

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



№ 17-24 №



# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos





**Dirección y Edición:** Dra. Rosa Amor del Olmo

**Asesora lingüística:** Dra. Lucía Blanco de la Rábida

**Presidente comité científico y de redacción:** Dr. Germán Gullón  
(Universidad de Amsterdam)

**Comité de redacción:** Dra. Pilar Palomo (UCM) Dr. Teodosio Fernández (UAM) Dr. Tomás Albaladejo (UAM) Dra. Ángeles Varela (CEU) Dr. Daniel Gautier (UCO-Angers) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland, Baltimore Country) Dra. Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Dra. Manar Abd El Moez (Universidad de El Cairo) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes)

**Comité científico:** Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam) Dra. Yolanda Arencibia (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) Dra. Carmen Menéndez Onrubia (CSIC) Dr. John Sinnigen (Universidad de Maryland) Dr. Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza) Dr. Jean François Botrel (Universidad de Rennes) Dra. Assunta Polizzi (Universidad de Palermo) Dra. Sagrario del Río (Universidad de Udine) Dr. Daniel Gautier (Université Catholique d'Angers) Dra. Manar Abd El Moez (Universidad de El Cairo) Dra. Fatiha Benlabbah (Universidad Mohammed V-Agdal).

**Fondos Editoriales:** Casa Museo Pérez Galdós

**Coordinación preimpresión e impresión:** Safekat S.L.

[www.safekat.com](http://www.safekat.com)

[isidoraedicionesoficial@gmail.com](mailto:isidoraedicionesoficial@gmail.com)

[www.isidora-internacional.com.es](http://www.isidora-internacional.com.es)

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

[fundacionisidora@gmail.com](mailto:fundacionisidora@gmail.com)

ISSN: 1699-5996

Depósito Legal: M.24.308-2005



**Agradecimientos:** Instituto Cervantes de Tánger. Instituto Cervantes de Rabat. Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction (Tánger) Bernardino Cerviño Castro (IES Severo Ochoa)

**Ilustración de Portada:** DIBUJO DE MÁSCARAS REALIZADO POR LUIS SEOANE PARA "OS VELLAS NON DEBEN AMORARSE" (1969)

Archivo Fundación Luis Seoane. Foto cedida por: ADE



**Sumario**

**Editorial**

**Fermín Ezpeleta Aguilar**

*El Quijote* en los *Episodios Nacionales de Galdós*: dos comentarios de textos para enseñanza de secundaria 7

**Elena de Paz de Castro**

Galdós en italiano 19

**Benito Madariaga de la Campa**

Pérez Galdós y Pablo Iglesias. Semblanza de una época: La Conjunción Republicano-Socialista 38

**Daniel Gautier**

Gloria et le Christ 48

**Anastasio Serrano**

Zumalacárregui : Análisis, estructura y significado 59

**Rosa Amor del Olmo**

Teatro bufo, parodia y sátira 83

**Gabriel Merino**

Electroterapia 90

**Antonio Casero**

*Feúcha* Parodia de la comedia *Mariucha* 146

**Omar Bouhachi**

*Aita Tettauen* 205

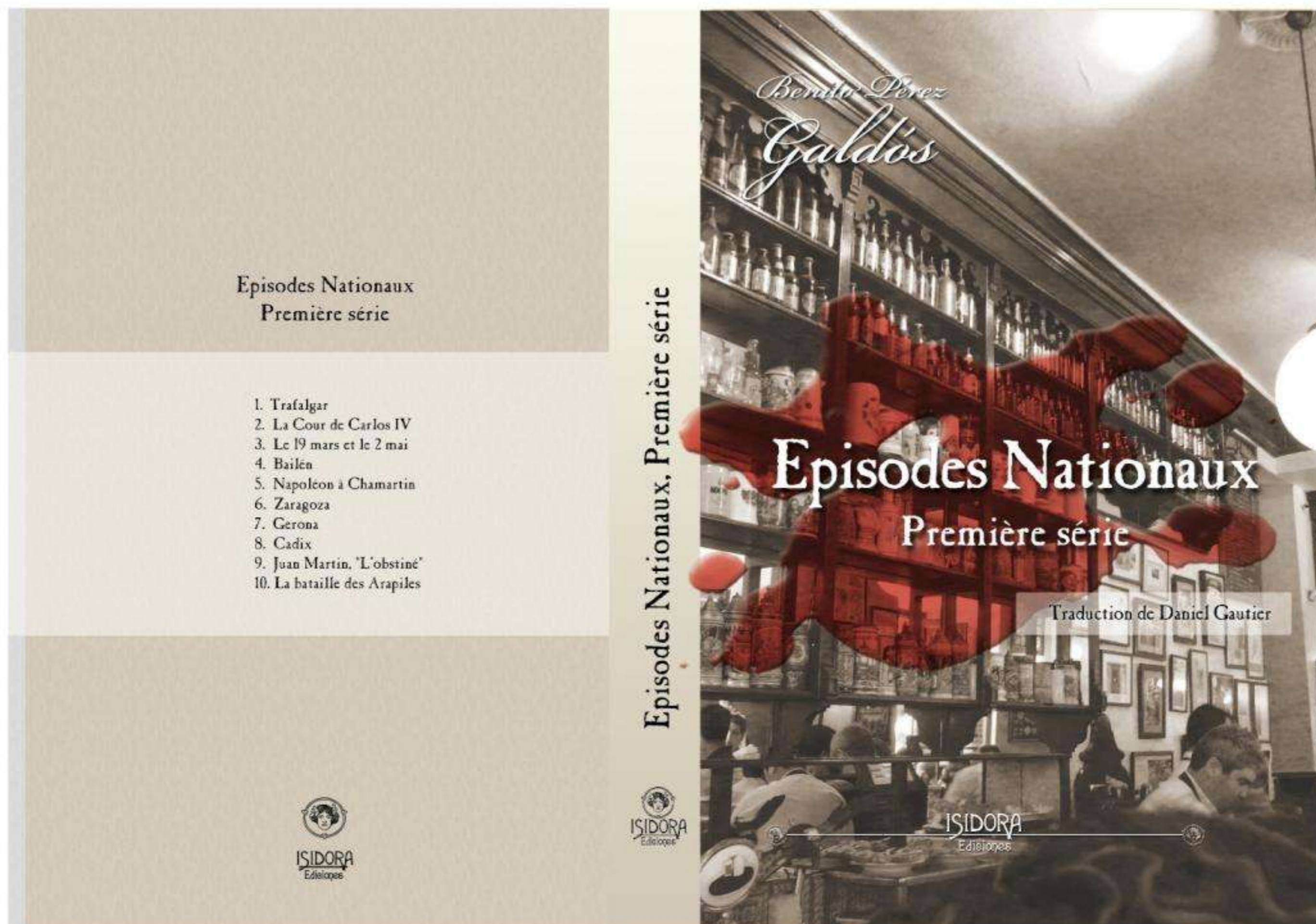
**Hayam Habdou**

*Bailén* 215

¿Necesita utilizar un  
fragmento de esta  
obra? Diríjase a:



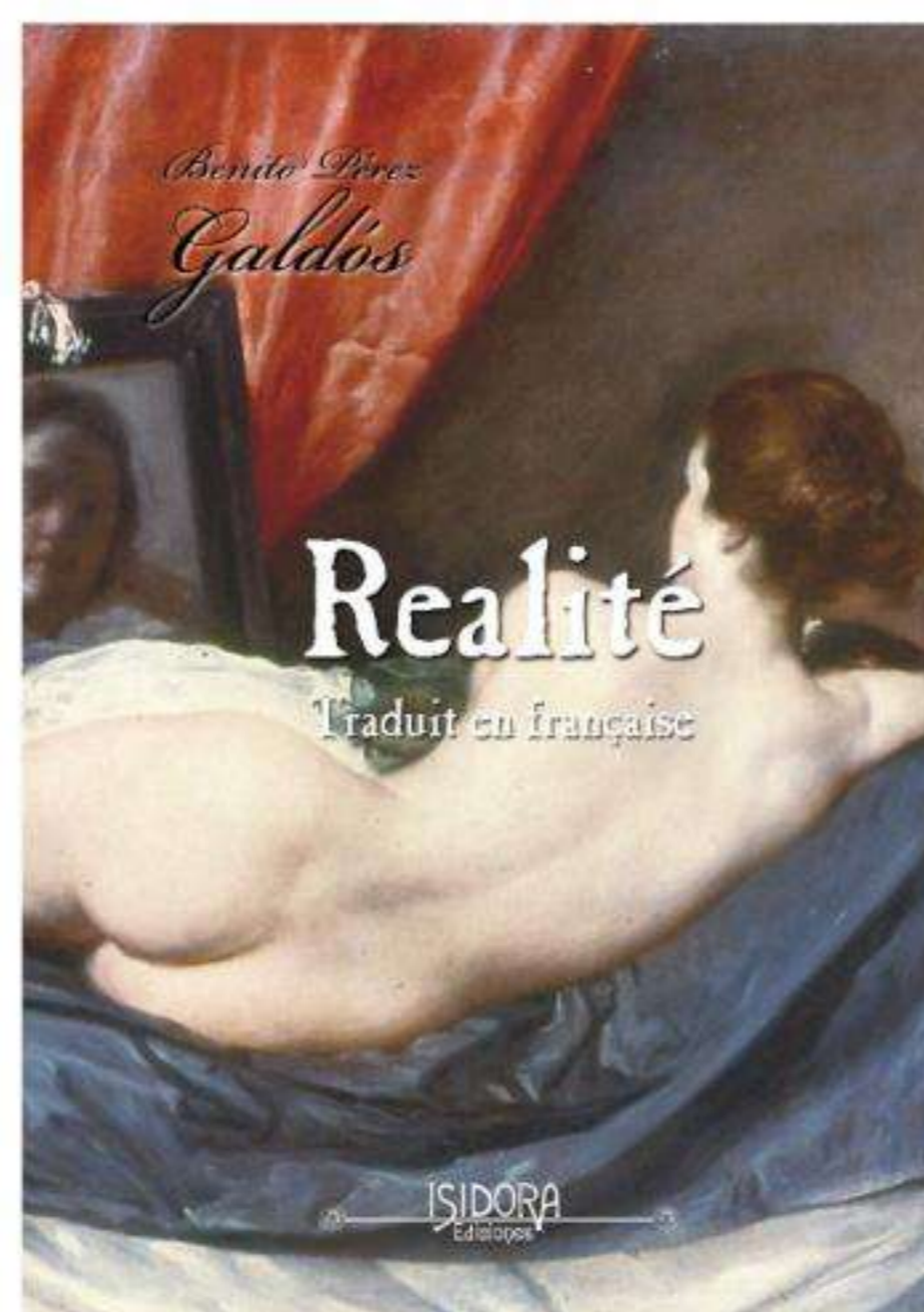




Uno de los mejores trabajos del profesor Daniel Gautier, un trabajo inédito: Los Episodios Nacionales traducidos al francés, pronto a disposición en nuestra plataforma de venta:

<http://www.esebook.com/136894/isidora-ediciones>

*Realidad novela en cinco jornadas*, traducido al francés, un texto que no debes dejar de leer junto a todas las novedades de traducción en árabe y en ruso. Visita nuestra web: [www.isidora-internacional.com.es](http://www.isidora-internacional.com.es)





**Editorial**



Una vez más arrancamos el primer número de 2014 con esta *Isidora 24* inaugurando el año con no poco esfuerzo y buen ánimo, eso sí. Ha sido un buen comienzo pues la redacción de esta revista ha participado en diversas conferencias pronunciadas en los Institutos Cervantes de Marruecos, un país vecino que siempre ha sido amigo, donde hemos presentado algunas de las traducciones que de Galdós hemos editado al árabe. Como ya saben nuestros lectores, impulsamos desde hace diez años y dentro del programa apoyado por el Ministerio de Cultura las traducciones de la obra del autor canario a lenguas extranjeras sin ánimo lucrativo, más bien con el interés –por encima de todo- de difundir la traducción y trasducción de la obra de Galdós en otros países. Con ello, se intenta que estudiantes, estudiosos e interesados observen esos trabajos con interés, al tiempo que se promueven los trabajos de investigación en nuestras universidades y por su puesto la crítica, siempre bien recibida y constructiva que tan bien nos hace crecer y progresar en esta andadura.

El compromiso político de Galdós quizás algo ecléctico en cierto modo –todo hay que decirlo- se mantuvo a lo largo de toda su existencia y de toda su obra, quizás sus textos –en especial el teatro a quien dedicó sus últimos treinta años- no reflejan el ideal “panfletario” que se podría esperar de alguien a quien le interesaba tanto el sentir político, histórico y social de su pueblo. Empero, sí debemos recordar algunas de sus obras célebres, que en cierto modo sí llevaron intrínseco un fuerte contenido ideológico, *Electra*,



*Cassandra, Celia en los infiernos...* reflejaron su lucha. Este año se cumple el Centenario de *Alceste* una obra cargada tanto de mitología, como de símbolo, de ilusión como de teatralidad, de puesta en escena, de representación, que Galdós supo llevar a las tablas con el mismo entusiasmo como lo hiciera en sus primeros estrenos. *Isidora* festejara con varias ediciones en castellano, árabe y ruso este acontecimiento, así como con Seminarios y conferencias a lo largo de este año.

Pablo Iglesias de quien Galdós dijo que se hallaba el futuro de España, "Voy a irme con Pablo Iglesias. Él y su partido son lo único serio, disciplinado, admirable, que hay en la España política" declaró al periodista González Fiol, para la revista *Por esos mundos*. Presentamos en este número una visión de este entramado con un clásico de nuestros colaboradores más respetados, don Benito Madariaga de la Campa.

La historia de las traducciones de Galdós al italiano son actualizadas hoy, gracias al excelente trabajo de investigación de la profesora Elena de Paz que junto a los profesores Fermín Ezpeleta y Anastasio Serrano con sus clásicos trabajos galdosianos enarbolan este número que quiere sorprender como en su momento lo hizo al público con estas comedias bufas de las originales de Galdós *Electra* y *Mariucha* convertidas en: *Electroterapia* y *Feúcha*. Fueron sus autores Gabriel Merino y Antonio Casero, juzgue el lector esta parodia rescatada de los escenarios más teatrales.

Por último el éxito que ha cosechado *Isidora* con la incursión por entregas de capítulos de traducciones (chino, árabe, japonés, francés) algo sesgados pero que crearon afición a desembocar en trabajos mayores desde el primer número, continúa la entrega comenzada con *Bailén* por la profesora Hayam Habdou y comienza una nueva serie por Omar Bouhachi a petición de los lectores con su *Aita Tettauen*.

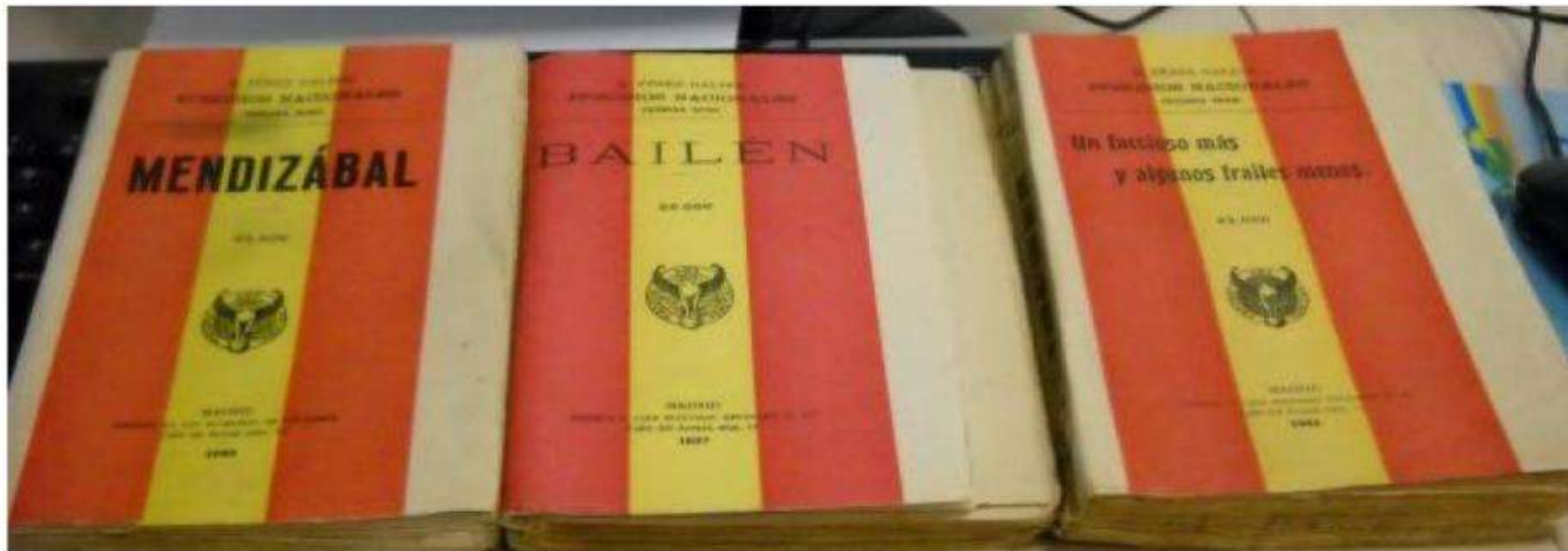
No dejamos de agradecer la acogida de nuestro trabajo en los Institutos Cervantes de Tánger y de Rabat así como en la prestigiosa Escuela Superior de Traducción Roi Fahd que ha sido excelente y agradecemos desde aquí a Cecilia Fernández Suzor quien nos ha recibido y paseado por Tánger como nadie, a Alberto Gómez Font, por supuesto a Carmen Rossell, excelente bibliotecaria y a todos los que han hecho posible nuestro periplo marroquí. Igualmente queremos felicitar a Omar por el Premio Nacional de Traducción otorgado por el gobierno de Marruecos por la traducción al árabe de *Doña Perfecta*, una vez más si Galdós levantara su cabeza creo que no le faltarían razones de satisfacción y reconocimiento. Una anagnórisis, tardía pero sincera.

Dra. Rosa Amor del Olmo  
Directora y Editora.



## El Quijote en los *Episodios Nacionales* de Galdós: dos comentarios de textos para enseñanza de secundaria

Fermín Ezpeleta Aguilar  
Universidad de Zaragoza



En *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), Galdós declara de modo inequívoco su intención de dar respuesta educativa por vía literaria a los problemas que aquejan a la sociedad de su tiempo. Y en efecto, se perciben desde muy pronto en su obra algunos elementos que invocan la clave formativa. Aparte del influjo de Giner de los Ríos, se evidencia la preocupación por socorrer a la infancia desvalida, de acuerdo con las ideas del doctor Tolosa Latour, amigo del escritor (Casado, 1980); y no está ausente la conexión con la pedagogía del padre Manjón, por su valoración del amor al niño y la ponderación del juego como instrumento de eficacia pedagógica: no son pocos, al modo de la novelística de Dickens, los personajes niños susceptibles de ser educados que aparecen con funciones relevantes en el corpus narrativo galdosiano.

Es sistemática, por otro lado, la presencia del personaje educador. En *El amigo Manso* adquiere protagonismo principal el personaje profesor de Instituto; la profesión de maestro de escuela está suficientemente representada en la narrativa del canario (Ido del Sagrario, en *El doctor Centeno*, *Tormento*, *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*; y en los cuatro últimos episodios nacionales, *Amadeo I*, *La Primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*; Frasquito Ponte y Delgado, en *Misericordia*; Pío Coronado, en *El abuelo*; Alquiborontifosio de las Quintanas Rubias, en *El caballero encantado*; Don Paco, en *Bailén* y *Cádiz*; y Don Patricio Sarmiento, en *El terror de 1824*. (Alfred Rodríguez, 1980). El personaje maestra aparece en *El amigo Manso*, en *El caballero encantado* y en los *episodios nacionales* de la serie final.

Galdós, por otra parte, se muestra muy hábil en el tratamiento del subgénero de la novela de formación como artefacto adecuado para la



exploración pedagógica (Ezpeleta, 2009, 238), pues ha tomado buena nota de las grandes novelas de formación europeas. Por un lado, el modelo alemán, representado en una de las obras que tiene anotadas en su biblioteca, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, en la que se invoca la meta formativa como un bien necesario, a pesar de tener que pagar el peaje del acoplamiento a la sociedad. Los otros modelos europeos (Flaubert, o Dickens) inspiran también la narrativa galdosiana, con la representación de héroes cuya integración en la sociedad supone la constatación de la corrupción de los valores. Por eso, a pesar del fondo filosófico idealista de filiación krausista que contienen, algunas obras de Galdós pueden ajustarse a veces al formato antiformal o anti-*Bildungsroman*.

Las bases humanísticas sobre las que se levanta la narrativa galdosiana evidencian además la conexión con el elemento retórico de la instrucción y la enseñanza. Entre la bibliografía crítica que se ocupa de indagar estas huellas de la cultura clásica destacan los trabajos de Blanquat (1977), quien pone de relieve la faceta de Galdós librepensador, fuertemente deudor de la tradición del Humanismo. En el escritor canario están Erasmo y Rabelais, pero también Plutarco y Lamartine, en tanto que autores que enseñan el valor de la disciplina de los individuos. Pero por encima de cualquier otro autor esencial, la crítica ha ponderado el homenaje continuado que contiene la obra de Galdós al Cervantes, autor del *Quijote*.

En el conjunto de las cuarenta y seis entregas de *Episodios nacionales* la obra cervantina se utiliza de forma clara para reforzar el propósito educativo buscado por Galdós. La historia como maestra de la vida estimula la ideación de su autor en la primera serie, que presenta una unidad orgánica en torno al esquema de novela de formación (Soto, 1981)<sup>1</sup>, pero también en las otras cuatro series, conectadas con modos expresivos pedagógicos. En todos los casos uno de los elementos estructurantes es la conexión con *El Quijote*. La invocación a la novela de Cervantes, bajo distintas fórmulas y en distintos niveles de profundidad, otorga a la serie histórica galdosiana una dimensión intertextual, que se pone al servicio de la intención didáctica que quiere comunicar el autor. Siguiendo a Fernández Montesinos, podría decirse que “a cada paso los *Episodios* están mostrando que don Benito se sabía de

---

<sup>1</sup> La capacidad de arrastre de la primera serie la pone de manifiesto la crítica (Fraga Fernández-Cuevas, 2009; desde 1873 hasta 1939; Valls, 1983; y Servén, 2004, para la época posterior) que se ha ocupado de la recepción histórica por parte del lector juvenil, hasta el punto de que la serie entera, alguno de sus episodios o las adaptaciones hechas para uso de infantes y jóvenes han entrado a formar parte del canon de la LIJ. Todo un síntoma desde luego lo constituye la adaptación que prepara Galdós, en su etapa de vejez, bajo el título *Guerra de la Independencia extractada para uso de los niños* (1909).



memoria el libro inmortal y así las reminiscencias conscientes o inconscientes son infinitas” (1968, I, 86). Martínez Cañas (1996), por su parte, señala cómo la preocupación pedagógica de Galdós constituye el motivo central de los *Episodios*, al conjugar la búsqueda de veracidad moral y de la utilidad educativa. Por ello puede extraerse de ese conjunto narrativo una visión del mundo con “apasionamiento pedagógico”, que se manifiesta en el nivel referencial, con alusiones frecuentes a la enseñanza y a la escuela; en el nivel artístico, con manejo genial de ejemplos, digresiones y anécdotas; y, podríamos decir que también en el nivel transtextual, con reformulaciones didácticas del mito quijotesco.

Es cierto que los lectores de la obra de Galdós pueden recordar algunas referencias al hipotexto quijotesco de las novelas de la primera serie, dado el nivel popular que alcanzan estas entregas. Puede decirse, que no hay uno solo de los diez primeros *Episodios* en el que no haya guiños irónicos al hidalgo manchego. Así, en *Trafalgar*, don Alonso de la Cisniega, a causa de su tedio, sueña en la vejez con una nueva salida a la aventura bélico-marinera; Don Santiago Fernández, el Gran Capitán, vive en un mundo imaginario en el que aparecen encantadores: son los espías y traidores de que cree está lleno Madrid (*Napoleón en Chamartín*). La visión de La Mancha en *Bailén* es quijotesca; en *Zaragoza*, el personaje Candiola enloquece por su voracidad crematística; Nomdedeu, en *Gerona*, pierde la razón por el exaltado amor a su hija. En *Cádiz* el héroe narrador se “quijotiza”. En *Arapiles* se describe al personaje Santorcaz como un Alonso Quijano de la masonería que lleva a cabo una infatigable labor activista para extender las logias por España. Son abundantes los retratos de personajes secundarios al modo cervantino (Don Pedro del Congosto en *Cádiz*, o el de Mosén Antón Trijueque en *Juan Martín, el Empecinado*, que remeda el retrato cervantino de Monipodio). Fernández Montesinos señala en este sentido: “Podría decirse que el novelista escribe estos diez tomos con la lectura del *Quijote* muy fresca en la memoria. Del *Quijote* deriva la interpretación que de España hace Galdós, sobre todo le ha dado la clave de la locura española, raíz de nuestras grandezas y nuestras miserias” (1968, I, 105).

En el ámbito de la didáctica de la literatura en enseñanza secundaria y bachillerato hemos planteado algunas experiencias anteriores que tienen que ver con el aprovechamiento de la novela histórica de Galdós para dar cumplimiento a objetivos parciales de la asignatura (Ezpeleta, 1994, 2001, 2002, 2011 y 2012). En el último caso, tomando precisamente *El Quijote* como hipotexto de los *Episodios Nacionales* para la primera serie, con la presentación de dos comentarios de texto pertenecientes a dos novelas: *Bailén* y *Napoleón en Chamartín*. En la primera se analizaba un fragmento que reproducía una visión quijotesca de la Mancha, como alegoría de toda la



novela de Cervantes, y en la segunda, se comentaba el episodio del escrutinio humorístico de libelos sobre la guerra, al modo del escrutinio de novelas de caballerías contenido en *El Quijote*.

Tomando el cuarto de los conocidos cinco tipos de relaciones transtextuales que categoriza Gérard Genette en *Palimpsestos*, la relación que une un texto B o *hipertexto* a un texto anterior A o *hipotexto* en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (1989, 14), extendemos aquí los modelos de comentario de textos del trabajo último comentando a otros dos fragmentos narrativos que tienen que ver con la asimilación de la política al mundo quijotesco, y que corresponden al episodio último de la tercera serie (*Bodas reales*, 1900) y al segundo de la serie final (*España trágica*, 1909).

Se trata una vez más de proporcionar a los estudiantes breves comentarios de textos narrativos en los que se asegura la comprensión del fragmento y su conexión con el episodio del *Quijote*. En ellos se repasan los motivos literarios, los modos de expresión (narración, descripción, diálogo, exposición), las clases de palabras (sustantivo, adjetivo, verbo) que saltan a la vista siempre de forma plástica; los aspectos de expresividad léxica (campos semánticos y usos lingüísticos metafóricos) y otros recursos retóricos que apelan a la afectividad del lector, habituales en Galdós. Se pretende, en un paso posterior, que los estudiantes puedan proseguir un trabajo de conformación de una antología de fragmentos significativos que remitan de forma inequívoca a episodios centrales del *Quijote*. Y ello en las entregas de los *Episodios* de las cinco series, de manera que se alcance una visión amplia (puede manejarse la edición del *Quijote* de Felipe Pedraza, 2004). La seriación de los trabajos escolares parciales dará lugar a un nuevo texto que posibilite la puesta en relación de los dos mundos literarios (el de Cervantes y el de Galdós), a la vez que ponga orden diacrónico a los contenidos históricos.

Como en los trabajos anteriores sobre este asunto, y teniendo en cuenta la especificidad del texto narrativo, tomo en consideración la guía de comentario explicada por Darío Villanueva en su libro *El comentario de textos narrativos: la novela*, del que se sigue beneficiando este trabajo, así como del manual de Lázaro y Correa, *Cómo se comenta un texto literario*, aceptado como un clásico del análisis textual. Y en última instancia las propuestas aquí aportadas tienen que ver también con mi antología comentada de textos de los cuarenta y seis *episodios* galdosianos, *La trapatiesta nacional* (2002).

### ***Bodas Reales* (1900). Personajes quijotescos y “politiquería”**

Decía esto, ya vencida de los cariños y de la superior fuerza muscular de su hija, que después de tenderla en el lecho y de acomodar su cabeza en el descanso de las almohadas, dábale palmaditas, pronunciando dulces términos filiales. Do Bruno y Cristeta no hacían más que suspirar,



contemplando en silencio el lastimoso cuadro. Como ruido decreciente de una tempestad que corre, sonaron aún los anatemas de doña Leandra:

-¿A mí qué me va ni qué me viene en esto? Me vuelvo a mi casa, y arread ahora vosotros con la vida... No es mala felicidad la que os espera con vuestra reina casada... ¡Y mi hija, la muy tal, corriendo sola por las calles!... Os digo que huele a podrido en las Españas... Ya estoy viendo el pelo que echaréis en el reinado nuevo... Cantad, gallitos míos, en el muladar, que ya me lo diréis cuando os lleguen al cuello las basuras y no podáis echar la voz; cantadme la tonadilla de libertad y moderación, y abrid luego la boca para que os echen la miel que le echaron al asno... No es mala miel la que echarán en la boca de todo el reino... ¡Pobre reino! ¡Cómo le van a poner entre unos y otros, y qué lástima me da verle la cara con tanto cuajarón!... Tú, gran zopenco, cuando te hagan ministro, avisa... Echale otro piso al sombrero para que desde allí te veamos, hombre, y podamos decirte... ¡arre, vucencia!...

Los últimos ecos de la tempestad, frases cortadas por sarcásticas risas, fueron apagándose hasta llegar al silencio. Retiráronse Cristeta y don Bruno a comentar a solas el atroz delirio de la enferma, lamentándose el segundo de que una mujer que era “la boca más limpia” de toda la Mancha y aun de la España entera, pues jamás se le oyó vocablo malsonante, saliese ahora tan deslenguada, por causa del trastorno paralítico, y pronunciase injurias tan feas, nada menos que contra el reino, o sea la nación, y contra las mismas personas reales. ¿Quién demonios pudo haberle enseñado ideas y palabras tan opuestas al modo de ser de Leandra y a su natural decencia? Indudablemente, metido el mal en el caletre, y dañando y corrompiendo toda la parte sensible del *discurso*, era de los que no dan tiempo al remedio, y el hombre, ¡ay!, se iba convenciendo de que tendría mujer para muy pocos días. Por más que el ingenio fecundo de Cristeta intentó consolarle, no cejaba en su pesimismo el buen Carrasco, y con los suspiros que echaba podía mover sus aspas un molino de viento. El caso vergonzoso de su hija, primero; después el desastrado acabamiento de su esposa con aquel grosero delirar, más propio del populacho que de enfermos decentes, tenían al respetable señor muy alicaído: su rostro, antes plácido, se le había vuelto tenebroso; diez años lo menos se habían aumentado al natural peso de su edad; ni las más picantes discusiones o chismografías políticas le apartaban de su tristeza y amargura.

