴⁵ *La Decena (Cuentos y chascarrillos)*, Madrid, Hijos de Ducazcal, 1895.

⁴⁶ *Fósiles*, Madrid, Talleres tipográficos de V. H. Sanz Calleja, 1925.

⁴⁷ *De Allende Pajares (Paisajes y cuentos)*, Madrid, Oficina tipográfica Ducazcal, 1903.

⁴⁸ Fulano, Zutano, Mengano y Perengano, *Cuentos y chascarrillos andaluces. Tomados de la boca del vulgo*, coleccionados y precedidos de una introd. erudita y algo filosófica, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1896.

⁴⁹ *Obras incompletas. Tomo I. Cuentos y Chascarrillos propios y ajenos*. Tip. Católica de A. F. 1.ª ed. Madrid, 1929 (en la cubierta 1928).

⁵⁰ *Un Párolí (Cuento eolio)*, Primer limón de la Biblioteca Amarilla y Verde, Madrid, Imp. de la viuda é hijos de M. Tello, 1900.

⁵¹ *Ni carne ni pescado (Cuento cuaresmal)*, Segundo limón de la Biblioteca Amarilla y Verde, Madrid, Imp. de la viuda de M. Tello, 1902.

⁵² *De Madres y Vírgenes (Cuentos del ojete)*, Cuarto limón de la Biblioteca Amarilla y Verde, Madrid, Blass, S. A., 1927.

⁵³ *¡Un infeliz! (retrato al daguerrotipo)*, Madrid, F. García Herrero, 1887; Editor, Madrid, 1909.

⁵⁴ *Chavala (Historia disfrazada de novela)*, Sevilla, Oficina de E. Rasco, 1893; también, en Madrid, Saturnino Calleja, Editor, 1909.

⁵⁵ *La Niña Araceli (Historia que parece cuento)*, Barcelona, Antonio López, Editor, Librería Española, 1896.

⁵⁶ *El Procurador Yerbabuena (Reverso de una medalla)*, Barcelona, Juan Gili, Librero, col. «Elzevir Ilustrada», vol. décimo. 1897. *Vid.*, también, la ed. de The Century Co. New York & London, 1931.

⁵⁷ *La Pelusa*, Madrid, M. Romero, Impresor, 1903.

⁵⁸ *Retama (Academia)*, Madrid, Oficina tipográfica de Miguel Romero, 1904.

⁵⁹ *Avante*, 1.ª ed., Madrid-Valladolid, José Manuel de la Cuesta, Editor, 1904. *Avante*, 2.ª ed., Madrid, Librería de Fernando Fé, 1908.

⁶⁰ *¡Non Tornó! (Romanza de tito Mattei)*. Cuento dialogado por *Un Autor cojo, que suplica al respetable público no le rompa las muletas... en las costillas*, Sevilla, Oficina de E. Rasco, 1907.

⁶¹ *Don Juan Valera. Apuntes del natural*, Madrid, Oficina tipográfica de D. Ricardo Fé, 1905.

⁶² *El Licenciado Gestoso*, Madrid, March y Samorán, 1918.

Dr. Thebussem⁶³, Emilio Ferrari⁶⁴, Jacinto Octavio Picón⁶⁵; los estudios biográficos *La educación de un rey «a nativitate»*⁶⁶, *Doña María de las Mercedes de Borbón y de Austria*⁶⁷; las de asunto religioso *La parroquia*⁶⁸ y *Lourdes*⁶⁹; las conferencias *La mujer y el libro*⁷⁰, *El trato del libro*⁷¹ y *El chascarrillo andaluz*⁷²; los «capítulos» de sus memorias *La tertulia de Puerta Cerrada*⁷³, *El abanico de Artuca*⁷⁴ y el discurso de entrada en la Academia, *La conversación amena*⁷⁵. Publicó también numerosos artículos en revistas y periódicos⁷⁶.

Bien puede decirse, sin faltar un ápice a la verdad, que el conde de las Navas dedicó su vida a la cultura. Fue un destacado polígrafo, cuya obra, de una gran calidad literaria e histórica, no ha sido suficientemente reconocida. Como admitió en su discurso de ingreso en la Academia, quiso siempre sentarse entre *los inmortales*:

Poco después de salir del Instituto de Segunda Enseñanza comencé ya a soñar con sentarme en este estrado⁷⁷.

Teniendo en cuenta que ingresó a los 69 años de edad, podemos afirmar, sin exagerar mucho, que se pasó toda la vida esperando ocupar el sillón, lo que a un hombre eminentemente práctico como él, a pesar de su gran sentido del humor, no debió hacer mucha gracia:

⁶³ *El Doctor Thebussem*, Tipografía Católica de Alberto Fontana, 1928.

⁶⁴ *Ferrari*. *Cultura Española*. Revista trimestral (antes Revista de Aragón), núm. XVI, Madrid, noviembre MCMIX.

⁶⁵ *Breve, emocionado repaso a la vida y persona de Jacinto Octavio Picón*, BRAE («Boletín de la Real Academia Española»), núm. XX, 1933, pp. 243-251.

⁶⁶ *La Educación de un Rey «a nativitate»*, 2.^a ed., Madrid, Gráficas Reunidas, S. A., 1921.

⁶⁷ *Doña María Mercedes de Borbón y de Austria, Princesa de Asturias. Noticia de su vida y muerte ejemplares*, Madrid, Oficina tipográfica de M. Romero, 1904.

⁶⁸ *Lourdes. Impresiones de un incurable*, El conde de las Navas, Madrid, Oficina tipográfica Ducazcal, 1908.

⁶⁹ *La parroquia*, Madrid, Gran Imprenta Católica, 1916.

⁷⁰ «El chascarrillo andaluz», conferencia pronunciada en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1926.

⁷¹ Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el jueves 23 de marzo de 1922.

⁷² *La mujer y el libro (conferencia)*, Madrid, Talleres de D. Bernardo Rodríguez, 1916.

⁷³ *La tertulia de Puerta Cerrada. Capítulo de mis memorias*, artículos publicados en el suplemento del periódico *La Época. Diario de la noche* (sábado 28 de agosto, sábado 9 de octubre, sábado 30 de octubre y sábado 20 de noviembre de 1926).

⁷⁴ *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, año III, marzo-abril, núm. 2, 1921.

⁷⁵ *La conversación amena*, discursos leídos ante S. M. el rey don Alfonso XIII en la recepción pública del Excmo. Sr. Conde de las Navas. Discurso del Excmo. Sr. Conde de la Viñaza en contestación al precedente, Madrid, Gráficas Reunidas, S. A., 1924.

⁷⁶ Manuel Ossorio y Bernard, *Periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903-1904, p. 236.

⁷⁷ *La conversación amena*, op. cit., p. 3.

Algo nubla mi alegría pensar que he subido a él apoyándome en dos bastones y cuando ya piso, tropezando o blandeándome, el «cabo de las tormentas de los sesenta y cinco a los setenta años». Así lo llamó D. Santiago Ramón y Cajal⁷⁸. Viejo e impedido de muy poco puedo servir⁷⁹.

En un reciente artículo publicado en el periódico *ABC*, el poeta Carlos Murciano ha recordado que «la aspiración académica del conde se remontaba a 1901, y que no cuajaría en 1903, cuando Valera le avaló para el sillón que había dejado vacante Núñez de Arce, y al que en esta ocasión aspiraban, entre otros, Cajal, Canalejas, Grilo, Rueda, Palacio Valdés y Eduardo de Hinojosa, que sería el favorecido»⁸⁰. En un próximo trabajo estudiaremos este episodio, a la luz de una muy interesante correspondencia inédita.

Después de veintiún años y varios intentos, el conde de las Navas consiguió el objetivo soñado, siendo elegido académico el 30 de noviembre de 1922. Pronunció el preceptivo discurso de ingreso el 17 de febrero de 1924, titulado «La conversación amena» —como ha señalado Carlos Murciano⁸¹, «tal era la suya».

* * *

En cuanto a la figura de Pérez Galdós, al contrario de Maura, el escritor eclipsa al político. Solamente, bien avanzada su vida, a finales de 1906, cuando se hace republicano, la notoriedad política rivaliza con la literaria. Galdós, había mantenido siempre posiciones políticas liberales pero más bien conservadoras, que hizo públicas y defendió desde la prensa en varias épocas de su vida. Sin embargo, es súbitamente captado por el movimiento republicano, muy necesitado en esos momentos de una figura que lo aglutinara. El origen de esta aventura política de Galdós ha sido minuciosamente tratado por Ortiz-Armengol⁸².

Es precisamente su militancia política en las filas del republicanismo la que le enfrenta a su amigo Antonio Maura, tras los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona en 1909. El escritor, ante el proceso del anarquista Francisco Ferrer, cuya participación en el levantamiento anarquista de la ciudad condal le costó la pena de muerte, escribe un manifiesto, «Al pueblo español», denunciando la «orgía dictatorial» de Maura, jefe del Gobierno; proclama que contribuiría en no poca medida a su caída pocos días después del fusilamiento de Ferrer⁸³.

⁷⁸ Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), el eminente histólogo y neurofisiólogo, sucedió a Valera en la silla I el 22 de junio de 1905, pero no llegó a tomar posesión. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 158. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1923, t. 49, p. 572.

⁷⁹ *La conversación amena*, op. cit., p. 3.

⁸⁰ Carlos Murciano, artículo titulado «Memoria del conde de las Navas», *ABC*, 24 de abril de 2007.

⁸¹ *Op. cit.*

⁸² P. Ortiz-Armengol, *op. cit.*, pp. 436-454. La trayectoria política republicana del escritor se recoge también en este libro.

⁸³ *Íbid.*, pp. 459-461.

La relación entre ambos amigos quedó interrumpida durante cinco años, reanudándose posteriormente en el seno de la Academia Española⁸⁴.

Pero, a pesar de la intensa participación en la política durante algunos años, la figura del escritor predomina siempre en Galdós.

A finales de noviembre de 1888, a la muerte del académico Marcelino Aragón y Azlor⁸⁵, duque de Villahermosa, Valera⁸⁶, Menéndez Pelayo⁸⁷ y Núñez de Arce⁸⁸ proponen al escritor canario para ocupar el sillón vacante. Su candidatura no triunfó frente a la del latinista Francisco Commelerán⁸⁹, que fue la más votada. No obstante, el 13 de junio de 1889, a los pocos meses, con motivo de otra vacante es elegido por unanimidad. Le presentaron en esta ocasión, Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas⁹⁰ y el conde de Cheste.

Galdós leyó su discurso de ingreso el 7 de febrero de 1897, titulado «La sociedad presente como materia novelable»⁹¹, y fue contestado por Menéndez Pelayo⁹².

Para Galdós es el mes de su triunfo oficial como prosista. Catorce días después, el 21 de febrero, es Pérez Galdós a su vez el que contesta, en nombre de la Corporación, a don José María Pereda, nuevo recipiendario.

Del 26 de febrero de 1897 es la célebre fotografía⁹³ tomada en casa de don Juan Valera y que tanto ha circulado últimamente, aunque sin el pie de foto que aparece en la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁸⁵ Marcelino Aragón y Azlor (1815-1888) leyó su discurso de recepción en la Academia el 10 de febrero de 1884, titulado *Vida y estudio de los hermanos Bartolomé y Lupercio Argensola*. Le contestó el marqués de Molins. Vid. *La Real Academia*, op. cit., pp. 176-177.

⁸⁶ Juan Valera y Alcalá Galiano (1824-1905) fue elegido académico en 1861 e ingresa el 16 de marzo de 1862 con el discurso *La poesía popular como ejemplo del punto en que debieran coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana*. Le contestó Antonio Alcalá Galiano (op. cit., pp. 157-158). Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1929, t. 66, pp. 701-706.

⁸⁷ Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). En diciembre de 1879 fue nombrado académico en la vacante de Hartzenbusch y tomó posesión del sillón el 6 de marzo de 1880 con su discurso de ingreso *Poesía mística española*, al que contestó Juan Valera. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 650.

⁸⁸ Gaspar Núñez de Arce (1834-1903). Poeta, periodista y político español. Sucedió a Antonio de los Ríos y Rosas en la Academia, donde ingresó el 21 de mayo de 1876 leyendo el discurso *Ligeras observaciones acerca de las causas a que se atribuye la precipitada decadencia y total ruina de la literatura nacional bajo los últimos reinados de la Casa de Austria*. Le contestó Juan Valera, op. cit., pp. 208-209.

⁸⁹ Francisco Commelerán (1848-1919) es elegido académico en enero de 1889, leyendo su discurso el 25 de mayo de 1890 acerca de *Las leyes que regulan las transformaciones que en el estado actual de nuestra lengua sufre en su elemento fonético la palabra latina para convertirse en castellana*, siendo contestado por Juan Valera. En junio de 1903 es nombrado censor de la Corporación. En 1912 resulta elegido senador por la Real Academia de la Lengua (op. cit., p. 177). Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., p. 713.

⁹⁰ Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) leyó su discurso de ingreso en la Academia, titulado *La libertad en las artes*, el 3 de noviembre de 1867, siendo contestado por Juan Valera. Vid. *La Real Academia*, op. cit., pp. 254-255.

⁹¹ *Ibid.*, p. 181. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., p. 722.

⁹² P. Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, op. cit., pp. 265-267 y 275-276.

⁹³ A. Zamora Vicente, *La Real Academia*, op. cit., p. 428.

parte inferior de la imagen, lo que ha dado lugar a especulaciones e inexactitudes, un dibujo a pluma en que se identifica a los contertulios. El dibujo fue hecho y firmado por uno de los más jóvenes miembros de la reunión, el escritor argentino Carlos María Ocantos, que este mismo año sería nombrado miembro correspondiente de la Academia, a propuesta de Valera, Pereda y Pérez Galdós. Como dice John Demidowicz, biógrafo del conde de las Navas:

Para nosotros es un tesoro en blanco y negro. Es quizá el primer documento gráfico de una de aquellas tertulias tan famosas y consideradas en su época. En torno a la figura del ya viejo y casi ciego autor de *Juanita la Larga*, una reunión elegante de hombres conocidos; de muy contrarias ideas literarias y políticas, y hasta de muy diferentes generaciones. La foto es una prueba de ello⁹⁴.

Como ha señalado John Demidowicz, la proximidad de estas fechas y la data de la fotografía sugieren que el motivo de la reunión de este 26 de febrero en casa de don Juan Valera fuera la celebración de estos dos actos académicos en amistoso homenaje a los tres protagonistas de ellos: Marcelino Menéndez y Pelayo, José María Pereda y Benito Pérez Galdós.

De izquierda a derecha aparecen en la fotografía los siguientes personajes: Alfredo Escobar (marqués de Valdeiglesias)⁹⁵, Pérez Galdós, Menéndez Pelayo, el conde de las Navas⁹⁶, José María Pereda⁹⁷, Carlos María Ocantos⁹⁸, Juan Valera, Andrés Mellado⁹⁹ y Salvador Rueda¹⁰⁰.

* * *

⁹⁴ «El conde de las Navas y los contertulios de Juan Valera», *Revista de Literatura*, 1957, núm. XI, pp. 154-165.

⁹⁵ Alfredo Escobar y Ramírez (1858-1953). Abogado, periodista y político español. Director del periódico *La Época* desde la muerte de su padre.

⁹⁶ La figura de Juan Gualberto López-Valdemoro (1855-1935), conde de las Navas, ha sido tratada extensamente en el libro de John Demidowicz *El conde de las Navas, un polígrafo español*, Madrid, Murillo, 1957. Vid., también, *La Real Academia*, op. cit., Madrid, 1916, p. 203. Y, asimismo, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1916, t. 31, pp. 180-181.

⁹⁷ José María de Pereda (1833-1906) ingresó en la Academia el 21 de febrero de 1897, leyendo su discurso *La novela regional*, y le contestó Pérez Galdós. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 280. Vid., también, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, op. cit., Madrid, 1921, t. 43, p. 584.