(pp. 1353-1354)

### **El comentario**

El personaje femenino, doña Leandra, en pleno delirio motivado por su enfermedad, vierte su mundo interior y sus angustias familiares. De ese discurso se entresaca un matrimonio contrapuesto, en el que don Bruno se mueve por el impulso de la política al hilo del nuevo cambio de reinado, en



## Isidora 24

el que su mujer propende a la locura. Se colige de lo anterior la vacuidad de unos personajes incapaces de asumir su realidad.

El primer párrafo, narrativo, trasladado en tercera persona, introduce la situación de estos personajes. Doña Leandra, enferma en cama, aparece rodeada de familiares y se dispone a dar rienda a su mundo interior. El segundo párrafo, todo en estilo directo, es una transposición muy cercana al monólogo interior de las obsesiones de la enferma. Recrimina a su marido el disparate de las pretensiones de medro político y abomina de su politiquería. El tercer párrafo vuelve a estar narrado en tercera persona y trata de buscar una explicación a los desvaríos de la enferma a la par de dar cuenta de los sufrimientos de su marido, incapaz de asumir su realidad familiar.

El comienzo del texto “Decía esto” sugiere que el personaje del que se refieren los hechos viene de manifestarse de forma oral, y a la vista de la labor del primer personaje coadyuvante (su hija), el discurso está fuertemente teñido de virulencia. Así lo confirman los suspiros de los otros dos personajes espectadores (Bruno y Cristeta). Y sobre todo, el contenido de las dos últimas líneas del primer párrafo, quintaesenciadas en voces muy expresivas: “lastimoso cuadro”, “sonaron aún los anatemas de doña Leandra”. Se anuncia ahora la siguiente fase del discurso desordenado, algo más atenuado según el narrador: se trata de un auténtico monólogo interior similar a los emanados de uno de los personajes femeninos quijotescos galdosianos más celebrados, la Isidora Rufete de *La desheredada*. Ella se desvincula del mundo y deja a la familia azacaneada en las pequeñeces cotidianas. El discurso es coloquial y revela la rusticidad que caracteriza, por otra parte, al matrimonio manchego. El texto se entreteje de exclamaciones y de frases entrecortadas señaladas por los puntos suspensivos. Abundan las alusiones metafóricas al mundo animal cercano al modo familiar antiguo de los personajes: “gallitos míos”, “muladar”. Las referencias a la inmediatez familiar apuntan ahora a su marido, abocetado como uno de los personajes galdosianos que forja sus sueños con la “politiquería” y sobre el que la esposa vierte toda clase de reproches. Se deduce el contexto histórico político: “la reina recién casada”, “a libertad y moderación”. Detrás están bullendo las bodas de Isabel II y Francisco De Asís y el comienzo de un nuevo reinado. El monólogo interior da cabida a voces como “cuajarón” o “gran zopenco” (dirigidas al marido), que siguen matizando el perfil psicológico del personaje femenino. Se configura el personaje masculino como otro Sancho Panza que anhela el gobierno de la ínsula Barataria. El tono imperativo se hace más virulento en esta parte final con la inserción de formas verbales imperativas unidas: “Tú... avisa... Echale otro piso al sombrero”. La vulgaridad del esposo queda sintetizada definitivamente en la frase final del párrafo, subrayada tipográficamente: “¡arre, vucencia!”.



Pero el discurso se apaga “hasta llegar al silencio”. Se narran ahora los efectos que producen en los demás los delirios de la enferma. El esposo acusa cierto prejuicio pudoroso por el “habla deslenguada”, inusual en su esposa cuando estaba sana. Se alude a la procedencia del matrimonio y se “remacha” la filiación quijotesca de la familia. “Era la boca más limpia de toda la Mancha”. Y acusa también el prejuicio del respeto absoluto a la monarquía: “Pronuncia injurias tan feas, contra las mismas personas reales”. Se introduce a continuación una interrogativa retórica en estilo indirecto libre que vuelve a poner en evidencia el flanco débil del marido. Habla el narrador, con incrustaciones de texto más libres (“¡ay!”) o referencias irónicas de algunas voces (“*discurso*”). La aportación del apellido de don Bruno vuelve a ser una referencia inequívoca al mundo quijotesco: “el buen Carrasco, con los suspiros que echaba podía mover sus aspas un molino de viento”. Se refuerza después la fijación del protagonista masculino con el cuidado del honor familiar, cuando el narrador introduce un dato referido a la hija: “El caso vergonzoso de su hija, primero después del desastrado acabamiento de su esposa con aquel grosero delirar”. Las últimas líneas, descriptivas, presentan la prueba visual de lo que se ha narrado: contemplamos a un hombre tenebroso y lleno de amargura que en los últimos trances familiares envejeció vertiginosamente. Ni siquiera las discusiones de chismografía política le servían ya de alivio.

En definitiva, por aquí nos hace presentes Galdós a los personajes “más suyos”, con investigación psicológica y con comportamientos que simbolizan la caquexia de la que adolece el cuerpo social de la España de la época.

### ***España Trágica (1909). Juan Prim es como don Quijote***

De estos breves conceptos se derivó un diálogo vivo de apreciaciones y recuerdos. El uno relató episodios de Navarra, el otro de Cataluña o del Maestrazgo, y cada cual puso un renglón en la vaga y amena historia de España. Y partiendo de aquella documentación fragmentaria, don Juan Prim cogió de la mesa una goma de borrar y un pedazo de lacre, como don Quijote cogió las bellotas en el convite de los cabreros, y jugando distraídamente con aquellos objetos, sin que eso significara más que un ritmo maquinal o compás de la palabra, dio a la suya rienda suelta, no para celebrar, como el otro, la *edad y siglos dichosos*, sino para lamentarse de los afanados y difíciles que le habían tocado en suerte. Y ello fue en el estilo llano y descosido que usan los héroes en esta edad de hierro y papel, como por la muestra se verá:

“Prefiero, amigos, el tiempo de guerra declarada, con las viseras altas y las caras al sol, a esta paz guerrera en que nos sentimos cercados de enemigos, sin saber por dónde han de atacarnos, no con qué semblantes



vienen, ni qué arreos traen; paz que no es paz, sino un estado rabioso en el país y en los que lo gobiernan, pues todos rabiamos, todos maldecimos nuestra ineptitud para buscar y encontrar términos de inteligencia... Habrán ustedes visto, como yo, que España padece desde el año anterior una calentura muy alta, que más se enciende cuanto más agua fría tratamos de echar sobre ella con nuestra paciencia y nuestra moderación. No hay templanza que baste; no hay razón con fuerza suficiente para llevar la tranquilidad a este manicomio... Yo creo que pocos han de igualarme en energía y coraje cuando la ocasión lo pida; pero también digo que en paciencia doy quince y raya a los santos del calendario, y haré gala de esta virtud cuando todos se hayan disparado en la insensatez... Pero tengo en mis manos el porvenir de la Nación, y la Nación ha de decirme algún día: "Juan Prim, no más paciencia, hijo".

Bien a la vista está que nuestro país ha venido a ser una caldera puesta al fuego. El agua hierve, hierve... Hace días, Figueras me dijo que prefiere la república más loca a la monarquía más cuerda y liberal. Yo creo que no dice lo que siente, o que, libre de responsabilidad, se entretiene en tratar los problemas de hoy con las ideas del siglo *veintitrés*... España sigue hirviendo. Los federales quieren que yo me ponga un gorro colorado, y salga por ahí con unas tijeras; descosiendo el mapa de España y haciendo cantones como los de Suiza. Yo digo que la Suiza que conocemos no se hizo con tijeras, sino con hilo y aguja. Primero existían los cantones; después vino la nación confederada... ¡Federalismo! ¡Ah!, yo admiro a mi paisano Pi y Margall. Es gran filósofo y hombre de perfecta rectitud y pureza. Pero entiendo que la pureza pura y la recta rectitud no hacen los pueblos, ni los sacan de los atolladeros hondos en que se atascan por obra y gracia de la historia de cada día. La historia no es filósofa cuando está pasando, sino después que ha pasado, cuando vienen los sabios a ponerle perendengues... Los pueblos no entienden la filosofía cuando están descalabrados, febriles y muertos de hambre. El único filósofo que puede crear obras duraderas es el Tiempo, y nosotros, plantados en un *hoy* apremiante, tenemos la misión de resolver el problema de un solo día... Este día puede ser de veinte, de cincuenta, de cien años...

"El agua española hierve; pero se dan casos en que puedo meter los dedos en ella sin quemarme. Hay entre los políticos actuales alguno o algunos que me dicen: "Prim, no se devane los sesos buscando Rey, y pues usted conduce el carro, llévelo por el camino llano y hágase Rey de derecho; que de hecho ya lo es..." Oigo estas cosas, y..., como digo..., no me quemo, antes bien enfrió el agua al meter en ella mis dedos... ¿qué quieren?, ¿que haga yo el Iturbide, o el tiranuelo de otra república americana? No he nacido para eso... El Rey que a España traigamos será de sangre real, será rama de



una gloriosa dinastía, y personificará la fusión perfecta del principio monárquico y del principio democrático... No será rey ningún figurón de quien el pueblo español pueda decir: *te he conocido ciruelo*. (pp. 228-230).

### **El comentario**

Se trata de un fragmento que recuerda el discurso de don Quijote a los cabreros. El don Quijote del texto es Juan Prim, el triunfador de la Gloriosa y de la Guerra de Méjico. En 1870 se siente, como atestigua su discurso, el árbitro de la situación política española. Aunque esta semeje a una “caldera puesta al fuego”, el político revolucionario sabrá mantener la paciencia hasta conseguir traer a España un nuevo rey, sin dar opción a las tesis que defienden otros políticos como son el republicanismo, el federalismo o la propia regencia de don Juan Prim. Es decir, el texto constata la situación crítica de España y los distintos peligros que se vislumbran, si no se sabe actuar acertadamente.

El primer párrafo es la introducción del narrador, quien sitúa las palabras que va a pronunciar Prim dentro del marco de un coloquio de personas influyentes sobre la historia pasada de España. La segunda parte comprende la primera mitad del párrafo segundo (desde “prefiero”, hasta “manicomio”) y en ella hace Prim el diagnóstico sobre la situación de la España que sale de la Revolución del 68: en los años 69 y 70 España es lisa y llanamente un manicomio. La tercera parte plantea las diversas hipótesis que sobrevuelan en esos momentos como posibles soluciones políticas a la crisis. El emisor del discurso autoproclama su autoridad política para resolver los problemas y plantea como única posibilidad la restauración de la monarquía.

El narrador de los *Episodios* gusta una vez más de la evocación retrospectiva y lo hace en esta ocasión atribuyendo a los contertulios participación directa en la primera guerra carlista (siempre presente en el recuerdo retrospectivo de los *Episodios*): “El uno relató episodios de Navarra, el otro de Cataluña o del Maestrazgo”. Enseguida se cede protagonismo a Prim. La evocación quijotesca es evidente; pero, aun así, queda remarcada por el narrador de forma expresa: “como don Quijote cogió las bellotas en el convite de los cabreros, y jugando distraídamente... dio a la suya rienda suelta no para celebrar, como el otro, la *edad y siglos dichosos*, sino para lamentarse de los afanados y difíciles que le habían tocado en suerte”. Cuando ya parecía diluido en los últimos *episodios* el espíritu cervantino, rebrota aquí de forma nítida. La estampa de un Prim anacrónico en su propia época, loco por la fiebre de la revolución, se ofrece al lector mediante la asimilación al personaje de Cervantes. Sin embargo, y también como en don Quijote, su discurso es bien sensato. Echando mano de un estilo llano se lanza a un análisis en el que predomina cierto tono retórico de autosatisfacción. Inicia explicando la paradoja de que es preferible el tiempo de guerra declarada a



los tiempos actuales. Enseguida se clarifica el diagnóstico de la situación, ahora mediante metáforas relacionadas con la fiebre: “Habrán ustedes visto, como yo, que España padece desde el año anterior una *calentura* muy alta”. Las armas de combate han de ser en este caso la *templanza*, la *razón*, la *paciencia*. Aunque puede llegar un momento en el que el autor del discurso se sienta impelido a actuar: “Pero tengo en mis manos el porvenir de la Nación, y la Nación ha de decirme algún día: Juan Prim, no más paciencia, hijo”. El estilo directo se inserta dentro del estilo directo.

En el tercer párrafo retoma la metáfora y construye ya una alegoría: “nuestro país ha venido a ser una *caldera* puesta al fuego. El agua hierve, hierve...”. Se ahonda en la parte argumentativa y se rebaten las soluciones políticas que, en la crisis, pueden aportar algunos de los grandes personajes del momento. Figueras y su republicanismo “loco” no sacan al país del atolladero: “España sigue hirviendo”. Las tesis federalistas de Pi y Margall son desmontadas con más contundencia, apelando incluso al recurso del humor: “los federalistas quieren que yo me ponga un gorro colorado, y salga por ahí con unas tijeras: descosiendo el mapa de España...”. Salvando la valía personal de Pi y Margall, al que admira Prim, su doctrina es reputada como inaceptable: “Él es un gran filósofo, pero la historia no es filósofa cuando está pasando, sino después que ha pasado, cuando vienen los sabios a ponerle perendengues”. El tono coloquial y las constantes suspensiones siguen ahormando la oralidad del discurso.

En el último párrafo se vuelve a recoger la imagen del “agua hirviendo”. “El agua española hierve; pero se dan casos en que puedo meter los dedos en ella sin quemarme”. Rebate a continuación la hipótesis de convertirse él mismo en regente, y el discurso alcanza el nivel máximo de tono coloquial. Los puntos suspensivos proliferan y aparecen las interrogaciones retóricas; son operativos los sufijos apreciativos (“tiranuelo”, “figurón”) y las imágenes coloquiales se multiplican, hasta llegar a la que tiene más sabor popular que remata el texto: “*te he conocido ciruelo*”.

### **Bibliografía**

- BLANQUAT, Josette, “¿Galdós humanista?”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 43-59.
- CASADO, Ángel, “El mundo infantil de las novelas de Galdós”, *De Juventud*, 1, 1980, pp. 177-214.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Felipe Pedraza, Madrid, Algaba, 2004.
- EZPELETA, Fermín, “Los Episodios Nacionales de Galdós en el Bachillerato”, en M. A. Modrego y S. Paricio (coords.), *De experiencias*



- docentes en educación infantil, primaria y secundaria*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 201-218.
- , “Galdós en el Bachillerato (26 “episodios nacionales””, en Ramón González, Francisco Crosas y Javier de Navascués (coords.), *VIII Simposio General de la Asociación de Profesores de Español*, Pamplona, 2001, pp. 121-128.
- , *La trapatiesta nacional. Comentarios de texto*. Vigo, Trymar, 2002.
- , *Maestro y formación en la novela galdosiana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2009.
- , “Tres notas didácticas sobre el romanticismo literario en la Tercera Serie de Episodios Nacionales de Galdós”, *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 15, 2011, pp. 5-17.
- , “Los EE.NN. de Galdós como hipertexto didáctico del *Quijote*”, *Perspectivas en investigación e innovación didáctica en recepción lectora*, A. Mendoza/J. M. de Amo (coords.), Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Universidad de Almería, 2012, (en CD).
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Galdós. Estudios sobre la novela española del XIX*, I, Madrid, Castalia, 1968.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, María Jesús, “Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)”, *Revista Ocnos*, 5, 2009, pp. 37-53.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- LÁZARO, Fernando y CORREA, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974 (primera edición en Anaya, 1957).
- MARTÍNEZ CAÑAS, Ricardo, “El concepto de historia en Pérez Galdós. Su plasmación novelesca y proyección educativa”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCIII, 1996, pp. 73-136.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La Guerra de la Independencia. Episodios nacionales para uso de los niños*, edición de Emilio González Déniz, Madrid, Anaya, 1993.
- , *Episodios Nacionales. Primera serie*, edición, introducción y apéndices de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela, Barcelona, Destino, 2005.
- , *Episodios Nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*, edición de Dolores Troncoso, introducción de Salvador García Castañeda, Barcelona, Ediciones Destino, 2007 (nº 10, *Bodas Reales*, pp. 1239-1365).
- , *Episodios Nacionales. Quinta serie. Revolución y Restauración*, edición de Dolores Troncoso, Barcelona, Destino, 2010 (nº 2, *España trágica*, pp. 169-303).
- RODRÍGUEZ, Alfred, “Aspectos de un “tipo” galdosiano: El maestro de escuela, ayo o pasante”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de*



## Isidora 24

- Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1980, pp. 341-360.
- SERVÉN, Carmen, “La recepción de Galdós y Alas durante el primer franquismo: la enseñanza”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 53-54, 2004, pp. 117-132.
- SOTO, Román, “La formación del héroe (A propósito de los *Episodios nacionales*)”, *Acta Literaria*, 6, 1981, pp. 57-78.
- VALLS, Fernando, *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, Antonio Bosch, 1983.
- VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989.





## **Galdós en italiano**

**Elena de Paz de Castro**  
**Università degli studi di Torino (Italia)**

### **Resumen**

Desde que apareciera en 1874 *La Fontana d'Oro*, primera versión italiana en volumen de Galdós, se han ido publicando traducciones de su obra de manera discontinua y según un criterio editorial que ha oscilado entre el reconocimiento literario, el interés académico y la rentabilidad de mercado. Este trabajo presenta un pormenorizado catálogo de las traducciones de Galdós al italiano.

### **Abstract**

Since it appeared in 1874 *La Fontana d'Oro*, the first Italian translation in book form of Galdós, have been published translations of some of his works in a discontinuous way and according to an editorial criterion that has fluctuated between the literary recognition, the academic interest and the market return. This paper presents a detailed catalogue of the translations of Galdós into Italian.

\*\*\*

Poco menos de siglo y medio traduciendo a Galdós y todavía se apela al lugar común de «ilustre desconocido entre el público italiano». Ciento cuarenta años en que, de modo interrumpido y tantas veces arbitrario, se han traducido alrededor de treinta títulos suyos. Una historia de más sombras que luces, en consonancia con la escasa afición de la crítica transalpina por el autor.

Recorrer el inventario de las traducciones en italiano de Galdós es como leer una gráfica de los ciclos económicos, con la peculiaridad de que los periodos de expansión no son particularmente florecientes. Desde la década de los 70 del siglo XIX hasta 1907, hay un moderado número de traducciones, reflejo del también moderado interés que suscitaba en Italia la literatura española de aquel momento<sup>2</sup>. Sin embargo, en el caso de Galdós,

---

<sup>2</sup> En opinión de Dario Puccini, «nel secolo decisivo, l'Ottocento, accade che narratori realisti come Galdós e Clarín, e non parliamo quelli di maggior sapore locale, appaiono nettamente al di sotto della "domanda romanzesca" dei tempi, ben altrimenti soddisfatta dai francesi, dagli inglesi e soprattutto dai russi» («Un commento a Spagna-Italia letterarie», *Belfagor*, XLII, 4, 31 luglio 1987, pp. 479-480). Galdós a su vez confiesa limitadas competencias en lo que atañe a la literatura italiana contemporánea: «Pregunté luego al maestro algo sobre la actual novela italiana. Dice que no la conoce muy bien, aunque señala exactamente los méritos de Verga, Capuana, Farina (este es popular en España) y de otros»



no dista de lo que se traducía en otros países, como Francia o Alemania. A esta fase le sucede un verdadero erial que dura hasta mediados de los años veinte, cuando se observa una leve recuperación. Los cincuenta traen consigo otra depresión, así como los ochenta. A partir de finales del siglo XX hasta nuestros días, discurre un sorprendente tiempo de crecimiento, una especie de rescate forzado del purgatorio de un autor cuya grandeza entra en discusión con su rentabilidad de mercado.

La primera versión en italiano es *La Fontana d'Oro*<sup>3</sup>. Con traducción de Federico Pozzani, se comercializó en tres volúmenes en rústica de octavo menor, a cincuenta céntimos cada uno, en la colección «Biblioteca Amena» de la editorial Treves. Llama la atención la prontitud de la casa milanesa en editar esta novela —publicada en España solo cuatro años antes— y, en particular, sorprende el buen tino en la elección, pues a la altura de 1874, Galdós, ocupado en la primera serie de Episodios, era un autor de éxito, pero aún no consagrado. La casa Treves se había fundado en 1861 y, como recuerdan Nicola Tranfaglia y Albertina Vittoria en su *Storia degli editori italiani*, «soprattutto, Treves fu un editore di letteratura: sia letteratura straniera, con Zola, Verne, Maupassant, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Gor'kij, Ibsen; sia letteratura italiana»<sup>4</sup>. Figura editorial clave de la época —su nombre está asociado a autores como De Amicis, D'Annunzio o Verga—, Treves consiguió hacerse con un vasto número de lectores entre la clase burguesa culta.

Pocos años más tarde, en 1880 y cuando ya en España había llegado a la tercera edición, *Marianela* sale al mercado con traducción de Giacomo Demichelis. Publicada por la Tipografia Pontificia Mareggiani, hoy es difícil localizarla; se encuentra en la biblioteca personal de don Benito, pues el propio Demichelis envi  ejemplares al director de La Guirnalda —a la sazón, editorial de las obras de Galdós— y al escritor, explicándoles:

Ahora la traducción está hecha, habiéndome permitido de arreglarla en dos o tres lugares, con pequeñas cortaduras, al gusto del lector italiano. Si yo habrá hecho obra digna de consideración, no lo s : lo cierto es que no he ahorrado ni

---

(José León Pagano, *Al través de la España literaria*. Tomo segundo, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904, p. 109). De hecho, son pocos los volúmenes de autores italianos de la época que se encuentran en su biblioteca.

<sup>3</sup> Al menos hubo otras dos versiones posteriores que se publicaron por entregas en el periódico milanes   *La Ragione* y en *Il Pungolo* de Nápoles.

<sup>4</sup> *Storia degli editori italiani. Dall'Unit  alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 84.



tiempo ni trabajo, para que la traducción saliera lo menos indigna del original<sup>5</sup>.

Da noticia también de esta edición la nómina de traducciones que se comienza a incluir al final de los tomos de la editorial Obras de Pérez Galdós y que continuará después en Hernando, tal vez reflejo del interés del novelista por la divulgación de su obra en el extranjero.

La casa Treves acoge de nuevo un *Galdós* en 1897 dentro de su colección «Biblioteca Amena», cuyos formato y precio han variado: en octavo marquilla y a una lira. Es el turno ahora de *Doña Perfecta*, y al contrario de lo que ocurrió con *La Fontana de Oro* y *Marianela*, la versión es tardía en relación con las fechas de las traducciones en otros lugares como Gran Bretaña (1880), la Unión Soviética (1882), Holanda (1883), Francia (1885) o Alemania (1886)<sup>6</sup>. En *Donna Perfetta* se mantienen los mismos capítulos que en el original, con excepción del último, el XXXIII, que pasa a ser el final del capítulo XXXII. Sin prólogo ni comentario de la traducción, solo hay una nota léxica. No se consigna tampoco el nombre del traductor, aunque en los índices finales de los Episodios españoles que acabamos de mencionar se indica que la versión es de Cunes. Podría tratarse de una errónea transcripción del apellido Cúneo. En el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós se encuentran dos cartas que el peruano Rómulo Cúneo y Vidal, redactor del periódico «La Ragione», remitió a Galdós en 1879. En la fechada el 4 de enero, solicitaba al escritor que le mandara alguna de sus novelas para traducirla al italiano; en la siguiente, del 14 de febrero, le agradecía el envío de *Gloria* y *Doña Perfecta*, y le volvía a confirmar el éxito de los folletines de *La Fontana*, ofreciéndose a revisar el aparecido en *La Ragione* y publicarlo en volumen<sup>7</sup>.

A diferencia de *Doña Perfecta*, que volvió a traducirse al italiano en 2011, *Gloria* ha conocido solo la versión de Italo Argenti, publicada en vida de Galdós (1901) por el prestigioso sello florentino Bemporad, a tres liras el ejemplar. Se presenta como «prima traduzione italiana dallo spagnolo

---

<sup>5</sup> Carta de Giacomo Demichelis al director de La Guirnalda, fechada en Turín, el 2 de octubre de 1880 (Casa-Museo Pérez Galdós, 2076024-5950).

<sup>6</sup> En su *Galdós*, Montesinos observaba: «*Doña Perfecta* ha sido una de las novelas más traducidas de Galdós, cosa explicable: los contenidos del libro hubieron de atraer a ciertos amigos de la España liberal, tan bien intencionados como importunos e intemperantes. Es sensible que ello fuera así. Los que leyeran esas traducciones movidos de un interés por la novela como tal debieron de sentirse algo defraudados, sobre todo si eran ajenos a sus preocupaciones ideológicas, y esa difusión excesiva y prematura se hizo más en daño que en beneficio del autor» (*Galdós*, Madrid, Castalia, 1980, t. I, p. 192).

<sup>7</sup> Casa-Museo Pérez Galdós, con las signaturas 2076012-5923 y 2076012-5924 respectivamente.



autorizzata dall'autore» porque de *Gloria* había salido una versión por entregas en la prensa. Sin prólogo ni epílogo, está fechada en «Castelfiorentino, Firenze, Lastra a Signa. Luglio–Dicembre, '900» y tiene una dedicatoria del propio Argenti. Tanto en la portada como en la cubierta consta el nombre del autor como «P. Pérez Galdós». Hay tres notas a pie de página añadidas por el traductor, no se mantiene la división en dos partes del original y la enumeración de los capítulos llega hasta el LXX, si bien el cómputo final arroja la cifra de sesenta y nueve capítulos, pues se repite el XLIII y faltan los números XII y XVIII.

En 1902, Nerbini estampa *Sicut Christus (Nazarin)*, al cuidado de Guido Rubetti y José León Pagano. Es Galdós el primer autor español de un catálogo que, sobre todo al principio, se caracterizó por un fuerte anticlericalismo. A juicio de Gianfranco Tortorelli, la elección de *Nazarin* pudo deberse a que era considerado «un romanzo non certo tra i migliori, ma che riprendeva i grandi tipici affreschi storici delle opere più note dello scrittore spagnolo»<sup>8</sup>. La contracubierta anterior reproduce la fotografía de un Galdós joven y su firma.

Posteriormente aparece *Marianela e Trafalgar. Racconti di B. Perez Galdós* en la editorial Treves. Fechado en febrero de 1907, lleva el número 720 de la colección «Biblioteca Amena» y aunque el tamaño ha aumentado un par de centímetros respecto a los dieciocho de *Donna Perfetta*, el papel sigue siendo basto, el precio una lira y de nuevo el traductor permanece en el anonimato. Según nuestras indagaciones, constituye el tercer y último volumen de Galdós que sale de las prensas de Treves. Es hartamente dudosa la existencia de otra traducción de Treves que consta en algunos índices bibliográficos: una *Fontana de Oro* de 1890 por Demichelis<sup>9</sup>.

Hasta aquí las versiones en vida del novelista, ya que después de 1907 da comienzo una época en que Galdós se convierte en un autor postergado en Italia<sup>10</sup>. Al hecho de que se trate de un tiempo en que disminuye la

---

<sup>8</sup> *Le edizioni Nerbini (1897-1921). Catalogo*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Firenze, Giunta Regionale Toscana / La Nuova Italia, 1983, p. 19.

<sup>9</sup> En el catálogo publicado con motivo del cincuentenario de la casa Treves figuran solo los volúmenes de *Donna Perfetta* y el de *Marianela e Trafalgar* (*Catalogo generale per ordine alfabetico delle Edizioni Treves pubblicate coi propri tipi e nelle proprie officine delle varie arti grafiche in mezzo secolo dal 1861 a tutto il 1910 e ancora in vendita con i ritratti dei principali scrittori*, Milano, Tip. Treves, [s. a.], p. 112).

<sup>10</sup> Entre estas versiones no se encuentra ninguna de las obras que, precisamente en 1907, el escritor indicó —quién sabe si un poco a vuela pluma— como sus preferidas: *La campaña del Maestrazgo* y *Fortunata y Jacinta* (A. M. Olmedilla, «¿Cuál es mi obra predilecta?», *Por Esos Mundos*, 145, febrero 1907, p. 166). Sí están, sin embargo, las que mayor éxito de ventas tuvieron en España: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *Trafalgar* (Jean-François Botrel, «Le



publicación de traducciones, se suman razones de índole literaria y otras que escapan de lo meramente artístico. Se nos antoja de gran peso la que concierne a la actividad política de don Benito, quien en abril de 1907 denuncia la necesidad de los españoles de «echarse fuera en busca de aire libre, del derecho moderno, de la absoluta libertad de conciencia con sus naturales derivaciones, principio vital de los pueblos civilizados»<sup>11</sup> y se presenta a las elecciones, acogándose al ideal republicano y rechazando los «sentimientos monárquicos». Consigue un acta de diputado por Madrid que mantendrá hasta 1913. Republicano y anticlerical, un perfil que le procuraría algún que otro sinsabor, como la oposición que ciertos sectores conservadores manifestaron a su candidatura del premio Nobel, cuyos argumentos se vieron fortalecidos con la exhortación pública desde las páginas del *Osservatore Romano* (febrero de 1912) a no participar en ningún acto a favor del escritor. Muy reciente estaba el escándalo del estreno de *Cassandra* (1910) y aún no se habían sofocado en la memoria los ecos del de *Electra* (1901)<sup>12</sup>.

El largo ostracismo galdosiano llega hasta 1925, fecha en que la Casa Editrice Pro Familia publica una versión reducida de *Marianela*, con el título *Gli occhi che uccidono*. Sin embargo, será 1926 el año que verdaderamente devuelve Galdós al público italiano y lo hace con la primera y hasta ahora única traducción en Italia de *Fortunata y Jacinta*. En carta a Galdós de 1909, la traductora, Silvia Baccani, se lamentaba: «Quando, diversi anni or sono, mi permise Ella di tradurre all'italiano il suo "Fortunata y Jacinta" (se avessi trovato un editore che non lo trovasse troppo lungo) non mi sgomentai per questa difficoltà e non abbandonai l'idea di tradurre o prima o poi qualche libro suo»<sup>13</sup>. No se desanimó Baccani y la editorial Adriano Salani, para la que había preparado en 1925 *Los pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, se mostró dispuesta a publicar también su *Fortunata*. Una versión que no es del texto

---

succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós: essai de bibliométrie» I, II, *Anales de Literatura Española*, 3-4, 1984-1985).

<sup>11</sup> Carta de Galdós a Alfredo Vicenti, publicada en la primera página del diario *El Liberal*, el 6 de abril de 1907.

<sup>12</sup> A propósito de la repercusión de estas obras, José-Carlos Mainer advierte del «significado subversivo de *Electra* en la batalla anticlerical, de la *Mariucha* de 1903 en la campaña regeneracionista o de la *Cassandra* de 1910 en la lucha electoral de la Conjunción Republicano-socialista» («Galdós, a escena: una campaña teatral (1892-1896)», *ap.* Juan Pablo Fusi, Antonio Niño (eds.), *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 262).

<sup>13</sup> Carta de Silvia Baccani Giani a Benito Pérez Galdós, fechada en Palermo, el 20 de noviembre de 1909 (Casa-Museo Pérez Galdós, 2076001-5908).



íntegro<sup>14</sup> y que se distingue por ser la decana de las traducciones de *Fortunata y Jacinta*<sup>15</sup>. Acaso la dimensión de la novela —dando razón a Baccani—, haya sido el principal motivo por el que tardó en traducirse a otras lenguas.

Además de la reducción, otra práctica bastante común en el negocio libresco consistía en dar a la estampa la misma traducción, anteponiendo los beneficios comerciales a la calidad y el rigor literarios. En Galdós, ocurre, por ejemplo, con *Marianela*, aunque no tanto como en *Tristana* y *Misericordia*.

Ya hemos visto las dos primeras versiones de *Marianela*: la decimonónica de Giacomo Demichelis y la traducción de 1925 con el título *Gli occhi che uccidono* de la editorial Pro Familia, en la colección de novelas de autores italianos y extranjeros, «Per Tutti». Luego, en los años 40, Enzo Gemignani prepara una nueva versión de la obra, *Marianella*, publicada en la editorial Sonzogno —encuadernada en cartón con sobrecubierta, a cuatro liras— y posteriormente, revisada, en la florentina Nerbini —en rústica, a ocho liras—. Ambas se presentan con una cubierta de aspecto sentimentaloides, y si Sonzogno la incluye en su «Biblioteca delle Signorine Italiane», Nerbini prefiere exaltar los tintes melodramáticos: «Nel contrasto di un grande dolore e di una felicità incomparabile, si snoda questo celebre romanzo». Una traducción *ex novo* es la ofrecida por Liguori Editore en 2012, al cuidado de Laura Silvestri. Se trata de una edición bilingüe acompañada por una introducción, bibliografía, una breve noticia con los criterios de trabajo, y un comentario final donde la editora aclara algunos lugares del texto.

A partir de 1970, fecha en que se imprime la primera traducción de *Tristana*, han sido numerosas las ocasiones en que se han reproducido variantes de la misma versión, y con menos frecuencia se ha propuesto alguna nueva. Comienza la historia de la *Tristana* itálica en la refinada Adelphi, con traducción de Italo Alighiero Chiusano y prólogo de Angela

---

<sup>14</sup> «Reducida a una tercera parte de la obra original», indica Assunta Polizzi, quien se ha ocupado del estudio de esta traducción: «Traducciones y traiciones: el caso de *Fortunata y Jacinta* en Italia», *ap.* Pablo Cano López (ed.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General, Santiago de Compostela, 3-7 de mayo de 2004*, Madrid, Arco/Libros, 2007, vol. I, pp. 721-729; e *id.*, «*Fortunata e Giacinta*: estudio de una traducción», *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, 6 (primavera 2008), pp. 191-202.

<sup>15</sup> *Fortunata y Jacinta* no conoce una versión en alemán hasta 1961, y en Francia y Gran Bretaña salió ya en los años 70. De las traducciones de Galdós en Francia y Alemania, dan cuenta respectivamente Luis López Jiménez, «Las traducciones de Pérez Galdós en francés», *ap.* Francisco Lafarga, Albert Rivas, Mercedes Tricás (eds.), *La traducción. Metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, 1995, pp. 157-164; y Eberhard Geisler, «Galdós en el ámbito del habla alemana. Una bibliografía», *ap.* Eberhard Geisler, Francisco Povedano (eds.), *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1996, pp. 169-173.



Bianchini, quien no omite la referencia a la adaptación al cine de la novela, hecha por Luis Buñuel y estrenada ese mismo año de 1970. Más económica —mil liras frente a las dos mil quinientas de *Adelphi*—, con formato de bolsillo y la invitación en la cubierta a descubrir «un'ambigua e sconcertante figura di donna in un romanzo d'amore e perversione», aparece la misma versión en los «Oscar Libreria» de Mondadori. *Tristana* se ajustaba bien al perfil de esta exitosa colección de novelas de la literatura universal. Recala por los noventa en la enaudiana «Gli Struzzi» y en 2004 sale de nuevo en la «Biblioteca Romantica. I Tesori della Letteratura d'Amore», de RBA Fabbri. A esta traducción se suma la de 1991, primera edición bilingüe de un texto galdosiano. Preparada por Augusto Guarino para la colección de clásicos españoles de la editorial Marsilio, con introducción de Vito Galeota y un apartado de notas final, llegó a su cuarta edición en 2007. Han seguido nuevas traducciones, como las de Irina Bajini en Garzanti y Alfredo Rocco de 1992 y 1999 respectivamente, o la de Francesco Guazzelli, en 2004, para «La Biblioteca di Repubblica» de venta en los quioscos.

En cuanto a *Misericordia*, la primera traducción, presumiblemente del año 1929, aparece en «I Maestri del Romanzo Spagnuolo», de la firma turinesa Cosmopolita. Al precio de nueve liras, con encuadernación en rústica, luce una vistosa cubierta, adornada por dos franjas con los colores de la bandera española y por uno de los escudos de armas de la monarquía hispánica. Una breve nota preliminar explica el proyecto de la colección, la cual pretende abarcar a un buen número de autores españoles contemporáneos, puesto que «il moderno romanzo spagnuolo è ancor quasi sconosciuto in Italia». Camillo Berra, director de la serie, se encarga de traducir la novela —con abundantes notas, fundamentalmente de carácter léxico e histórico, y un añadido al título original, *Scene di vita madrileña*— y es asimismo el autor del prólogo, que concluye con la advertencia al lector de la dificultad en trasladar al italiano el habla popular de algunos personajes galdosianos.

A lo largo de muchos años esta traducción volverá a reproducirse por diferentes editoriales. En 1932, bajo el sello Novissima editrice —en su colección «900. Romanzieri Moderni di Tutto il Mondo»— y con otro subtítulo, *Misericordia (I bassi fondi di Madrid)*. La serie se presentaba así: «Romanzieri di tutto il mondo a lire 6 il volume, edizioni accuratissime ed eleganti, con copertine a colori dei più noti artisti». Acompañan a Galdós en el catálogo, entre otros autores españoles, Pío Baroja con *Zalacaín* o Gómez de la Serna con *La viuda blanca y negra*.

La siguiente edición, de 1945, abre la colección «Essenze d'Europa», de Edizioni Palatine. Esta vez, Camillo Berra retoca no solo la traducción



(eliminando o reduciendo, por ejemplo, algunas notas), sino también el título (*Misericordia. Romanzo*) y la prefación, que aquí pasa a ser epílogo<sup>16</sup>.

La Unione Tipografico-Editrice Torinese propone de nuevo en 1954 la traducción de Berra (revisada, así como la introducción, ahora con dedicatoria) en la colección «I Grandi Scrittori Stranieri», fundada por el célebre hispanista Arturo Farinelli. En ella figuran españoles como Calderón, Cervantes, Alarcón, Tirso, Lope, Palacio Valdés, Larra, Quevedo, Santa Teresa o Clarín. Son libros de sobria factura, encuadernación en cartoné e incluyen un retrato del autor. La UTET reimprimirá el texto en 1965, y ya con cambio de formato en 1982, cuando también se sustituye el prólogo de Berra por el de Paolo Pignata, quien observa: «Galdós è un “classico” della letteratura, un romanziere veramente universale (anche se non ancora ben conosciuto in Italia), uno di quegli scrittori la cui problematica è ancora di grande attualità». Y esta es la versión que TEA lanza en 1991.



En 1956, Rizzoli añadió a las traducciones de *Misericordia* la de Antonio Gasparetti, que en los años 60 se ocupará de verter al italiano *Trafalgar* y *La loca de la casa*. La novela sale en la histórica colección de bolsillo «Biblioteca Universale Rizzoli», que pretende difundir popularmente los clásicos de la literatura universal. El precio ajustado no impedía editar de forma cuidada los textos y en el caso de las traducciones, tal y como se indica en el reclamo publicitario, estas eran «sempre integrali, fedeli e

---

<sup>16</sup> El epílogo ahora empieza con la alusión al aniversario del nacimiento de Galdós: «Il recentissimo centenario di Benito Pérez Galdós — che, nato a Las Palmas il 10 maggio 1843, chiuse i suoi giorni a Madrid il 4 gennaio 1920 — ha trovato la Critica spagnuola abbastanza indifferente, anzi, in qualche caso, ostile. Nel fervido clima ideologico in cui vive oggi la Spagna, uno scrittore liberale, democratico, positivista, anticlericale, quale fu Pérez Galdós, non può naturalmente pretendere a troppi postumi allori. Anche il suo Naturalismo è assai lontano dall'attuale coscienza letteraria nazionale. Ebbene, nonostante tutto, ci permetteremo di dire qualche po' di bene di Pérez Galdós» («Benito Pérez Galdós e "Misericordia"», p. 361).



controllate, quasi tutte espressamente eseguite e conformi al gusto moderno»<sup>17</sup>. En la nota inicial, además de dar una breve noticia de Galdós y la novela, Gasparetti advierte que ha seguido la edición de Aguilar de la manera más fiel posible, a excepción de las modificaciones que ha debido realizar en la traducción del habla de los mendigos y del peregrino idiolecto del ciego Almudena. La editorial florentina Vallecchi sacará de nuevo al mercado la versión de Gasparetti en 1971, enriquecida con algunas ilustraciones. Otra traducción que ha conocido numerosas reimpresiones ha sido la de Gabriele Morelli, en la editorial Fabbri, publicada por vez primera en 1970 con un sucinto proemio del traductor. En el tríptico de presentación de la novela dispuesto por Alessandra Riccio, se incide en lo que parece ser la dolencia crónica de la obra galdosiana fuera de España: «Arrivato tardi sulla scena europea, a causa dell'isolamento della cultura e della letteratura spagnole del XIX secolo, non ha ancora all'estero una fama commisurata al valore della sua opera». La última traducción de *Misericordia* es la de David Urman, en 1991, para Garzanti —en la colección «I Grandi Libri Garzanti», donde un año después aparecerá *Tristana*—. Urman se encarga asimismo de la introducción, que incluye un bosquejo biográfico, anotaciones de carácter histórico-crítico, así como una guía bibliográfica.

A diferencia de *Marianela*, *Tristana* y *Misericordia* no fueron traducidas en vida de don Benito. Sin embargo, ateniéndonos al número total de traducciones publicadas, esas han sido las dos novelas que mayor éxito han cosechado en Italia. Al de *Tristana*, seguramente haya contribuido la fama que alcanzó la historia gracias a la película de Buñuel, algo que no sucedió con su adaptación de *Nazarín* (1959).

A partir de los años 90, hay un intento de renovar el repertorio galdosiano. Se prefieren títulos de menor calado o textos «clásicos» no traducidos hasta ese momento. Un punto de inflexión lo constituye *La donna di denari*, versión de *La de Bringas* preparada por Elena Clementelli en 1993, con introducción, biografía y bibliografía del autor por Angela Bianchini, quien declaraba en una entrevista del diario *La Stampa*: «È venuto il momento di tradurre interamente l'opera di questo narratore»<sup>18</sup>.

---

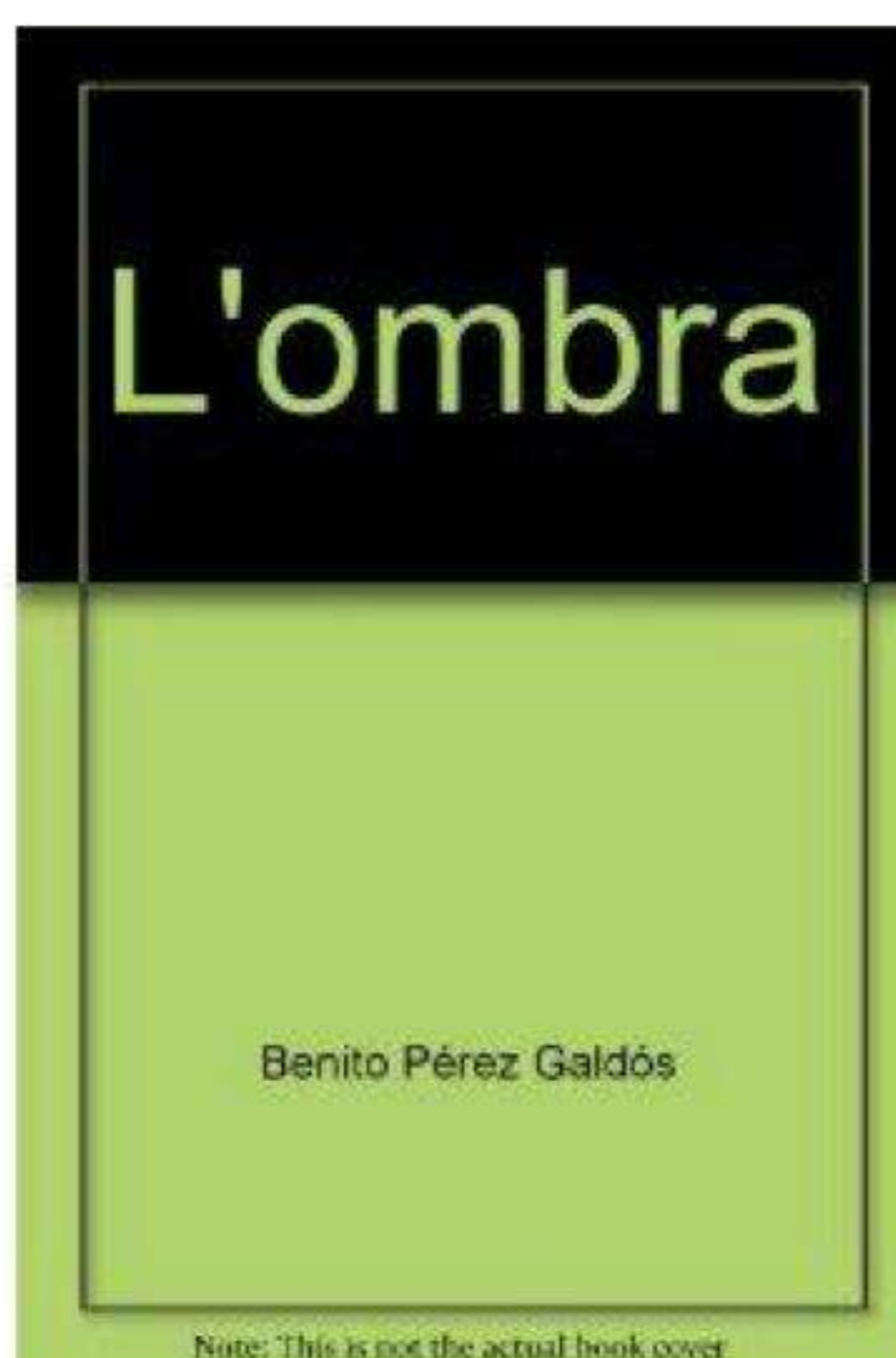
<sup>17</sup> Según los datos que aporta Alberto Cadioli, entre los títulos de literatura extranjera moderna publicados en la BUR prevalecieron los franceses (196) y los ingleses (145), y el crítico precisa además: «Buona la pubblicazione di opere della letteratura russa (66, per lo più romanzi dell'Ottocento), cui si affiancano, in misura minore, le traduzioni dal tedesco (50) e dallo spagnolo (39)» (*Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 130).

<sup>18</sup> Mirella Serri, «Le donne di Galdós», *Tuttolibri, La Stampa*, (21.8.1993), p. 6. Ya cuatro años atrás, Carmelo Samonà apuntaba: «C'è da augurarsi che le nostre maggiori case editrici se ne



## Isidora 24

En 1995 se publica *L'ombra*, versión de un Galdós primerizo y fruto del trabajo realizado en el Taller de Traducción Literaria del Instituto Español de Cultura de Nápoles. Su coordinador, Augusto Guarino, advierte en la «Nota sui procedimenti e i criteri di traduzione» que es una traducción colectiva y que en ella ha prevalecido el criterio de «rendere il romanzo nel modo più scorrevole possibile, atenuando nel lessico e nell'andamento sintattico il tono inevitabilmente ottocentesco della prosa di Galdós» (p. 19). A esta iniciativa se suma la de Alfredo Rocco, traductor e impresor de *Tormento*, *Quella di Bringas*, *Tristana* y *Fortunata e Jacinta* —solo la primera parte de la obra— entre 1998 y 2000.



El sello salernitano Avagliano Editore apuesta en 2004 por *Nazarín*, novela que no se había vuelto a traducir desde principios del siglo XX, y que ahora sale en la colección de bolsillo «Il Miglio d'Oro», al cuidado de Bruno Quaranta y Lucio Sessa, con nota biográfica y breve introducción de Rosa Maria Grillo. Heredera de la editorial Avagliano es Marlin Editore, que acoge en 2006 la versión italiana de *Tormento*. De pequeño formato —muy similar al de *Nazarín*, además, ambas cubiertas exhiben un cuadro de Picasso—, se trata de una traducción a tres manos con alguna nota, y un prólogo sucinto de Maria Rosaria Alfani..

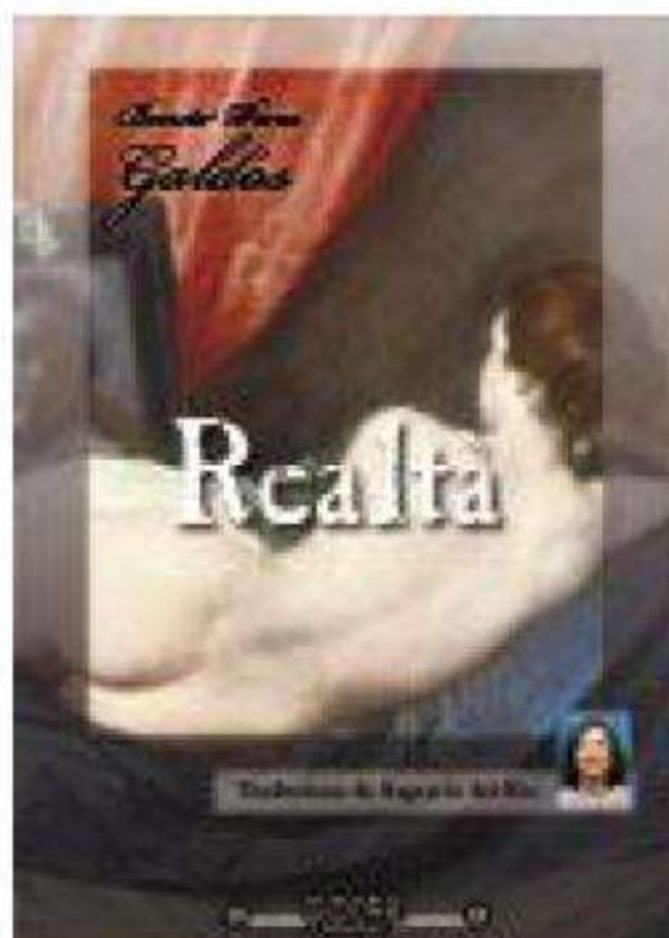
Sagrario del Río Zamudio prepara en 2009 la versión de *Realidad* para una casa no italiana, *Isidora Ediciones*, con un prolijo apartado de «Criteri di edizione e traduzione». En la misma editorial, dos años más tarde, aparece

---

accorgano com'è successo con *Clarín*, e lo ripropongano ai lettori italiani col rilievo che si merita» («L'inferno nella cattedrale», *La Repubblica*, 29.8.1989, p. 30).



*La diseredata*, con prólogo de Germán Gullón y traducción de Assunta Polizzi. El texto se enriquece con notas de carácter léxico y también explicativas de personajes, lugares y hechos históricos.



*L'amico Manso* inaugura en 2010 una serie en la editorial Mephite dedicada a la difusión en italiano de las obras de Pérez Galdós «provando a dimostrare che vale la pena leggere Galdós anche se non si è interessati alle cose di Spagna, più o meno come vale la pena leggere Maupassant o Tolstoj senza essere necessariamente interessati alle cose di Francia o di Russia» («Postfazione», p. 340). Llega muy tarde a Italia la traducción de *El amigo Manso*, novela de 1882 donde se plantean cuestiones filosóficas y pedagógicas que fueron objeto de debate en su época, y de ahí que países como Francia y Alemania demostraran enseguida interés por ella (de 1888 es *L'ami Manso* y de 1894 *Freund Manso*). La apuesta de Mephite por una obra inédita en italiano no se repite con el segundo título de la serie. La editorial rescata en 2011 *Doña Perfecta*, traducida, como la anterior, por Lucio Sessa y de nuevo con un breve epílogo.

Asimismo, cabe señalar las dos novelas que en 2011 Editori Internazionali Riuniti incluye en su colección «ASCE. Collana di Letteratura», cuyo objetivo es dar a conocer «calligrafie inedite o dimenticate dei più grandi scrittori della letteratura mondiale». Se trata de *L'incognita*, trasladada al italiano por vez primera, y *Realtà. Romanzo in cinque atti*. En ambas, Laura Silvestri se encarga de la traducción y el prólogo.

En esta imprevisible recuperación de don Benito —si no alentadora, al menos perseverante—, no faltan las narraciones breves. La elegante colección de bolsillo «Ritratti di Città», dirigida por Vito Cardone, propone en 1993 *Le città italiane*, traducción de los reportajes que hizo Galdós sobre su viaje a Italia. Al escritor se le presenta aquí «a pieno diritto tra i classici del “Viaggio in Italia”». En 2006, Maria Rosaria Alfani reunió en un volumen las traducciones de doce cuentos galdosianos (siguiendo la recopilación de Alan



E. Smith en Cátedra), bajo el título de *Racconti fantastici*<sup>19</sup>. Un año después, se publica en la revista *Isidora* una versión de «La conjuración de las palabras», realizada por Silvia di Persio. En ambos casos, se omiten tanto referencias a los originales como a los criterios de traducción. Para su tradicional regalo navideño, la editorial turinesa UTET preparó en 2008 una selección de cuentos de Pérez Galdós, Pardo Bazán y Clarín. El relato galdosiano elegido para la ocasión fue «Il bue e l'asinello. Racconto di Natale», y a pesar de que en la premisa se afirmara que todos los textos eran «per la prima volta tradotti in italiano», «La mula y el buey (cuento de Navidad)» ya se había incluido en la mencionada antología de Alfani. Esta selección recogía también «La novela en el tranvía», traducida de nuevo en 2010 para la editorial Cento Autori por Tiziana Affinito.

Y en ese mismo año de 2010, el drama *Alceste* se presenta en edición bilingüe dentro de la colección «Iberica. Collana di Lingue, Letterature e Culture Iberiche», de Edizioni Nuova Cultura. Se reanuda así la traducción y adaptación de la obra dramática de Galdós, que comprende hasta ese momento piezas como *Electra*, *El abuelo* o *La loca de la casa*. *Electra* fue estrenada en el teatro Español de Madrid la noche del 30 de enero de 1901 y, según observa Sainz de Robles, «fue inmediatamente traducida al francés, al inglés, al alemán y al italiano. En el teatro parisino de la “Port de Saint Martin” alcanzó las ciento ochenta representaciones. Y treinta y dos, en Roma»<sup>20</sup>. De la *première* romana de *Electra* el 27 de abril de 1901 en el teatro Manzoni dieron noticia, entre otros, el periódico *La Vanguardia*, según el cual el drama fue «acogido, en conjunto, con frialdad», o *La Época*, que hablaba de «mediano éxito» de público y crítica<sup>21</sup>. Algún día después, en un suelto de *La Correspondencia de España* podía leerse:

El Sr. Tedeschi, traductor en italiano del drama *Electra*, de Galdós, ha recibido del señor Mauri, empresario del teatro Manzoni, de Roma, el siguiente telegrama: «Me complazco en participarle el éxito completo de *Electra*, y saludo a Galdós y a usted». Otro telegrama particular da también cuenta de que la

---

<sup>19</sup> El volumen contiene las traducciones de Ugo Castaldi («Un'industria che vive della morte: episodio musicale del colera», «La congiura delle parole», «Il romanzo sul tram»), Domenico D'Amiano («La piuma al vento», «La principessa e il monello», «Rompicapo (Racconto)»), Roberta Duccillo («Celín», «Dov'è la mia testa», «Il portico della gloria») e Salvatore Vitale («Il bue e l'asinello (racconto di Natale)», «Theros», «Tropiquillos»).

<sup>20</sup> Galdós, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1968, p. 33.

<sup>21</sup> *La Vanguardia* (29.4.1901), p. 3, y *La Época* (29.4.1901), p. 2.



tercera representación ha sido un triunfo mucho mayor que las dos anteriores<sup>22</sup>.

Por su parte, *El abuelo*, representada en el teatro Español de Madrid el 14 de febrero de 1904, la vertieron al italiano también Enrique Tedeschi —todavía en vida de Galdós—, y en los años treinta el conocido Gilberto Beccari para la «Collezione del Teatro Comico e Drammatico» dirigida por Cipriano Giachetti. La obra se había puesto en escena con anterioridad bajo el título de *I due rami*, en teatros como el Carignano de Turín (1924) o el Lirico de Milán (1925).

Los Episodios Nacionales han sido objeto de menor atención: se han traducido dos de la primera serie, *Trafalgar* y *Gerona*, y de muy distinta forma<sup>23</sup>. Mientras *Trafalgar* ha estado en el mercado desde principios del siglo XX en diferentes versiones, *Gerona* solo en una ocasión y además, mutilado. De la primera traducción de *Trafalgar*, ya hemos hablado: Treves la saca en 1907 junto con *Marianela*. No se conocerán nuevas traducciones de este Episodio hasta los años 60. Se trata de tres versiones con introducción y notas, publicadas respectivamente por Editori Riuniti, con traducción de Ignazio Delogu; Edizioni Paoline, encuadernada en tela y firmada por Antonio Gasparetti, y la editorial romana Gremese que presenta la versión de Vincenzo Josia. Las razones de la elección del Episodio oscilan entre la fama que alcanzó esta novela (Delogu) y el ser la batalla de Trafalgar la «più famosa e tragica impresa navale del secolo scorso» (Gasparetti). Josia se aleja de estos lugares comunes y, partiendo de un motivo errado pues indica que es la primera traducción en italiano de la obra, aduce tanto el mérito que, a su juicio, tiene *Trafalgar* de «mettere a confronto i valori della nostra generazione con quelli, assai diversi, dei tempi di Trafalgar», como el hecho de que el Episodio «possa servire da modello di un certo tipo di narrativa che offre al nostro esame e alla nostra curiosità tutta un'epoca». Las últimas traducciones de *Trafalgar* son las de Giuseppe Gentile en 2008 para La Nuova Frontiera y la recentísima de Maddalena Morabito en la editorial Faligi<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> *La Correspondencia de España* (1.5.1901), p. 2. La misma información la daba *El Imparcial* (1.5.1901, p. 3).

<sup>23</sup> No nos consta que al final se llevara a cabo la traducción de *La campaña del Maestrazgo* para la que F. M. Gelormini pidió permiso a Galdós en 1904 (Tarjeta postal a Benito Pérez Galdós, fechada en Roma, el 25 de mayo de 1904 [signatura 2076023-5947 de la Casa-Museo Pérez Galdós]).

<sup>24</sup> Aunque se escapa del objeto de nuestro trabajo, señalamos la propuesta de Faligi Editore (<http://www.faligi.eu/>), firma que está sacando al mercado en *e-book* traducciones ya conocidas o novedades como *Un fazioso in più e alcuni frati in meno*, *Bailén* y *Torquemada sul rogo*.



En la colección «Grandi Ritorni» de Bompiani —en rústica con sobrecubierta goyesca— apareció en 1944 *Gerona*<sup>25</sup>. Es una versión cercenada, heredando, acaso, la práctica censoria de los años veinte y treinta, que algunos críticos aconsejaban a las editoriales cuando se les pedía su parecer sobre la oportunidad de publicar una determinada obra. Recordemos, por ejemplo, el dictamen de Carlo Boselli sobre la novela *Tierras del Ebro* de Sebastián Juan Arbó:

Il romanzo ha indubbiamente molte bellissime pagine, accanto però ad altre puerili, o insignificanti, o talvolta ripugnanti, per cui nell'eventuale versione italiana occorrerebbe non soltanto tradurre, ma qua e là limare, rabberciare od operare tagli cesarei. Col permesso dell'autore, il traduttore dovrebbe apportare spesso all'opera importanti modificazioni<sup>26</sup>.

Al ser imposible en el caso de *Gerona* obtener el consentimiento de Galdós, el traductor obró según su libre albedrío. Y así, como consigna sin rebozo en nota a pie de página en el prefacio, eliminará las páginas iniciales y finales de la novela. Justamente aquellas páginas que ponen en relación el relato de Andrés Marijuán con las andanzas del protagonista de la primera serie de Episodios.

Este es el balance de Galdós en italiano. Como hemos visto, de manera paulatina y muy desigual gran parte de sus títulos más representativos —y que mayor fortuna han alcanzado fuera de España— han sido traducidos. Hay que señalar, no obstante, ausencias significativas como la de *Ángel Guerra*, *Lo prohibido* o *Miau*, y sin duda también la necesidad de una perentoria reparación: *Fortunata y Jacinta*. Una buena traducción íntegra de esta obra favorecería en verdad el conocimiento y la estima de Galdós entre los lectores italianos, con quebranto entonces de las palabras que en su día escribiera el autor para el prólogo de la novela de un amigo: «Nosotros no somos nada en el mundo, y las voces que aquí damos, por mucho que quieran elevarse, no salen de la estrechez de esta pobre casa»<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Para un estudio sobre la traducción de *Gerona*, vid. Elena de Paz de Castro, «Un Galdós insospechado en Italia», *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, 13 (2010), pp. 31-40.

<sup>26</sup> Albonetti, Pietro (cur.), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994, p. 524.

<sup>27</sup> «Prólogo [a *La Regenta*]», ap. Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, introducción y edición de José-Carlos Mainer, notas de Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 216.