⁹⁸ Carlos María Ocantos, diplomático y novelista, nació en Argentina el 20 de mayo de 1860. En 1897 fue nombrado miembro correspondiente de la Academia a propuesta de Valera, Pereda y Pérez Galdós. Con su novela *La cola de paja* (1923) obtuvo el premio Fastenrath de la Academia Española.

⁹⁹ Andrés Mellado (1846-1913), periodista y político español, ingresó en la Academia pronunciando el discurso *La personalidad literaria y política de Don Francisco Silvela*. Le contestó Alejandro Pidal y Mon, director entonces de la Corporación. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 167.

¹⁰⁰ Salvador Rueda (1857-1933), poeta malagueño, famoso ya en estos años (1897) y elogiado por todos los mejores críticos de la literatura de aquel entonces. Pereda le había hecho el prólogo de su novela *La Reja* (1890). (*Apud* John Demidowicz, *Revista de Literatura*, art. cit.).

Las cartas que publicamos pertenecen a la colección del conde de las Navas, e incluyen las que le escribió el propio Maura, dos de Gabriel Maura Gamazo, hijo del anterior, dos de Galdós —una publicada recientemente en esta revista y otra inédita—, una de Blanca de los Ríos, así como una breve nota, a modo de introducción, de Prudencio Rovira, secretario de Maura, gallego que estuvo a las órdenes del conde de las Navas en Beneficencia y autor de unas caricaturas de éste¹⁰¹.

(1)

Nota de prudencio Rovira al conde de Bernar¹⁰², 26 de enero de 1901:

*SECRETARÍA
DEL
PARTIDO LIBERAL CONSERVADOR*

Querido Conde (): El jefe cree que mañana á las 2 de la tarde podrá recibir á V. y á Navas.*

Me apresuro a comunicárselo y quedo suyo Afmo.

Rovira

() El de Bernar. Se trataba de ver á Don A. Maura. Le vimos. (Palabras manuscritas por el conde de las Navas.)*

(Los dos condes querían, efectivamente, ver a Maura para tratar una cuestión relativa a la desaparecida Escuela Diplomática y a la excedencia de algunos catedráticos que, como el conde de las Navas, obtuvieron, posteriormente, una cátedra en la Universidad Central.

Prudencio Rovira y Pita (1870-?) escritor y periodista, estuvo al frente de la secretaría política de Maura, ocupando, también, el asiento de diputado durante varias le-

¹⁰¹ Al poco de licenciarse en Derecho, el futuro conde de las Navas tomó posesión en Madrid del destino concedido en Gobernación (Dirección de Beneficencia y Sanidad, Negociado de Derecho). El 17 de diciembre de 1878, por Real Orden, es nombrado oficial de la clase de terceros del cuerpo de Administración civil del Estado, con dos mil quinientas pesetas de haber anual. Inicia así su larga carrera como funcionario. Pasó después al cuerpo de Correos, alcanzando el puesto de jefe Superior de Administración civil en 1925, año en que se jubiló.

¹⁰² Rafael Bernar y Llácer, senador por las provincias de Teruel, Lérida y, después, senador vitalicio, fue amigo personal del conde de las Navas. De él no hemos encontrado en nuestra búsqueda otros datos que los de su expediente en el Senado.

gislaturas. Autor de numerosos artículos, cuentos, crónicas y críticas de arte, el 14 de diciembre de 1911 emitió el siguiente juicio de Galdós:

En este país de valores averiados, el *duro falso* de Galdós suplantó la circulación del legítimo. Pronto vimos al terrible Pérez de *Electra* convertido en diputado republicano, con voto, pero sin voz. Su más demoledor discurso en Las Cortes lo pronunció una tarde en que, unido á seis señores diputados, pronunció, a propósito de una votación, estas palabras históricas: «¡Que sea nominal!» En cambio, para justificar la superchería por el lado de la literatura, ese señor Pérez, aquejado de grafomanía radical, concurre á los mítines con un mazo de cuartillas en que dice casi siempre lo mismo, aunque cada vez un poquito peor. De estas cuartillas hace también exportación á provincias¹⁰³.

Críticas tan negativas como ésta acerca de Galdós, fueron comunes en vida del autor y hoy nos sorprenden. Proviene, a mi juicio —como parece evidente en este caso—, de la rivalidad y el enconamiento de la política de aquel momento. Una de las peores, por su cruel inoportunidad, fue la de Unamuno durante la velada necrológica que el Ateneo de Salamanca celebró en honor de Galdós en marzo de 1920¹⁰⁴.)

(2)

Carta de Benito Pérez Galdós al conde de las Navas, Santander, 22 de julio de 1907:

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: Aquí he recibido la carta que hace unos días me dirigió Vd. á Madrid. Con mucho gusto daré a Vd. mi voto para su ingreso en la Academia Española si para la fecha de la elección me encuentro en Madrid. Pero lo veo algo difícil por encontrarme bastante mal de salud y además cada vez peor de la vista. Y por este motivo estaré aquí en Santander más tiempo del que tengo por costumbre en años anteriores.

Con este motivo se reitera de Vd. atto servidor y amigo

q. s. m. e.

B. Pérez Galdós.

¹⁰³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, op. cit., t. 43, p. 724.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 724.

(3)

Carta de don Antonio Maura al conde de Bernar. Cascante, 6 de septiembre de 1908:

*El Presidente
Del Consejo de Ministros*

Excmo. Sr. Conde de Bernar.

Mi muy estimado amigo:

En este lugarejo, totalmente desconocido, en la divisoria de Santander y Burgos, á donde me ha traído la enfermedad de mi mujer para que pueda tomar unas aguas que aquí existen, recibo su atenta carta con la recomendación cariñosa que me hace del conde de las Navas. Acierta V. cuando dice que no me mezclo en estas pugnas por las vacantes de la academia. Deliberadamente me abstengo de todo compromiso en este punto, aun haciendo siempre, como hago ahora, estimación singular de los notorios merecimientos del Conde de las Navas. Si yo puedo apoyar su candidatura cuando llegue la ocasión lo haré con mucho gusto. En este momento ignoro en qué condiciones se presenta esa elección, mas para mí será siempre motivo de satisfacción encontrar modo de servir á V.

Le saluda y es suyo Afmo. amigo

q. l. b. l. m.

AMaura

(4)

Carta de Doña Blanca de los Ríos¹⁰⁵ al conde de las Navas, 18 de noviembre de 1913:

¹⁰⁵ Esta carta de la gran amiga, admiradora indiscutible y vehemente del conde de las Navas, presenta, en resumen, la mayoría de las cuestiones y antecedentes que rodearon a la elección del conde, así como los personajes que influyeron, hasta ese momento, en la misma. La historia de la amistad entre el conde de las Navas y doña Blanca de los Ríos merece capítulo aparte.

Querido Conde:

Cuando le dejé a V. me fui a casa de Rodríguez Marín¹⁰⁶, á darles el pésame de la ida de su hijo á la guerra, pero en el fondo, á cumplir á V. mi ofrecimiento. Los encontré reanimados, contentísimos con un telegrama en que el chico les decía, desde Ceuta, que había sido destinado á las oficinas militares, es decir que estaba fuera del alcance de las balas. Mi pésame se volvió enhorabuena y aproveché la feliz disposición de ánimo de R. Marín para hablarle de mi objeto. Fue muy explícito, me dijo que para las tres vacantes había ya candidatos cuya elección era segura; desde luego lo era la de Bethencourt¹⁰⁷ por ser ya imposición moral á lo menos de D. Alejandro; cierta era también la de Saralegui¹⁰⁸ que había enviado á la Academia no sé cuantos miles de papeletas y por último para la plaza a Pidal que había sido el caballo de batalla pues había no menos que trece candidatos: Mariano de Cavia¹⁰⁹, G. de Baquero¹¹⁰, Azorín¹¹¹, Novo y Colson¹¹², otros hasta dicho número, era a su parecer segura la elección de M. Echegaray¹¹³ en calidad de...; de qué creerá V? Pues de desagravio compensación á D. José Echegaray¹¹⁴ por no haberle dado la dirección de la Academia. Sin comentarios! Yo le puse este ¡Eso es una verdadera enor-

¹⁰⁶ Francisco Rodríguez Marín (1855-1843) ingresó en la Academia el 27 de octubre de 1907, leyendo su discurso *La biografía de Mateo Alemán*. Le contestó Menéndez Pelayo. Actuó posteriormente como bibliotecario de la Corporación desde 1923 hasta 1940. Vid. *La Real Academia*, op. cit., pp. 267-268.

¹⁰⁷ Francisco Fernández de Béthencourt (1851-1916) fue elegido académico el 27 de noviembre de 1913 e ingresó en la Academia el 10 de mayo de 1914, leyendo el discurso *Las letras y los grandes*. Le contestó el secretario de la Corporación, Emilio Cotarelo y Mori (op. cit., pp. 167-168).

¹⁰⁸ Manuel de Saralegui y Medina (1851-1926) ingresó en la Academia en 1914, pronunciando el discurso *Alonso de Santa Cruz*.

¹⁰⁹ Mariano de Cavia (1855-1920) fue elegido en 1916, pero no llegó a ocupar el sillón. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 111.

¹¹⁰ Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio* (1866-1929), periodista y novelista, ingresó en la Academia el 21 de junio de 1925, pronunciando el discurso *El triunfo de la novela en el siglo XIX* (op. cit., pp. 137-138).

¹¹¹ José Martínez Ruiz, *Azorín* (1874-1967), fue elegido en 1924 e ingresó leyendo el discurso *Una hora de España*, contestándole Gabriel Maura Gamazo (op. cit., pp. 190-191).

¹¹² Pedro de Novo y Colson (1846-1931), marino, dramaturgo y poeta, ingreso en la Academia el 30 de mayo de 1915, leyendo su discurso *Los cantores del mar*, contestándole Daniel de Cortázar (op. cit., pp. 144-145).

¹¹³ Miguel Echegaray y Eizaguirre (1848-1927), hermano de José, el Premio Nobel de Literatura, abogado, filósofo y dramaturgo, ingresó en la Academia el 28 de mayo de 1916, pronunciando el discurso *Lo cómico*, al que contesto Emilio Cotarelo y Mori.

¹¹⁴ José de Echegaray y Eizaguirre (1833-1916), político, matemático, poeta dramático y economista, Premio Nobel de Literatura en 1904, ingresó en la Academia el 20 de mayo de 1894 con el discurso *Reflexiones sobre la crítica y el arte literario*, al que contestó Emilio Castelar (op. cit., pp. 260-261).

midad amigo R. Marín! ¡Veó que los méritos son lo menos para entrar en la Academia! Y... ¡me explayé! Hablé entonces de V. como V. merece y dije que por encima de todos esos estaba V. cuyos méritos son indiscutibles y claros como el sol. V. que lo reúne todo, empezando por ser un caballero de los que honran a una corporación, siguiendo o empezando también por ser un escritor y un hablista de primera y por tener una labor bibliográfica que ella sola le abría por derecho propio la Academia y sobre todo eso su calidad de Bibliotecario de S. M. con tan largos servicios y tan altos méritos, posición que imponía la elección de V. hasta como una necesidad y su misión e intereses. Y añadí que si había alguien que estuviese indicado y caracterizado para presentar á V. era él, R. Marín, como andaluz, como escritor casticista, como amigo de V. e íntimo de M. y Pelayo de quien V. es candidato, y como jefe ó director de la B. nacional.

En todo, absolutamente en todo convino él; aseguró que esta vez era V. uno de los candidatos que lo era V. de Marcelino que reiteradamente lo dijo: (yo añadí que lo era V. también de D. Juan Valera y que aunque sólo fuera por tener tales padrinos debía V. ser ya académico.) Dije que hablaba por mí y solo de la abundancia de mi corazón y de la justicia de mi causa, pues ni V. hacía gestión alguna ahora por entrar en la Academia (aunque no pudo V. desairar á Viñaza) ni menos hubiese V. acudido á él (á R. M.) sabiendo yo, de antemano, lo muy dolido que V. estaba por no haberle él dado á V. el pésame de su hija. Tiene mil razones el Conde —dijo— pero sólo en apariencia soy culpable y eso porque lo mejor es enemigo de lo bueno, porque no quería escribirle, sino ir en persona á darle mi pésame más sentido, y á cumplir con él con quien estaba en involuntaria falta, por la perra vida que he llevado acabando mi trabajo de Cervantes.

Hizo mil protestas y mil elogios de V., dijo que iría en persona á verle y á reparar su falta involuntaria; y añadió que «si esta vez había tenido el compromiso (impuesto por L. Palomo¹¹⁵ á quien el no puede negarse) de votar y presentar á Novo, para otra vez estaba libre y que él hablaría á V. cuyo derecho era indiscutible y cuya presencia en la Academia sería provechosísima y honraba á la Corporación»¹¹⁶.

Siento que no fuese ya hora de hacer más; pero ya vé V. que moralmente creo que gané la batalla en pro de la justicia de V. Lo que importa es que V. se mueva con tiempo, ya se lo dirá R. Marín.

Perdone V. los garrapatos y las faltas de prosodia y de todo, escribo al vuelo. Envío á V. la carta de Lema.

¹¹⁵ Luis Palomo y Ruiz (1860-?), abogado, periodista y político español (*op. cit.*, Madrid, 1920, t. 41, p. 504).

¹¹⁶ La historia de esta elección será publicada, Dios mediante, en la sección «La Academia», de esta revista en un próximo trabajo.

*Vicente¹¹⁷ irá á la Biblioteca esta tarde ó mañana (creo que hoy).
Mil afectos de todos y para todos, y para V. el de su mejor amiga*

Blanca

(5)

Carta de Benito Pérez Galdós al conde de las Navas, Madrid, 21 de diciembre de 1914:

*El Diputado á Cortes
Por
Las Palmas*

Exmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: Recibí su amable carta y en contestación á ella debo contestarle que las dos vacantes producidas en la Academia por fallecimiento del Sr. Duque de Rivas¹¹⁸ y otro Sr. Académico, de cuyo nombre no me acuerdo en este momento, han sido adjudicadas hace muchos días y toda gestión que ahora se haga es completamente inútil. Aunque aún no están votadas, los nuevos académicos serán los Sres. Asín¹¹⁹, presbítero, y Novo y Colson, dramaturgo.

Yo estoy enfermo y mal de la vista y hace mucho tiempo que no voy a las sesiones de los jueves de la Academia y vivo completamente apartado de los trabajos de la docta casa.

A pesar de esto, al producirse las dos últimas vacantes, hablé con varios amigos interesándome por Méndez Bejarano, profesor del Instituto del Cardenal Cisneros y muy versado en letras castellanas. Pronto hube de convenirme de que perdió lastimosamente el tiempo y por el mismo Maura supe que los dos favorecidos eran los que en esta carta le indico a Vd.

¹¹⁷ Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), arquitecto, arqueólogo, catedrático y publicista, casó en 1892 con Blanca de los Ríos Nostench.

¹¹⁸ Enrique de Saavedra y Cueto, marqués de Auñón y duque de Rivas (1828-1914) ingresó en la Academia el 14 de mayo de 1863, leyendo el discurso *Carácter de la verdadera poesía y sus esenciales diferencias según los cambios y las vicisitudes sociales*, al que contestó el marqués de Molins. Vid. *La Real Academia*, op. cit., p. 258.

¹¹⁹ Miguel Asín Palacios (1871-1944), catedrático de árabe, ingresó en la Academia el 26 de enero de 1919 con su discurso *La escatología musulmana en la Divina Comedia* y le contestó Julián Ribera. Fue director de la Corporación durante un corto periodo de tiempo (1943-1944) (op. cit., p. 258).

Si persevera en la justísima aspiración de ingresar en la Academia, anticipéese a las vacantes posibles poniendo en juego sus altas relaciones y ganando la voluntad del Sr. Maura que según mis informes es quien facilita la posesión de los sillones académicos.