CATÁLOGO DE TRADUCCIONES ITALIANAS DE **BENITO PÉREZ GALDÓS**  
(1874-2013)<sup>28</sup>

I. Novelas

1. *L'amico Manso*, a cura di Lucio Sessa, Atripalda, Mephite, 2010, 342 pp. + 2 h.
2. *La diseredata*, prólogo di Germán Gullón, traduzione e introduzione di Assunta Polizzi, Madrid, Isidora Ediciones, 2011, 331 pp.
3. *La donna di denari*, versione italiana di Elena Clementelli, prefazione di Angela Bianchini, Milano, Edizioni Frassinelli («Narrativa»), 1993, IX + 264 pp. + 1 h.
4. *Quella di Bringas*, traduzione di Alfredo Rocco, introduzione di Claudio Rocco «Tre donne galdosiane (*Tormento, La de Bringas, Tristana*)», Alfredo Rocco, Urbino, 1998, XXV + 284 pp. + 2 h.
5. *Donna Perfetta. Racconto di B. Pérez Galdós*, Milano, Fratelli Treves, Editori («Biblioteca Amena», 507), 1897, 330 pp.  
[Berkowitz, dos ejemplares con los números 1 984 y 1 985; De la Nuez, 1 714].
6. *Doña Perfecta*, a cura di Lucio Sessa, Atripalda, Mephite, 2011, 260 pp. + 1 h.
7. *La Fontana d'Oro. Romanzo*, versione dallo spagnolo di Federico Pozzani, Milano, Fratelli Treves, Editori («Biblioteca Amena», 112, 113, 114), 1874, 3 vols.
8. *Fortunata e Giacinta. Storia di due donne maritate*, prima versione italiana di Silvia Baccani Giani, Firenze, A. Salani Edit. Tip., 1926 («Biblioteca Salani Illustrata», 590), 312 pp.
9. *Fortunata e Jacinta*, traduzione di Alfredo Rocco, Alfredo Rocco, Urbino, 2000, 367 pp. + 2 h.

---

<sup>28</sup> No consideramos las traducciones de fragmentos sueltos, como es el caso, por ejemplo, del capítulo de *Fortunata y Jacinta*, «Affanni e contrattempi d'un redentore», por Carlo Boselli (*Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Carlo Bo, Milano, Bompiani, 1941, pp. 628-666; *ap. Romanzi e racconti*, Firenze, Sadea Editore [Quindicinale di Narrativa, 14], 1966, pp. 119-161), de los pasajes de *Zaragoza, Nazarán* y *Misericordia* en la antología preparada por Ugo Gallo y Antonio Gasparetti (*Le più belle pagine della letteratura spagnola, II – dal '700 ai giorni nostri*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959, pp. 352-381), o de los escogidos por Gianni Buttafava de *Miau* e *Il nonno* para el volumen *Pérez Galdós* de la colección «Biblioteca dei Giganti della Letteratura» (AA. VV., *Pérez Galdós*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, pp. 285-290 y 298-304).



10. *Gloria. Romanzo contemporaneo*, prima traduzione italiana dallo spagnolo autorizzata dall'autore di Italo Argenti, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1901, 412 pp.  
[Berkowitz, dos ejemplares con los números 1 998 y 1 999; De la Nuez, 1 740].
11. *L'incognita*, introduzione di Laura Silvestri, postfazione di Arnaldo Colasanti, traduzione di Laura Silvestri, Roma, Editori Internazionali Riuniti («ASCE. Collana di Letteratura»), 2011, XXXI + 331 pp.
12. *Marianella*, versione italiana di G. Demichelis, Bologna, Tipografia Pont. Mareggiani, 1880, 282 pp. + 1 h.  
[Berkowitz, 2 005; De la Nuez, 1 721].
13. *Marianela e Trafalgar. Racconti di B. Pérez Galdós*, Milano, Fratelli Treves, Editori («Biblioteca Amena», 720), 1907, 364 pp.
14. *Gli occhi che uccidono*, Milano, Casa Editrice Pro Familia («Per Tutti», 72), 1925, 180 pp.
15. *Marianella. Romanzo*, traduzione dallo spagnolo di Enzo Cemignani [sic], Milano, Casa Editrice Sonzogno («Collana Rosea. Biblioteca delle Signorine Italiane», 39), 1940, 182 pp.
16. *Marianella*, traduzione dallo spagnolo di Enzo Gemignani, Firenze, Nerbini («I Romanzi del Quadrifoglio», 2), 1943, 174 pp. + 1 h.
17. *Marianela*, a cura di Laura Silvestri, Napoli, Liguori Editore («Barataria», 24), 2012, IX + 441 pp.
18. *Misericordia. Scene di vita madrileña*, prima versione italiana di Camillo Berra, Torino, Libreria Cosmopolita («I Maestri del Romanzo Spagnuolo»), [s. a., 1929?], XIII + 356 pp.
19. *Misericordia (I bassifondi di Madrid)*, traduzione di Camillo Berra, Firenze, Novissima Editrice («900. Romanzieri Moderni di Tutto il Mondo», 18), 1932, 356 pp.
20. *Misericordia. Romanzo*, traduzione di Camillo Berra, Torino, Edizioni Palatine di R. Pezzani & C. («Essenze d'Europa», 1), 1945, 369 pp.
21. *Misericordia*, a cura di Camillo Berra, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese («I Grandi Scrittori Stranieri», 180), 1954, 318 pp., retrato.  
[Reimpresso en 1965. Nueva ed.: introduzione di Paolo Pignata, traduzione di Camillo Berra, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese («I Grandi Scrittori Stranieri», 43), 1982, XV + 302 pp.].
22. *Misericordia*, traduzione di Antonio Gasparetti, Milano, Rizzoli Editore («Biblioteca Universale Rizzoli», 1089-1092), 1956, 340 pp. + 1 h.
23. *Misericordia*, traduzione di Gabriele Morelli, Milano, Fratelli Fabbri Editori («I Grandi della Letteratura», 69), 1970, 277 pp. + 2 h.



- [Reeditado en 1973, 1985 y posteriormente en colecciones diversas como «Invito ai Classici» (1991), «La Grande Biblioteca» (1995) o «I Grandi Classici della Letteratura Straniera» (2000)].
24. *Misericordia*, traduzione di Antonio Gasparetti, Firenze, Vallecchi editore («Il Nostro Club. Classici del Romanzo»), 1971, 337 pp., ilustraciones.
25. *Misericordia. Romanzo*, introduzione di Paolo Pignata, traduzione di Camillo Berra, Milano, TEA («Lo Scaffale della Letteratura Spagnola», 101), 1991, XV + 302 pp.
26. *Misericordia*, introduzione, traduzione e note di David Urman, Milano, Garzanti («I Grandi Libri Garzanti», 446), 1991, XXX + 257 pp. + 1 h., retrato.  
[Reeditado en 2006].
27. *L'ombra*, a cura di Augusto Guarino, traduzione: Taller de Traducción Literaria – Napoli, Lecce, Argo («Il Pianetta Scritto», 21), 1995, 107 pp.
28. *Realtà*, a cura di Sagrario del Río Zamudio, Madrid, Isidora Ediciones, 2009, 214 pp.
29. *Realtà. Romanzo in cinque atti*, introduzione e traduzione di Laura Silvestri, Roma, Editori Internazionali Riuniti («ASCE. Collana di Letteratura»), 2011, XXXVIII + 309 pp.
30. *Sicut Christus (Nazarin)*, prima versione italiana autorizzata dall'autore di Guido Rubetti e José León Pagano, Firenze, G. Nerbini, Editore, 1902, 306 pp., retrato.  
[Berkowitz, 2 041; De la Nuez, 1 727].
31. *Nazarín*, introduzione di Rosa Maria Grillo, traduzione di Bruno Quaranta e Lucio Sessa, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore («Il Miglio d'Oro», 12), 2004, 258 pp. + 3 h.
32. *Tormento*, traduzione di Alfredo Rocco, introduzione di Claudio Rocco «Tre donne galdosiane (*Tormento, La de Bringas, Tristana*)», Alfredo Rocco, Urbino, 1998, XXV + 315 pp. + 1 h.
33. *Tormento. Romanzo*, a cura di Maria Rosaria Alfani, traduzione di Ugo Castaldi, Roberta Duccillo, Salvatore Vitale, Cava de' Tirreni, Marlin Editore («I Lapilli», 3), 2006, 331 pp. + 1 h.
34. *Tristana*, versione di Italo Alighiero Chiusano, prefazione di Angela Bianchini, Milano, Adelphi Edizioni («Numeri Rossi», 11), 1970, XXIII + 239 pp.
35. *Tristana*, versione di Italo Alighiero Chiusano, prefazione di Angela Bianchini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore («Gli Oscar. Libreria», 195), 1975, 179 pp.
36. *Tristana*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, introduzione di Angela Bianchini, Torino, Einaudi («Gli Struzzi», 410), 1991, XVII + 220 pp.



37. *Tristana*, introduzione di Vito Galeota, traduzione e note di Augusto Guarino, con testo a fronte, Venezia, Marsilio Editori («Letteratura Universale Marsilio. Dulcinea»), 1991, 407 pp.  
[Reeditado en 1996, 2001 y 2007].
38. *Tristana*, introduzione e traduzione di Irina Bajini, Milano, Garzanti («I Grandi Libri Garzanti», 475), 1992, XXIV + 158 pp., retrato.  
[Reeditado en 2006].
39. *Tristana*, traduzione di Alfredo Rocco, introduzione di Claudio Rocco «Tre donne galdosiane (*Tormento, La de Bringas, Tristana*)», Alfredo Rocco, Urbino, 1999, XXV + 204 pp. + 2 h.
40. *Tristana*, introduzione e traduzione di Francesco Guazzelli, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso («La Biblioteca di Repubblica. Ottocento», 20), 2004, LVIII + 254 pp. + 2 h.
41. *Tristana*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, Milano, RBA Fabbri («Biblioteca Romantica. I Tesori della Letteratura d'Amore»), 2004, 204 pp.

## II. Episodios Nacionales

42. *Gerona di Benito Pérez Galdós (1874)*, traduzione di A. R. Ferrarin, Milano, Valentino Bompiani («Grandi Ritorni»), 1944, 236 pp. + 2 h.  
[*Marianela e Trafalgar. Racconti di B. Pérez Galdós. Cf. núm. 13*].
43. *Trafalgar*, traduzione di Ignazio Delogu, Roma, Editori Riuniti («I Narratori del Realismo», 31), 1961, 129 pp.
44. *Trafalgar*, traduzione dallo spagnolo di Antonio Gasparetti, Bari, Edizioni Paoline («Maestri. I Grandi Scrittori di Tutti i Tempi e di Tutte le Letterature», 148), 1962, 295 pp.  
[Reeditado en 1963, 1964 y 1966].
45. *Trafalgar*, traduzione, prefazione e note di Vincenzo Josia, Roma, Gremese Editore («Narratori Moderni»), 1967, 154 pp. + 1 h.
46. *Trafalgar*, traduzione e nota finale di Giuseppe Gentile, Roma, La Nuova Frontiera («Il Basilisco»), 2008, 191 pp.
47. *Trafalgar*, traduzione di Maddalena Morabito, Aosta, Faligi («Metrò»), 2013, 165 pp.

## III. Narraciones breves

48. *Le città italiane*, a cura di Vito Cardone, Napoli, Alfredo Guida Editore («Ritratti di Città», 6), 1993, 141 pp.
49. «La congiura delle parole», por Silvia di Persio, en *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*, 5 (otoño 2007), pp. 191-196.



## Isidora 24

50. *Natale spagnolo. Racconti di Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín»*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET («Strenna UTET»), 2008, 108 pp. + 1 h., ilustraciones en color.
51. *Racconti fantastici*, a cura di Maria Rosaria Alfani, Roma, Donzelli Editore, 2006, 194 pp.
52. *Il romanzo nel tram*, cura e traduzione di Tiziana Affinito, Villaricca, Edizioni Cento Autori («Speeddate», 1), 2010, 46 pp. + 1 h.

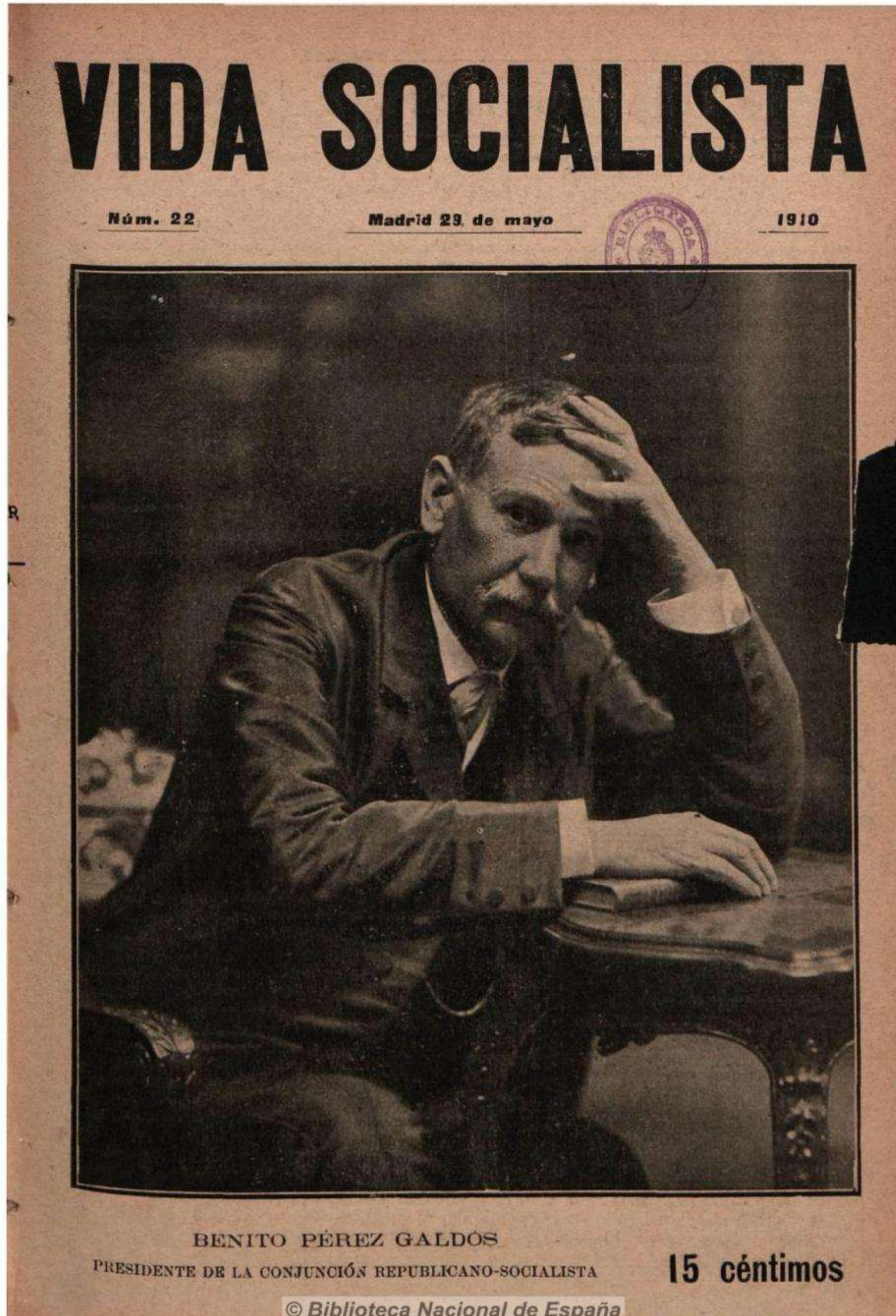
### IV. Teatro

53. *Alceste*, a cura di Trinis Antonietta Messina Fajardo, Roma, Edizioni Nuova Cultura («Iberica. Collana di Lingue, Letterature e Culture Iberiche», 2), 2010, 197 pp.
54. *La matta di casa: commedia in quattro atti, rappresentata per la prima volta a Madrid, nel Teatro della Commedia, il 16 gennaio 1893*, versione e introduzione di A. Gasparetti, Catania, Edizioni Paoline («Primavera», 12), 1967, 194 pp.
55. *Il nonno. Commedia drammatica in cinque atti*, traduzione di Gilberto Beccari, Firenze, Casa Editrice Nemi («Collezione del Teatro Comico e Drammatico», 36), 1933, 112 pp.+ 1 h.



**Pérez Galdós y Pablo Iglesias. Semblanza de una época: La  
Conjunción Republicano-Socialista**

**Benito Madariaga de la Campa  
Correspondiente de la Real Academia de la Historia**





Cuando en abril de 1907 Pérez Galdós dirigió una carta a la prensa a nombre de Alfredo Vicenti, director de *El Liberal*, con su decisión de hacerse republicano, dejó claro que daba este paso como “función elemental del ciudadano con austeras obligaciones y ningún provecho, vida de abnegación sin más recompensa que los serenos goces que nos produce el cumplimiento del deber”.<sup>(29)</sup>

Los estudiosos del escritor se han preguntado por qué tomó esta decisión. Posiblemente fue debido a que se percató de la inoperancia y corrupción del partido liberal que le había nombrado diputado cunero impuesto por el gobierno para Guayama, en Puerto Rico, donde no fue nunca. A ello se unía el descrédito de los partidos en el gobierno y, en su caso, ocasionado también por los ataques de la Iglesia española, después del estreno de *Electra*. A pesar de tener motivos no se decidió hasta repetidas insistencias.

Siendo ya republicano, el 7 de noviembre de 1909 tuvo lugar el acuerdo y la formación de la Conjunción Republicano-Socialista de una manera temporal, movimiento que en un principio no agradó a Pablo Iglesias, pero que luego defendió, igual que muchos de los componentes de ambos partidos que al fin lo aceptaron con un objetivo electoral. La participación activa del escritor canario en política sorprendió a muchas personas e incluso no gustó a algunos de sus amigos. Tampoco a él le gustaba por cuanto le apartaba de su dedicación plena a la escritura, que era lo suyo. En las continuas cartas que escribe a su amiga Teodosia Gandarias con frecuencia se refiere en ellas a las “latas” que le producían la obligación de asistir a los mítines.

Galdós conocía bien el problema de España, pero no servía para la intervención pública, debido a su timidez y poca voz, aunque participó por obligación y responsabilidad, como se lo dijo a personas de su intimidad que le leían las cartas y los textos políticos. ¿Se percató don Benito de los problemas sociales y agrarios de la población española? No solamente los conoció y los llevó a la novela y al teatro, sino que escribe sobre ello, acerca de la explotación humana, el caciquismo e incluso la corrupción política cuando en la carta a Alfredo Vicenti, le dice: “Jamás iría yo adonde la política ha venido a ser, no ya un oficio, sino una carrerita de las más cómodas, fáciles y lucrativas, constituyendo una clase, o más bien un familión vivaracho y de buen apetito que nos conduce y pastorea como a un dócil rebaño”.<sup>(30)</sup> En el prefacio que escribió para *Misericordia* (1897) dice

---

<sup>29</sup> Antón del Olmet, L. y García Carraffa, A.: *Los grandes españoles*, Galdós, Madrid, 1912, pp.114-118.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 115.



que le llevó varios meses observar directamente “las capas ínfimas de la sociedad matritense”, las formas de vida de algunas personas que habitaban las casas de corredor y los barrios más pobres, donde convivían “familias del proletariado ínfimo”, a la vez que pudo ver tanto la pobreza honrada, como los cuadros “de degradación humana”<sup>(31)</sup>. Igualmente trata el problema obrero en *Marianela* (1878) con el trabajo en las minas y el del campo con *El caballero encantado* (1909), el político-social en *Celia en los infiernos* (1913), etc., así como los sucesos y alborotos que produjo el estreno y representación en España de *Electra* (1901). Galdós apuntaló el partido con su prestigio y colaboró honradamente con los socialistas. Republicano posibilista le llama Joaquín Casaldueiro.

En cambio, en Pablo Iglesias la política fue su auténtica vocación. Su proyecto era la mejora de la situación política del momento en el país, el problema de los bajos salarios de la población obrera durante el gobierno de Maura, así como el solucionar aquellos sucesos que le afectaron procurando evitar la guerra de Marruecos, el cierre de los centros obreros, los sucesos de la Semana Trágica en que fue detenido, y la prepotencia de la Iglesia española, problemas que unieron los objetivos de ambos partidos de la Conjunción, que eran coincidentes en cuanto al cambio de régimen, la implantación de la República y la nivelación de las clases sociales. En su primer manifiesto, la acción política de la Conjunción se basó en estos tres principios difíciles de conseguir como eran: derrocar el régimen, procurar la independencia económica de las gentes y constituir y ampliar los organismos de la cultura. Aparte ejerció una función antibelicista cuando el servicio militar no era obligatorio para todos y forzaba a ir a la milicia únicamente a los obreros y a los menos dotados económicamente, obligación que no podían redimir con dinero para evitar el ir a la guerra. Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós se libraron de ella mediante una aportación económica establecida.

Iglesias fue el fundador de “El Socialista”, órgano central del Partido obrero que tenía una federación de Juventudes socialistas con diferentes secciones y en las Casas del Pueblo se celebraban las reuniones de los grupos profesionales (albañiles, carpinteros, etc.). “El Socialista” era un semanario informativo de las actividades del partido con un grupo también femenino. En él se publicaron los discursos de Pablo Iglesias, las noticias de las celebraciones de mítines, los movimientos huelguistas y los acuerdos del Comité de la Alianza.

En las declaraciones del escritor canario a Luis Antón del Olmet y a García Carraffa les confesó que a Pablo Iglesia no le conocía ni de vista y fue

---

<sup>31</sup> Prefacio del autor a *Misericordia* de 1913, edic. de Thomas Nelson, 1932, pp. 5 y 6.



su amigo también republicano Gumersindo de Azcárate el que hizo la presentación. Luego llegaron a tratarse con frecuencia como representantes de sus partidos en la Conjunción y se admiraron mutuamente, aunque eran dos personas muy diferentes. Galdós fue un burgués de la clase media interesado por los problemas de España, al que su criado Rubín llamaba “señorito”, de familia militar y un intelectual más cultivado que el prohombre socialista, que procedía del proletariado, obrero tipógrafo, autodidacta, incorruptible y defensor del partido socialista que fue su auténtica vocación, como trabajador político infatigable. Ninguno de los dos leyó *El Capital* de Carlos Marx, de complicada y farragosa lectura. El ejemplar que compró don Benito, traducido por T. Álvarez, tenía las páginas plegadas y sin abrir. Iglesias se formó principalmente con los libros de Paul Lafargue, Deville y Guesde. Por su parte, Galdós tenía en su biblioteca, entre otras obras, ejemplares de Bakunin, Proudhon, el libro de Emile Laveleye, sobre *El Socialismo contemporáneo*, el de Ricardo Muñiz sobre la revolución de 1868 y el discurso de Joaquín Costa, “Crisis política de España”; aparte de leer las noticias políticas en “El País” y “El Liberal”, procuraba estar al tanto de las novedades literarias y de los estrenos y reseñas de libros. Los dos fueron también diputados y paradojas de la vida utilizaron la corbata en los actos políticos, aunque el fundador del socialismo la llevó en contadas ocasiones y poco, en las actividades del partido.

En la cubierta de *Vida socialista* se publicaron las fotografías de ambos personajes y demás diputados de la Conjunción, como Rodrigo Soriano, Francisco Pi y Arsuaga, Rafael Salillas y otros. Se advertía en una nota curiosa, que nos hace sonreír, las siguientes palabras: “Retratos de Iglesias y Galdós. Impresos en cartulina couchée, propios para decorar habitaciones. Precio de cada uno diez céntimos”. Suponemos que serían para colocar en las Casas del Pueblo. Entre los retratos se incluyeron también algunos de la Internacional Socialista. Había igualmente un grupo Femenino Socialista que tenía un despacho que presidía la fotografía de Pablo Iglesias. La Presidenta de Madrid era Virginia González.

La vestimenta y el género de vida en cada uno de ellos eran muy diferentes al pertenecer a distinta clase social. Por ejemplo, para salir a la calle, la bufanda fue la prenda más común que utilizó Iglesias en invierno y que le hizo popular por su austeridad. Digamos también que dentro de esas diferencias políticas, el escritor grancanario se sirvió de la pluma en sus comunicaciones ya que no era orador y, como hemos dicho, tenía una voz apagada y por lo general le leían las cartas y discursos públicos; en cambio, su compañero de la Conjunción utilizó la palabra en las Cortes y colaboraba



en *El Socialista* y en *Vida Socialista*, publicaciones en los que no escribió Galdós. Se dio la particularidad de que a los dos se los llamó “El Abuelo”.

Políticamente Galdós fue en la *Conjunción* un moderado, igual que Gumersindo de Azcárate y Melquíades Álvarez, con un gran sentido moral, aunque fuera anticlerical, como reacción a los ataques que sufrió de la Iglesia española a partir del estreno de *Electra*. Menéndez Pelayo, en su discurso de contestación a la entrada en la Academia de Galdós, aludiría a su conciencia religiosa y a que no intervendría tanto la religión en sus novelas si no sintiese la aspiración religiosa de un modo indudable. Ya estando en la *Conjunción* publicó *El caballero encantado* (1909) y estrenó al año siguiente *Casandra* en el Teatro Español. En estas dos obras de teatro se advierten un sentido social dirigido al pueblo por el procedimiento más directo. <sup>(32)</sup>

Iglesias gran aficionado al teatro asistió a las representaciones de *La de San Quintín* (1894), *Electra* (1901) y *Casandra* (1910) y, por supuesto, a la de *Juan José*, de Joaquín Dicenta y ambos vieron *El fin justifica los medios*, obra anticlerical del Dr. republicano Enrique Diego Madrazo. A su vez, junto a numerosos artículos y proclamas de uno y otro partido, Iglesias publicó *Mitin de la controversia en Santander*, *El programa de nuestro partido*, comentado por él, que se agotó en noviembre de 1911; el *Reformismo social* y, *Las organizaciones de Resistencia* y, entre otros libros, tradujo y escribió la nota preliminar, con J.A. Meliá, de *La doctrina socialista*, de Carlos Kantsky

*El caballero encantado*, subtulado *Cuento real... inverosímil*, le da pie en 1909 para expresar mediante escenas fantásticas de encantamiento y realismo, a la vez, “una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar”. <sup>(33)</sup> Cuenta en esta novela la situación de las clases más desprotegidas y como evitar de esa manera la censura oficial. Es una novela social, aleccionadora y pedagógica con la que intenta demostrar su entrada en la política como jefe de la *Conjunción* con los socialistas, a los que admiraba y por los que sintió una especial atracción.

Ya de 1908 a 1912 se publicaron textos en el diario el “Cantábrico” de Santander, dirigido por su amigo el periodista José Estrañi, acerca del mitin de Barcelona (16-VI-1908), el de San Sebastián (23-VI-1908), así como aprobó el primer manifiesto del partido republicano socialista y el escrito de protesta contra la política seguida por el gobierno de Maura (8-X-1909), la

---

<sup>32</sup> Ver el estudio preliminar de Julio Rodríguez Puértolas, *El caballero encantado*, Madrid, edic. Akal, 2006.

<sup>33</sup> Nuez, Sebastián de la: *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*, Santander, 1993, p. 170.



alocución de la campaña anticlerical de la Conjunción (1-VII-1910), y el de Sevilla (1-II-1911), dirigido a los andaluces con el fin de ratificar esta alianza republicano socialista; del mismo modo que hace en el mitin de Baracaldo (6-V-1912) <sup>(34)</sup>. En sus escritos políticos, Galdós trató como cuestiones urgentes los problemas de la educación, el caciquismo, la fe liberal, la independencia económica, la secularización de la vida del Estado, la implantación de la república y el fin de la guerra del Rif.

No todos los componentes de la conjunción estuvieron a acuerdo entre ellos en los fines del programa de la coalición. Por ejemplo, Iglesias escribía en 1910 estas palabras que nunca hubieran admitido los del sector de derechas: “Los que militamos en las filas del socialismo revolucionario no creemos, no podemos creer que el partido liberal se aproxime a las lindes de los que queremos la supresión del régimen burgués, la desaparición de las clases sociales” <sup>(35)</sup>. Interesa dejar constancia de que en 1913 fue disuelta la Conjunción Republicano-Socialista, pero Galdós continuó siendo republicano y al año siguiente se presentó como diputado por su ciudad natal de Las Palmas.

Después de cuatro años con sus más y sus menos, surge la pregunta que se hace T. Álvarez Angulo en *Vida Socialista* sobre lo que pudo hacer la Conjunción y lo que no llegó a realizar. <sup>(36)</sup> En efecto, en el resumen histórico que hace este autor, dice que no pudieron acabar, como esperaban, con Maura, que dimitió el 20 de octubre de 1909, ni tampoco con el régimen monárquico, ni evitar la lucha de clases y que continuara la ley de jurisdicciones. Como decía Iglesias, el “Ejército y clero son los dos sostenes principales de la clase que tiene en su mano todos los medios de producción” <sup>(37)</sup>. Sin embargo, pese a ideas contrarias dentro del grupo contra la política liberal o los ataques de Pablo Iglesias hacia Lerroux, que hizo que éste fuera separado de la Conjunción primero a finales de 1910 y luego en 1911, ésta tuvo sus aciertos. Lerroux en su discurso en la Cava Baja la atacó en estos términos: “amalgaba de hambrientos de actas que veréis como se destroza, asistiendo nosotros a sus funerales como meros espectadores” <sup>(38)</sup>

---

<sup>34</sup> Benito Madariaga, Pérez Galdós. *Biografía santanderina*, Santander, Institución cultural de Cantabria, 1979, pp.320-333.

<sup>35</sup> *Vida Socialista*, nº 4 del 23 de enero de 1910, p.2.

<sup>36</sup> Ver los números del 7, 14, 21 de abril de 1912 y 4 de junio y 14 de julio del mismo año.

<sup>37</sup> *Ibidem*, nº 5, 30 de enero de 1910, p. 2.

<sup>38</sup> *El Socialista*, 15 de abril de 1910, p. 2.



La actividad de la Conjunción en 1911 se calcula que fue de siete mil mítines y mil manifestaciones callejeras. <sup>(39)</sup>

El anticlericalismo de los partidos de izquierdas fue habitual en ellos y Galdós no puso reparos a este movimiento que se mostraba incluso en *Vida Socialista* con caricaturas. En este semanario ilustrado que salía los domingos, publicación en la que colaboraba Pablo Iglesias en la sección fija titulada "Vida política", había otras firmas como las de García Quejido, Ciges Aparicio, Rodrigo Soriano, Torralba Beci, Julián Besteiro y hombres de letras como Jacinto Benavente, Emilio Carrere, Pedro de Répide, Joaquín Dicenta e incluso esporádicamente lo hizo José Ortega y Gasset <sup>(40)</sup>

¿Qué es lo que se había entonces conseguido? La Conjunción logró el ingreso de sus jefes y de otros miembros en las Cortes, el apoyo y solidaridad con los huelguistas y la defensa de las sociedades obreras. Hay una carta curiosa de Iglesias a Galdós, del 20 de junio de 1915, donde le advierte que tal vez por no conocer bien el problema don Benito recomendaba a los industriales lecheros contra las vaquerías de Madrid, lo que estaba llevando a la ruina a estas últimas. Posiblemente esta reacción del escritor fuera motivada por el deficiente problema sanitario de las vaquerías. A la vez, le recuerda en esta misma carta, por segunda vez, el compromiso que tenía de contribuir el escritor con la ayuda económica que le correspondía abonar por las multas para librar de prisión a varios compañeros "que trabajaron la candidatura de la Conjunción en 1910". Y le añade: "que cuesta trabajo admitir que de ellas no le hayan dado cuenta". Pero lo más seguro era que su compañero socialista ignorara las penurias económicas de Galdós que por lo general era un hombre generoso y cumplidor. En 1913 se hizo una suscripción para ayudarlo, encabezada por el rey, lo que motivó la crítica de Pablo Iglesias al admitirlo, al ser el escritor republicano.

Como escribe Álvarez Angulo "conviene dejar sentado que la Conjunción estuvo bien hecha. Obedeció a una necesidad nacional en beneficio del país y de su buen nombre ante las naciones europeas" <sup>(41)</sup>.

Cada partido tenía su independencia y publicaba sus manifiestos que cuando eran comunes aparecían, con los nombres y las firmas por este orden: Pérez Galdós y luego de Pablo Iglesias. Incluso en abril de 1910 cuando tuvo lugar la reunión electoral de la ejecutiva en la Casa del Pueblo,

---

<sup>39</sup> Martínez de Sas, María Teresa: *El socialismo y la España oficial. Pablo Iglesias diputado a Cortes*, Madrid, 1975, p. 74. Ver también de Ángel Bahamonde, "El compromiso político de Galdós republicano", en *Galdós en su tiempo*, edic. de Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 363-387.

<sup>40</sup> n° 6, del 6 de febrero de 1910, pp. 9-10.

<sup>41</sup> Ver *ob. cit.*, del 14 abril de 1912, p. 8.



Galdós ostentó la presidencia. Los dos tuvieron problemas de salud, Galdós con la vista que le obligó a operarse de cataratas de un ojo en 1910 y al año siguiente del otro y tener que dictar sus escritos a partir de la primera operación. A su vez, Pablo Iglesias faltaba con frecuencia a sus compromisos políticos debido a estar bastante enfermo, lo que le llevó a padecer en 1919 una pulmonía. Se llevaban cinco años de diferencia de edad y el novelista murió cinco años antes.

Algunas veces el jefe socialista tuvo que acudir a Santander por compromisos políticos y lo aprovechó, a petición de su compañero de la Conjunción, para reunirse la Junta en “San Quintín”, como ocurrió en agosto de 1911, mes en que Dicenta visitó también a su amigo. La prensa recogió la noticia de la reunión de Iglesias en Santander. Pablo Iglesias y Galdós se entrevistaron en la casa del escritor, la tarde del 17 de agosto. El encuentro dice la prensa que fue cariñoso y efusivo. Pablo Iglesias pasó por la noche a reunirse con sus compañeros del Centro Obrero. El día 19 se entrevistaron una vez más en Santander, y al día siguiente se celebró en la ciudad el mitin contra la guerra de Marruecos en el que intervinieron Galdós y representantes del partido federal y del progresista. De nuevo volvería el 21 de septiembre en que se reunió el Comité Ejecutivo de la Conjunción de ambos partidos en “San Quintín”. Acudieron también Soriano, Salvatella, Pablo Nougués, secretario particular de Galdós y Pi y Arsuaga. Entre los acuerdos que se tomaron se propuso enviar un telegrama de protesta contra la política de Canalejas y su gobierno. Durante este tiempo la policía vigiló la casa del escritor. <sup>(42)</sup>

Los dos se admiraban, sobre todo el novelista canario a Iglesias, cuando conoció su carácter, sencillez, tenacidad política y honestidad cercana a la pobreza. Como dice Juan José Morato “Iglesias encontró en Galdós un hombre cordial, ingenuo, sencillo, confiado y casi infantil, en materia política sobre todo, y Galdós encontró en Iglesias un hombre votado a unos ideales, recto, leal, firme y también entendimiento poderoso”. <sup>(43)</sup> Cuando visitó “San Quintín”, la casa de Galdós en Santander, el escritor le enseñó sus recuerdos, le regaló algunos *Episodios* y le invitó para que pasara unos días en su casa, oferta que por desgracia no se realizó.

En 1979 publicamos en el libro *Pérez Galdós, biografía santanderina*, una recopilación de los principales discursos e intervenciones de don Benito en esta ciudad de la que fue vecino y en la que vivió preferentemente durante el

---

<sup>42</sup> Ver de Celia Valbuena de Madariaga la cronología biográfica de esos años en el libro de B. Madariaga, *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, prólogo de Joaquín Casaldueiro, *ob. cit.*, capítulo XIII “Actividades políticas”, pp. 205-242.

<sup>43</sup> *Pablo Iglesias Posse, Educador de muchedumbres*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1968, p. 145.



verano. En este año, después del paréntesis de la dictadura franquista, las nuevas generaciones y los galdosistas de entonces no conocían bien, debido a la censura anterior existente, la amplia colaboración en política que tuvo don Benito en esta ciudad. Después el tema se ha ampliado y hoy conocemos con detalle la formidable contribución política del autor de *Marianela*, que se había ocultado o no se lo había dado la importancia que tenía.

En “El Socialista” se publicaron las conferencias y discursos de Pablo Iglesias en el Congreso de Diputados y su propaganda oral fuera de Madrid. Lo mismo hizo Galdós con sus escritos en el Partido Republicano y en la Conjunción. Sirva de ejemplo el telegrama de esta desde Santander al Jefe de Gobierno con motivo de la suspensión de las garantías constitucionales, a causa del movimiento huelguista, contra la guerra de Marruecos, a favor de las escuelas laicas, etc. <sup>(44)</sup>

En 1913 fue disuelta la Conjunción Republicano-Socialista; y en este año prologó el novelista las *Obras de teatro* del republicano Dr. Diego Madrazo e hizo lo mismo con *Lisonjas y lamentaciones* de Joaquín Dicenta. Todavía al año siguiente, el 12 de mayo obtuvo el acta de diputado por Las Palmas como cierre a su actividad política republicana. Ya estaba entonces ciego, muy enfermo y cumplía 71 años.

---


<sup>44</sup> Benito Madariaga, *ob. cit.*, cap. XIII.




1907

Las próximas elecciones


## CANDIDATOS POR MADRID




D. Francisco Gabilera




D. Mariano Aguirre



D. José M.ª Sáenz  
Candidato del partido conservador



D. Federico Soler




D. Carlos Pérez

El domingo próximo, de acuerdo con lo que dispone la ley electoral, las Juntas provinciales del censo para la proclamación de los electores a diputados y Cortes, y para la designación de representantes electos, en Madrid, han hecho provisiones en que, por falta de número suficiente, han optado el día para el día siguiente.


En Madrid se constituyó la Junta el domingo 9 y las ocho con asistencia de ocho vocales y presidente, D. José de la Piedad.

Los partidos que presentaron por la capital son las personas cuyos nombres publicamos en esta página.


Como se ve, faltaron solo los conservadores, los republicanos y los socialistas con asistencia del partido liberal. Los conservadores presentaron cinco candida-



D. Pablo López  
Socialista



D. Ramón Pérez Sáenz  
Republicano



D. Arsenio Pérez  
Socialista


tos, entre los cuales figuró el Sr. Gabilera, que no es digno, con la misma reserva hecha, en las listas siguientes de las secretarías, se presentaron los tres partidos y que ya nos ocupamos otra vez al recibir electoral, aunque sin conseguir los señores Gabilera y Quirós, con

los individuos del partido socialista obrero, y el Sr. Focher, como socialista independiente. Los señores Focher y Gabilera se retiraron con el fin del republicanismo moderado.


De parte de los republicanos, la mayoría de votos correspondió a la presentación de Ferrer, los que ahora están reunidos con carácter de liberal independiente, pero que ahora se ha pasado formalmente con armas y bagajes al campo republicano, "que nosotros nos lo merecemos", como frase propia que presta en estos casos, las que leja en un momento.

En la última reunión de la Junta provincial se presentaron los señores Gabilera y Quirós, y designaron la intervención.


Los conservadores presentaron cinco intervenciones en todas las secciones de la repa-




D. Miguel Buitrago




D. Rafael J. Gómez



D. Adriano Villar  
Candidato del partido republicano



D. Juan



D. Carlos

licaron los presentados para todos los rangos de Madrid, designados en algunos casos, como el de la Universidad, hasta diez individuos.

Los socialistas reunidos, igualmente, con intervención completa.

Tc [www.todocoleccion.net](http://www.todocoleccion.net)



## Gloria et le Christ

Daniel Gautier  
Université Catholique d'Angers

Galdós nous a souvent étonnés par ses comparaisons surprenantes voire audacieuses. Angel Guerra se transforme de révolutionnaire en apôtre de la mystique, son nom même annonce cette étrange transformation. Isidora, dans sa quête de noblesse, est une sorte de don Quichotte qui en vient à se déconstruire et à se perdre parce qu'elle rêvait de grandeur. Villaamil est une sorte de crucifié dans un monde administratif où il ne trouve plus sa place et dans une famille où il n'a jamais été heureux. Par petites touches successives, en parfait observateur de la réalité quotidienne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Galdós nous entraîne vers des chemins qui doivent le surprendre lui-même. Il semble conduit par ses personnages alors qu'on le prend pour un auteur omniscient.

Les allusions sont parfois si surprenantes que certains pourraient s'en scandaliser. Lorsque Villaamil décide d'en finir avec la vie, il s'éloigne de cette ville où il n'a plus sa place en disant : "Tout est accompli... j'ai porté ma croix pendant trente ans, qu'un autre la porte... Tous m'ont abandonné..."<sup>45</sup> Tous ces mots prononcés ne sont pas sans nous rappeler les derniers moments de la vie du Christ. Il parle d'entrer dans "la Gloire Eternelle."<sup>46</sup> Certains pourront penser que ce sont des rapprochements abusifs, mais la répétition de ces allusions fait qu'il n'est pas incongru d'observer d'un peu plus près ce qu'aurait pu vouloir dire Benito Pérez Galdós.

Le triptyque *Nazarín-Halma-Misericordia* confirme notre point de vue et Galdós montre bien que les allusions au monde évangélique ne sont pas dues à un simple concours de circonstances. Il y a bien une intention de mettre en lien, la vie de Nazarín avec la vie du Christ, l'engagement de la noble Halma avec sa recherche d'une vocation religieuse, la miséricorde de Benina et la miséricorde divine. Lorsque les derniers mots de Nina "va et ne pêche plus" correspondent avec les derniers mots du roman, cela ne peut plus être un hasard, quand on sait le soin que Galdós mettait aux paragraphes de transition ou aux fins de chapitre.

C'est donc alerté par ces nombreuses références que nous avons voulu relire son roman *Gloria*. Le titre lui-même a dû être soigneusement choisi. Nous voulons donc observer attentivement l'ensemble de l'ouvrage

---

<sup>45</sup> *Miau*, Madrid, ed. Cátedra, 2000, p. 410-411.

<sup>46</sup> *idem*, p. 420.



## *Isidora 24*

pour y chercher tous les rapprochements avec les Evangiles et essayer d'en dégager les intentions de l'auteur.

Gloria n'a rien à voir avec le Christ ?

*Gloria*, ce seul nom évoque la prière de la célébration eucharistique. C'est une prière de louange qui prend un reflet particulier dans la nuit de Pâques, où ce chant est repris après avoir été mis sous silence pendant tout le carême. Gloria, la gloire de Dieu prend tout son sens avec la résurrection du Christ dans la liturgie catholique. Comment donc Galdós a pu oser choisir ce nom pour désigner une jeune fille d'un village perdu du nord de l'Espagne après ce qui lui est arrivé. Une fille adorée ou jalouée, voilà ce qu'est la fille Lantigua. Qui donc pourrait penser à un rapprochement avec le Christ ?

C'est bien ce genre de rapprochement qui a fait de Benito Pérez Galdós un mécréant voltairien, comme disait son ami José María de Pereda. Une fille belle et intelligente qui se laisse aller à des fréquentations douteuses qui en font une "pécheresse et une hérétique" selon le chapitre 30. Gloria a beau être chrétienne, fille d'un grand défenseur de l'Eglise et nièce d'un évêque de renom, il n'est point possible d'en faire une copie de Jésus-Christ. De plus, Gloria est amoureuse. Les titres sont évocateurs "les amours de Gloria", "un prétendant", "l'autre est tout proche"... Il faut attendre le chapitre 35 pour enfin comprendre ou deviner l'acte de folie qu'elle vient de commettre ou qu'ils viennent de commettre. Et seul le chapitre 37 nous en révèle toute la gravité lorsqu'on apprend la religion de Daniel Morton. Pour un Espagnol du 19<sup>ème</sup> siècle, c'est le comble de l'horreur et c'est bien cela que Galdós veut faire comprendre au lecteur. Or, curieusement, le chapitre 35 s'intitule "les jugements de Dieu, le grand abîme". Il nous renvoie au psaume 35, précisément. Le voilà en entier :

C'est le péché qui parle  
au cœur de l'impie ;  
ses yeux ne voient pas  
que Dieu est terrible.  
Il se voit d'un œil trop flatteur  
pour trouver et haïr sa faute ;  
il n'a que ruse et fraude à la bouche,  
il a perdu le sens du bien.  
Il prépare en secret ses mauvais coups.  
La route qu'il suit n'est pas celle du bien ;  
il ne renonce pas au mal.  
Dans les cieus, Seigneur, ton amour ;  
jusqu'aux nues, ta vérité !



## Isidora 24

Ta justice, une haute montagne ;  
tes jugements, le grand abîme !  
Tu sauves, Seigneur, l'homme et les bêtes :  
qu'il est précieux ton amour, ô mon Dieu !  
A l'ombre de tes ailes, tu abrites les hommes :  
ils savourent les festins de ta maison ;  
aux torrents du paradis, tu les abreuves.  
En toi est la source de vie ;  
par ta lumière nous voyons la lumière.  
Garde ton amour à ceux qui t'ont connu,  
ta justice à tous les hommes droits.  
Que l'orgueilleux n'entre pas chez moi,  
que l'impie ne me jette pas dehors !  
Voyez : ils sont tombés, les malfaisants ;  
abattus, ils ne pourront se relever.

Gloria est-elle comme l'impie "qui se voit d'un œil trop flatteur pour trouver et haïr sa faute" ? Ou bien est-elle de ceux qui "savourent les festins de la maison du Seigneur" ? La vérité du psaume n'est pas de connaître la faute de l'un ou de l'autre mais d'apprendre que le Seigneur sauve l'homme et les bêtes, "qu'il est précieux ton amour, ô mon Dieu !" <sup>47</sup> Gloria est amoureuse mais n'est-ce pas ce qui compte aux yeux de Dieu ? Marthe et Marie étaient amies de Jésus. Marthe se démenait au service, Marie, amoureuse, ne faisait rien d'autre que d'écouter son Seigneur. Le Christ dit à Marthe : "Marie a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée." <sup>48</sup> Tout de même, ronchonneront les bien-pensants de Ficóbriga,

- Tout ce que peut faire de mieux la petite, c'est d'entrer dans un couvent, dit la Gouvernante avec énergie et conviction.
- C'est évident... Se fourrer dans un couvent, partir d'ici et qu'on n'entende plus parler d'elle de toute notre vie... <sup>49</sup>

Les avis sont partagés et les lecteurs de Galdós ne sont pas loin de se mettre du côté des "bûcheronnes de Ficóbriga". Galdós serait-il trop laxiste ? Le chapitre 38 s'intitule "Job". Job le livre préféré des Krausistes. Job est quelqu'un qui ose se révolter devant son injuste condamnation. Ses amis

---

<sup>47</sup> Ps 35, 7.

<sup>48</sup> Luc 10/42.

<sup>49</sup> *Gloria*, II, chapitre 24, p. 206. (les pages correspondent à la publication *Gloria*, Isidora Ediciones, 2012).



essaient de le ramener à la raison en lui déroulant tous les principes moraux connus à l'époque : Dieu punit les méchants et récompense les bons. Est-ce là ce qu'ils constatent ou bien répètent-ils cela parce que c'est la "Tradition des Ancêtres"<sup>50</sup> ? Job veut crier à Dieu sa colère, il veut même "parvenir jusqu'à sa demeure et ouvrir un procès"<sup>51</sup>. Le comble pour les amis et les habitants de Ficóbriga c'est que Dieu prend la défense de son ami Job. "Vous n'avez pas bien parlé de moi comme l'a fait mon serviteur Job."<sup>52</sup> Galdós, grand lecteur de la Bible fait une autre lecture des événements et pour lui, Gloria, en se laissant séduire par cet étranger, n'est pas nécessairement une fille perdue.

Faut-il donc entrer au couvent pour expier sa faute ? Faut-il souffrir pour racheter et "hair sa faute" comme le dit le psaume 35 ? D'après la tante Serafina, Gloria ne peut pénétrer le sens des choses parce qu'elle n'est pas simple et humble dans ses critères, parce qu'elle n'a pas le mépris de ses propres jugements.<sup>53</sup> On est bien loin de la fierté de Saint Irénée qui disait que "la fierté de Dieu c'est l'homme debout." Serafina, toute de noir vêtue et qui tricotait des chaussettes noires... ne pouvait avoir que des idées noires et ne comprenait pas ce que voulait signifier sa nièce en disant : "Je suis mère, moi."<sup>54</sup> Mais la tante n'entendait pas ce langage. Gloria lui dira même cette phrase terrible dans la bouche de Galdós :

Vous êtes une sainte, mais vous n'avez jamais été mère.<sup>55</sup>

Voilà toute la différence entre ceux qui respectent la loi et ceux qui vivent d'amour, entre ceux qui appliquent à la lettre tous les principes de la religion et ceux qui vivent comme ils peuvent l'amour des autres, entre ceux qui disent Seigneur, Seigneur et ceux qui entreront dans le Royaume des Cieux<sup>56</sup>.

Si Gloria n'est pas comparable au Christ, elle nous prépare à son enseignement. Doit-on alors se tourner vers Daniel Morton pour trouver davantage de ressemblance ?

Daniel Morton, le portrait physique du Christ.

---

<sup>50</sup> Job, 15/18.

<sup>51</sup> Job, 23/3-4.

<sup>52</sup> Job, 42/7.

<sup>53</sup> *Gloria*, II, chap. 18, p. 185-186.

<sup>54</sup> *Ibid.* II, chap. 19, p. 188

<sup>55</sup> *Ibid.* II, chap. 19, p. 190.

<sup>56</sup> Matthieu, 7/21.



## *Isidora 24*

Les premiers indices de l'arrivée de Daniel Morton sont étrangement comparables à la tempête apaisée de saint Marc<sup>57</sup>.

Admirable effet de la miséricorde de Dieu ! Quand l'embarcation revint à terre, les vagues s'apaisèrent comme si l'Océan lui-même, qui ne pardonne jamais, s'était senti ému.<sup>58</sup>

Au cas où le lecteur n'aurait pas saisi vraiment l'allusion, Galdós pose d'autres jalons :

Il regardait ici et là, ouvrait de grands yeux bleus à la lumière joyeuse et dévisageait Gloria, don Juan et don Angel, l'un après l'autre. Ceux qui ressuscitent ne regardent pas autrement.<sup>59</sup>

Galdós agit toujours ainsi. Par petites touches, il conduit le lecteur, sans le forcer, là où il veut l'emmener. Don Angel reconnaît d'ailleurs que Daniel "est une des plus réussies des actions de Dieu."<sup>60</sup> C'est Caïfas qui le premier va nous révéler une certaine ressemblance entre le Christ et Daniel, lorsqu'il avoue à Gloria qui est le généreux donateur qui l'a sorti de la misère.

L'étranger, celui du bateau à vapeur... Je ne sais pas son nom, mais il ressemble à Notre Divin Sauveur.<sup>61</sup>

Pendant un certain temps il semble que le lecteur ou l'auteur hésite. Lequel des deux personnages ressemblent le plus à Jésus-Christ ? Gloria, après avoir rêvé d'être l'ange rebelle, (n'a-t-on pas traité le Christ de Bézélzéboul<sup>62</sup>) "inclina la tête sur sa poitrine en soupirant et la main devant les yeux, elle pleura en sentant l'amertume du calice."<sup>63</sup> Mais pour Gloria, il n'y a pas de doute, lorsqu'elle voit dans la pinède le visage de Morton "dont l'admirable regard semblait descendre du haut de la croix."<sup>64</sup> Au chapitre 38, juste avant de nous révéler qu'il est juif, ce qui ajoute à la ressemblance, le physique de l'un ne peut faire oublier le physique de l'autre.

---

<sup>57</sup> St Marc, 4/35-41.

<sup>58</sup> *Gloria*, I, chap. 18, p. 53.

<sup>59</sup> *Ibid.* I, chap. 19, p. 54.

<sup>60</sup> *Ibid.* I, chap. 20, p. 59.

<sup>61</sup> *Ibid.* I, chap. 25, p. 78.

<sup>62</sup> Luc 11/15.

<sup>63</sup> *Gloria*, I, chap. 26, p. 82.

<sup>64</sup> *Ibid.* I, chap. 28, p. 85.



Il était pâle, grave, ses yeux bleus s'éteignaient dans une sombre tristesse. Quand on voyait de profil la ligne de son nez et de son front et sa jolie barbe pointue, c'était le portrait tout craché du visage mort du Sauveur du monde.<sup>65</sup>

Que Gloria y voit une ressemblance, passe encore, mais que les femmes de Ficóbriga, si jalouses et si perfides, y voient les mêmes traits, cela augmente encore le trouble du lecteur.

Il lui ressemble, oui, il n'y a pas de doute qu'il lui ressemble... Mais on ne peut pas le dire, ni même le penser. C'est un sacrilège.<sup>66</sup>

La confusion qui règne dans les rues pendant la Semaine Sainte amplifie encore le rapprochement entre "le Sauveur, dans la rue", titre du chapitre 8 et l'arrivée d'un étrange cavalier que tout le monde appelle "le Juif."

Or, au moment où il se voit refusé par tous et où le mendiant rend les pièces de monnaie, assimilées aux trente deniers de Judas, Daniel Morton s'écrie :

Ah ! Nazaréen blasphémateur... jamais je ne ferai partie des tiens !  
Jamais !<sup>67</sup>

Non décidément, Daniel Morton est l'ennemi du Christ et toute comparaison serait scandaleuse. Caïfas, lui qui trouvait une ressemblance avec le Divin Sauveur, ne veut plus voir en lui qu'un "diable déguisé en saint ou bien comme un ange en habit de Lucifer..."<sup>68</sup> D'ailleurs on ne voit pas comment rapprocher du Christ celui qui dit :

Je sens un instinctif amour pour le Dieu de mes pères et une antipathie irrésistible pour l'innovation chrétienne inutile...<sup>69</sup>

S'il lui faut abandonner sa religion, comment peut-il admettre celle d'un "faux prophète, celle du Nazaréen"<sup>70</sup> ? Mais les idées fausses qu'on peut se faire du christianisme ne sont-elles pas des vérités ternies, des vérités

---

<sup>65</sup> *Ibid.* I, chap. 37, p. 112.

<sup>66</sup> *Ibid.* II, chap. 5, p. 135.

<sup>67</sup> *Ibid.* II, chap. 9, p. 154.

<sup>68</sup> *Ibid.* II, chap. 10, p. 158.

<sup>69</sup> *Ibid.* II, chap. 11, p. 163.

<sup>70</sup> *Ibid.* II, chap. 20, p. 192.



## *Isidora 24*

troublées, effacées par tant de siècles d'humanité ? Morton se pose donc à lui-même ces questions lancinantes :

Trouves-tu dans le christianisme les éternelles vérités ? Elles existent, oui, mais défigurées, dénaturées...<sup>71</sup>

On croit deviner déjà dans cette vive réaction de Morton l'optimisme d'un Jean XXIII. Lui aussi s'en prenait aux "disciples de malheur" qui ne voyaient que le mal et ne reconnaissaient plus dans l'Eglise, l'élan des origines.

Dans le cours actuel des événements, alors que la société humaine semble à un tournant, il vaut mieux reconnaître les desseins mystérieux de la Providence divine qui, à travers la succession des temps et les travaux des hommes, la plupart du temps contre toute attente, atteignent leur fin et disposent tout avec sagesse pour le bien de l'Eglise, même les événements contraires.<sup>72</sup>

Serafina parle à son tour de rédemption mais c'est Gloria qui pourrait obtenir le pardon pour Morton.

Si tu fais à Dieu l'immense, le douloureux sacrifice que je t'ai proposé comme le meilleur chemin pour sauver ton âme, si tu lui consacres entièrement, absolument toute ta vie, t'arrachant au monde et à ses affections, si tu fais cela, mon amour, et si tu demandes à Dieu de t'accorder la rédemption d'une âme toujours aveugle à la vraie lumière, comment veux-tu que Dieu te le refuse ?<sup>73</sup>

Si l'idée de rédemption apparaît c'est bien que la comparaison avec le Christ Rédempteur existe. Dans quel sens ? Jusqu'à quel point ? Comment cela ? C'est ce qui reste à démontrer car "l'espérance de salut"<sup>74</sup> dans la conversion de Morton n'est qu'une supercherie. Crois-tu "fermement que la doctrine de Notre Seigneur Jésus-Christ est non seulement la meilleure, mais la seule vraie et unique"<sup>75</sup> ? L'épreuve est vraiment trop forte, "Daniel, lorsqu'il étendit la main vers la croix, était aussi blanc que l'ivoire de la belle

---

<sup>71</sup> *Ibid.* II, chap. 20, p. 193

<sup>72</sup> "Gaudet Mater ecclesia..." du 11 octobre 1962.

<sup>73</sup> *Gloria* II, chap. 21, p. 197.

<sup>74</sup> *Ibid.* II, chap. 22.

<sup>75</sup> *Ibid.* II, chap. 22, p. 200.



statue qui lui ressemblait tant."<sup>76</sup> Morton entre là dans une démarche qui le dépasse. Sa conversion même feinte semble être inscrite dans un plan dont il n'a pas l'initiative réelle.

Cette idée est trop grande pour être de moi seulement. Elle vient de Dieu.<sup>77</sup>

D'ailleurs Morton finira par dire à Gloria : "Je ne ferai rien sans ta volonté."<sup>78</sup> Mais curieusement c'est Gloria qui reprend les paroles du Christ au bon larron : "Tu seras avec moi au Paradis".<sup>79</sup> A Daniel qui s'étonne d'entendre toujours parler de "Jésus-Christ", Gloria répond :

Toujours ! Je sais que tu entreras dans son royaume et c'est ma seule consolation.<sup>80</sup>

Juif ou chrétien n'a plus beaucoup de sens, arrivé à un certain stade de la spiritualité.

"Il n'y a ni Juif ni Grec, il n'y a ni esclave ni homme libre, il n'y a ni homme ni femme ; car tous vous ne faites qu'un dans le Christ Jésus,"<sup>81</sup> disait saint Paul. Alors, est-ce réalité ou est-ce folie ?

Jésus-Christ n'est donc représenté par personne ou bien tantôt par Gloria, tantôt par Morton. Vers quoi Galdós veut-il entraîner le lecteur ? Gloria est en réalité un personnage multiple. C'est un personnage *chrétien* pourrait-on dire qui veut transmettre un message aux lecteurs espagnols de l'époque et aux lecteurs de tous les pays, à toutes les époques.

Gloria avait un regard pur, elle savait voir ce que les autres ne voient pas. Par delà la nature, comme le Christ qui voit les fleurs des champs ou le semeur jeter sa semence, on disait de Gloria que "ses yeux intrépides veulent voir ce qu'il y a au-delà des montagnes"<sup>82</sup> Elle savait voir aussi en Caïfas bien plus qu'un indigent ou un menteur comme les autres du village. Comme le Christ voyait en la pêcheuse une personne aimante, Gloria devinait les pensées du cœur. Elle était en cela bonne disciple du Christ. Le message de Galdós est donc que le vrai chrétien est celui qui sait imiter le Christ, en mettant ses pas dans ses pas, sans jamais lui ressembler totalement. Elle voulait qu'on

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.* II, chap. 28, p. 219.

<sup>78</sup> *Ibid.* II, chap. 32, p. 235.

<sup>79</sup> *Ibid.* II, chap. 32, p. 237.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Gal. 3/28 I, chap. 1, p. 15.

<sup>82</sup> *Ibid.* I, chap. 1, p. 15.



revienne à une société moins alambiquée et plus vraie. Mais elle pensait que Don Quichotte et Sancho Panza n'arriveraient jamais à se réconcilier.<sup>83</sup> L'idéal s'il n'est pas mêlé d'humanité risque fort d'être une idée en l'air sans réel retentissement sur le concret quotidien. Le Christ est plus attentif aux gestes de la femme pécheresse qu'aux pratiques des pharisiens. Il dit au pharisien qui l'avait invité :

Tu vois cette femme ? dit-il à Simon. Je suis entré chez toi, et tu ne m'as pas versé d'eau sur les pieds ; elle, au contraire...<sup>84</sup>

La vision de Galdós sur la souffrance est plus humaine que celle de la tante Serafina.

"Souffrir est peut-être méritoire, mais souffrir pour souffrir ne peut pas être une religion."<sup>85</sup>

Cette réflexion de Daniel Morton transcrit bien l'idée de Galdós. Sans jamais l'expliciter, Galdós ne partage pas les idées de la tante Serafina. Ce n'est pas sans une pointe d'ironie qu'il précise :

Pour juger Serafinita et la condamner pour cela, il aurait fallu que Dieu reprenne son Décalogue et le promulgue avec un onzième article qui aurait dit : "Tu ne comprendras pas de travers l'amour de Dieu."<sup>86</sup>

Lorsque Gloria refuse d'entrer au couvent pour racheter sa faute par la souffrance, elle nous rappelle Job à qui Dieu donne raison. On retrouvera d'ailleurs cette attitude chez Torquemada. Gloria est humaine avant tout, transmettant ainsi le langage du Christ qui rappelle ce qui est écrit dans Osée, "c'est la miséricorde que je veux et non les sacrifices."<sup>87</sup>

Gloria donnera naissance à un petit "Jésus", qui aura trente trois ans... et dont l'histoire sera digne d'être racontée comme celle de ses parents...<sup>88</sup> Cette dernière allusion rend crédibles les rapprochements que nous avons faits tout au long de cet article. C'est une naissance douloureuse qui provoque la mort de la mère et la folie du père car c'est l'accouchement

---

<sup>83</sup> *Ibid.* I, chap. 6, p. 24.