Vd. mi querido amigo, por su posición y el puesto que tiene en Palacio, está en mejores condiciones que nadie para triunfar en toda la línea. Para esto no debe esperar á las vacantes sino anticiparse á ellas asegurando con tiempo las voluntades que deciden estas cosas.

Es cuanto puede decirle por ahora su constante amigo q. s. m. e.

Benito Pérez Galdós.

(6)

Carta de Antonio Maura al conde de Bernar. Solórzano, 3 de julio de 1917:

*Real Academia
Española
(Escudo)*

Excmo. Sr. Conde de Bernar.

Querido amigo: tuve gran complacencia en ver la letra de V. por saber de su persona y deparárseme motivo para enviarle mi saludo desde aquí y ponerme durante el verano á sus órdenes en este rinconuco montañés.

En cuanto a la candidatura del Conde de las Navas por la vacante de la Academia Española, no tengo sino motivos para simpatizar con ella. Otras veces estuvo indicada ya; ignoro el sentir de los compañeros porque me había venido cuando perdimos al Sr. F. y González¹²⁰ (QDH.) y era pasada la junta final de curso. Ellos serán quienes decidan, porque de veras me he abstenido aun de intentar sustituir con mis personales decisiones á la acción corporativa, así en elecciones como en todo lo demás de la vida académica. Siempre tengo por principal cuidado que se eviten divisiones porfiadas entre los académicos; y me abstengo de ocasionarlas con no comprometerme, que además lo preceptúan nuestros estatutos, para la votación.

Todo esto le digo para dar á entender cual puede ser ahora mi respuesta,

¹²⁰ Francisco Fernández y González (1832-1917) ingresó en la Academia el 28 de enero de 1894 pronunciando el discurso *La influencia de las lenguas y letras orientales en la cultura de los pueblos de la Península Ibérica*, al que contestó Francisco Commelerán Gómez (*op. cit.*, p. 196).

sin que la reserva provenga de tibieza en corresponderle á V., ni de desconocimiento de los merecimientos literarios del C. de las Navas.

Deseo que pasen Vds. bien el verano y a su mandar queda Afmo. su amigo

AMaura

(7)

Carta de Antonio Maura al Excmo. Sr. Arzobispo de Valencia¹²¹. Solórzano, 2 de julio de 1917 (mecnografiada).

El diputado á Cortes

por

Palma de Mallorca

Excmo. Sr. Arzobispo de Valencia.

Mi venerable Prelado y querido amigo: Con toda simpatía acogí la indicación que Vd. servía hacerme en su grata última a favor del Conde de las Navas para ocupar la vacante ocurrida por el fallecimiento de D. Francisco Fernández y González —QDH—. Al mismo interesado constan estos sentimientos míos. Lo que ocurre es que la candidatura tiene otra —no sé si otras— que han de dividir las voluntades de mis compañeros de Academia. Mi deber es aunar los pareceres y hacer efectiva la fraternidad académica. Por eso he de reservar mis predilecciones ya que han de estar supeditadas siempre al designio colectivo. Créame siempre deseoso de complacerle y disponga de su Afmo. s s amigo q. l. b. l. m.

AMaura

(8)

Carta de Antonio Maura al conde de las Navas, 11 de julio de 1917:

¹²¹ La biografía esencial de Salvador y Barrera (1851-1919) puede consultarse en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, op. cit., t. 53, p. 418. Si no me equivoco, en este artículo se ha deslizado una errata, pues en el año 1905 Salvador era obispo de Tarazona y no de Tarragona como allí se dice. La relación con el conde de las Navas será considerada en la biografía que sobre éste prepara el autor del presente trabajo. La amistad del conde de las Navas con don José María Salvador y Barrera a quien dirige Maura su misiva en esta ocasión, fue entrañable y duró toda la vida. Por la correspondencia entre ambos sabemos que se ayudaron muy activamente en sus respectivas carreras. Siendo obispo de Madrid-Alcalá, donde convocaría en 1909 el Primer Sínodo de esta diócesis, influye a favor del conde para la Academia.

LA QUINTANA
SOLÓRZANO
BERANGA

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: las calidades y los méritos de V. hacen deuda de justicia lo que dije a nuestros excelentes amigos, C. de Bernar y Arzobispo de Valencia. Después de sus cartas he recibido las de los académicos de la Historia que lo son también de la española, quienes tienen acordada y me recomiendan la candidatura de su ilustre director, el P. Fita. Ignoro la inclinación de todos los demás compañeros y de ella dependerá el desenlace.

Mi cargo me sujeta á excepcionales miramientos; dentro de ellos, tendría la mayor satisfacción en verle a V. complacido su Afmo.

AMaura

(9)

Carta de Antonio Maura al conde de las Navas, 22 de noviembre de 1917:

*El Diputado á Cortes
por
Palma de Mallorca*

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Distinguido Sr. y amigo: tengo retardada la contestación a su carta del 12 del corriente, á causa de mi deseo de conocer antes la inclinación, al menos, que en la Academia se iniciare a propósito de la vacante que produjo el fallecimiento del Sr. Codera¹²², q, D, H. Hasta ahora todo induce á pensar que, faltando en la Corporación y siendo necesario el concurso de un médico, para completar las ponencias que ocurren, propenden los académicos á llenar esta laguna con ocasión de la vacante dicha.

Por hoy no puede en verdad decir á V. otra cosa su affmo

AMaura

¹²² Francisco Codera y Zaidín (1836-1917), catedrático de árabe, ingresó en la Academia el 15 de mayo de 1910, pronunciando su discurso *Importancia de las fuentes árabes para conocer el estado del vocabulario en las lenguas o dialectos españoles desde el siglo VIII al XII*, contestándole Menéndez Pidal (*op. cit.*, p. 271).

(10)

Carta de Antonio Maura al conde de las Navas, 20 de octubre de 1920.

A. MAURA

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: me sería gratisísimo poder contestar a la carta de V. y a la del C. de la Viñaza, tomando partido por la candidatura de V. en la Academia; pero me considero obligado por mi cargo a emplearme en evitar escisiones y peleas dentro de la Corporación y por ahora he de mantenerme reservado y neutral.

Confío en que no la traducirá V. erradamente, como sería entenderla contra la estimación grande en que tengo los títulos personales de V. y el amistoso afecto que me complazco en ratificarle a V.

Suyo

AMaura

(11)

Carta de Gabriel Maura Gamazo¹²³ al conde de las Navas, 26 de octubre de 1920:

*SENADO GABRIEL MAURA GAMAZO
PARTICULAR*

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi querido amigo: en efecto, antes de conocer las aspiraciones de Vd., bien legítima por cierto, tenía yo firmada la propuesta á favor de Bonilla San Martín, no menos fundada. Después de recibir carta de Viñaza, muy encarecida, cual corresponde á la buena amistad de Vds.

¹²³ Maura Gamazo (1879-1963), conde de la Mortera y duque de Maura, abogado e historiador, es hijo de Antonio Maura, director de la Academia cuando aquél se incorporó a ella. Leyó su discurso de ingreso sobre *Algunos testimonios literarios e históricos contra la falsa tesis de la decadencia nacional*. Le contestó Juan Armada y Figueroa, marqués de Figueroa. Fue tesorero de la Real Academia entre 1926 y 1933.

Conoce Vd. mi situación y compromisos, y nada más puedo servirle, sino que desearía una solución que armonizara los deseos de ambos aspirantes.

Muy suyo amigo

G. Maura

(12)

Carta de Gabriel Maura Gamazo al conde de la Viñaza¹²⁴, 26 de octubre de 1920:

Mi querido amigo: recibo su carta interesándose por nuestro amigo el Conde de las Navas. Antes de recibirla y aun de conocer la propuesta á favor de éste, tenía yo firmada en unión a otros compañeros, la de Bonilla San Martín. Así lo he dicho a Navas, y ante el estado del asunto, deseo sinceramente llegar á una solución que satisfaga las aspiraciones de ambos.

Creame siempre suyo Afmo. amigo

q. e. s. m

G. Maura

(13)

Carta de Antonio Maura al conde de la Viñaza, Madrid 10 de noviembre de 1920:

A. MAURA

Excmo. Sr. Conde de la Viñaza.

Querido amigo: aparentemente estoy en gran falta con V. por la tardanza en darle directa contestación a su carta del 16 de octubre, aunque a su recomendado el Sr. C. de las Navas, me apresuré a decirle lo único que me estaba, y todavía hoy, me está permitido, a propósito de la vacante de nuestra

¹²⁴ Cipriano Muñoz y Manzano (1862-1933), conde de la Viñaza, diplomático y escritor, leyó su discurso de ingreso en la Academia, titulado *De la poesía satírico-política en España*, el 16 de junio de 1895, al que contestó Alejandro Pidal y Mon. La Academia premió y publicó su *Biblioteca histórica de la Filología castellana* en 1893 (*La Real Academia*, op. cit., pp. 172-173). Fue uno de los constantes amigos del conde de las Navas, a quien recibió en la Academia.

Academia Española. Aguardé para escribir á V. que se clarease más el sentir predominante de la Corporación; con el cual sabe V. que cuido, y estimo obligación privativa, aneja a mi cargo, de no ponerme en pugna. Mas pasa ya excesivo tiempo sin que la tal claridad se me haga, a mi perceptible, y no quiero demorar mas estos renglones.

En lo poco que de elecciones ya planteadas puedo hablar con nuestros compañeros, lo que hasta ahora vi es una terna de propuestas, preparadas aunque todavía no leídas; y he de propender a que no se riña contienda, sino que acepten todos el sentir de los más, preservando así la cordialidad que tanta estima merece en la Casa.

Ya data de antiguo la indicación á favor del Conde; y ni en los tiempos del inolvidable predecesor mío, ni después ha faltado mi buena disposición, que el interés de V. acrecienta mucho, con tal que se compadezca bien con la paz y concordia que debo procurar.

Aun antes, debiera yo haberle escrito a V. para expresarle el agradecimiento con que supe las benevolencias que derrochó V. para conmigo en la junta que no pude presidir, en junio; mas V. no habrá dudado que me sentiría por ellas obligadísimo.

Deseando siempre verle por la Academia, donde se está trabajando con no poca asiduidad, le envía entretanto un cordial saludo su amigo

AMaura

(14)

Carta de Antonio Maura al conde de las Navas, 30 de noviembre de 1922:

*EL DIRECTOR
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi querido amigo y compañero: por los amigos académicos, sin excepción, y por mi propia complacencia, sea enhorabuena y para muchos años.

Su Afmo.

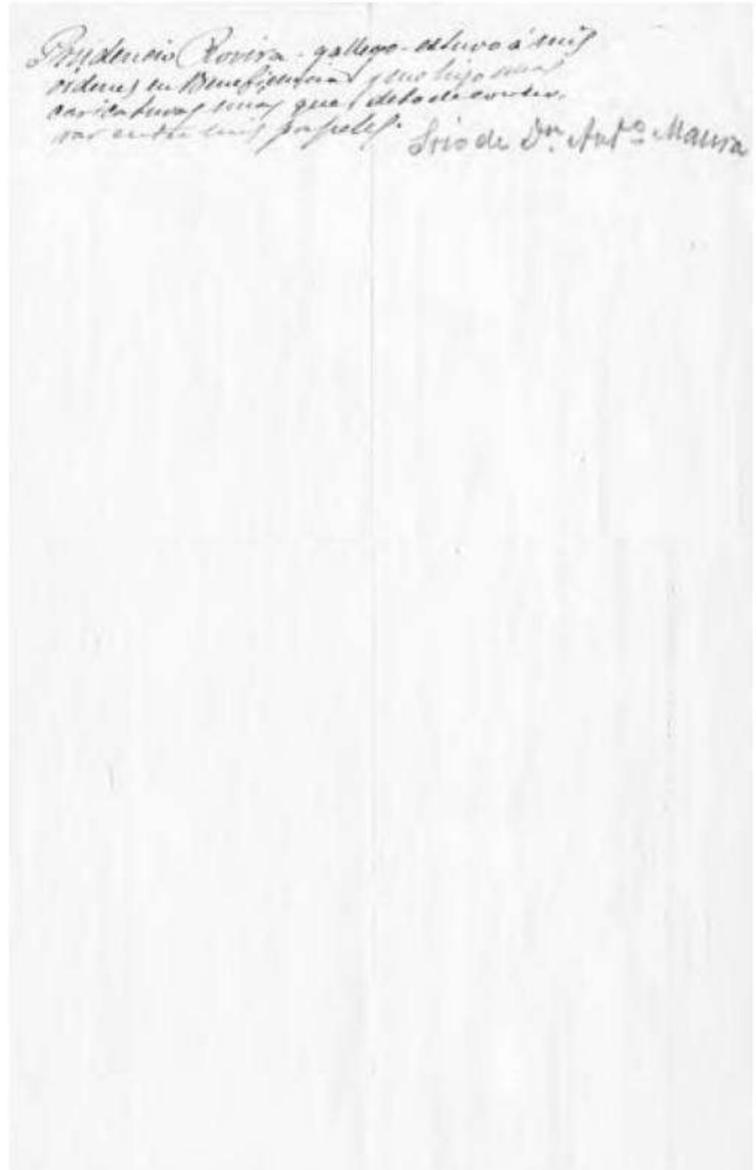
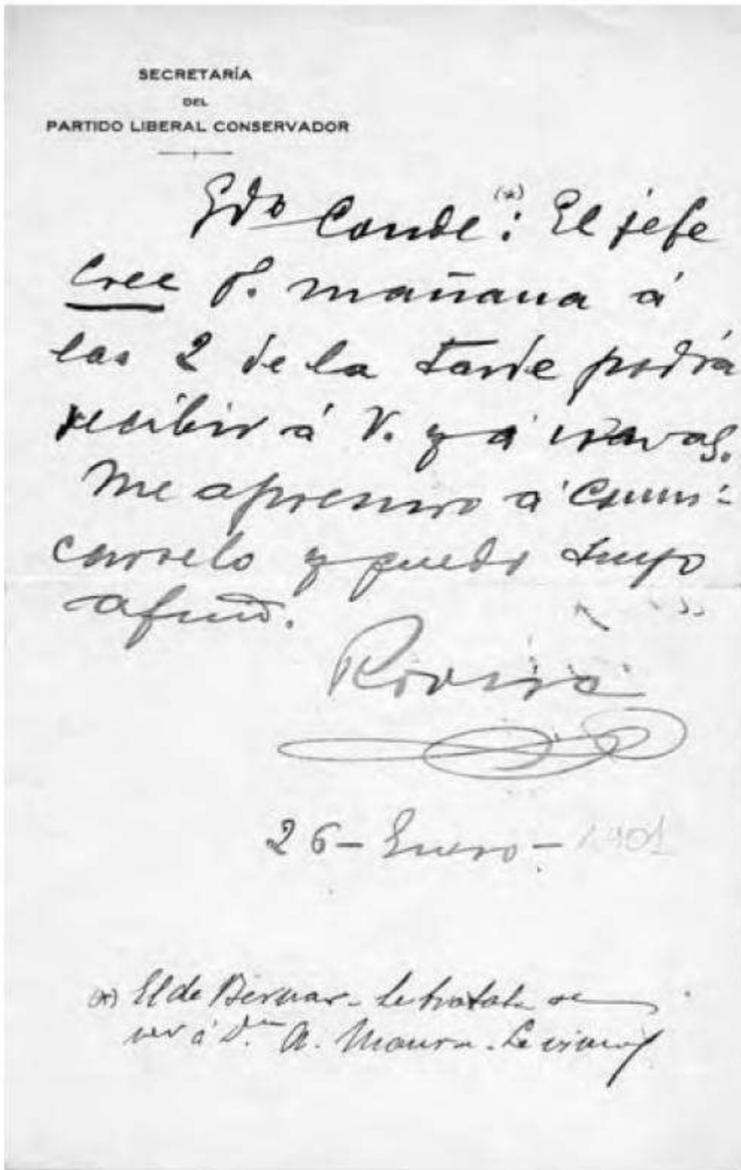
AMaura

* * *

Por fin, el conde de las Navas había llegado a la Academia. Su ingreso fue muy celebrado, pues su personalidad literaria era ya sobradamente conocida.