<sup>84</sup> Luc 7/44...

<sup>85</sup> *Gloria*, II, chap. 32, p. 239.

<sup>86</sup> *Ibid.* II, chap. 31, p. 196

<sup>87</sup> Osée 6/6 rappelé dans Mat. 12/7.

<sup>88</sup> *Gloria* II, chap. 33, p. 245.



d'une religion qui n'a pas encore vu le jour. C'est l'avènement du Royaume de Dieu et force est de constater qu'il n'est point encore arrivé. Dans son discours d'ouverture au concile Vatican II, le pape Jean XXIII fait part de son désir.

Il faut que, répondant au vif désir de tous ceux qui sont sincèrement attachés à tout ce qui est chrétien, catholique et apostolique, cette doctrine soit plus largement et hautement connue, que les âmes soient plus profondément imprégnées d'elle, transformées par elle. Il faut que cette doctrine certaine et immuable, qui doit être respectée fidèlement, soit approfondie et présentée de la façon qui répond aux exigences de notre époque... Il faudra attacher beaucoup d'importance à cette forme et travailler patiemment, s'il le faut, à son élaboration; et on devra recourir à une façon de présenter qui correspond mieux à un enseignement de caractère surtout pastoral.<sup>89</sup>

Galdós avait, en réalité, cette même intuition. Le Royaume de Dieu n'est pas une réalité achevée, mais à construire. Le jeune homme riche des Evangiles demande à Jésus ce qu'il doit faire pour entrer dans la vie éternelle. Jésus lui dit : "Tu connais les commandements..." Mais s'il veut entrer dans le Royaume de Dieu, c'est une autre étape. "Qu'il est difficile d'entrer dans le Royaume de Dieu !" <sup>90</sup> Galdós nous le dit bien : "A dix heures du matin, la terre avait été ratissée sur le corps et le monde suivait son cours."<sup>91</sup> Phrase terrible qui rappelle le verset de Luc : "Lorsque le Fils de l'homme viendra, trouvera-t-il la foi sur la terre ?"<sup>92</sup> Cela pourrait pousser au pessimisme s'il n'y avait cette autre phrase de Jean :

Si le grain de blé ne tombe en terre et ne meurt, il reste seul ; s'il meurt, il porte beaucoup de fruit.<sup>93</sup>

Alors, Gloria peut s'endormir tranquille.

De la demoiselle Gloria, personne ou presque personne ne se souvenait alors. L'auréole des mémoires humaines s'était fanée sur

---

<sup>89</sup> Discours de Jean XXIII, du 11 octobre 1962.

<sup>90</sup> Marc 10/23-27.

<sup>91</sup> *Gloria* II, chap. 33, p. 243

<sup>92</sup> Luc 18/8

<sup>93</sup> Jean 12/24.



## *Isidora 24*

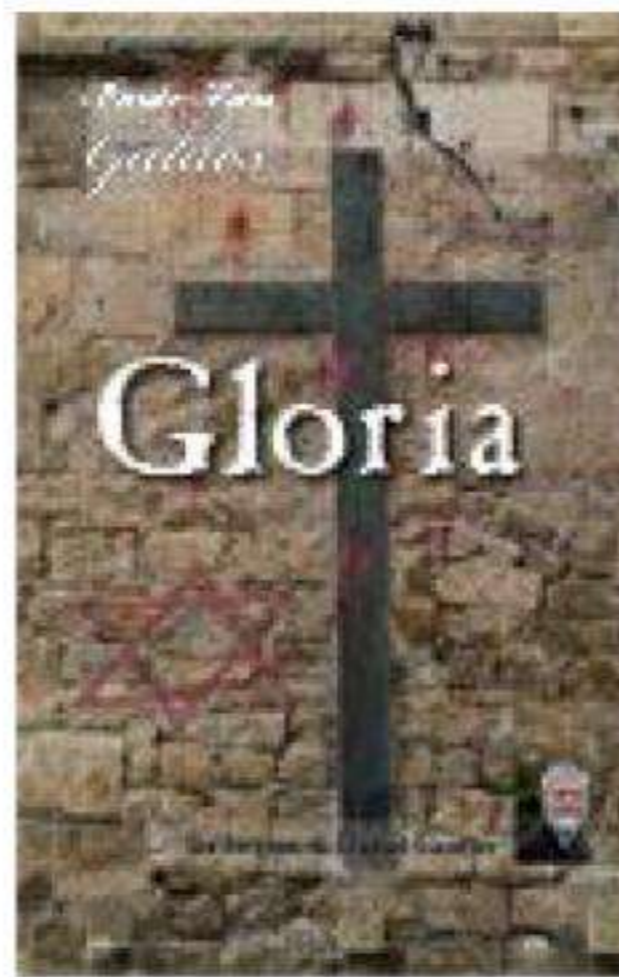
son front. Mais peu lui importait à elle qui possédait une autre lumière inextinguible...<sup>94</sup>

Galdós achève son roman en ajoutant cette petite touche christique :

On aurait dit de lui qu'il n'était pas né d'une mère mais de l'art et de la foi, recevant corps et vie de l'ardente inspiration de Murillo... On l'appelait et on l'appelle le *Petit Nazaréen*... Tous l'adorent.<sup>95</sup>

Le passage du passé au présent marque bien le côté universel de la vie de cet enfant.

Ni Gloria, ni Morton ne sont vraiment comparables au Christ, mais l'union des deux, cet enfant auquel tout lecteur est invité à ressembler.



---

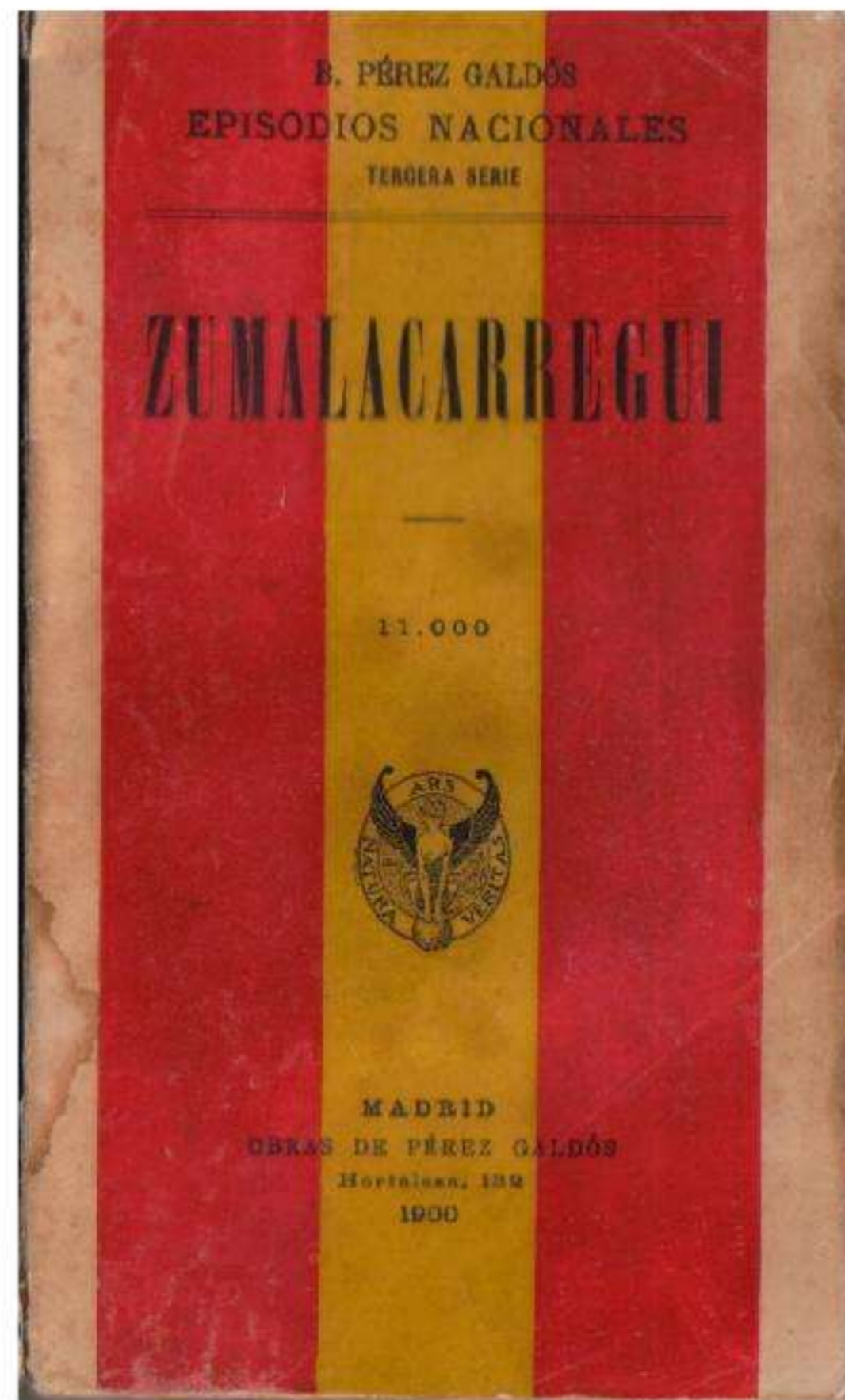
<sup>94</sup> *Ibid*, p. 244.

<sup>95</sup> *Ibid*.



**Zumalacárregui**  
**Análisis, estructura y significado**

Anastasio Serrano  
Licenciado en Filología Hispánica y en  
Teoría de la Literatura



Portada de la primera edición de 1900

### **Introducción**

Los *Episodios Nacionales* ocupan aproximadamente la mitad de la obra galdosiana y constituyen la primera y la última de las etapas de su carrera literaria. Los 46 episodios están formados por cinco series de narraciones. Las cuatro primeras de diez títulos y la última, ya en los años de vejez del autor, por sólo seis.

Los 46 episodios abarcan setenta y cinco años de la historia de España, desde 1805 (*Trafalgar*) hasta 1880 (*Cánovas*). La primera serie se publicó entre 1873-1875; la segunda de 1875-1879 y tras diecinueve años de silencio publica la tercera serie de 1898-1900; la cuarta de 1902-1907 y la quinta de 1907-1912.

Así explica Galdós en sus memorias la génesis de los Episodios:  
Siento pasar el 70, 71, y a mediados del 72 vuelvo a la vida y me encuentro, sin saber por qué sí o por qué no, preparaba una serie de



novelas históricas, breves, amenas. Hablaba yo de esto con Alvareda, y como le decía que no sabía qué título poner a esta serie de obritas, José Luis me dijo:

- Bautice usted esas obritas con el Nombre de Episodios Nacionales. Y cuando me preguntó en qué época pensaba iniciar la serie, brotó de mis labios, como una obsesión del pensamiento, la palabra Trafalgar.<sup>96</sup>

Pero quizá el título y la idea primitiva de la serie la tomara de los *Romans Nationaux*, que los escritores franceses Emile Erckmann y Alexandre Chatrian habían publicado sobre la Revolución francesa y se estaban traduciendo al español en esa época. También los Episodios Nacionales tuvieron su equivalente hispano en los *Ecos Nacionales* del poeta Ventura Ruiz Aguilera (Alicante, 1849 y 1873), elogiados por Galdós y las *Leyendas Nacionales* de Manuel Fernández y González, publicadas a partir de 1870.

Pérez Galdós tiene un propósito general con la escritura de los Episodios: "Presentar en forma agradable los principales hechos militares y patrióticos del periodo más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados a esta clase de lecturas".<sup>97</sup>

Nuestro novelista fiel siempre a la máxima: historia *magistra vitae*, descubre su preocupación política ante los hechos y conflictos tan cercanos de la España que le tocó vivir. Y además de su propósito ejemplificador, revela sus consideraciones personales sobre los hechos, sus firmes convicciones liberales, su antibelicismo y su amor al pueblo español.

Los *Episodios Nacionales* no son historia propiamente dicha, sino novela histórica, utilizada en ocasiones como fuente histórica. Pero cómo se fusionan la historia y la ficción; pues esto dice Galdós en 1910, cuando estaba trabajando en *Amadeo I*: "Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir, el tinglado histórico... Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, inventaré la intriga"<sup>98</sup>.

Parece deducirse de esta declaración, que lo primario en el proceso de creación es la visión histórica, y que la novela, la ficción es un ensamblaje

---

<sup>96</sup> Pérez Galdós, Benito, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Visor Libros/Comunidad de Madrid, 2004, p. 34. José Luis Alvareda fue político, periodista, vicepresidente de la Cortes y Ministro. También fue personaje en el episodio *Amadeo I*.

<sup>97</sup> Pérez Galdós, Benito, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", en *Galdós. Ensayos de crítica literaria* de Laureano Bonet, Península, Barcelona, 1972, p. 74

<sup>98</sup> Bachiller Corchuelo: "Benito Pérez Galdós. Confesiones de su vida y de su obra", en *Por esos mundos*, julio, 1910.



*a posteriori*. Así opinan algunos críticos como Pedro Laín Entralgo y Gómez de Baquero.

Hans Hinterhauser afirma que si bien en el conjunto de los *Episodios* tuvo presente lo histórico como punto de partida, sin embargo, “la primera preocupación artística del novelista debió ser lograr una simbiosis entre historia y ficción”<sup>99</sup>.

Ricardo Gullón resuelve la cuestión entre lo histórico y lo novelesco de esta forma:

Que los Episodios Nacionales no son historia sino novela es una verdad incuestionable, sólo controvertible desde otra certeza, muy difundida y aceptada, que pudiera enumerarse así: en ninguna obra puede aprenderse mejor la historia de España que en los Episodios Nacionales<sup>100</sup>.

En efecto, Galdós, consulta las fuentes históricas: libros de historia, crónicas, diarios y hasta algún testigo superviviente de los hechos. Pero el novelista, que si bien es fiel a los hechos, a su vez, manipula esos materiales, escogiendo unos, desechando otros y magnificando algunos.

La trama novelesca juega un doble papel. Por un lado se funde con la historia para actuar de contrapunto (Fago-Zumalacárregui). Por otro la historia como marco y cuadro temporal de los hechos, y la trama como espejo del trasfondo social de los mismos. El lector sabe que tiene en sus manos una novela, aunque vea en ella su preocupación por la historia reciente de España, y quizá le incite a consultar un manual de Historia o una monografía.

### **Génesis de la Tercera Serie: Zumalacárregui**

Al final de *Un faccioso más y algunos frailes menos*, último episodio de la 2ª serie, hace Galdós esta declaración:

Basta ya. Aquí concluye el narrador su tarea, seguro de haberla desempeñado imperfectamente (...). Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros (...). Quédese, pues, aquí este trabajo, sobre cuya última página (...) hago juramento de no abusar de la bondad del público, añadiendo más cuartillas a

---

<sup>99</sup> Hinterhauser, Hans, *Los Episodios nacionales de B.P.G.*, Madrid, Editorial Gredos, BRH, 1963, p. 229.

<sup>100</sup> Gullón, Ricardo “La historia como materia novelable”, en *Anales Galdosianos V*, 1970, p. 23.



las diez mil y pico de que constan los Episodios Nacionales. Aquí concluyen definitivamente éstos<sup>101</sup>.

No obstante, diecinueve años más tarde, en 1898, inicia con *Zumalacárregui* la 3ª serie de sus interrumpidos episodios, que continuaría con dos series más. Así justifica, Galdós, la continuación de los *EE. NN.* en las primeras líneas de *Zumalacárregui*:

Al terminar *Un faccioso más y algunos frailes menos*, la segunda serie de los Episodios Nacionales, hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán duramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala...! (...). A los diez y nueve años, no justos, de aquel juramento, los amigos que me favorecen, público o lectores, (...) me mandan quebrantar el voto, y lo quebranto; me mandan escribir la Tercera Serie de episodios, y la escribo<sup>102</sup>.

A pesar de estas declaraciones, la mayoría de los estudiosos señalan que fueron razones económicas las que le empujaron a escribir esta Tercera Serie. El mismo Galdós confirma en sus *Memorias*, que había quedado arruinado con los gastos del juicio con su socio editor, Miguel de la Cámara:

Ved aquí lo más esencial del laudo (que dictó don Gumersindo de Azcárate): En primer lugar me reconocía la total propiedad de mis obras (...). Disuelta la sociedad, el laudo me imponía la obligación de abonar a mi contrario una parte bastante crecida de la liquidación por anticipo que mi socio me había prestado. Por tal concepto yo tenía que pagar a toca teja ochenta y dos mil pesetas.<sup>103</sup>

Sin embargo no fueron sólo razones económicas las que empujaron a Galdós a escribir esta 3ª serie. Se sumaron, también, a las razones económicas, condiciones ideológicas personales y preocupación patriótica. Hinterhauser, (1962, p. 51), valorando la explicación económica, añade dos razones coadyuvantes: la posición ideológica y las circunstancias históricas, que dieron lugar a la crisis del 98, que ya estaba a las puertas. Y además pretendía en su nueva serie: “disecar la sociedad contemporánea desde un punto de vista histórico, ético y crítico nacional”. José F. Montesinos admite las razones económicas junto a las patrióticas: “una meditación amarga,

---

101 Pérez Galdós, Benito, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005. pp. 242-243.

102 Pérez Galdós, Benito, *Zumalacárregui*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e hijos de Tello, C) San Francisco, 4, 1900, 2000 ejemplares. Todas las citas textuales serán de esta edición, indicando el capítulo y la página, p. 5.

103 *Op. Cit. Memorias de un desmemoriado*, p. 104.



desesperada, sobre las torpezas, tal vez evitables, pues emanaban del mismo ser español<sup>104</sup>.

Galdós abre, pues, la 3ª serie con *Zumalacárregui* en la primavera de 1898 y a finales de 1900, la cierra con *Bodas reales*. Parece que don Benito hubiera vuelto a su pujante juventud. Además esta 3ª serie refleja la experiencia de Galdós como novelista, ofreciendo más variedad en cuanto a temas y personajes. Las dos primeras series presentaban un personaje único en torno al cual se desarrollaba la trama novelesca inmersa en el hecho histórico, en cambio en esta tercera serie no puede hablarse de un protagonista único, ya que Fernando Calpena, es protagonista en algún episodio (*Mendizábal, De Oñate a La Granja*) y en otros ocupa un papel relevante (*Luchana, La campaña del Maestrazgo, La estafeta romántica*); pero en otros no aparece, como en *Zumalacárregui, Vergara o Montes de Oca*. Así mismo destacan como protagonistas otros personajes como D. Beltrán de Urdaneta, Santiago Ibero o figuras históricas como Zumalacárregui, Mendizábal, Cabrera o Espartero.

Lo que sí dice, Galdós, en sus *Memorias*, es que una vez concluido el laudo con su socio y “viéndome dueño de mis obras, resolví establecerme como editor de ellas en el número 132 de la calle Hortaleza, piso bajo” (O. cit., p. 105).

### ***Zumalacárregui***

Comenzaremos, pues, el estudio de *Zumalacárregui* citando las fuentes empleadas en su redacción. Don Benito en sus *Memorias* nos da noticia del viaje que hizo por Navarra y Vascongadas al efecto:

Queriendo documentarme para el estudio de esta figura y de otras, acudí a mi amigo don Juan Vázquez de Mella (...). Amable en extremo don Juan, me dio cartas para visitar diferentes pueblos y personas de Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra. Con las cartas (...) me dirigí a Cegama, Azpeitia, Pamplona, Puente la Reina, Estella, Viana y otras poblaciones que fueron teatro de las guerras civiles. En Cegama visité a don Miguel Zumalacárregui, sobrino carnal del famoso caudillo, que murió en aquella villa el 24 de junio de 1835, al volver malherido del primer sitio de Bilbao. El bondadoso y simpático don Miguel me recibió en su casa (...), mostrándome la estancia en que su tío entregó su alma a Dios. Vi la cama, cubierta con una colcha de damasco amarillo. Completaban el decorado de la alcoba las armas y el retrato del héroe<sup>105</sup>.

---

104 Montesinos, José F., *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Galdós III*, Editorial Madrid, Castalia, 1972, p. 16.

105 Pérez Galdós, *Memorias, Op. Cit.* pp. 105-106.



Para el resto de la geografía de Navarra Galdós utiliza el *Diccionario geográfico* de Pascual Madoz, y no comete errores de relevancia.

A veces un corresponsal le envía datos concretos sobre una villa, como señala Rodolfo Cardona en “Apostillas a los Episodios Nacionales de Hinterhauser”, en *Anales Galdosianos* III, 1968, pp. 119-142, en las que el profesor Cardona aporta un número considerable de materiales desconocidos que arrojan bastante luz sobre la elaboración de los Episodios. En concreto tiene interés el plano de Oñate, que Galdós guardaba entre sus papeles y se lo había enviado don José M<sup>a</sup> de Aguirre, seguro un erudito local, que le informó con exhaustividad.

En cuanto a las fuentes históricas utilizadas, Boussagol<sup>106</sup> señala como fuente casi única, la obra del militar carlista D. José Antonio Zariátegui, titulada, *Vida y hechos de don Tomás de Zumalacárregui*, Madrid, 1945. Rodolfo Cardona<sup>107</sup> señaló también como fuente directa de este episodio, el estudio del militar inglés, Sir Thomas Wisdom, titulado, *Zumalacárregui y Cabrera*, Madrid, 1890.

En efecto, ambas obras fueron propiedad de Galdós y se conservan en su Casa-Museo de Las Palmas. Además están anotadas en los márgenes por el propio Galdós, y toma pasajes de uno y otro libro, aunque quizás más del de Wisdom. Galdós, lógicamente, tenía que buscar fuentes fidedignas para la base histórica de su Episodio; pero su pretensión no era escribir una nueva biografía del general carlista, sino hacer con la materia histórica una novela. Por lo tanto se vio obligado a desechar gran parte del material y otras veces lo ampliaría, como en el caso del transporte del cañón, “El abuelo”, que Zariátegui le dedica 4 páginas y Galdós 47, con su criatura literaria, José Fago, como protagonista de esta hazaña.

Boussagol (O. cit. p. 257) señala otras fuentes, que aunque no están en la biblioteca personal de Galdós, sí pudo consultarlas y son: *Ecos de Navarra o Don Carlos y Zumalacárregui, detalles curiosos de un oficial carlista del Barón de Du Casse*, Madrid, 1840; también pudo tener al alcance la *Historia militar y política de Zumalacárregui y de los sucesos de la guerra de las provincias del Norte* de F. de P. de Madrazo, Madrid, 1844.

Existe otro relato de las campañas militares de Zumalacárregui, de contenido biográfico, obra del capitán inglés C. F. Henningsen<sup>108</sup>, que

---

<sup>106</sup> Boussagol, “Sources et composition de *Zumalacárregui*”, en *Bulletin Hispanique*, 1924, 241-264.

<sup>107</sup> Cardona Rodolfo, en “Apostillas a los *Episodios Nacionales* de B.P.G. de Hans Hinterhauser”, en *Anales Galdosianos* III, 1968, pp.119-142.

<sup>108</sup> Henningsen, C. F., *Zumalacárregui. Campaña de doce meses por las provincias vascongadas y Navarra* Espasa-Calpe, Buenos Aires, Argentina, 1947 (2<sup>a</sup> edición). Traducción y prólogo de Román Oyarzun (Madrid, 1935).



## *Isidora 24*

combatió al lado de Zumalacárregui y fue publicado en Londres en 1835. Quizá, Galdós, tuvo acceso a esta obra, por algunos detalles, que los otros historiadores no señalan.

\* \* \*

Comienza el Episodio con la presentación del carismático general carlista, que lucha por unos valores políticos y religiosos tradicionales. Pero ya desde el principio se revela el juicio negativo que el narrador tiene de la hazañas de Zumalacárregui: Movido de la idea, guiado por su prodigiosa inteligencia y conocimientos del arte guerrero, iba trazando con garra de león, sobre aquel suelo ardiente, un carácter histórico... ¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza ( I, 8-9).

También se nos ofrece una referencia espacial y temporal: “Ribera de Navarra, noviembre de 1834”. A partir de aquí va a comenzar la novela itinerante a lo largo de pueblos, valles y montañas de Vascongadas y Navarra.

Se presenta el primer incidente, que por un lado muestra la crueldad del ejército carlista, que va a fusilar a D. Adrián Ulibarri, alcalde de Miranda de Arga, por dar el aviso al ejército cristino que los facciosos habían tomado el pueblo; y por otro, José Fago, capellán del Cuartel Real de Don Carlos, encargado de prestar los últimos auxilios religiosos al infortunado alcalde, que no es otro que el padre de Saloma, joven que vivió amancebada con él antes de ser sacerdote, estado que abraza arrepentido, después de haber sido abandonado por ella. Fago le pide perdón y le revela su identidad. Esta confesión de Fago a Ulibarri suministra los antecedentes necesarios para el arranque novelístico y el folletín romántico correspondiente.

El alcalde sería pasado por la armas y en la mente de Fago se fija la obsesión de buscar a Saloma para redimirla.

Del capítulo III al XVI se presentan numerosos hechos de armas protagonizados por los carlistas y junto a esas acciones militares, vemos por una parte las dudas e indecisiones de Fago y por otra la admiración ilimitada hacia Zumalacárregui, con quien empieza a identificarse íntimamente.

En el asedio de Villafranca, da la primera muestra de su obsesión por la búsqueda de Saloma, porque resultó que la última mujer que bajaban de la torre, se llamaba Saloma, pero se dio cuenta que era otra Saloma.

Rendida Villafranca, se pasó por las armas a los cristinos, que decían:

“¡Muera Carlos VI!...” Siguió una descarga cerrada (...), después un silencio lúgubre (...) ¡Así se derrochaba el tesoro inmenso de la energía española! ¡Es verdadero milagro que después de tan



## *Isidora 24*

imprudente despilfarro del caudal por uno y otro bando, todavía quedara mucho y quedará siempre, y quede todavía! (VI, 54-55).

Fago comienza las confidencias con el capellán Ibarburu, a quien había conocido en Oñate, y le dice que desde que vio al General, le entraron unas ganas tremendas de tomar las armas. Prosigue, pues, su obsesión de identificación con el héroe: de ser como él o hacer más que él.

Ante tales propósitos Ibarburu facilita a Fago una entrevista con el General, que le encarga el transporte del cañón, que luego llamarán “El abuelo”, que Fago cumple con diligencia. Más tarde D. Tomás le felicitó por su contribución a la causa. Y en su afán de actuar de doble del General o de estar en su mente, dice para sí: “Ya conozco tu plan: no puede ser otro que la configuración del terreno te señala. Estoy dentro de tu cerebro” (XIV, 130).

Fruto de todo esto, José Fago se alista en el ejército carlista en el 5º de Navarra y se prepara para entrar en combate con los cristinos. Sigue entrando en la mente del General. “Todo lo que yo pienso lo piensa él, pero lo piensa después que yo” (XVI, 146).

En el capítulo XVII se produce el clímax emocional del episodio con la obsesión enfermiza y romántica de Fago: la búsqueda de Saloma. Aquí tiene lugar la metamorfosis de Fago. Se inicia con una escena de pesadilla. Fago se desorienta y cae inconsciente. Cuando despierta es de noche. La noche le envuelve y sus dudas interiores están simbólicamente unidas a la niebla física que le impide ver nada. Encuentra, por fin, un grupo de vendedores ambulantes, entre los que está Saloma, que conoció en Villafranca y es acogido por ellos.

A partir de aquí, Fago se muestra abatido. Se cree un cobarde que se ha engañado a sí mismo. Tiene un sueño simbólico que le indica que la guerra perturbará la paz y el retiro que desea, y parte en busca del cuartel real carlista.

Tiene lugar la entrevista entre Fago y el consejero de Castilla Arespacochaga, donde se pone en evidencia, cómo el político empieza a conspirar contra Zumalacárregui por discrepancias estratégicas y sobre todo por envidia.

Se celebra una conferencia entre el General, Don Carlos, el pretendiente y los ministros (la camarilla), quienes, contra el parecer de Zumalacárregui, deciden la toma de Bilbao, pues la toma de una capital importante, supondría un gran empréstito por unas casas de banca holandesas, para defender la causa y despejar el camino hacia Madrid.

En el capítulo XXIX, Fago cuenta sus andanzas al logrero capellán Ibarburu, su captura y el servicio en el ejército enemigo. La finalidad de todo



ello no había sido otra que la de buscar a Saloma Ulibarri. Ibarburu le amonesta y le anima a volver a la vida sacerdotal.

Enterado Zumalacárregui que Fago se había reincorporado al ejército carlista, le llamó a su lado y conversaron. Fago sintió el extraño fenómeno de entrar en el pensamiento del General y le advierte que si es un disparate estratégico tomar Bilbao, que no debe obedecer al Rey, que presente su dimisión. Le pronostica que se acerca el final de su gloriosa carrera: “Vuecencia lo sabe y yo también... el héroe de esta guerra, el restaurador de la Monarquía legítima...no tomará Bilbao...El por qué...él lo sabe... y yo también”(XXIX, 277-278).

Los tres últimos capítulos narran el cerco de Bilbao y la muerte del héroe y su doble. Toda la gente de Bilbao defendía la causa liberal con el mismo ímpetu, que la población rural defendía el absolutismo de D. Carlos. Dice el narrador refiriéndose a la terquedad de unos y de los otros:

¡Qué tiempos, qué hombres! Da dolor ver tanta energía empleada en la guerra de hermanos. Y cuando la raza no se ha extinguido peleando consigo misma es porque no puede extinguirse! (XXX, 280).

Zumalacárregui dirige las operaciones desde el balcón del Santuario de Begoña y es herido en una pierna. Es trasladado por su voluntad a Cegama. Fago se incorpora a la comitiva, aunque sigue pensando en Saloma. Al General lo ve un curandero llamado Petriquillo. Llegan, por fin a Cegama. La gente es optimista, pero Fago presiente que el General va a morir: “Morirá sin duda (...) Yo no dudo (...) Dios me ha enseñado a conocer las oportunidades de la Historia, y cuándo es bueno que ocurra lo malo” (294). La herida de Zumalacárregui empeora. Los médicos intervienen, pero la pierna está infectada. Recibe los sacramentos, testa y expira el día 24 de junio de 1935. El mismo día, el sacristán de Cegama, que le había dado alojamiento, encuentra a Fago muerto. Y sólo al final nos encontramos con la enigmática Saloma Ulibarri, que es una de las mujeres, que está lavando en el río, cuando pasa el entierro del General:

Unas rezaban, otras seguían con ansiosa mirada el tristísimo cortejo. Digo casi todas, porque una de ellas, la más joven quizás, alta, morena, ojerosa, se mostró insensible y mirando al agua enturbiada por el jabón dijo con cruel entereza. “Bien muerto está...mandó fusilar a mi padre” (XXXIII, 311).



### **Estructura narrativa**

El contenido narrativo de *Zumalacárregui* se presenta en 33 capítulos con dos líneas ascendente y descendente, de 16 capítulos cada una, que encuentran su centro en el capítulo XVII, el que contiene el clímax emocional del Episodio con la obsesión enfermiza y romántica de Fago: la búsqueda de Saloma.

La estructura se presenta del siguiente modo: los tres primeros capítulos son presentadores. En el I aparecen los dos personajes, Zumalacárregui y Fago, en relación con D. Adrián Ulibarri, víctima de ambos: del General por la ley de la guerra y de Fago por el amor escandaloso con su hija Saloma; el II y el III desarrollan la obsesión de Fago y las acciones de guerra de Zumalacárregui.

El asedio a Villafranca ocupa los capítulos IV, V y VI. Los capítulos VII, VIII y IX refieren las acciones militares y las confidencias entre Fago e Ibarburu. También se produce una conversación entre Zumalacárregui y Fago, que culmina con el rescate del cañón "El abuelo", acción que encabalgándose en el capítulo X, ocupa los capítulos XI, XII y XIII.

La noticia de las batallas de Mendaza y Arquijas ocupa los capítulos XIV, XV y XVI, en cuyo final se produce la visión fantasmagórica de Fago, que ocasionará la crisis emocional del capítulo central, el XVII.

Los seis capítulos siguientes. Del XVIII al XXIII (encabalgado con el XXIV) desmenuzan la obsesión de Fago con sus deambulaciones físicas y mentales. En el final del XXV se retoman los temas históricos (Valdés versus Zumalacárregui), que ocupan los capítulos XXVI y XXVII.

Los capítulos XXVIII, XXIX y XXX oscilan entre la crisis desesperada de Fago y las decisiones estratégicas equivocadas del Cuartel Real, agonías paralelas que tendrán un desastroso final: Fago no hallará a Saloma y los carlistas intentan tomar Bilbao, en cuyo asedio cae herido de muerte Zumalacárregui.

Los tres últimos capítulos se centran en las reflexiones de los últimos días del General, de Fago, de la causa carlista y en la muerte de los dos personajes.

### **El espacio y el tiempo**

En *Zumalacárregui* el paisaje tiene un gran protagonismo por el continuo peregrinar de las tropas carlistas por los pueblos vasconavarros. Los hechos históricos que Galdós va a novelar se produjeron en un marco rural, agreste y montañoso; porque era en el campo donde tenían arraigo las ideas tradicionalistas del absolutismo y no en las ciudades burguesas e industriales.



Así pues, el ejército carlista operará en un medio rural doblemente favorable: por el terreno agreste y montañoso y por la población adicta a la causa. La acción se desarrolla en un espacio y en un tiempo concretos. El espacio- como se ha dicho- será el paisaje vasconavarro y el tiempo transcurrirá entre noviembre de 1834 y el 24 de junio de 1835.

La acción comienza en la Ribera de Navarra, en noviembre de 1834; pero inmediatamente se hacen referencias al pasado cercano que no aparece en el relato. En el plano histórico se evoca la incorporación de Zumalacárregui a las fuerzas carlistas y su nombramiento como comandante en jefe del ejército carlista del Norte, desplazando a Iturralde. En el plano ficticio tenemos la confesión que Fago hace a D. Adrián Ulibarri, que nos informa de la vida de Fago anterior a ese momento. En la novela aparecen dos vidas- una histórica (Zumalacárregui) y otra ficticia (Fago), de las que se nos darán algunas notas de su pasado, pero lo medular será la vida de los dos personajes, que se desarrolla en sincronía, entre noviembre de 1834 y el 24 de junio de 1835, fecha en que mueren ambos personajes.

### **El punto de vista**

Un narrador omnisciente en 3ª persona dirige el relato poniendo el foco en José Fago, verdadero protagonista de la mayor parte de las peripecias de la trama.

Pero ese autor-narrador omnisciente no renuncia a dejarse ver, bien a través del narrador o de los personajes, bien haciendo notar su presencia por medio del discurso. Así el narrador introduce su propia visión de los hechos: Si tenaces eran los habitantes de las villas y anteiglesias en su afecto a Don Carlos, no lo eran menos los bilbaínos en su devoción por Isabel II. Al ardiente arrojo, a la terquedad ciega de los unos, respondían los otros con iguales o mayores demostraciones de confianza y bravura. ¡Qué tiempos, qué hombres! (XXX, 280).

El narrador interrumpe el curso del relato para mostrarnos la causa de su admiración por Zumalacárregui:

Al rey que proclamó, a la idea monárquica pura, pertenecía y ajustando su conducta a un proceder de línea recta, por nada del mundo de ella se desviaba. A esta excelsa cualidad unía otra, la de no tener ambición política, virtud rara en los militares de su tiempo, de uno y otro bando. Realzaba con tan hermosa modestia su figura guerrera, el hijo de Ormaíztegui oscurece a todos sus contemporáneos ilustres y a cuantos en el gobierno de las armas, así cristinos como carlistas, le sucedieron (XVII, 258).



También encontramos el tono amistoso del narrador, rico en expresiones coloquiales: “No pudo aproximarse al lugar donde batían el cobre” (III, 28) o “Por lo demás, un pedazo de pan como carácter” (XI, 98), refiriéndose a Gorria, soldado que ayudó a Fago en el transporte del cañón.

A veces adopta la proximidad de la 1ª persona para destacar el carácter documental del relato: “Gustoso de referir las cosas pequeñas antes que las grandes anticipo este incidente que la Historia apenas cree digno de mención” (I, 9).

Recurso narrativo destacado en este episodio es la presencia de los monólogos- soliloquios los llama Galdós- y surgen de la mente de José Fago, en los momentos cruciales de su peripecia vital y en hora nocturna. El primer monólogo tiene su raíz en una duda existencial de Fago: “¿Puedo ser a la vez hombre de guerra y hombre consagrado a las espirituales batallas del Evangelio”? (XIII, 121). El segundo de estos monólogos surge en el capítulo XVII, en el clímax emocional del episodio, y expresa el estado de confusión mental de Fago: “¿maté de nuevo a Ulibarri? ¡Estoy en pecado mortal!” (XVII, 154-157). Y por último un recurso paralelo al monólogo, y con la misma función, es el de los diálogos reflexivos entre Fago-Ibarburu, Fago-Arespacochaga y Fago-Zumalacárregui.

## **Los personajes**

**Zumalacárregui:** Para trazar el perfil físico y humano del General, Galdós tomó datos en sus fuentes, y que ese perfil biográfico aparece resaltado por la admiración evidente que siente el liberal Galdós por el caudillo carlista, no cabe ninguna duda.

En el capítulo V se hace la presentación del caudillo, rodeado de dos perros de caza:

Apareció Zumalacárregui, andando con viveza, la boina azul de los comunes muy calada sobre el entrecejo, ceñidos los cordones de la zamarra, botas altas, en la mano un látigo. Le precedían dos perros de caza (V, 43).

Sigue la presentación, ahora se refiere a los rasgos faciales:

El rostro enjuto y tostado, la nariz fina, bien cortada y picuda, el entrecejo melancólico, el bigote negro que enlazaba con las patillas recortadas desde las oreja, el maxilar duro y bien marcado bajo la piel (V,44)

También se alude a su estatura:



## *Isidora 24*

Era el General de aventajada estatura y regulares carnes con un hombro más alto que otro. Por esto, y por su ligera inclinación hacia delante, efecto sin duda de un padecimiento renal (v, 43)

Y más abajo ofrece la etopeya:

Tipo melancólico, adusto, cara de sufrimiento y meditación (...) había que oírle expresar sus deseos, siempre en el tono de mandatos indiscutibles, para comprender su temple extraordinario de gobernador de hombres, de amansador de voluntades dentro de férreo puño de la suya (V, 43).

Pero el Zumalacárregui de Galdós no es una mera figura histórica, sino que es el personaje coprotagonista del Episodio. Veamos algunas matizaciones artísticas que añade el narrador a su personaje histórico. En el suceso histórico, cuando D. Carlos llama a su General para que acuda al Cuartel Real y abandone las acciones emprendidas, esto dice el narrador:

Como un jarro de agua fría cayó este aviso sobre la ardiente voluntad del caudillo guipuzcoano, y de malísimo talante se puso en marcha hacia Segura (...) Su mirada penetrante se fijaba con mayor tenacidad en el suelo, y su cuerpo se encorvaba hacia la tierra, cediendo más al peso de las aprensiones y cuidados, que al de las triunfales coronas que su frente ceñía (...) Abrevió el caudillo su visita cuanto pudo, no sólo por la prisa (...), sino porque le asfixiaba la atmósfera, el tufo de camarilla (XVII, 256).

Los últimos días de la vida del General son cuidadosamente tratados por el narrador: "Nunca le había visto tan soberanamente investido de la majestad que dan el talento superior y la honradez sin tacha" (XXIX, 276). Y cuando fue herido en su puesto de mando, nuevamente el narrador realiza su etopeya:

Su mirada era febril, lívido el color del rostro, su tristeza se disimulaba con la animación que quiso dar a sus palabras. Saludó sonriendo: más encorvado aún que de costumbre (...) Vieron bajar a Zumalacárregui por su pie, no más pálido que cuando subió. "Creo que no es nada" (XXX, 285-286).

Zumalacárregui, personaje histórico y personaje literario rompe los moldes de lo individual para convertirse en prototipo de un ideal para la causa carlista:



## *Isidora 24*

Ya no volverán a verse más en este mundo D. Carlos y Zumalacárregui, representación viva del absolutismo el uno, representación el otro de la formidable fuerza nacional que lo amaba y lo defendía (XXXI, 293).

Galdós ha convertido a D. Carlos y a Zumalacárregui en símbolos. Símbolo el General del héroe romántico, que se esfuerza en vano ante una realidad que lo asfixia y lo destruye; símbolo triste el Rey del servidor de una causa que morirá con su persona:

A las diez y media dejó de existir el gran hombre. Alma y brazo de la Monarquía absoluta, la Causa que por él y con él vivió, con él moría. Aunque el ideal carlista no haya adquirido el santo reposo, enterrado fue con los huesos de Zumalacárregui bajo las losas de la iglesia parroquial de Cegama...Es que algunos muertos descansan y otros no (XXXIII, 308).

**José Fago:** Sin duda es el protagonista de este Episodio. Fago es la personificación de la dualidad, de la oscilación y de la ambigüedad. Así será, a la vez, reo y juez, militar y sacerdote, cuerdo y loco, valiente y cobarde. Galdós crea otro personaje más, anormal, atormentado de los muchos de su producción literaria.

La vida de José Fago transcurrirá en un continuo vaivén entre la lucidez y la locura. En sus momentos de locura perderá el control de sí mismo y perseguirá fantasmas. En los momentos de lucidez mostrará destacadas dotes como estratega militar, de tal forma que se identifica con el General. A medida que se acerca al final, locura y cordura mezcladas le inclinarán al azar y a un profundo y romántico escepticismo fatalista. Veamos un ejemplo:

Renegaba de la previsión, del método, de todo el fárrago de prescripciones por que se guían los hombres, y comúnmente resultan de menor eficacia que los dictados de la fatalidad (...), vivimos a merced de la naturaleza y de las misteriosas combinaciones del tiempo y del espacio (XXIV, 225).

Fago tiene una obsesión, que lo persigue en sus visiones fantasmagóricas hasta la muerte: su pasado. Su pasado es Saloma o Salomé, la mujer amada, cuya pérdida desespera a nuestro personaje. Y Saloma revive en las circunstancias folletinescas que involucran a Fago como confesor en el fusilamiento de D. Adrián Ulibarri, padre de Saloma. Revive en otro personaje del mismo nombre, Saloma, la baturra, que el autor hace cruzar en



el camino de Fago para desesperarlo. Revive en las alusiones de unos campesinos que le dicen que anda de ama de cura.

Saloma, el pasado, será un fantasma a quien Fago perseguirá en vano. Sólo tenemos una noticia cierta en vida del personaje, la que proporciona su prima monja, Isabel Ulibarri, que vive en tierras de Álava.

En su actuación vacilante por nuestro Episodio, Fago tiene dos puntales en los que se apoya: D. Tomás Zumalacárregui y Saloma Ulibarri, o lo que es o mismo la milicia y el amor.

El autor contrapone a los dos protagonistas, Zumalacárregui y Fago, como cara y cruz de una misma moneda. En la primera entrevista entre el General y el sacerdote hay un compás de espera: “Zumalacárregui (...) mirándole fijamente (...) “Amigos de usted me ha informado de sus aficiones a la guerra. Déjeme usted ser franco y decirle que los curas armados me gustan poco”” (IX, 81).

El segundo encuentro ya fue más cordial: “¿Qué?- preguntó Zumalacárregui (...) ¿Cree usted que la cosa es difícil, imposible?. –Nada hay imposible (...) Si esto fuera fácil, creo que Vucencia no me lo encargaría a mí. Traeré el cañón” (X, 92).

El próximo encuentro será ambos a caballo, “de silla a silla, poniendo los caballos al paso” (XIV,129), con un Fago orgulloso de la misión cumplida, y un Zumalacárregui que le felicita con urbana frialdad.

Zumalacárregui representa todo lo que Fago admira. El trato con el General había despertado en él un irremediable ardor guerrero y también la convicción de las cualidades para desarrollarlo con éxito: “Lo ha hecho Zumalacárregui, lo habría hecho yo tan bien como él (...) y si me apuran diré que mejor” (VIII, 73). De tal manera se siente identificado con el General, que se mete en su mente, conoce de antemano sus planes estratégicos, sabe todo lo que va a hacer: “Todo lo que yo pienso lo piensa él, pero lo piensa después que yo” (XVI, 146).

La trama novelesca separa a los dos protagonistas. Mientras Zumalacárregui conquista laureles, Fago se hunde en el marasmo mental, que lo arrastra a situaciones penosas.

La desgracia los volverá a unir, cuando Zumalacárregui tiene que poner sitio a Bilbao, deseó ver a Fago y éste con sincero atrevimiento, propio de un loco, le dice al General todo lo que pensaba, que, a su vez, sería lo que pensaba el caudillo carlista:

Vucencia esclavo de su deber, obedece órdenes disparatadas del Rey (...) Vucencia no debe obedecer (...) debe presentar la dimisión resueltamente, y que venga otro a ejecutar los propósitos que concibe el cerebro vacío de los que rodean a nuestro Rey (...) El



héroe de esta guerra, el restaurador de la monarquía legítima no tomará Bilbao...El por qué...él lo sabe...y yo también (XXIX, 277-278).

Tras la herida fatal Fago ya no va a abandonar a Zumalacárregui. El General no mejora y Fago tiene fiebres nerviosas. Tiene lugar una última entrevista en la que Fago le habla de la inutilidad de la guerra, pero el General no contesta, tan sólo le hace una reflexión: “Yo le alabo a usted (...) el gusto de preferir la religión a la guerra (...) Siempre me pareció usted de superior entendimiento, apto para todo” (XXXII, 303).

Al día siguiente mueren ambos: el General con los auxilios religiosos y con honores; Fago sin compañía y sin los auxilios religiosos; recibió incluso tirones de orejas y estrujones en los brazos para comprobar que estaba muerto.

Pero no sólo han muerto José Fago y Zumalacárregui; sino que ha muerto el carlismo. ¿Por qué? Pues por la incompetencia, obcecación y fanatismo de sus dirigentes (la camarilla real), que ha llevado a Zumalacárregui al sacrificio, y por otro lado Fago representa la falta de lógica y de ideas de la causa carlista.

Galdós quiso proyectar en José Fago el símbolo del carlismo que, iniciado en buenos principios, erraba equivocadamente el camino. Ha perdido, por un error personal, a su amada (España) para perseguirla luego de una manera febril e inapropiada. El estado eclesiástico en que se ampara Fago, contribuye a hacer de él un lunático, un atormentado perseguidor de quimeras inalcanzables.

Tiene momentos lúcidos en que promete victorias (a la sombra de Zumalacárregui, como el carlismo conoció); pero su inestabilidad personal, fomentada por sus malos consejeros, acabará haciéndole sucumbir. Y muere cerca de Saloma, a quien su ofuscación personal le ha impedido ver.

José F. Montesinos, refiriéndose a José Fago proyecta su simbología más allá del carlismo, tesis que apoya Avalor Arce.<sup>109</sup>

Él (José Fago) simboliza esa humanidad torturada por mil agentes, el más cruel, la propia condición, que vemos debatirse dolorosamente (...) por la vorágine de una guerra que detestan y a la que no saben hurtarse, soñadora de grandezas pasadas, que intenta escapar de sus limitaciones persiguiendo a un fantasma de su pasado, como Fago a Saloma, ideal que representa la esperanza de la reconciliación personal y nacional.

---

109. Montesinos, José F. *Galdós*, III, Madrid, Editorial Castalia, 1972, p. 24.



**Saloma:** El otro puntal en que se apoya José Fago es Saloma Ulibarri, que representa su pasado borrascoso y alimenta una adolorida pasión amorosa. La relación Fago-Saloma, vivida sólo en el recuerdo del protagonista, pues de ella solo tenemos la referencia de su prima Pilar Ulibarri, la monja, que nos dice que vive en tierras de Álava, pero nada más.

Pero, ¿esta relación Fago-Saloma la podemos encuadrar dentro del folletín romántico?<sup>110</sup>

Veamos los caracteres folletinescos de la trama amorosa Saloma-Fago:

- a) La presentación de situaciones de doble sentido sobre la conducta de la actual Saloma, que anda de ama con un misterioso cura.
- b) El motivo de las personas extraviadas con anhelada búsqueda por parte del otro personaje. Fago busca a Saloma con obsesión y no la encuentra.
- c) El protagonista desequilibrado, loco, desquiciado concuerda bien con la anormalidad de Fago.

Dos momentos de la trama son una muestra fehaciente del folletín romántico en *Zumalacárregui*. El primer momento corresponde a episodio de la muerte de D. Adrián Ulibarri, en el que se dan dos casualidades: el padre de Saloma y el confesor de oficio es el raptor de su hija. El segundo se halla entre los capítulos XVI y XVII, que representan el clímax del desquiciamiento de Fago: la aparición mágica, visionaria de Ulibarri en el campo de batalla.

Sin embargo, la verdadera Saloma o Salomé, para cerrar el folletín, aparece al final del relato, es una de las mujeres que lavan en el río, y fiel al ideario liberal de su padre, dijo: “Bien muerto está...Mandó fusilar a mi padre”. Hay otros personajes secundarios que completan la trama del episodio. Empezaremos por la figura del pretendiente, **D. Carlos M<sup>a</sup> Isidro**, que aparece muy poco y apenas merece algunos comentarios entre irónicos y burlones del narrador:

En la Sala Capitular, rodeado de frailes, estaba el Rey como menos ceremonia y tiesura de la que al absolutismo podía corresponder, y a todos los que entraban y le hacían alguna reverencia les agraciaba con una sonrisa bonachona, en la cual era más fácil distinguir al pretendiente que al soberano (VII, 61-62)

La visión negativa del carlismo se expresa, sobre todo, a través de los personajes de la camarilla, que rodea a D. Carlos, que son los culpables de

---

110. Arencibia, Yolanda, en el Prólogo de *Zumalacárregui* de Galdós, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990 (pp. 38-39).



conducir al sacrificio a Zumalacárregui; esto dice Fago en conversación Ibarburu: “No se concibe mayor obcecación que la esos consejeros áulicos, que han puesto al caudillo al borde del abismo” (XXX, 282).

Y cuando Zumalacárregui es obligado a interrumpir su brillante campaña, ya a las puertas de Vitoria, para acudir a Segura, también el narrador pronuncia un encendido reproche a la corte carlista tan remisa a reconocer los méritos de su héroe:

No ignoraba (Zumalacárregui) que en la tertulia del Rey y en los corrillos de toda aquella caterva de vagos y aduladores, se iba formando una opinión adversa, regateándole sus méritos y servicios (...) Las victorias (...) se atribuían al valor de las tropas realistas, y al desmayo y falta de fe de las de la Reina (...) seguramente otro general se habría plantado ya en tierra de Castilla, abriendo al Rey legítimo el camino de Madrid (XXVII, 257).

No obstante cuando Zumalacárregui fue herido, la comitiva se detuvo en Durango y fue visitado por el Rey, que le ofreció que se quedara en el Cuartel Real y le curaran sus facultativos, pero Zumalacárregui prefirió el retiro de Cegama junto a sus parientes.

**Arespacochaga:** Entre la camarilla que rodea al pretendiente destaca por su vaciedad y petulancia el consejero de Castilla D. Fructuoso Arespacochaga y Vidondo. Su figura la retrata con exactitud el narrador:

Era el tal cortesano de D. Carlos persona de muy cortas luces, ambicioso forrado en beato, de ideas comunes y palabras rebuscadas y ampulosas (...) su mirada se esforzaba en ser aguda lo que sólo es privilegio de la inteligencia (...) Usaba en el trato social posecillas, pausas, caídas de ojos, y otros medios auxiliares de expresión que conceptuaba indicadores de pensamientos recónditos: realmente era un juego que respondía a la vaciedad de su inteligencia (XX, 181-182).

Encontramos a esta criatura literaria al lado del Rey, teniendo la honra de concretar la cuestión del consejo; y con la voz autorizada a la hora de decidir las disparatadas cuestiones militares en presencia de Zumalacárregui, en concreto le pregunta: “¿Tiene el General D. Tomás de Zumalacárregui fuerzas para tomar Bilbao?” (XXVIII, 263).

Otra prueba de su vaciedad muestra Arespacochaga, cuando con grandes precauciones, le comunica a Fago que están preparando un Real Decreto, por el cual su Majestad, va a nombrar Generalísima de sus ejércitos



a la Purísima Concepción, “para que dé la victoria a las armas que se esgrimen en defensa de la fe de nuestros padres” (XXI, 197).

En Arespacochoaga critica Galdós la burocracia parasitaria, que existía incluso en una corte trashumante, que se instalaba de pueblo en pueblo, al compás de las tropas carlistas. Don Fructuoso será el prototipo de adulador áulico que contrasta con la nobleza de Zumalacárregui. El consejero se situará entre los detractores del General en la corte, y su bajeza moral se revela en que sea un apasionado defensor de una persona tan falaz como el general González Moreno, que siendo gobernador civil de Málaga atrajo con engaños a Torrijos y a sus compañeros hasta Fuengirola, que se hallaban refugiados en Gibraltar y los pasó por la armas.

Otro oportunista dentro de la caterva de aduladores es el capellán Ceferino Ibarburu con quien conversa Fago a lo largo del episodio. Pero Ibarburu no es un romántico desnortado, como el también capellán José Fago. Los motivos que él tiene para apoyar el carlismo, no son puramente ideológicos, sino que aspira a obtener una mitra, cuando triunfe la causa. Lo mismo le sucedía al resto de la camarilla, éste un ministerio, aquel una embajada, lo que contrasta con la nobleza y altura de miras de Zumalacárregui, y en el ámbito religioso de José Fago.

**Saloma, la baturra:** Reflejo de la amada de Fago, es el prototipo de la gente del pueblo, buena, generosa y honrada. Sigue al ejército cristino haciendo pequeño comercio en una cuadrilla de parásitos como “la Seda”, amancebada con “Uva” o el tío “Concejil”, liberal también, que había sido parásito de Sarsfield, de Quesada, de Rodil y de Córdoba.

Saloma, la baturra, mujer de buenos sentimientos enjuicia negativamente la guerra y la figura del pretendiente:

¿Y por qué no viene el *asoluto* a ponerse aquí en los sitios donde pegan? ¡Ah! mientras sus soldados echaban aquí el alma, él tan tranquilo en Artaza al amor de los tizones (...). El D. Isidro ese, y la Isidra de allá, doña Cristina, debieran ser los primeros en meterse en el fuego... pues no, no veo la equidad. ¡Ay, españoles, que es lo mismo que decir bobos! (XV, 142).

Saloma socorre a Fago, a pesar de ser de distintos bandos, quizá por el paisanaje:

-Y ahora si no quiere que sospechen quédese con nosotros (...) y aquí comerá de lo que *haiga*. Si no tiene dinero para el gasto, no le importe, que a mí no me falta un duro para los amigos, y más si son de la tierra...Donde yo estoy está Aragón...con que... (XVII, 165).

Y Saloma, la baturra le ayudará de nuevo cuando se encuentre en la cárcel de Estella:



En su desaliento pensó el capellán con seguro juicio que pues no le salían amigos de valía por ninguna parte, era forzoso buscar el arrimo y calor de los seres humildes que se habían acordado de favorecerle en desventura. Mandó recado a Saloma, la baturra para que a verle fuera (XXIV, 229-230).

Otros trazos de gente del pueblo recoge Galdós como **Fulgencio Pitillas**, fanático carlista, cuyas casas, graneros y ganados le había quemado Espoz y Mina en las campañas realistas del 22 y del 28:

Todo lo perdió por defender una idea; pero no le importaba con tal de ver la idea victoriosa, ¿qué valían unos cuantos carneros y algunos sacos de trigo en comparanza con la religión católica, y del trono legítimo? Dios sobre todo (XIX, 174).

Contrasta con el fanatismo de Fulgencio Pitillas la figura del solitario **Simeón Borra**, que vivía en una cabaña en el monte Murumendi (capit XII) y es visitado por Fago. Borra es un soldado carlista, que en el año 22, Mina le sorprendió en actos de espionaje y le condenó a muerte, conmutándole la pena por la menos cruel de cortarle las orejas; fruto de lo cual se fue a su casa desengañado y sin ganas de guerrear por ningún bando. Borra condena la guerra en sí, ya sea realista o cristina. Está entregado a la religión y perdona a sus enemigos.

Cuando se despiden Fago le da una limosna (una moneda), que Borra rechaza. El ermitaño desengañado, alienado, sólo se dedica al rezo. Sin duda, Galdós, con este personaje, lanza su alegato antibelicista.

También como personajes meramente episódicos aparecen, casi al final, **Fray Cirilo** de Pamplona, pariente de la esposa del General, que enterado de la herida del General, acudió al instante para acompañar al héroe a Cegama. Fray Cirilo le propuso al General llamar a un curandero del país, llamado **Petriquillo**, y no cabe duda que el fanatismo propició que Zumalacárregui y sus parientes tuvieran fe ciega en el curandero Petriquillo.

### **Significación**

Galdós comenzó a escribir *Zumalacárregui*, cuando se había empezado a revalorizar la valentía y el genio militar del héroe carlista. En cierta medida Zumalacárregui es presentado como una figura positiva y digna de admiración como genio militar con sus luces y sus sombras.

La publicación de *Zumalacárregui* en la primavera de 1898 se produce cuando ya ha brotado en los lectores el interés por la novela histórica. El año anterior había aparecido la novela de Miguel de Unamuno *Paz en la guerra*,



que tenía por referente histórico las guerras carlistas, concretamente el asedio a Bilbao durante la tercera guerra carlista.

En este ambiente decide Galdós reemprender la redacción de esta 3ª Serie de los EE. NN.

La época histórica que le correspondía narrar era la de la primera guerra carlista, cuando en 1833, a la muerte de Fernando VII, se disputaron la sucesión al trono su hermano Carlos María Isidro y su hija recién nacida, la futura Isabel II, representada, entonces, por la reina regente, Mª Cristina; y todo ello por la derogación de la Ley Sálica, que impedía que las mujeres accedieran al trono, en caso de haber varones con derechos dinásticos (hermanos, sobrinos etc).

Al lado del pretendiente, D. Carlos, se alinearon los sectores más conservadores de la sociedad española, pues el hermano del rey, ya era la cabeza visible de la línea más dura del régimen. Don Carlos fue también el jefe de un ejército paralelo: los Voluntarios Realistas.

Pues bien, en una reunión celebrada el 13 de septiembre de 1832, dominada por el absolutista Tadeo Calomarde, acuerda, ante la sorpresa general, que gobierne Mª Cristina, como regente y Fernando VII firma la habilitación de su mujer como regente. D. Carlos Mª Isidro impugna esta habilitación y así nace el carlismo.

Los liberales, antes perseguidos por Fernando VII, defendieron los derechos de Mª Cristina como regente y los de su hija Isabel.

Y Pérez Galdós va a narrar los inicios de la primera guerra carlista en este Episodio.

En las dos series anteriores (Avalle Arce, 1971)<sup>111</sup> había concebido una novela inicial a modo de prólogo general de la serie, en la que se perfilaban los personajes, el plan general de la intriga, los temas y la ideología. Así sucede en *Trafalgar* y mucho más exagerado el plan en *El equipaje del rey José* (prólogo de la 2ª serie).

En cambio *Zumalacárregui* es un episodio aislado, con la muerte de Zumalacárregui y Fago se liquida la carpintería novelística construida para el inicio de la 3ª serie. Apenas quedan cabos sueltos que unir con los otros episodios de la serie; pues Saloma Ulibarri reaparece en *Luchana* y otros episodios de la 4ª serie, pero con presencia real. Y la Saloma de Fago no está en la acción, sino en la mente del capellán. Sólo aparece al final de la novela para dejar constancia de la crueldad del general carlista.

Galdós, crea un episodio cerrado en sí mismo, con lo que la inmanencia del relato novelesco se corresponde con el fatal aislamiento del

---

111. Avalle Arce, Juan Bautista, "Zumalacárregui" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º, 250-252, 1971, p. 359.



caudillo. Nada o casi nada pervive de *Zumalacárregui* en la 3ª serie; así como nada pervivió de D. Tomás de Zumalacárregui en la guerra de los Siete años. La estructura y el argumento de *Zumalacárregui* tienen principio y fin en sí mismos. La figura del caudillo carlista y la de su paralelo en la ficción, cierran con sus muertes las últimas páginas del Episodio. Sin embargo actúa a modo de prólogo, al menos en cuanto a los temas que subyacen en toda la serie: la crueldad inútil del conflicto civil, las anacrónicas ataduras de carlismo con su camarilla clerical, el heroísmo callado del hombre del pueblo, primera víctima inocente de la contienda; y junto a ello el folletín y los ingredientes románticos convertirán a este primer episodio en el pórtico de la 3ª Serie.