No obstante la tardanza en ingresar, durante los últimos años de su vida colaboró muy activamente en las labores propias de la Española, demostrando ser un magnífico académico, perfectamente digno del asiento R que ocupó durante los diez años que le quedaron de vida.

En otro trabajo nos ocuparemos de las actividades del conde de las Navas dentro de la Corporación.



(1)

Santander y Julio 22/97

Excmo Sr. Conde de las Navas

Mi distinguido amigo: Acaba de recibir la carta, que hace unos días, me dirigió Ud a Madrid. Con mucho gusto daré a Ud mi voto para su ingreso en la Academia Española si para la fecha de la elección me encuentro en Madrid. Pero lo veo algo difícil por encontrarme bastante mal de salud y además cada vez peor de la vista y por este motivo estaré aquí en

Santander mas tiempo del que tengo por costumbre en años anteriores.

Con este motivo se reitera de Ud otro servidor y amigo

q. d. m. e.

B. Rodríguez

(2)

Corcunte 21
6 Sep. 908.
El Presidente
del Consejo de Ministros
Heud Sr
Conde de Penmar.

Mi muy estimado amigo:
En este suparejo, totalmente desconocido, en la división de Santander y Burgos, a donde me ha traído la enfermedad de mi mujer para que pueda tomar unas aguas que aquí existen, recibo en atenta carta con la recomendación cariñosa que me hace el Conde de las Navas - Acorta V. cuando dice que me encarelo en estas pueblas por las vacantes de la academia - deliberadamente me abstengo de todo compromiso en este punto, aun haciéndome siempre, como hago ahora, estimación singular de lo notorio merecimiento del Conde de las Navas. Si yo puedo apropiarme su candidatura cuando llegue la ocasión lo haré con mucho gusto. En este momento ignoro en qué condiciones se presenta esta elección, mas para mí será siempre un

tivo de satisfacción encontrar modo de servir a V.

Se saluda y es muy afeto amigo
q. d. b. b. m.

Maura

(3)

CENTRO DE
CULTURA HISPANO-AMERICANA
Jorge Juan, 92, Madrid

ACADEMIA ESPAÑOLA

RyB. 18-XI-13

Querido Conde:
Cuando le dije a H. que
fui a casa de D. F. Marin
a darle el pésame de la ida
de un hijo a la guerra, pero
en el fondo a cumplir a H.
mi ofrecimiento. Lo encontré
reanimados, contentísimos con
un telegrama en que el chico
les decía desde Ceuta que
había sido destinado a los ofi-
cios militares, es decir que
estaba fuera del alcance de
los balas. Mi pésame u vol-
vió enturbienel y apronoché
la feliz disposición de ánimo

de D. F. Marin p.º hallarle
de mi objeto. Fue muy
explicito, me dijo que p.º
los tres vacantes había ya tres
candidatos cuya elección creía
segura; desde luego lo era la
de Bethencourt por ser ya
imposición moral a lo menos
de D. Alejandro; cierta era tam-
bien la de Saralegui que había
enviado a la Academia no sé
cuantos miles de papeletas,
y por último p.º lo plega a
Pidal que había sido el
caballo de batalla pues había
no menos que trece can-
didatos: Marismas de Cavia, G. de
Baquero, Azorin, Povo y Cobos.

y otro hasta dicho número, era
a un jurar según la elección
de M. Echegaray en calidad de
... ¿de que creía H.? Pues
de desagravio ó compensación
a D. José Echegaray por no
haberle dado la Dirección de
la Academia. Sin comenta-
rios! Yo le juré así: No
es una verdadera enormidad
amigo D. F. Marin!; Ves que
los méritos son lo menos p.º
entrar en la Academia! ¿y
me explayé! — Hablé en
fuerza de H. como H. me-
ce y dije que por encima de
todo eso estaba H. cuyos méri-
tos son indiscutibles y claros

como el vol. H. que lo reúne
todo, empezando por ser un
caballero de los que honran a
una Corporación, siguiendo ó
empezando también por ser
un escritor y un habitante
de primera y por tener una
labor bibliográfica que de
rola le debe por derechos
propio la Academia, y sobre
todo eso su calidad de Bibli-
otecario de S. M. con tan largo
servicio y tan altos méritos
posición que imponía la elec-
ción de H. hasta como una
necesidad para la Academia
y un mérito e interés.
Y añadí que si había al-
guien que estuviese indi-

cado y caracterizado p.^a pre-
sentar a H. era el R. Ma-
rin, como andaluz, como
escritor cortés, como amigo
de H. e íntimo de M. y P.
yo de quien H. era candidato
y como jefe o director
del C. D. Nacional —

En todo, absolutamente en
todo convino el, aseguro
que esta vez era H. uno de
los candidatos que lo era H.
de Marcelino que reiterada-
mente lo dijo! yo añadí que
lo era H. también de D. Juan
Valera y que aunque solo
fuera por tener tales pa-
drinos debía H. ser ya

escritor, sino ir en persona
a darle mi pésame más
sentido, y a cumplir con él
con quien estaba en involun-
taria falta por la pequeña vida
que he llevado acalando mi
trabajo de Cervantes."

Hizo mil protestas, y mil dis-
gustos de H. dijo que iría en
persona a verlo y a reparar
en parte involuntaria; y añadió
que "si esta vez había tenido
el compromiso (impuesto
por Sr. Valera a quien él no
puede negar) de votar
y presentar a Novo, p.^a otra
vez estaba libre y que al habé-
rsele a H. ocupado derechos era

académico.) Dije que habé-
be por mí y solo de la des-
dicha de mi corazón y de
la justicia de mi causa, pero
si H. hacía gestión alguna
ahora por entrar en la Aca-
demia (aunque no pudiese
H. derivar a V. de H.) mi
menos hubiera H. asistido
a él (a R. M.) sabiendo yo
de antemano lo muy deli-
do que H. estaba por no
haberle el dato a H. al pie
de un hijo — Fíjese
mil razones el Conde dijo
pero solo en apariencia
soy culpable y eso porque
lo mejor es obtener de lo
bueno, porque no quisiera

indiscutible y cuya presen-
cia en la Academia sería
provehosísima y honrada
a la Corporación."

Siento que no fuera ya
hora de hacer más; pero
ya ve H. que probablemente
creo que ganó la batalla en
pro de la justicia de H.
Lo que importa es que H. se
reuniera con tiempo, ya se lo
dijo R. Marin.

Perdone H. los garrafatos y
las faltas de probidad y de todo
escribo al vuelo. — Deseo a H.
la carta de Lema.

Vicente irá a la Biblioteca esta
tarde o mañana (creo que hoy)
Mil afectos de todos y M. todos y
p.^a H. al de un mejor que el


 El Diputado a Cortes Madrid 21 Diciembre 1844
 por
 Las Palmas

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: Recibí su amable carta y en contestación a ella debo contestarle que las dos vacantes producidas en la Academia por fallecimiento del Sr. Duque de Navas y otro Sr. académico de cuyo nombre no me acuerdo en este instante han sido adjudicadas hace muchos días, y toda gestión que ahora se haga es

castellanas. Pronto hubie de vencerme de que perdía lastimosamente el tiempo y por el mismo haura supe que los dos favorecidos eran los que en esta carta le indico a Vd.

Si Vd. persevera en la justísima aspiración de ingresar en la Academia anticipese a las vacantes posibles poniendo en juego sus altas relaciones y gando la voluntad del Sr. Maara que segun mis informes es quien facilita la posesion de los sillones académicos

Vd. mi querido amigo por su pasion y el puesto que

completamente inutil. Aunque aun no estan botados los nuevos academicos seran los Srs. Asin presbitero, y Novos y Colson dramaturgo.

Yo estoy enfermo y mal de la vista y hace mucho tiempo que no voy a las sesiones de los jueves de la Academia y vivo completamente apartado de los trabajos de la docta casa.

A pesar de esto al producirse las dos ultimas vacantes hablo con varios amigos interesados por Novales, Bajarano profesor del Instituto del Cardenal Cisneros y muy versado en letras

tiene en Palacio esta en mejores condiciones que nadie para triunfar en toda la linea. Para esto no debe esperar a las vacantes sino anticiparse a ellas asegurando con tiempo las voluntades que deciden estas cosas.

Con cuanto puedo decirle por ahora su constante amigo

J. S. M. e.

B. P. Peraldo



EL DIRECTOR

27. VII: con fey de
fuerza de ley de 20 de Julio
de 1877.
Solozano 2 Jul. 97

En D. Conde de Observar.

Es. amigo: tuve gran complacencia en ver la letra de V. por haber de su persona y separarse me motivo para enviarte mi saludo desde aquí y ponerme delante de el verano a sus órdenes en este rincón de montaña.

" En cuanto a la candidatura del Sr. Conde de las Navas para la vacante de la Academia Española, no tengo sino motivos para simpatizar con ella. Estas veces estuvo indicada ya; ignoro el sentir de los complacidos

que me habia venido cuando perdidos al Sr. P. y P. (C. de H.), y era pasada la junta final de curso. Ellos serán quienes decidan, porque de veras me he abstenido aun de intentar sustituir con mis personales decisiones a la acción corporativa, así en elecciones como en todo lo demás de la vida académica. Siempre tengo por principal cuidado que se viten divisiones porfiadas entre los académicos; y me abstengo de canonizarlos con un comprometerme, que además lo preceptúan nuestros estatutos, por la votación. Todo esto le digo para dar a entender cual puede

ser ahora mi respuesta, sin que la reserva pro venga de haberla en correspondencia a V., ni de desconocer de los merecimientos literarios y personales en todos los órdenes del Sr. de las Navas.

Deseo que pase lo bien el verano y a su mandar queda aff. su amigo

J. Maura

Solorzano II Julio 917


 El Diputado a Cortes
 por
 Palma de Mallorca

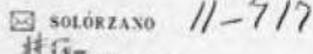
Exmo Sr Arzobispo de Valencia .

Mi venerable Prelado y querido amigo: Con toda simpatía acogí la indicacion que Vd se servía hacerme en su grata ultima en favor del Conde de las Navas para ocupar la vacante ocurrida por fallecimientos de D Francisco Fernandez y Gonzalez- q D h- Al mismo interesado constan estos sentimientos míos. Lo que ocurre es que la candidatura tiene otra- no sé si otras - que han de dividir las voluntades de mis compañeros de Academia. Mi deber es aunar los pareceres y hacer efectiva la fraternidad academica. Por eso he de reservar mis predilecciones ya que han de estar supeñitadas siempre al designio colectivo. Creame siempre deseoso de complacerle y disponga de su afmo s s y amigo q l b l m .

J. M. Aguilar

(7)

LA QUINTANA




Excmo Conde de las Navas

Mi distinguido amigo: las calidades y los méritos de V. hacen deuda de justicia lo que digo a nuestros excelentes amigos, el Sr. Obispo y Arzobispo de Valencia - Después de sus cartas me recibido por de los Académicos de la Historia que los son también de la Española, quienes tienen acordada y me recomendaban la candidatura de mi hijo. Me Directos, el Sr. D. Juan - Quiero la inclusión de todos los señas con que y de ella dependiera el resultado.

Mi cargo me obliga a ocuparme de estos asuntos; dentro de ellos, tendré la mayor satisfacción en verlos a V. cumplidos su aff. *J. M. Aguilar*

(8)

Excmo Conde de las Navas

Distinguido Sr y amigo:
tengo retardada la con-
testacion a su carta del
12 del corrte, a causa de
mi deseo de conocer an-
tes la inclinacion, al me-
nos, que en la Academia
se iniciare a proposito de
la vacante que produjo
el fallecimiento del Sr. Cobera, &c.

(9)

Sr. D. - Hasta ahora todo in-
duce a pensar que, faltando
en la Corporacion y siendo
necesario el concurso de
un Medico, para comple-
tar las peticiones que sa-
ren, propenden los Aca-
demicos a llevar esta
laguna con ocasion de
la vacante dicha.

Por hoy no pue-
de en verdad decir a
V. otra cosa en off.

A. Maura

22 de Mayo

Excmo Conde de las Navas

Mi distinguido amigo: me
seria gratissimo poder con-
testar a la carta del Sr. y a la
del Sr. de la Viñera, tomau-
do partido por la candi-
datura del Sr. en la Aca-
demia; pero me conside-
ro obligado por mi car-
go a emplearme en evi-
tar escisiones y peleas
dentro de la Corporacion y
por ahora me he mantenido
reservado y

(10)

neutral -

Confio en que ^{no} la
traducira V. erradamen-
te, como seria entender
la contra la inclinacion
grande en que tengo los
titulos personales de V.
y el amistaros afecto que
me complazco en re-
tificarle a V.

Suyo

A. Maura

20 de Mayo



GABRIEL MAURA GAMAZO

W. D. de Foule a las Navas.

Mi querido amigo: en efecto, antes de conocer las aspiraciones de V., bien legítimas por cierto, tenía yo firmada la propuesta a favor de Porulla San Martín, un nuevo fundado. Después de recibir carta de Vinaro, muy encarecida, cual corresponde a la buena amistad a V. -

Creo de mi situación y compromisos, y nada más puedo decirle, sino que buscaría una solución que armonizase los deseos de ambos aspirantes.

Muy muy amigo

G. Maura

26-X-92.

(11)



GABRIEL MAURA GAMAZO

W. D. de Foule a la Vinaro.

Mi querido amigo: recibo su carta interesándose por nuestro asunto el fondo de las Navas. Antes de recibirla y aun de conocer la propuesta a favor de este, tenía yo firmada, en unión a otros compañeros, la de Porulla San Martín. - Así lo he dicho a Navas, y ante el estado del asunto, deseo sinceramente llegar a una solución que satisfaga las aspiraciones de ambos. -

Creo en siempre suyo at. amigo

G. Maura

G. Maura

26-X-92.

(12)

Madrid, 10 Nov 920

A. MAURA

Emilio Conde de la Viñera

Querido amigo: aparentemente estoy en gran falta con V. por la tardanza en darle directa contestación a su carta del 16 de Oct., aunque a su recomendado, el Sr. C. de las Navas, me apresuré a decirle lo mismo que me estaba, y todavía dig, no está permitido, a propósito de la vacante de mi tra Acad. Española - Aquí de p^a escribir a V. que se declare más el sentir pre dominante de la Corporación;

con el cual sabe V. que cuido, y eterno obligación privada, aneja a mi cargo, de no ponerme en pugna - ille, para ya excesivo tiempo sin que la tal claridad, se me haga a mi perceptible, y no quiero demorar más estos recogones -

En lo poco que de llaciones ya planteadas, hablar con nuestros compañeros, lo que hasta ahora viene una tercera de propuestas, preparadas aunque todavía no leídas; y he de prender a que no se viera continuada, más que aceptar todos el sentir de los mas, preservando en la cordialidad que tanta eterna me

vece en la Casa -

La data de antiguo la indicación a favor del Conde; y mi en los tiempos del inolvidable predecesor mio, ni después ha faltado mi buena disposición, que al interés de V. acrecienta mucho, con tal que se compadecia bien con la paz y concordia que debo procurar -

Aun antes, debiera yo haberle escrito a V. p^a expresar el agradecimiento que me las benevolencias que le roció V. para comunicarme la justa que no pude yo prender, en pués; mas V. no habría dudado que me sentiría por ellas obligadísimo -

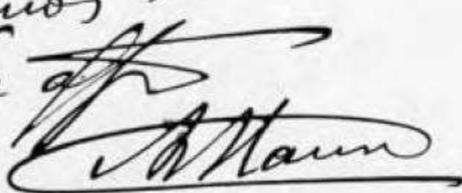
Desearo siempre verle por la Academia, donde se está trabajando con una poca ambigüedad, le envia entretanto un cordial saludo de su amigo

Maura


EL DIRECTOR
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Unh. Coude la Navas

Mi qd amigo y comp;
por los amigos de
deuicio, sin excepción,
y por mi propia com
placencia, sea ahora
buena y para mu-
chos años -

Su qd


30 Nov. 922

(14)

MISERICORDIA, DECORADOS Y FIGURINES DE LA PUESTA EN ESCENA. DIRECCIÓN REVISADA POR MANUEL CANSECO

HOMENAJE A JOSÉ LUIS ALONSO: *MISERICORDIA*, DE GALDÓS-MAÑAS

En esta temporada teatral cargada de efemérides hay una que no quisiéramos dejar pasar: la del décimo aniversario de la muerte de José Luis Alonso, tanto por la importancia teatral del personaje, director durante muchos años del Teatro Nacional «María Guerrero», como por el éxito alcanzado en su momento por uno de sus montajes: *Misericordia*, felicísima adaptación teatral de la novela de Galdós realizada por Alfredo Mañas.

No es costumbre llevar a cabo un homenaje a un director teatral reproduciendo uno de sus montajes, y evidentemente es una tarea difícil, que sólo es posible intentar dada la documentación que hay de dicha puesta en escena y el hecho de que yo fuera, en los momentos de su creación, ayudante de José Luis.

Es por ello que, aunque arriesgado, parezca viable realizar este merecido homenaje, dando a conocer, a unas generaciones que no tuvieron la posibilidad de verlo, uno de sus más importantes trabajos teatrales.

Las razones de que sea una compañía privada la que lo acometa descansan simplemente en el afecto, en la maestría que José Luis ejerció sobre muchos de nosotros y el feliz recuerdo de aquella etapa de nuestra vida profesional.

EL MONTAJE ACTUAL

Misericordia fue, sin duda, uno de los grandes trabajos teatrales de José Luis Alonso Mañas en su etapa como director de la compañía del Teatro Nacional «María Guerrero», de tal manera que, en sus últimos años al frente del mismo, hubo de reponerse

en varias ocasiones, dando lugar a que, dado lo nutrido del reparto, gran número de actores representaran algunos de los papeles de la obra, lo que en las actuales circunstancias facilita su reposición. Sirva como ejemplo el que uno de los papeles principales, el ciego Almudena, llegó a ser realizado por varios primeros actores como José Bódalo, que lo estrenó e hizo de él una verdadera creación, José M.^a Prada, Arturo López y Francisco Hernández.

Nuestro intento ha sido reproducir lo más fielmente posible aquel montaje, replicando escenografía, figurines, cartel, música, efectos, etc. Y también, intentar que el máximo posible de componentes de aquel reparto vuelvan a dar vida sobre el escenario a sus personajes. Se da la circunstancia de que algunos de ellos han desaparecido y otros, con el tiempo, han llegado a un estatus profesional muy superior al de los papeles que ejercieron en aquella ocasión, y otros no siguen activos en la profesión. A los primeros no podemos más que recordarlos, y dedicarles también esta reposición.

En nuestro reparto actual volvemos a contar con su gran protagonista de aquella época: María Fernanda D'Ocón, complementada en el reparto por Francisco Hernández, José Segura, Concha Hidalgo, etc.

Nuestro agradecimiento a Manuel Mampaso, responsable estético de aquel trabajo, y a Alfredo Mañas, autor de la versión teatral, por su inestimable colaboración en este empeño, y cuya reciente desaparición hace que estas representaciones se conviertan también en un emocionado homenaje a su persona.

REPARTO

La Voz	Juan Manuel Navas
Corenas	Luis Lorenzo
La Casiana	Isabel Ayúcar
La Burlada	Concha Hidalgo
Crescencia	Lola Blanco
Demetria	Aida Estrada
Pulido	Enrique Cazorla
El Maricuela	Pedro Forero
Pocasangre	Juan Carlos Talavera
Eliseo Martínez	Manuel Brun
La Mendiga madre	Maite Jiménez
Niños pobres	Rubén Escamilla y Zoe López Ayúcar
Cuartokilo	Gabriel Cuesta
Otros Pobres	Orencio Ortega, Juan Miguel Ruiz
El Mosén	Ramón Pons
Don Carlos	Teófilo Calle

Benina	María Fernanda D'Ocón
Almudena	Francisco Hernández
Pedra la Borracha	Carmen Segarra
Doña Francisquita	Charo Soriano
Obdulia	Cristina Juan
Don Frasquito	José Segura
Diega	Maite Jiménez
Don Romualdo	Teófilo Calle
Antoñito	Orencio Ortega
Martina	Aida Estrada
Octogenario	Ramón Pons
Ángel 1º	Eduardo Mariño
Ángel 2º	Rosalía Ángel
Guardias	Enrique Cazorla, Juan Carlos Talavera
Chico de la funebriedad	Juan Miguel Ruiz

FICHA TÉCNICA

Escenografía y figurines	Manuel Mampaso
Escenografía realizada por	Talleres Baynton Talleres Santa Amalia
Realización del vestuario	Peris Hermanos
Ayudante de vestuario	Juan Miguel Ruiz
Peluquería	Cabello R.
Atrezzo	Mateos
Maquinaria	Michel Rodríguez
Electricidad	Jesús Lezcano
Regidor y sonido	José Ángel Navarro
Sastras	Olga Álvarez, Rosalía Ángel
Utilería	Eduardo Mariño
Partituras musicales	Manuel Díaz
Diseño de luces	Manuel Canseco
Producción	Escenarios Virtuales S. L.
Distribución	Maribel Mesón
Gerencia	Nivel 81
Ayudantes de dirección	Elena Foyé, Raquel Berini
Puesta en escena	JOSÉ LUIS ALONSO
Revisión de la puesta en escena	Manuel Canseco

REPRODUCCIÓN DE LOS TEXTOS DEL PROGRAMA ORIGINAL

JOSÉ LUIS ALONSO

José Luis Alonso —nace en Madrid— estudia bachillerato en el Liceo Francés, inicia la carrera de Ingeniero de Telecomunicación y la interrumpe para dedicarse de lleno al teatro. Con una beca concedida por el Gobierno Francés marcha a París.

Sus primeras actividades tienen lugar en el Teatro de la Independencia (teatro íntimo que tenía en su casa con cien localidades). En él dirige ocho obras.

En el Teatro de Cámara que fundó Juan Guerrero Zamora así como en el Teatro de Cámara —Teatro Español— lleva a cabo una notable actividad poniendo en escena ocho obras muy variadas («Corrupción en el Palacio de Justicia», de Ugo Betti, «La trilogía», de Azorín, dos obras de Anouilh...).

«El landó de seis caballos» es la primera obra que dirigió en un teatro nacional, el *María Guerrero*, en ausencia de Luis Escobar.

De ahí pasó a dirigir la compañía de María Jesús Valdés, que actuó en Madrid y una gran gira por provincias (once obras de diversos autores fueron las que dirigió en este período).

A continuación dirige catorce obras en diversas compañías comerciales (Compañía «Lope de Vega» —«El diario de Ana Frank»—, Compañía de Aurora Bautista —«La gata sobre el tejado de cinc», de Tennessee Williams—, Compañía Luis Prendes —«Las brujas de Salem»—, etc.).

En 1961 comienza a dirigir la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, con la que hasta el momento ha puesto en escena veintiocho obras, figurando en este repertorio obras de clásicos españoles como Lope de Vega, autores españoles contemporáneos como Jardiel Poncela, Gala, Unamuno, Valle Inclán. Igualmente autores extranjeros como Ionesco, Chejov, O'Neill, Gorki, Brecht, Pirandello...

Sale varias veces al extranjero y dirige en el Teatro Odeón de Buenos Aires, «Los años del bachillerato», de Lacour. Traducida al inglés, con actores norteamericanos y en Nueva York, en el Teatro Iastas, presenta «La dama duende», de Calderón de la Barca. Con la compañía del María Guerrero, «La bella malmaridada», de Lope de Vega. También con la Compañía del María Guerrero hizo una gira por once países de América latina, con una duración de siete meses y a continuación dirige en Lisboa y en el Festival Internacional de Dublín. Sus últimos montajes: «Los buenos días perdidos», «Anillos para una dama» y «Las cítaras colgadas de los árboles», de Gala; y «La ciudad cuyo príncipe es un niño», de Montherlant.

Es costumbre que antes de un estreno el director exponga las ideas y los signos que han presidido su trabajo, el porqué y el cómo de haber hecho «aquello» de esa manera y no de otra. intentaré ser breve. en el teatro solo es válido el resultado y no los propósitos. «Misericordia», la novela más recia y tal vez la más grande de Galdós, ha sido transformada en texto escénico por Alfredo Mañas. Yo diría que la adaptación es muy libre en la forma, pero muy fiel a las esencias galdosianas. Sabia y popular, alegre y «terrible». A veces Mañas ha respetado los diálogos de la novela; otras, dos o tres líneas han bastado para sugerir una escena o unos romances cantados. El montaje tenía que marchar paralelo y al paso de la adaptación. Si alguna etiqueta hubiera que ponerle, me gustaría que fuese la de «realismo simbólico».

Personajes muy reales son Benina, la señora, su séquito y los pobres...; pero al final, si el montaje cumple su misión, lo que debe trascender, quedar flotando en el escenario y envolver al espectador, no es la conclusión de una historia o el desenlace de un argumento, sino la bondad en su estado más puro y que no espera recompensa... La ingratitud, el dolor y la ilusión de que en algún sitio pueda haber una vida mejor.

JOSÉ LUIS ALONSO

ALFREDO MAÑAS

Yo creo que en la fascinante novela de don Benito Pérez Galdós hay una anticipación de algunos aspectos del teatro contemporáneo. Esa corte de mendigos que pide limosna en la iglesia de San Sebastián es un claro antecedente de lo que hoy llamamos esperpento. Las relaciones entre Benina y su señora son, a mi ver, puro teatro de ceremonia. ¿Y qué es sino teatro del absurdo ese soberbio hallazgo de que Benina se invente un canónigo y luego aparezca en la realidad? Pero, a mi parecer, lo que es por encima de todo «Misericordia» es teatro de la crueldad. ¿Qué más teatro de la crueldad puede haber que la biografía de esta criada misericordia que en pago al bien que ha derrochado a manos llenas es encerrada, precisamente, en la Santa Casa de la Misericordia? Mi versión de «Misericordia» es una de las cien versiones que pueden hacerse de la novela galdosiana. Las cien serían diferentes y ninguna absolutamente fiel a Galdós. La única versión teatral absolutamente fiel, perfecta, verdadera, sería para mí la lectura sobre el escenario del texto íntegro de «Misericordia». Todo lo demás son interpretaciones personales del texto de Galdós. Digo esto para que, aquellos que la vean, la juzguen por su específica bondad o sus errores teatrales, nunca por supuestas infidelidades o traiciones. Si hay algo profundamente anti-galdosiano es tomar ante su obra, o las versiones que de ella se hagan, actitudes intransigentes, fanáticas, dogmáticas o inquisitoriales. Galdós es sinónimo de espíritu liberal y tolerante.

No sé qué juicio merecerá esta versión mía de «Misericordia», pero ocurra lo que ocurra con su representación, guardaré un recuerdo imborrable de esta obra, que no me podrá quitar ningún contratiempo que su estreno me traiga. «Trabajar con Galdós» significa acercarse al más alto ideal a que puede aspirar un hombre. Trabajar al lado de Galdós es, simplemente, un acto de libertad.

DON BENITO PÉREZ GALDÓS

Contemporáneo de doña Emilia Pardo Bazán, de Menéndez Pelayo, de Unamuno, de Valle Inclán y de Benavente, don Benito Pérez Galdós llena una larga etapa de la vida literaria española. Desde 1843, fecha de su nacimiento en Las Palmas de Gran Canaria, hasta el 29 de diciembre de 1919, día de su muerte en Madrid, su muy amada ciudad de adopción, cuya geografía urbana y humana llegó a conocer como pocos. A los diecinueve años se instala en Madrid para estudiar leyes, aunque era mayor su afición al dibujo, a la pintura y aun a la música, ya que llegó a tocar el piano con notable facilidad. Durante esta etapa universitaria recorrió Madrid de punta a punta y estos paseos le dieron buena ocasión de vivir los acontecimientos políticos de aquellos tiempos que luego se verían reflejados en sus obras. Sus primeras manifestaciones literarias fueron sus colaboraciones en el periódico «Las Cortes», pero pronto concentró sus esfuerzos en su novela *La Fontana de Oro* que apareció en 1870. Un año después publica otra novela histórico-política titulada *El Audaz* y tres años más tarde comienzan a aparecer los primeros volúmenes de los Episodios Nacionales. Mientras tanto la historia de España transcurre agitadamente. Isabel II ha sido destronada, Las Cortes eligen Rey de España a Amadeo de Saboya y dos años después se proclama la I República española, que tampoco logra mayor duración, volviendo la Monarquía con Alfonso XII en 1874. Sigue publicando don Benito incansablemente. Segunda serie de los *Episodios Nacionales*, *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela*, etc. En 1884 realiza numerosos viajes al extranjero. Crece su popularidad, estrena algunos dramas y continúa la publicación de sus novelas.

La Real Academia de la Lengua abre sus puertas a este gran novelista y dramaturgo en 1897, fecha en que sale a la luz *Misericordia*, obra extraordinaria en cualquier concepto. Su mayor éxito teatral lo obtiene con el estreno de *Electra* y ello le anima a seguir escribiendo para la escena hasta el final de su vida. Escribió veintitrés obras teatrales, adaptando a veces sus propias novelas. Seis años antes de su muerte queda completamente ciego a consecuencia de unas cataratas, aunque tan grave suceso no le impide escribir hasta 1918. Don Benito murió en 1919, en su muy querida villa de Madrid, como figura excepcional de la narrativa española de nuestro tiempo y para muchos, como primer novelista español moderno.

El moro Almudena, Mordejai, que parte tan principal tiene en la acción de «Misericordia», fue arrancado del natural por una feliz coincidencia. Un amigo que, como yo, acostumbraba flanear de calle en calle observando escenas y tipos, díjome que en el oratorio del caballero de gracia pedía limosna un ciego andrajoso, que por su facha y lenguaje parecía de estirpe agarena... Toda la verdad del pintoresco Mordejai es obra de el mismo, pues poca parte tuve yo en la descripción de esta figura. El afán de estudiarla intensamente me llevó al barrio de las injurias, polvoriento y desolado. En sus miserables casuchas, cercanas a la fábrica del gas, se alberga la pobreza más lastimosa. Desde allí me lancé a las cambronerías, lugar de relativa amenidad a orillas del río manzanares, donde tiene su asiento la población gitanesca, compuesta de personas y borricos en divertida sociedad... El tipo de «seña benina», la criada filantrópica... procede de la documentación laboriosa que reuní para componer los cuatro tomos de Fortunata y Jacinta. De la misma procedencia son doña paca y su hija, tipos de la burguesía tronada, y el elegante menesteroso frasquito ponte, que acaba sus días comiendo una triste ración de caracoles en el figón de boto —calle del ave maria—. Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores. el amigo manso, miau, los torquemadas, etc., y del mismo modo, del contingente de «Misericordia» pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo completo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social, en un periodo determinado de la historia.

Prefacio del autor a la edición de «Misericordia», de Nelson,
Edimburgo, fechado en 1913.

MISERICORDIA

El tipo de la «seña» Benina, la criada filantrópica, es del más puro carácter evangélico.

BENITO PÉREZ GALDÓS

Ricardo Gullón descubrió el nombre simbólico de Benigna. La clave son las palabras de San Pablo: «Aun cuando yo hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo caridad, soy como un bronce que suena o como un cristal que reñe. La caridad es sufrida, «benigna». Benigna es una sirvienta, una mendiga, una santa.

TERESA SILVA TENA

Parece una monja a la manera de Santa Teresa, activa y alegre. Todas las santas y mujeres buenas de las novelas de Galdós tienen el mismo aire dinámico y presagian el apostolado seglar del siglo XX. La santidad, según Galdós, es activa. De este estilo es Benina, la criada de «Misericordia». No hay santos contemplativos. La santidad de que gusta Galdós es una especie de santidad privada, fuera de las órdenes religiosas.

CARMEN BRAVO VILLASANTE

Hasta «Misericordia» creí imposible que se pudiera resolver la cuestión social fuera del ámbito de la caridad cristiana. A partir de «Misericordia» vi, claramente, que la cuestión social tenía una solución legal.

BENITO PÉREZ GALDÓS

La llama del amor al prójimo que arde en el corazón de Benigna —Benigna de Casia, según su fe de bautismo— es tan viva y tan voraz como la de un Juan de Dios, un Martín de Tours o una Isabel de Hungría. Benina, Nina vive desviviéndose para sus semejantes. Se le llagan los pies de caminar hacia el dolor ajeno. Se le ciegan los ojos de llorar por las desdichas de cuantos la tratan. Benina, Nina, siempre desasosegada, siempre con un pío en el corazón, entra y sale, va y viene, sube y baja, trabaja, atosiga, charla por los codos, ríe y llora, insulta y suplica, zumba risueña...

FEDERICO SAINZ DE ROBLES

Algunas de las visitas de Galdós a los barrios donde vivían hacinadas las familias del proletariado ínfimo están trasladadas a la novela «Misericordia» casi en bruto, sin más que esconderse el autor dentro de la protagonista, la señá Benina, de modo que muchos de los episodios de la novela tienen todas las trazas de ser autobiográficos. La señá Benigna es la máscara que adopta don Benito para presentarse a los lectores.

AMADO ALONSO

MISERICORDIA

Premios obtenidos en su estreno original

Premio Nacional de Teatro 1972:

A la interpretación: María Fernanda D'Ocón y José Bódalo

A la puesta en escena: José Luis Alonso

A Alfredo Mañas

Medalla de Oro de Valladolid 1972 a:

La Compañía, María Fernanda D'Ocón y José Bódalo

Premio «El Alcázar»

Premio de la Crítica madrileña

Premio «Maite» de teatro a M^a Fernanda D'Ocón

Actuaciones internacionales

Participó, representando a España, en el Festival de las Naciones de 1975, en Varsovia.

Realizó gira internacional por:

Irlanda (Abbey Theatre), Checoslovaquia (Praga y Bratislava), Portugal, Colombia, Venezuela, Costa Rica, etc.

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a:

INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
Y Dirección General de la Consejería de Cultura de la C.A.M.

Por su ayuda a la producción.

Museo del Teatro

Y Centro de Documentación Teatral

Por el material proporcionado sobre el primer montaje.

Teatro «Bueno Vallejo», de Alcorcón

Teatro Romea, de Murcia

Teatro «Lope de Vega», de Sevilla

Red de Teatros de Castilla-La Mancha

Y Teatro Albéniz, de Madrid

Por su adhesión cuando sólo era un proyecto, programándola.



La voz



La madre



El Maricuela



Mendiga



Mendigo



El Mosén



Obdulia



Obdulia



Antoñito



Benina



Caporala



Don Carlos



Demetria



Diega



Eliseo



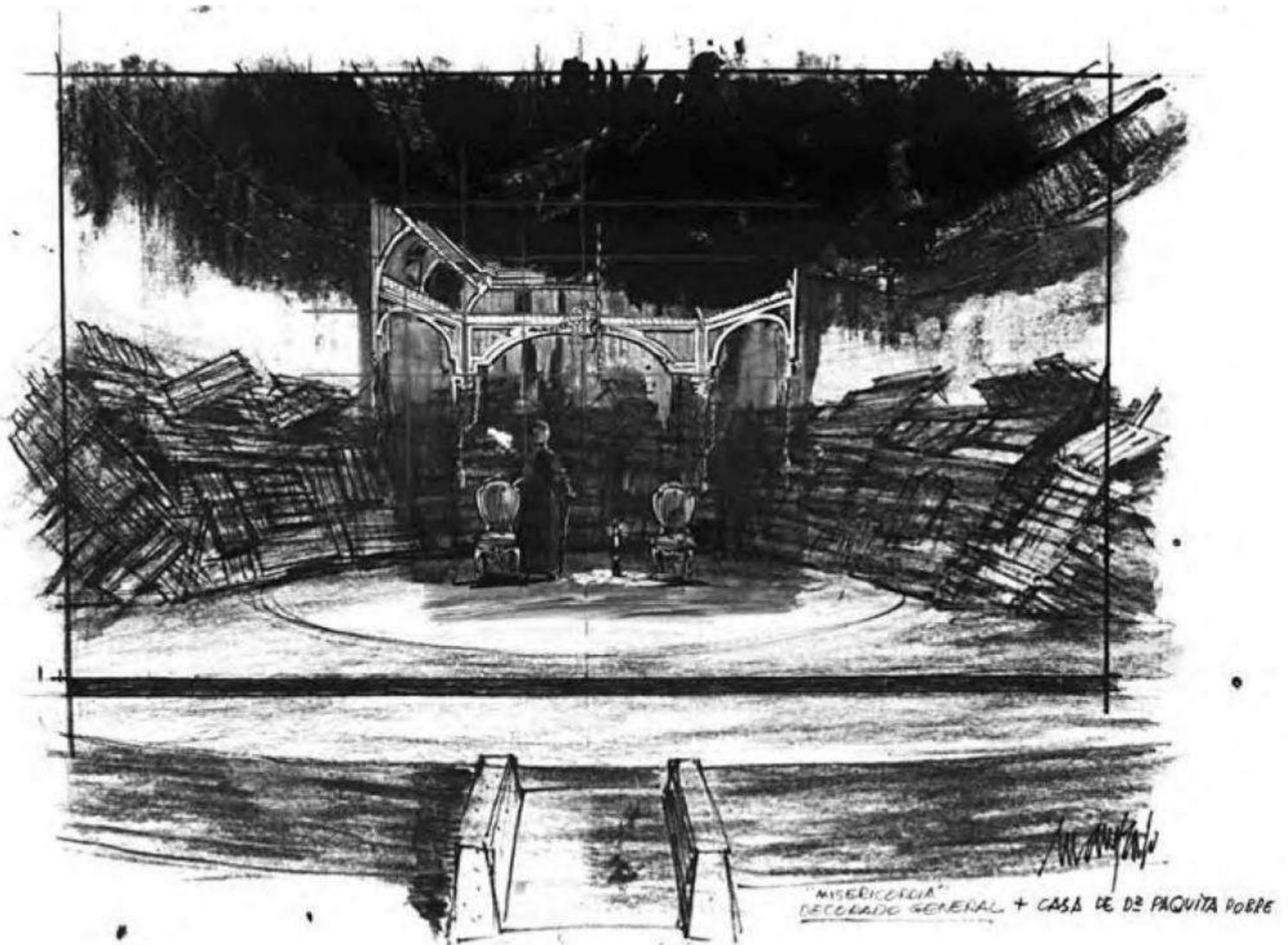
Doña Francisquita

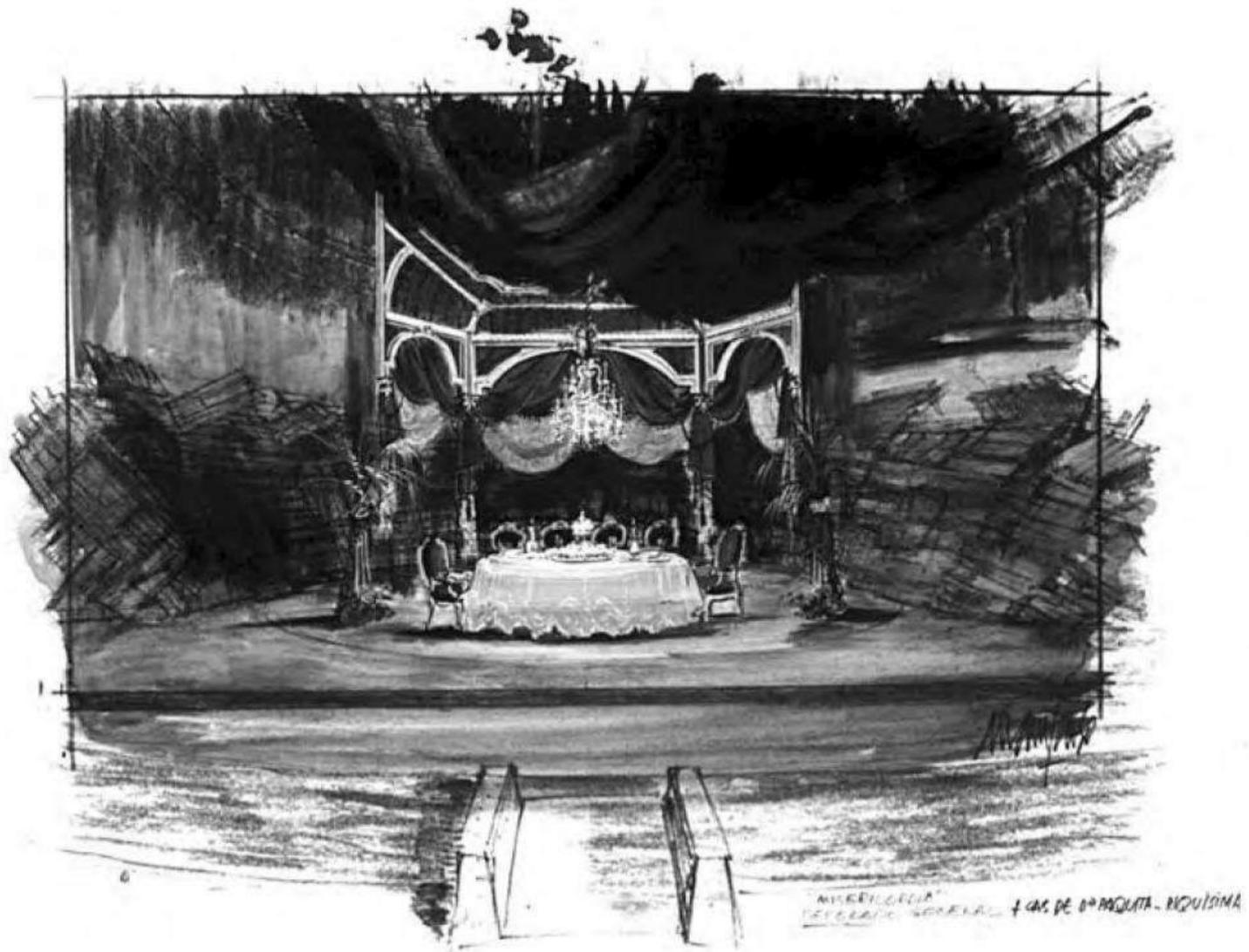


Don Romualdo



Guardias







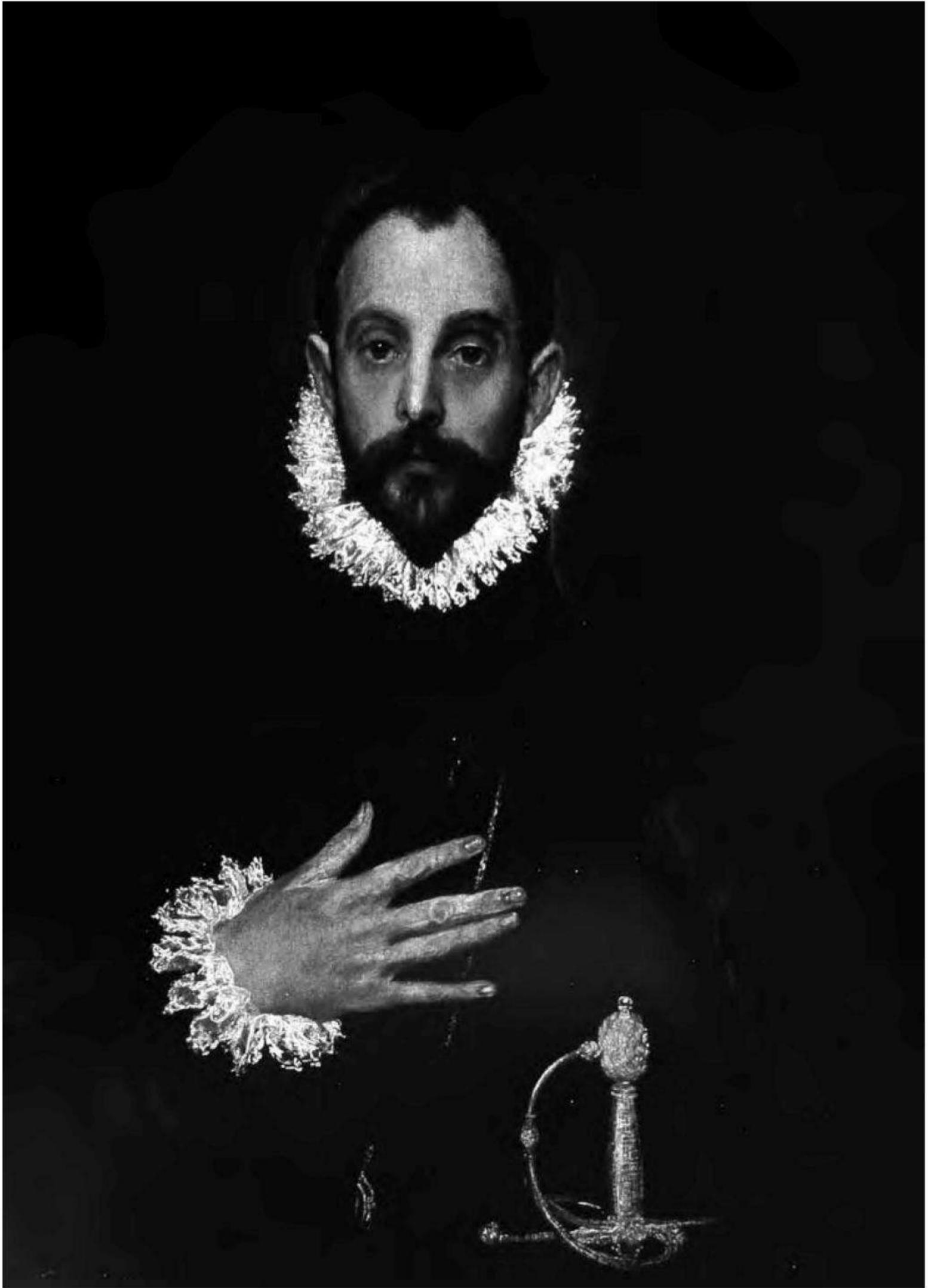
«EL GRECO», TOLEDO Y PÉREZ GALDÓS

BENITO MADARIAGA DE LA CAMPA

Correspondiente de la Real Academia de la Historia

Carecemos de una información esclarecedora de la vida de este pintor conocido en España por «El Greco». Tampoco sabemos mucho de su carácter y sus supuestos padecimientos. Ha sido su obra la que ha suscitado abundantes estudios y le ha colocado por merecimientos entre los cuatro pintores españoles más sobresalientes, junto a Velázquez, Murillo y Goya.

De los pocos datos biográficos que conocemos, uno de ellos es su traslado de Creta a Italia hacia la primera mitad de 1572, posiblemente porque su ciudad natal le resultaba pequeña para el aprendizaje, dada su ambición artística. En un principio se instaló en Venecia, de cuyo ducado dependía Candía (hoy Heraklion), donde había nacido en 1540 ó 41. En esta ciudad italiana estuvo también su hermano Manousos quien le seguiría hasta Toledo buscando su amparo. De aquella pasó a Roma y completó su formación bajo el influjo de grandes maestros de aquellos momentos, como eran Tiziano, Veronese y Tintoretto, que dejan huella en su pintura, a la vez que admira y trata a las grandes figuras del Renacimiento italiano. Su trabajo en el taller del primero está comprobado. Pero no se conoce suficientemente este periodo de formación, importantísimo en su vida, de donde viene con un pleno desarrollo artístico. Durante su estancia de varios años en Italia, se familiarizó con el idioma y dejó allí muestras de su arte en bastantes obras. No sabemos mucho más, excepto que completó esa formación y que ya era un buen pintor cuando vino a España. Es una incógnita por qué decidió trasladarse a nuestro país hacia 1576-77. Es muy posible que fuera por consejo de su maestro Tiziano que le sugirió este viaje. España era entonces la nación más importante de Europa con posibilidades para el triunfo de un pintor y escultor tan original. Por declaración de sus contemporáneos figuraba como pintor, escultor y arquitecto. En otro aspecto, venía recomendado y fue adquiriendo amistades sobre todo en el estamento



El caballero de la mano en el pecho

religioso. El haber vivido en Italia le facilitaba entenderse en español, si bien con ciertas dificultades al principio. Fernando Marías y Agustín Bustamante¹ dicen que su español era muy pobre, «lleno de errores y faltas de todo tipo, italiano españolizado». El ser un pintor griego y cristiano, y por añadidura afamado, le permitía comunicarse con el estamento eclesiástico español que le podía ayudar en las ofertas y encargos de pintura religiosa, en la que representa en sus cuadros a la Santísima Trinidad, a la Virgen María y a los santos, evangelistas y apóstoles. La pintura de vírgenes y de San Francisco está entre las predilectas de su devoción religiosa. Ante la evidencia de su muerte otorgó poder a su hijo para que hiciera testamento, declarara sus bienes y dejara constancia de su vinculación católica, como lo evidencia el haber recibido los sacramentos cuando murió en 1614 a los setenta y tres años.

No sabemos con exactitud por qué eligió Toledo con preferencia a Madrid. Es de suponer que se sintió atraído, dado su carácter reservado y religioso, por ser la ciudad de las tres religiones y debido al ambiente clerical de la ciudad con abundantes conventos e iglesias y posibilidades de trabajo.

Un caso de atracción singular es el de Pérez Galdós, admirador de la ciudad del Tajo que conoció a fondo y que en sus visitas recorría al principio con un plano en la mano, lugar que eligió de escenario de la segunda parte de su novela *Ángel Guerra* y en la que estuvo entre 1888 y 1890. En ella vivió los meses de abril a junio de este último año para conocer la histórica ciudad donde nació «Léré», personaje de la novela. Pero nada más llegar a Madrid se sintió atraído ya por esta ciudad cuyo ambiente y obras de arte le recordaban nuestro siglo de Oro y que menciona en sus primeras novelas. Con este motivo, describe con detalle «sus calles traicioneras», como las llama, «angostas, torcidas y empinadas», aparte de admirar las tonalidades de luz de sus atardeceres y la soledad entonces de sus barrios silenciosos dotados de una tranquilidad solo interrumpida por el sonido de sus múltiples campanas conventuales. Le ofrece esta impresión al viajero que la conoce por primera vez:

«Verás el sinnúmero de torres, campanarios, espadañas, veletas, cimborrios, cresterías de tantos templos, monasterios, santuarios, beaterios, poblados por canónigos, curas, frailes y monjas de variados capisayos. El aspecto total de Toledo es grandioso, pero no risueño. Domina la tonalidad gris con toques de cerámica parduzca y el azulado mortecino de la pizarra. Cuando penetres en la ciudad, tu primera impresión será desagradable»².

En sus numerosos viajes a Toledo recorrió, como ha recogido Gregorio Marañón, las iglesias, conventos y cigarrales buscando la contemplación de las pinturas del Greco y las tradiciones, leyendas y romances del lugar. F. Sainz de Robles dice que fue a

¹ *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 199

² Pérez Galdós, B.: «Memorias de un desmemoriado», en *Recuerdos y memorias*, Madrid, Tebas, 1975, p. 235.

Arredondo el que le hizo apreciar la pintura del Greco. Debió de conocer la ciudad, incluso, «toda blanca», un día de nieve, tal como la describe uno de los personajes de la novela. En compañía de Ferreras, León y Castillo, Alejandro Argüelles, Navarro Ledesma, del pintor Arredondo, de Alberto Aguilera, del entonces joven Gregorio Marañón y de su sobrino José Hurtado de Mendoza, pasó temporadas o coincidió con ellos, como asiduo visitante de una ciudad rica en pintura y monumentos y dotada del encanto de sus cigarrales. Solía hospedarse en los hoteles «Imperial», «Lino», «Del Norte» y en la finca de *La Alberquilla*. Sainz de Robles ha recogido los nombres de otros amigos del lugar, como Mariano el campanero de la catedral; el canónigo Sanguera y a clérigos y monjas anónimos de los múltiples conventos como el de San Juan de la Penitencia, donde le autorizaban a tocar el órgano, cuyo uso aprendió gracias al maestro José Aranguren³. En su relato de la historia de la ciudad y en el recuerdo que le trae su musa en *Memorias de un desmemoriado*, cuenta como era el Toledo de entonces y se recrea en las descripciones de edificios notables con diferentes estilos y habitados por las distintas clases sociales. «Toledo –escribe– es una historia de España completa».

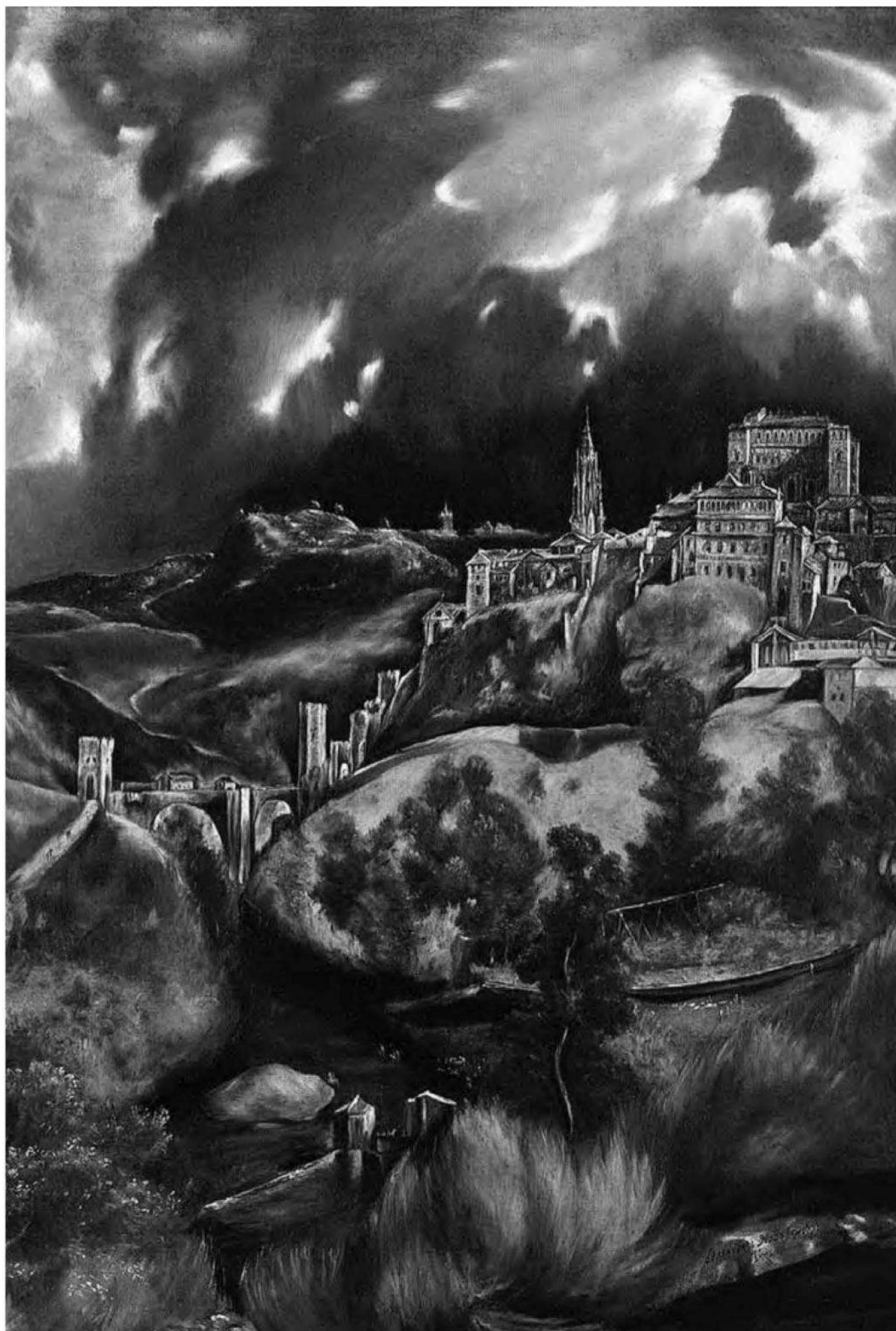
Respecto al carácter del Greco, tenemos también que recoger las opiniones de sus contemporáneos. Fue buen lector, melómano y bastante más culto que otros pintores de su época y poseedor de una interesante biblioteca de libros griegos, latinos, italianos y castellanos, con temas variados de arquitectura, astronomía y astrología, de historia y filosofía, sobre secretos medicinales e historias prodigiosas, etc. La arquitectura, tal como se concebía entonces, fue una de sus pasiones, como se desprende de los libros que leyó de esta materia y por los símbolos que puso en algunos cuadros, como son la escuadra y el compás que aparecen, por ejemplo, en la banda delantera de la capa pluvial que lleva el párroco de Santo Tomé en el cuadro del *Entierro*. Aristóteles y Marco Vitrubio figuran entre los autores que leyó e, incluso, anotó con sus opiniones *Los diez libros de Arquitectura* de este último, obra comentada por Daniele Barbaro (Venecia, 1556), y estudiada por F. Marías y A. Bustamante, que consideran al cretense propiamente retablista («entallador y arquitecto»)⁴.

Debido a la estima y opinión que tenía de su pintura mantuvo algunos pleitos sobre su precio y valoración, aparte de ser informal en las fechas de entrega de las obras encargadas. Antonio Vázquez le llama «gran litigante»⁵. En esto era orgulloso y con una gran confianza en sí mismo, como artista dotado de un estilo propio e inconfundible. Tuvo fama de hombre raro y pleitista. Jusepe Martínez utiliza el término «extravagante» que se refiere, como vemos, más a su pintura que a su persona:

³ Sainz de Robles, F. C.: «Don Benito Pérez Galdós. Su vida. Su obra. Su época», Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004, pp. 57-63.

⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵ Vázquez Campo, A.: *El divino Greco*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1974, p. 88



Vista de Toledo (detalle) según El Greco

«trajo una manera tan extravagante que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa que pondrá a confusión a cualquier bien entendido para discurrir su extravagancia, por que son tan disonantes unos con otros, que no parecen ser de una misma mano»⁶.

Pérez Galdós al escribir la historia y leyendas de Toledo acepta la teoría de su tiempo que consideraba al cretense un enajenado mental y hombre excéntrico. Gregorio Marañón le llama «místico, introvertido y monógamo»⁷.

Sin testimonios científicos ni suficientemente probados, se le ha calificado de loco, paranoico, esquizoide y hasta de homosexual. Lo difícil está en comprobarlo. Si como se ha dicho no pintó desnudos de mujeres pudo deberse, a lo mejor, a una inhibición de carácter religioso del tema sexual, y no debido a inclinaciones hacia las personas de su mismo sexo. Algo de esto parece desprenderse cuando refiere Marañón que los desnudos de la Capilla Sixtina irritaron al cretense⁸. Algunos autores aluden a la misoginia de «El Greco» y a lo poco que aparecen las mujeres en su vida. No fue así en su pintura en la que reproduce con delicadeza los bellos rostros de la Magdalena y de la Virgen, aparte del retrato de *La dama del armiño*.

Con el Santo Oficio no tuvo problemas por estos motivos e, incluso, pintó a varios inquisidores y hasta colaboró como interprete del griego para la Inquisición, en una época en que estaba muy perseguido el pecado nefando.

Para los supuestos padecimientos y taras patológicas puede verse el capítulo V del citado libro de Vázquez Campo y las referencias de Marañón⁹.

Los ángeles de la pintura del Greco no son siempre intersexuados, aunque sí muy uniformes en los rostros, con sus narices respingonas y bastantes de ellos pintados de cuerpo entero, vestidos y con alas. El desnudo de las personas en *La visión del Apocalipsis* y de *Laocoonte*, tal vez fue tolerado por el Santo Oficio al representarse con figuras nada eróticas. Las de tema religioso se aceptaron entonces, como en el caso de la Virgen que muestra el pecho dando de mamar al niño que sujeta parte de los dedos de la madre (*La sagrada familia con Santa Ana*), por ser frecuente en otras pinturas y lo mismo en los cuerpos de ambos sexos, con señalización poco ostensible de los genitales, en la citada *Visión del Apocalipsis*.

En cuanto a su matrimonio y al hijo, está clara la tesis de José Camón Aznar¹⁰ que, basándose en el testamento del pintor, copia sus palabras, que corroboran la paternidad: «Jorge Manuel, mi hijo y de doña Jerónima de las Cuevas». De esta manera confirma que era hijo suyo y de la citada señora, con la que vivió cierto tiempo.

⁶ Ver «Un pintor extravagante». Discurso practicable del nobilísimo arte de la pintura, Zaragoza, 1853

⁷ *El Greco y Toledo*, tercera edición, Madrid, Espasa - Calpe, 1960, p. 106

⁸ *Ibidem*, p. 69

⁹ *ob. cit.*, pp.73-97 y Marañón, p. 231.

¹⁰ *El Greco en Roma. Domenico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950

Respecto a su propio retrato hay más atribuciones que testimonios confirmativos, aunque se le ha supuesto entre algunas figuras de sus cuadros.

Tal vez padeció determinadas dolencias que, como se dirá, influyeron en la diferente expresión de su pintura y de su comportamiento. Entre las conjeturas están las teorías que se desprenden del estudio de sus figuras que, por ciertas características, se han supuesto originadas por defectos de visión o debidas a su vinculación religiosa con el misticismo¹¹.

Una de las particularidades de su pintura es la desorbitada longitud de las figuras que podemos definir de longilíneas. La desproporción del cuerpo (biotipo longilíneo asténico) se advierte claramente, por ejemplo, en el mendigo que aparece en el cuadro de San Martín de Tours montado a caballo (National Gallery of Art. Washington). Desde el suelo, el mendigo le llega al codo al santo, aun teniendo en cuenta la alzada del caballo. Es un personaje desproporcionado, igual que lo son la altura de San Andrés y San Francisco (Museo del Prado de Madrid) o el Cristo del *Expolio*. La misma *Virgen de la Caridad*, con cara añorada, es una imagen longilínea, aunque se considere que está elevada del suelo. San Juan Bautista y San Juan Evangelista (Museo del Prado) son figuras estilizadas hasta en el rostro. Los casos son numerosos.

Antonina Vallentín ofrece como antecedente de esta forma de expresión a Parmegianino y a Bassano, típica del manierismo. Pudiera pensarse que ello se debiera a estar pintados para exaltar las figuras que habrían de verse expuestas a distancia en lo alto de los retablos, dando una sensación de grandeza y espiritualidad a los temas representados. Leonardo de Vinci alude en su *Tratado de la pintura* a que en los objetos se juzga de su tamaño «según la desigualdad de las distancias»¹².

Otros detalles característicos de su pintura son los personajes descalzos (ver, por ejemplo, el extraño caso de las figuras de *El martirio de San Mauricio*, prácticamente todas, menos una, pintadas con pies desnudos); lo mismo, la abundancia de nubes, las representaciones de vírgenes juveniles y las diferentes posiciones de las manos siempre sumamente expresivas. Igualmente representó muy bien la dulzura de los rostros y, en cambio, los gestos de dolor o la presencia de sangre suele omitirlos, como en la decapitación del martirio de San Mauricio o en el caso de su San Sebastián flechado del museo catedralicio de Palencia. En la degollación de Santiago, de Juan Fernández Navarrete («Martirio de Santiago». El Escorial), la sangre no figura ni mancha siquiera la capa. Este mismo semblante sereno aparece también en otro San Sebastián asaetado que se ve en el altar de la iglesia de San Giobbe en Venecia, imágenes que dentro del realismo se pintaban, ante todo, para suscitar devoción.

¹¹ Para los defectos de visión del Greco, ver el libro de David Katz que opina que el pintor cretense tenía estrabismo en su ojo derecho, *Diagnóstico ¿Fue el Greco astigmático?*, Biblioteca Corona, 1915. Igualmente de Vara García, Orestes, «Los problemas de la visión», *Alerta*, Santander, 10 de febrero de 1974, p. 48

¹² Colección Austral, 4ª edic., Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 65-66.

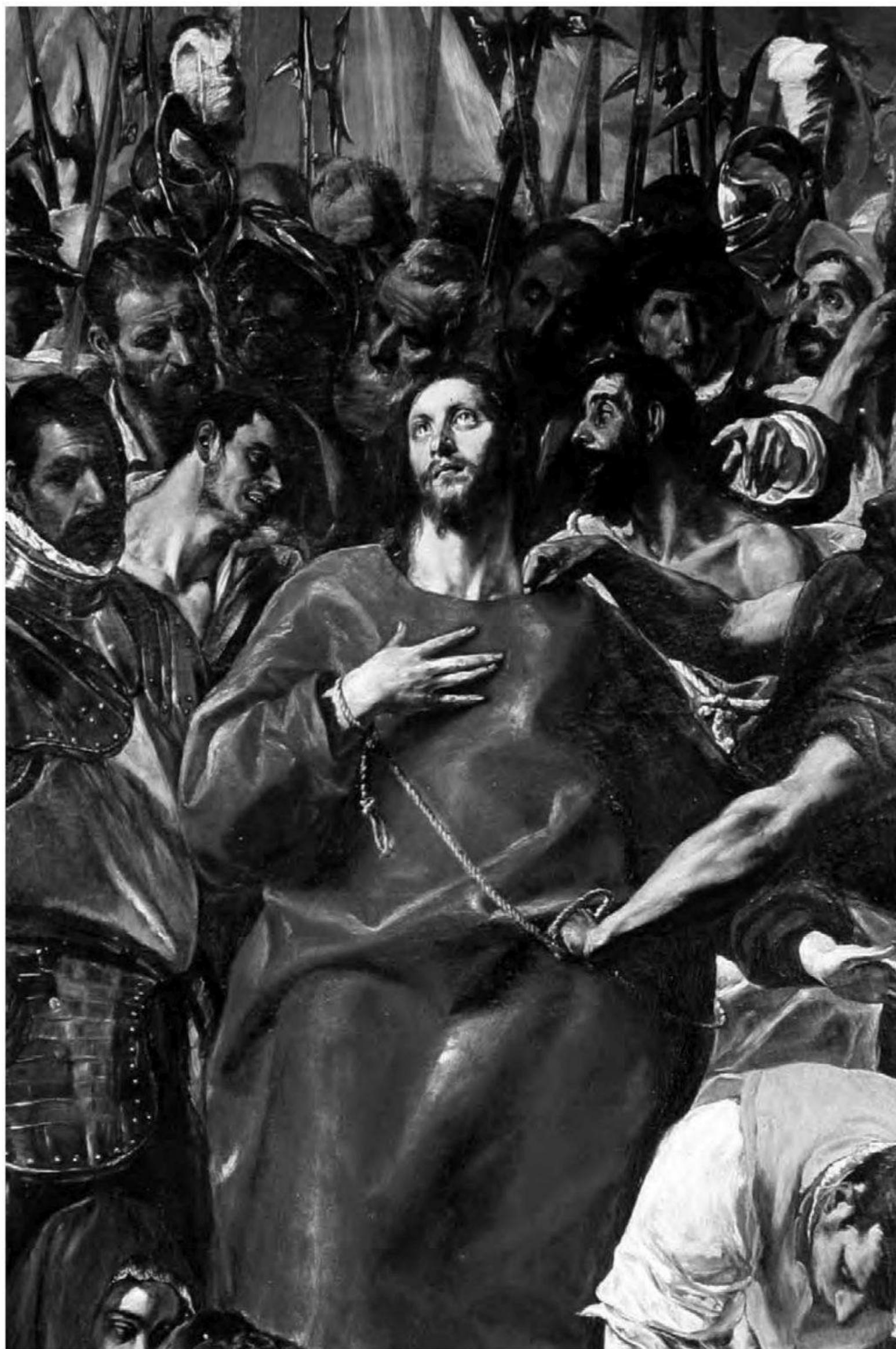
La manera de manifestar las manos es una de las pruebas difíciles de un pintor, que debe saber que hacer con ellas en un cuadro. Doménico fue en esto un artista consumado, ya que las representa con una gran expresividad. Leonardo de Vinci decía que los mudos entendían por el movimiento de las manos lo que otros comprenden con las palabras. Son, en el caso del cretense, manos explicativas dentro de la narración que siempre figura en sus cuadros. Si se analiza su obra se ven manos en diferentes posiciones: con los dedos cruzados en ambas, como en *Las lágrimas de San Pedro* y en *La Magdalena penitente* del Museo de Nelson-Atkin (Kansas); manos que hablan, juntas y caídas en sentido lastimoso, tal como se ve en uno de los personajes del grupo junto al santo decapitado en *El Martirio de San Mauricio*; manos unidas en oración (*Julián Romero y su santo patrón*), sobre el pecho y acogedoras en el caso de la *Virgen de la Caridad*, donde aparecen cuatro modalidades diferentes, etc. Pero son sumamente típicas las manos *con los dedos medio y anular juntos*. Esta expresión muy peculiar en su pintura sirve, con otros detalles, para determinar su autoría. Este es el caso de la que pudiéramos llamar *sindactilia pictórica* de las manos¹³.

Esta postura de la mano fue utilizada anteriormente por otros pintores. Así puede verse en *La Anunciación* (h.1565), de su maestro Ticiano, con la mano izquierda de la Virgen apoyada sobre el pecho con los dedos juntos; y lo mismo en la *Magdalena penitente* (1565) del mismo autor, con la mano derecha sobre el pecho. Bartolomeo Scudamante, discípulo de Bramante, tiene el cuadro *Cristo resucitado* en el que se advierte también la mano izquierda colocada en el pecho con los dedos índice y medio unidos.

El ejemplo más ostensible de esta característica en «El Greco» es el de *El caballero de la mano en el pecho*, demostrativo de esa sindactilia con la unión de los dedos medio y anular al pintarla. Si se hace una prueba de mantener así los dedos, cuesta lograrlo con naturalidad, si no está la mano apoyada sobre algún objeto. Así aparece en el *Cristo abrazado a la cruz*, en *San Ildefonso*, en dos figuras de *El Expolio*, en el San Francisco, compañero de San Andrés, en Santo Domingo de Guzmán con la mano derecha colocada sobre el pecho, en *La Magdalena penitente* de la colección Arango y en la existente en el Museo de Bellas Artes de Budapest, etc. El motivo de esta forma de pintar los dedos juntos, se debe a ser una buena manera de dar un protagonismo a la mano cuando el artista sabe pintarla con delicadeza y, mucho mejor, cuando merece la pena resaltarla en un primer plano. No creemos que fuera un símbolo, aunque al siluetear los dedos aparece la letra M, inicial de María.

La mirada de los personajes en sus cuadros merece igualmente una consideración especial por la diferente manera de manifestarse: hay ojos que miran de frente en sus

¹³ En medicina, se denomina sindactilia en la patología de la mano, cuando se trata de la soldadura de dos o de varios dedos en ambas extremidades por las partes blandas. Lo que no tiene nada que ver con la expresión que realizan los pintores.



El Expolio (detalle)

retratos, otros hacia abajo, ensimismados o en recogimiento y devota admiración. Si nos fijamos en los asistentes al entierro del Conde Orgaz se advierte todo un catálogo de diferentes miradas. Solo dos o tres de ellos miran a lo alto y menos los que están pendientes del piadoso entierro. No ocurre así en la parte alta del cuadro donde los personajes, entre los que está Felipe II y otro con una escuadra en la mano, que bien pudiera ser el retrato del pintor, contemplan a Jesucristo y a la Virgen. En *Pentecostés* miran hacia arriba, absortas y en arrobamiento.

Otra peculiaridad de su pintura y de la época es la división en los cuadros religiosos de una parte terrenal y de otra celestial, bien estudiada por los críticos. Siguiendo a San Agustín distingue dos ciudades, la terrestre y la celeste de los bienaventurados. A ello hay que hacer la observación de compartimentos menores en la parte superior o inferior de su pintura con algún argumento complementario. Por eso hablamos de una pintura narrativa. Obsérvese, en este sentido, a los personajes que coloca a la derecha y a la izquierda del cuadro de *El entierro del señor de Orgaz*, con una escena musical a la izquierda y una especie de purgatorio a la derecha. Las escenas musicales interpretadas por los ángeles se advierten en *La Anunciación*, *La Asunción* y en *El martirio de San Mauricio*. En *La oración del huerto* encontramos a la derecha y a la izquierda estos llamados complementos pictóricos significando, en este caso, el prendimiento efectuado por los soldados romanos en el monte de los Olivos y la escena de los discípulos dormidos. En *La adoración del nombre de Jesús* se aprecia, en la parte baja, la boca de un monstruo marino con dientes en cuya boca padecen los réprobos, como si fuera un infierno.

Sin embargo, la técnica de su pintura en una segunda época suponía un avance novedoso que se admitiría años después. Se equivocó Pérez Galdós cuando aludía a las que denominaba extravagancias del cretense y que achacaba a una enajenación mental que, a su juicio, le hizo pintar «con un falso color y una expresión imaginaria». Así escribe:

«Todos han visto sus figuras escuálidas, terroríficas, sin sangre, flacas y amarillas, con las cabezas sepultadas con enormes gorgueras de encaje rizado»¹⁴.

Vemos entonces que su expresión es, pues, muy desigual. Hay cuadros suyos o partes de ellos que parecen pintados por otra mano debido a la muy diferente calidad, como ya supuso Cossío¹⁵. Lo confirma al estudiar en *El entierro...* las dos partes que constituyen el cuadro, la baja –excelente a su juicio– en comparación con la alta, opinión que no admiten todos los críticos. Igualmente podemos preguntarnos ¿en

¹⁴ Pérez Galdós, B., «Toledo (su historia y su leyenda)», *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961, p. 1602.

¹⁵ ob. cit., p. 122



San Ildefonso (detalle)



Las lágrimas de San Pedro (detalle)

que se parece la pintura de *La Pentecostés* con la de otros cuadros suyos? tan diferentes en la calidad de su ejecución. Parece más lógico, como ha supuesto Gonzalo Menéndez-Pidal, que en su obra participaron, a lo que parece, varios alumnos de su taller, lo que se demuestra en las diferentes técnicas de algunos de ellos¹⁶.

¹⁶ «El Greco y sus dos Pentecostés», *Arte, Individuo y Sociedad*, 15 (2003): 155-161.

Cossío cita el juicio de Palomino cuando afirma que «lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor». Podemos entonces preguntarnos si fue un hombre que pasó por fases diferentes de humor, con estados de apatía e incapacidad en el trabajo, tal vez debido a padecer cefalalgias. Es demostrativa, en este sentido, la visita que le hizo un día Julio Clovio en Roma, de la que cuenta que le encontró en el taller «sentado sobre un sillón, sin trabajar ni dormir» y que no quiso salir «pues la luz del día turbaba su luz interior»¹⁷. Se trata, a nuestro juicio, de un padecimiento típico de cefalea en el que le molesta la luz y el ruido. En estos casos las crisis suelen ser periódicas y la persona está incapacitada para el trabajo.

Respecto a la pintura de retratos de personajes constituyen lo mejor de su obra. Antonio Palomino alabó esta especialidad que le colocaba por encima de muchos de los pintores de su época. «Insigne retratista» le llama Gregorio Mayáns y Pérez Galdós «artista de genio» con «una inventiva inagotable, gran facilidad para componer, mano segura para el dibujo, y a veces empleo exacto y justo del color y los tonos»¹⁸. Son modelos perfectos de ejecución en los rostros, en la vestimenta y en la expresión psicológica de los personajes. En estos casos los tenía en frente para copiar sus rasgos, pero hubo de inventarse los de personajes mitológicos, de apóstoles o de los evangelistas. No hay por qué creer que para ciertos rostros se inspirara en locos cuando tenía a mano pobres y mendigos que poseían fisonomías originales, de los que podía servirse, aunque no creemos que lo hiciera. Marañón dice que había veintiún casas benéficas en Toledo. Esos magníficos retratos proceden tanto de personajes de la época como sacados de los Evangelios.

Merece la pena que nos fijemos, a título de ejemplo, en el *Retrato del cardenal Fernando Niño de Guevara* (1541-1609), temido inquisidor, cuya figura se ha atribuido también a Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618), personaje destacado de la contrarreforma toledana, cardenal y arzobispo de Toledo, hombre erudito protector de escritores como Cervantes, fray Luis de León, Góngora y Lope de Vega.

El rostro grave de Fernando Niño, su mirada, la barba negra en la que apuntan las canas y las gafas, le dan un aspecto nada atrayente, más propio de un inquisidor general. Le pinta con anillos en las dos manos y le pone de cuerpo entero viéndose los zapatos, cosa rara en su pintura. En la mano izquierda, los dedos retraídos semejan una garra. Se trata de un retrato en el que el modelo ensortijado, con gafas (y no quevedos), y con ropaje de cardenal, inclina a pensar que hubiera sido escogido únicamente por su cometido de inquisidor y personaje del Santo Oficio. Parece un retrato de denuncia. La sensación que produce un tanto tenebrosa y mefistofélica contrasta, por ejemplo, con el rostro sereno e inteligente de Fray Hortensio Félix Paravicino, modelo de otro de sus retratos.

¹⁷ Citado por José Camón Aznar, Ob. cit

¹⁸ Ver *Habilidad del Greco, Arte de la pintura*



Retrato del cardenal Fernando Niño de Guevara

Se ha discutido si podemos llamar al «Greco» pintor español. Debe así considerársele porque fue en Toledo donde desarrolló su mayor actividad y ejecutó la parte más importante y destacada de su obra con temas y personajes, en gran parte, españoles. Toledo fue la ciudad elegida donde encontró un ambiente propicio para el desarrollo de su obra. Sin embargo, lo español y su arte tal vez no entraron plenamente en él. Hay que considerarlo un pintor «sui generis», muy peculiar y personal, olvidado y discutido durante algún tiempo. Pero de cualquier manera, podemos decir que «El Greco» es nuestro.

PERO CONMIGO VIENES

JORGE DE ARCO

Tantos años después, mis pisadas persiguen
tus pasos
por estas calles de Madrid.
De parte a parte, cruzo la nostalgia
de un tiempo que se fue:
misericorde soledad, desvelo
enamorado, alfabeto encendido,
albor, terneza, límpido renombre,
fulgor del corazón,
miseria, olvido y muerte.

Subo las cuestas de tu ayer,
me pierdo en los cafés que sostuvieron
tu verbo y tu memoria,
—*Universal, Suizo, Fornos*—,
recorro sin premura
avenidas, callejas, bulevares,
le doblo las esquinas a tus páginas...,
pero no encuentro sino
tu sombra solitaria, llameante,
despuntando fugaz en cada luna.

No estás, Galdós,
pero conmigo vienes
de la mano del viento y su secreto
en esta noche
que sigue derramando interminable
la desvestida luz de tu palabra.

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

REVISTA DE
libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

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