*Zumalacárregui*, por otra parte, fuerza a Galdós a escribir una novela rural, que es el escenario del héroe carlista. Y Galdós se siente incómodo al recrear estos espacios naturales, que algunos ni siquiera había visitado.

El ambiente urbano y la clase media son los fuertes indiscutidos, donde el autor se movía con comodidad; pero al campo se asomó a regañadientes y cuando lo hacía se apoyaba en fuentes librescas. Así cuando en la “*Novelas Contemporáneas*” se acerca a lo rural (*Nazarín y Halma*, de 1895), las sitúa en La Mancha y sigue las huellas de Don Quijote.

Pero el país vasconavarro de la guerra carlista, Galdós no lo conoce, y tampoco había modelos literarios a seguir en su época para las descripciones del paisaje. Por eso se esmera en la documentación topográfica y utiliza también la documentación que le envían los correspondientes vascos. Galdós, como buen liberal, es totalmente contrario al carlismo. Por lo tanto no podemos hablar de imparcialidad en la visión de la historia de la época. Joaquín Casaldueiro dice que aunque el canario a veces sea imparcial, ello “no quiere decir que sea neutral. Ni por un momento deja de mostrar sus ideas a favor de un régimen de libertad y democracia, aunque tampoco disimula, -y este es su dolor- que el gobierno cristino apenas puede diferenciarse del partido carlista”<sup>112</sup>.

El autor en todo momento muestra su aversión ante el conflicto bélico, pero sobre todo ante una guerra civil. Lanza una mirada piadosa al sufrido pueblo de España, personificado en la gente sencilla, que, como cuadrillas adventicias o como campesinos enfervorizados, se mueven entre los dos bandos en lucha. Y nos da una visión dolorida del hombre español que no acaba de encontrarse a sí mismo, con simbólica presencia en José Fago.

La primera huella antibélica la encontramos al comentar el narrador la sentencia a muerte de D. Adrán Ulibarri: “tales justicias, que dentro del convencionalismo militar así se nombran” (I, 9).

---

112 . Casaldueiro, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, (p. 139).



Pero el alegato más antibélico surge de los labios de Simeón Borra, el ermitaño desorejado, que huyendo de la barbarie se ha refugiado en la ladera del monte Murumendi:

Yo les digo que la guerra es pecado, el pecado mayor que se puede cometer y que el lugar más terrible de los infiernos está señalado para los armeros que fabrican fusiles (...). El que guerrea se condena, y no vale decir que se guerrea por la religión. (XII, 113-114).

Y si cualquier enfrentamiento bélico era repugnante para Galdós, la guerra carlista que se evoca en *Zumalacárregui*, no puede ser más odiosa, porque se trata de una guerra civil y por ello fratricida, brutal y feroz. Más textos nos proporciona el narrador de carácter antibelicista, esto dice del General:

En tan breve tiempo crece y se complementa una figura militar, que sería muy grande si no la hubiera criado a sus pechos la odiosa guerra civil (XXVIII, 260)

¡qué tiempos! ¡qué hombres! Da dolor tanta energía empleada en la guerra de humanos. Y cuando la raza no se ha extinguido peleando consigo misma es que no puede extinguirse (XXIX, 280).

Habla Fago interpretando la voz del pueblo:

La guerra, digo yo, deben hacerla en primera línea aquellos a quienes directamente interesa. Verdad que si tuvieran que hacerla ellos, quizás no habría guerras (XXXII, 302).

Galdós parece darnos un resumen de la 1ª guerra carlista y separa muy bien el carácter del protagonista, su grandeza personal y militar, del resto del carlismo, es decir la corte de aduladores del pretendiente. El final del episodio parece aleccionador: el héroe herido abandona la guerra y se va al reposo de Cegama a morir con los suyos. Parece como si desentendiese de la contienda.

Sin embargo, Galdós no muestra simpatía alguna por la causa carlista. Pero el retrato del caudillo carlista es casi una exaltación; aunque intenta separar al personaje Zumalacárregui de la idea del carlismo.

Lo mismo sucede con el héroe de la ficción, el atormentado Fago, que también se diferencia de los otros clérigos facciosos tanto como Zumalacárregui de los otros generales carlistas.

El encendido responso final que entona Galdós por Zumalacárregui, lo podemos interpretar como la muerte del carlismo. Sería, pues, un réquiem



por el hombre y por la causa. Aunque este final, lamentablemente, no coincide con la verdad histórica.

**Bibliografía:**

- ARENCIBIA, Yolanda (ed.), *Zumalacárregui*, Publicaciones del Cabildo Insular de Gan Canaria, Las Palmas, 1990.
- AVALLE ARCE, Juan B., “Zumalacárregui”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, Madrid, 1971.
- BACHILLER CORCHUELO, “Benito Pérez Galdós y su obra”, en *Por esos mundos*, julio, 1910.
- BONET, Laureano, *Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Editorial Península, Barcelona, 1972.
- BOUSSAGOL, “Sources et composition de Zumalacárregui”, en *Bulletin Hispanique*, 1924.
- CARDONA, Adolfo, “Apostillas a los Episodios Nacionales de B.P.G. de Hans Hinterhauser”, en *Anales Galdosianos*, III, 1968.
- CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- GULLÓN, Ricardo, “La historia como materia novelable”, en *Anales Galdosianos*, V, 1970.
- HENNINGSSEN, C. F. *Zumalacárregui*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, Argentina, 1947
- HINTERHAUSER, Hans, *Los Episodios Nacionales de B.P.G.*, Editorial Gredos, Madrid, 1963.
- MONTESINOS, José F. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Galdós III*, Editorial Castalia, Madrid, 1972
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Zumalcárregui*, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1900.
- *Memorias de un desmemoriado*, Visor Libros/Comunidad de Madrid, 2004
  - *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.



## Teatro bufo, parodia y sátira

Rosa Amor del Olmo  
Uco-Angers

Galdós escribe un interesante artículo en *La Nación* (01/02/1968) a favor del teatro popular de *Los Bufos* de Francisco Arderius desmarcándose de los escrúpulos artísticos y estéticos de la mayoría. Arderius (Évora 1835-1886 Madrid) fue un actor, cantante y empresario de gran repercusión en la vida artística madrileña, “un gran maestro de la caricatura escénica” y un gran conocedor de la vida de Madrid. Fundó los *Bufos Madrileños* que constituyeron en el momento un modelo de empresario que creció en popularidad por su solvencia, representando un teatro de Variedades que cada noche se llenaba de espíritu popular y exótica liberación que arrastraba tras de sí *La Gloriosa*. La Revolución de 1868 trae la cultura populista sobre todo en los espectáculos teatrales, como este teatro *Bufo*, antecedente del inmediato teatro por horas de la Restauración, *los bufos* son una exitosa y provechosa degradación y adaptación de la opereta bufa francesa de Offenbach.<sup>113</sup> El *teatro bufo* de Arderius se instaló en la vida, uso y costumbres de la vida madrileña y es por eso que creó una enorme polémica entre los gustos del público, escritores y críticos, algo que probablemente favoreciera al ávido empresario. En aquel momento Galdós escribió sobre *los bufos*, y sobre Arderius, claro, en 1868 inaugurando *La Nación* que había sido suspendida durante algún tiempo, y aprovechando algunas críticas mordaces que sobre al actor y empresario habían sido volcadas. Galdós en aquel entonces con una pluma periodística de orden costumbrista aprovecha la ocasión para describir cómo era el acontecer de la vida madrileña, en materia teatral y lo aburrido por su ortodoxia que resultaban los espectáculos en aquel momento y qué necesidades y gustos tenían aquellos madrileños.

Como siempre, este joven Galdós habla por encima y sin costuras en un texto periodístico de corte satírico de lo que siempre ha escrito a lo largo

---

<sup>113</sup> La *Opéra bouffe* (en plural, opéras bouffes) es un género de ópera que nació en el siglo XIX en Francia, estrechamente relacionado con Jacques Offenbach, quien produjo una gran cantidad de obras en el Théâtre des Bouffes-Parisiens, de donde salió el nombre del género. Las principales características de la *opéra bouffe*, son *la comedia, la sátira, la parodia y la farsa*. Algunas de las obras más representativas de este género son "*La belle Hélène*", "*Barbe-Bleue*", "*La vie parisienne*", "*La Périhole*" y "*La Grande-Duchesse de Gérolstein*", estrenadas en la época con gran éxito de asistencia y de público. Paulatinamente pasaron a formar parte del gusto popular adquiriendo fama entre las preferencias de las clases más populares aunque se mezclaban por supuesto con las clases e imposiciones de orden más patricio.



de su vida, en pequeñas, pero certeras pinceladas: el teatro español debía sufrir una renovación. En cuanto *a los bufos*, le gusta en definitiva –que es lo que defiende– el arte de parodiar tan español y tan necesario en la escena española. Es por ello –y hasta ahora no hemos encontrado testimonio alguno– que cuando estrenó algunas de sus obras, salieron al momento la consiguiente parodia o farsa tan característica que se realizaba cuando una obra había tenido repercusión.<sup>114</sup>

Tan solo cuatro años más tarde de su “declaración” periodística, Galdós seguía incluyendo alguna referencia de *los bufos* en sus textos, especialmente en la novela *Rosalía*, cuando éstos incluían zarzuelas, pues tal eran su popularidad:

Nunca, como en aquellos días, le pareció a la joven tan hermoso el tiempo, tan animado Madrid, tan buenas las zarzuelas representadas en *los bufos*, ni tan interesantes las novelas que entraban por debajo de las puertas como ladrones de papel. Entonces se reverdeció en su mente aquel romanticismo estragado e histérico, que constituía el principal accidente de su carácter. Los héroes y las heroínas se le antojaban más simpáticos, más ojerosos, más calenturientos que antes, y jamás su espíritu se remontó con más atrevido vuelo a las alturas de aquel ideal enfermizo. Charito era feliz. Aquel joven a quien tanto quería y por cuyo amor ella se había visto irresistiblemente compelida a olvidar sus deberes; aquel joven, que entonces no había puesto a los pies de la adorada más que tesoros de amor, arrojaba ya el dinero a manos llenas.<sup>115</sup>

Pero generalmente la defensa de las críticas vertidas sobre *los bufos* se relacionaban con una cuestión de orden “ético” donde la autocensura del que entraba a verlo era grande. *Los bufos* habían alcanzado una fama o falsa fama de ordinario espectáculo en donde las mujeres se mostraban al desnudo en un espectáculo sin pudor, chavacano. En esa línea habló Juan Valera en esos mismos años cuando *los bufos* estaban en pleno auge en su novela *Pasarse de listo*: haciendo eco “a modo de bufo” de la recepción de este tipo de teatro que con tanta hipocresía y falsedad escandalizaba a ciertas clases sociales:

---

<sup>114</sup> En este número 24 de *Isidora* publicamos *Electroterapia y Feúcha*, pero estamos trabajando en el texto crítico de estas dos obras, así como en la búsqueda de otros textos parodiados de Galdós y su repercusión.

<sup>115</sup> Pág. 186. *Rosalía*, Madrid, Cátedra, 1984.



¿En qué aguas se encontrará un teatro como el de Arderíus? Es cierto que, desde hace poco, nos ha entrado un furor de moralidad, un púdico rubor, que todo lo condena y de todo se solivianta. Críticos y moralistas han levantado una cruzada contra *los bufos*. Pero *los bufos* seguirán triunfantes, a pesar de todas las disertaciones morales que contra ellos se fulminen. Les sucederá lo mismo que a los toros. Hasta se puede sostener que *los bufos* son más invencibles. (...) En cuanto a *los bufos*, que, según hemos dicho, tienen hoy más enemigos que los toros, ni reforma ni nada pedimos. Nos parecen bien como son. Casi no comprendemos la causa de la censura que de ellos se hace. En primer lugar, *los bufos* son *los bufos*, y no son el sermón o el jubileo. La madre que anhele conservar el tesoro de candor que hay en el alma de su hija, y hasta acrecentarle, llévela a cualquiera de las muchas iglesias que contiene Madrid, y no la lleve a oír las zarzuelas. Vayan sólo a *los bufos*, si tan malos son, los hombres curados de espanto, y aquellas mujeres, que no faltan, curtidas ya en todo género de malicias, o bien las que son tan inocentes, que, si alguna malicia llegan a oír, no aciertan a entenderla. Por otra parte, yo me atrevo a sostener que en la más desvergonzada zarzuela *bufa* no hay la quinta parte de los chistes primaverales o verdosos que en muchas comedias de Tirso, que en muchos sainetes de don Ramón de la Cruz y que en muchas otras producciones dramáticas de nuestro gran teatro clásico. El principal motivo de la censura contra *los bufos* procede de una curiosa manía que, desde hace pocos años, se ha apoderado de las inteligencias más sentenciosas. Los bufos vinieron de París; en *los bufos* suele bailarse el cancán; *los bufos* gustan en Francia; Francia ha sido vencida por Alemania en la última guerra; luego los bufos, enervando y corrompiendo a la nación, han tenido la culpa de la derrota. Esto se ha dicho ya en todos los tonos, y sobre esto se han escrito profundas disertaciones. A nadie, con todo, se le ha ocurrido declarar que en Alemania agradan *los bufos* más aún que en Francia; que en Alemania se pirran los hombres por el cancán, y que los que han vencido a los franceses no salían de zurrarse con unas disciplinas, sino de ver bailar el cancán o de bailarle cuando los vencieron.

En cuanto a que *los bufos* corrompen o tiran a corromper el buen gusto literario, aún es más infundada la acusación. Pues qué, ¿la música, mala o buena, es incompatible con la discreción, con el sentido común, con el ingenio, con la gracia urbana y con otros requisitos y excelencias de que va o pudiera ir adornada una fábula dramática? Si alguna fábula dramática, de estas ligeras, regocijadas o



bufas, carece de tales prendas, cúlpese singularmente al autor y a su obra, y no al género todo y a todos los autores. ¿Tiene más el público que silbarla? Y si el público no la silba, sino que la aplaude, y la zarzuela es tonta, esto probará la bondad del público. Denle algo menos tonto y lo aplaudirá más.<sup>116</sup>

Igualmente Galdós hace una parodia en *Doña Perfecta* cuando habla de la figura bufa de Don Juan Tafetán<sup>117</sup> o más adelante, ya al final de su carrera en el *El Caballero encantado*, donde continúa su crítica del teatro clásico y de su trasnochado olor amodorrado.

Pero en el texto de *La Nación*,<sup>118</sup> Galdós describe con una pluma joven y divertida los usos y costumbres de los madrileños, describiendo sus gustos por el teatro, que en esa época interesaba a nuestro escritor de una manera muy especial, una inquietud que no abandonaría nunca. La parodia teatral, el humor, la comedia, la sátira de la que el pueblo madrileño era tan afín, se verá también contagiando a las obras de teatro que Galdós estrenaría unos años más tarde. Intuímos por su carácter y preparación intelectual que el escritor aceptaría con gracia estas adaptaciones parodiadas de sus obras. Quede con todo, su opinión y la de uno de sus colegas, don Juan Valera.

---

<sup>116</sup> Juan Valera, *Pasarse de listo*, pp. 11-15. Red. Ediciones S.L. 2012.

<sup>117</sup> “Rey en el Casino cordial amistad y verdadera admiración. Con su carilla bermellonada, su bigotejo teñido de negro, sus ojuelos vivarachos, su estatura mezquina, su pelo con gran estudio peinado para ocultar la calvicie, don Juan Tafetán presentaba una figura bastante diferente de la de Antinoo; pero era muy simpático; tenía mucho gracejo y felicísimo ingenio para contar aventuras graciosas. Reía mucho, y al hacerlo, su cara se cubría toda, desde la frente a la barba, de grotescas arrugas. A pesar de estas cualidades y del aplauso que debía estimular su disposición a las picantes burlas, no era maldiciente. Queríanle todos, y Pepe Rey pasaba con él ratos agradables. El pobre Tafetán, empleado antaño en la Administración civil de la capital de la provincia, vivía modestamente de su sueldo en la Secretaría de Beneficencia, y completaba su pasar tocando gallardamente el clarinete en las procesiones, en las solemnidades de la catedral y en el teatro, cuando alguna trailla de desesperados cómicos aparecía por aquellos países con el alevoso propósito de dar funciones en Orbajosa.” Pág. 83, *Doña Perfecta*, Ed. Domingo Yndurain. Madrid, Turner, 1993.

<sup>118</sup> Reproducimos las tres primeras partes del texto de *La Nación*. En el IV y V Galdós habla en una curiosa batalla dialéctica contra los órganos de expresión neocatólicos. Escribe Galdós una sarcástica crítica del periódico neo *El pensamiento Español* y de *La Constancia*, un periódico surgido a raíz del cisma provocado en el seno de esta organización. Esta escritura refresca al lector en el estilo más joven del escritor canario. Finaliza el texto con la frase lacónica de que no es ético mezclar el poder divino con el humano.



*Revista de Madrid. La Nación 2-I-1968*

Hace quinientos cincuenta días que cortamos el hilo de una familiar e inofensiva conversación. Entonces hablábamos con la más íntima confianza de las cosas de este voluble y antojadizo pueblo, de sus espectáculos y de sus festejos; sin omitir cuando el caso lo requería, la extrabangancia y caprichos de los amables individuos que habitan la honrada villa.<sup>119</sup> Fecunda en curiosidades y travesuras. Tu condescendiente lector y yo, unidos en agradable concordia solíamos visitar alguna vez el Teatro Real donde de consuno aplaudíamos a Mario y Tamberlick, a Meyercer y a Rosini: de vez en cuando penetrábamos en el Príncipe en Novedades o en el Circo donde Valero, Romea o Teodora nos daban para un rato de inocente y sabrosa comidilla. Recuerdo que algún instante dedicamos a las zarzuelas marciales del Coliseo de Jovellanos, también en noches serenas, cuando el calor lo permitía, nos extendíamos hasta llegar a los Campos Eliseos donde el furor lírico tan propio del estío y tan arraigado en este pueblo, reunían algunas docenas de aficionados. No alcanzamos, si la memoria me es fiel, los grandes conciertos de Barbieri en el Circo del Príncipe Alfonso; pero sí los donaires ecuestres los prodigios gimnásticos, las altas y transcendentales teorías de funambulismo de prestidigitación que han sido siempre normal y privilegiado culto de aquel templo. Alcanzamos en su buena época las elegantes travesuras de aquella famosa yegua inglesa, hembra de pura raza sajona, airosa, sutil, casi rubia, espiritual como una Clarisa, sensible como una Ofelia: alcanzamos el brillante periodo de Leotard, admiramos su más alta y atrevida elucubración, y aún tuvimos ocasión de aplaudir la habilidad felina de Batty y las graciosas ferocidades de sus amables discípulos.

## II

Hoy despertamos después de quinientos días de reposo. Natural es que, después de tan bien estirado sueño, sea nuestro despertar un poco lento y fatigoso: fácil es que en los primeros momentos que determinan esta resurrección inesperada, nos encontremos sin claras nociones de lo que ha pasado en estas trece mil horas de letargo. Con todo, este no ha sido tan grande que nos presente trasnochador y envejecido a los ojos del mundo, ni nos haga parecer como seres exhumados, despiertos

---

<sup>119</sup> Se refiere Galdós con una alusión crítica a la suspensión desde 1966 sufrida por la publicación del diario, que con este texto retoma por primera vez su republicación. Galdós acostumbraba a escribir en lo que conocemos como género costumbrista, donde hablaba de los usos y costumbres especialmente de la vida de Madrid y de los madrileños.



tardíamente a la vida para risa y asombro de una generación nueva. Madrid es el mismo: encontramos las mismas caras, los mismos o casi los mismos amigos, vemos los mismos ojos mirando permanentemente el mismo cielo, observamos los mismos pies metidos en el mismo fango. La población (quien lo creyese) es idéntica a la de antaño;<sup>120</sup> su tortuosa alineación, su pavimento desigual y escabroso es el mismo de otros días; iguales sus paseantes abigarrados, igual su público tumultuoso inquieto, iguales sus vagos bienaventurados, que son envueltos en la misma raída capa, se regocijan en un rayo del eterno sol y calientan sus cerebros ateridos en un destello de la misma esperanza, eterno sol del alma.

En lo relativo al espectáculo, creemos que nuestro profundo deseo, el arte madrileño habrá adelantado poco. Sin embargo, los carteles nos hablan de un invento portentoso llamado los *Buffes*, género de novísima confección importado de la patria de Offenbach, donde dicen que goza de grande aprecio y nombradía. ¡Ved aquí una maravilla para nosotros! ¡Singular manifestación del arte escénico! Si recurriendo a una viejísima clasificación retórica que guarda ya el clasicismo en sus empolvados y mugrientos archivos: si designamos los géneros de la literatura dramática con la académica comparación del calzado: si el pie trágico ciñe coturno, y el pie cómico raptado, al pie bufo le hemos de poner necesariamente babucha; si este tecnicismo zapateril resucitó se dirá la “pantufla bufa” frase que no deja de ser gráfica y reusa a su exacta expresión no sé qué oportuna sonora onomatopeya.

### III

Y en verdad, esta invención *de los bufos* es una de las mas grandiosas conquistas del ingenio humano, mejor dicho, del ingenio madrileño. Las profundas melancolías de este vecindario hipocondríaco necesitaban pronto y eficaz laxativo. Recordad aquellos tiempos de fastidio y monotonía, en que ese gran misántropo que se llama público bostezaba allá en las butacas del Príncipe ante la representación de un drama histórico o de una comedia casera. Ávido de impresiones y sobre todo de novedades, le fastidiaron, por último, no solo los dramas y comedias sino las páginas terroríficas de crímenes, incendios y terremotos que adornan las columnas de *La Correspondencia*, y las relaciones y crónicas particulares que trae cuando hay función en el Campo de Guardias. Con esta violenta crisis de hastío y desencanto *fueron los bufos*, salieron de la cabeza de Arderius como Minerva (viejísima recuperación) de la cabeza de Júpiter. Y el supremo *bufo* entronizado en el Olimpo de Variedades

---

<sup>120</sup> Vuelve a recordar el reencuentro con la población después del tiempo pasado sin publicar. Todo sigue igual, desde sus habitantes hasta sus calles.



sacó de las destempladas cuerdas de un arpa aquella famosas *suripanta* que o mucho me engaño, o ya debe haberse cantado y aplaudido en la China y en el Spitzberg.

A pesar de sus pocas pretensiones literarias, a pesar de la modesta artística del género *bufo* (perfecta “rococo”), estos espectáculos son lo más inocente del mundo. A mi de inofensivo pudiera ser necesario y bello, si el calzado *bufo* se ostentara junto al grave coturno del drama moderno, y al lado de las elegantes botas de la alta comedia. *Los bufos*, funcionando como la gacetilla junto al discurso, como la caricatura junto al grabado, como el sainete junto al drama, serían objeto de feliz armonía, de hermoso y oportunísimo contraste. Puede reírse con Lope de Rueda allí donde se llora con Calderón ¿Se comprende el antiguo bufón donde no hay Rey? Lo grotesco debe representar un papel complementario; pero el papel absoluto a que aspira lo mata; ni está nuestro teatro nacional en tal grado abandonado y decadencia que haga creer a los que esperan de él generosos esfuerzos, que desde hoy las nobilísimas tablas de la escena española serán halladas exclusivamente por el profano tacón y la ruda suela del pisar *bufo*.

Reducido a sus naturales límites, el género *Arterius* es agradable, bello en cierto modo, y completamente inofensivo. Inofensivo, si, a pesar de la decantada exhibición de pastosas carnosidades de que tanto se escandalizan algunos. Para llegar a los escándalos que actualmente producen en París el “Gulliver” donde las mujeres salen haciendo el honroso papel de caballos, haciendo sus buenas formas entre amables relinchos, enamorando a los viejos gastados del “parterre” con coces femeninas de la mas irresistible coquetería, para llegar a los escándalos que producen también allí el “Robinson Crusoe” donde el cuerpo de coristas aparece para dar verdad y colorido a la representación, en una desnudez primitiva, y con libre y selvática desenvoltura, *los bufos* tienen mucho que andar, y creemos que el gran jerarca, el gran “summum” de lo *bufo* no llegará a tal extremo, ni contará tan alto las gasas pudibundas de sus ninfas.

En el circo, anchuroso y destartalado templo del buen humor, no penseis en conservar la tenaz hipocondria que os produce el mal estado de vuestros negocios, la desazón de vuestra esposa, las calabazas que han dado en exámenes a vuestro hijo.

Entrad allí con la frente serena y el corazón dispuesto a la mayor expansión de que es capaz. Allá vamos en amigable consorcio, tú, paciente lector, y yo, porque es natural que los primeros agradables ratos de nuestra nuevamente entablada conversación sean dedicados a esa



novedad supina, portento de la inventiva madrileña que hoy encontramos después de un largo período de inconsistencia y olvido. Vamos pues a *Los bufos*.

**GABRIEL MERINO**

~~~~~  
**ELECTROTERAPIA**

**HUMORADA**

**EN UN ACTO Y TRES CUADROS**

**ORIGINAL Y EN VERSO**

**Parodia del drama en cinco actos**

**ELECTRA**

—  
**Estrenada en el TEATRO DE APOLO la noche del 11 de  
Abril de 1901**



**MADRID**

**E. VELARCO, IMP., MARQUÉS DE SANTA ANA, 11 DCP.\***

**Teléfono número 551**

**1901**

Gabriel Merino



## *Isidora 24*

### PERSONAJES

PECTRA.  
LA SEÑÁ EVA.  
VOZ DE MUJER.  
MAXIMINO.  
EL URBANO.  
SANTONJA.  
CUESTA-ARRIBA.  
CHICO 1.º  
CHICO 2.º

*Dos guardias de orden público que no hablan.*

*Varios comparsas niños.*

*Un perrito de lanas.*

### ACTORES

SRTA. BRÚ.  
SRA. VIDAL.  
SRA. CARCELLER.  
SR. RODRÍGUEZ.  
SR. J. MESEJO.  
SR. CARRERAS.  
SR. ONTIVEROS.  
SR. SORIANO.  
SR. OTERO.

**La acción en Madrid. Época actual.**

**Acto único**

**Cuadro I**

**Telón corto de sala. Trastienda de una casa de préstamos. Forillo de anaquelería con ropas y efectos. Puertas en los primeros términos laterales.**

*Escena I*

**LA SEÑÁ EVA y EL URBANO, que hacen salida por el foro.**

LA SEÑÁ EVA      No descanso en todo el día,  
¡qué manera de empeñar!  
Si esto sigue va a faltar  
hueco en la anaquelería.

EL URBANO      Es que el negocio llevamos  
de una manera muy seria...

LA SEÑÁ EVA      Y es que hay la mar de miseria...  
¡En buena hora lo digamos!



## Isidora 24

EL URBANO           ¿Y Pectra?

LA SEÑÁ EVA        ¡Pues recogida  
                          en la mitad de la calle!  
                          ¡Ése sí que es un detalle  
                          que me tiene ya aburrida!

EL URBANO           ¡Válgame Dios, qué muchacha!

LA SEÑÁ EVA        Ya de educarla desisto.  
                          ¡En toda mi vida he visto  
                          niña de tan poca lacha!

### Escena II

**Dichos y CUESTA-ARRIBA, con capa (tipo de prendero del Rastro).**

CUESTA-ARRIBA    ¿Se puede?

EL URBANO         Pase adelante  
                          el amigo Cuesta-Arriba.

CUESTA-ARRIBA    Muy buenas tardes, señor  
                          Urbano y la compañía.

LA SEÑÁ EVA        ¿Qué hay de bueno? ¿Se ha hecho algo?

EL URBANO         ¿Trae *usté* algunas noticias?

CUESTA-ARRIBA    *Na* más que por lo mediano:  
                          los pañuelos de Manila  
                          creo que se quedará  
                          con ellos una corista,  
                          porque se los paga un primo  
                          de ésos de primera fila;  
                          el *remontoir* lo he dejado  
                          *pa* que lo lleven a vistas



y he vendido los pendientes,  
la cadena y las sortijas.

EL URBANO            ¡Usted es un hombre!

CUESTA-ARRIBA    Mil gracias.

LA SEÑÁ EVA        ¿Y cuánto?

CUESTA-ARRIBA    ¡Una porquería!  
                          **(A LA SEÑÁ EVA.)**  
Pero como usted me dijo  
que lo largara en seguida...

LA SEÑÁ EVA        ¡Claro!... Como que hace falta.

CUESTA-ARRIBA    Pues nada, aquí está la guita.  
                          **(Saca la cartera y cuenta unos billetes que entrega a LA SEÑÁ EVA.)**  
¡Y conste que he trabajado  
como si *fua* cosa mía!

LA SEÑÁ EVA        Pero ¿en cuánto se ha vendido?

CUESTA-ARRIBA    En treinta duros.

LA SEÑÁ EVA        **(Rápidamente.)**  
¡Mentira!

CUESTA-ARRIBA    **(Ofendido.)**  
¿Qué dice *usted*, *señá* Eva?

LA SEÑÁ EVA        **(Transición.)**  
Déjeme usted que prosiga.  
¡Mentira... *paece* que estén  
las cosas tan *remalísmas*!

CUESTA-ARRIBA    *Rematás* del todo... Y eso  
que aunque está mal que lo diga,  
a correr con las alhajas  
no hay quien me gane.



- EL URBANO            Es la fija.  
                          ¡Parece que ha sido *usted*  
                          ratero toda su vida!
- CUESTA-ARRIBA      **(Escamado.)**  
                          ¿Qué dice usted?...
- EL URBANO            No se ofenda,  
                          es un decir.
- CUESTA-ARRIBA      ¡Ah, creía!
- EL URBANO            **(Aparte.)**  
                          Éste lo menos se guarda  
                          otros treinta de propina.
- LA SEÑÁ EVA          **(Aparte.)**  
                          ¡Es un corredor que corre  
                          hasta perderse de vista!  
                          **(LA SEÑÁ EVA guarda en el bolsillo el dinero.)**
- EL URBANO            Pues a primeros de mes  
                          le daré a *usted* otras cosillas  
                          que cumplen en esa fecha.
- CUESTA-ARRIBA      Como *usted* guste.  
                          **(Pausa.)**  
                          ¿Y la chica?
- LA SEÑÁ EVA          ¿No la ha visto *usted* en la calle?
- CUESTA-ARRIBA      No me he fijado.
- LA SEÑÁ EVA          Esa niña  
                          nos va a matar a disgustos.
- CUESTA-ARRIBA      Déjela *usted*, ¡pobrecilla!  
                          A su edad es natural  
                          que se divierta la chica.



- LA SEÑÁ EVA      ¡Pero, hijo, si es una golfa  
que no para en todo el día!
- EL URBANO      **(Con maliciosa intención.)**  
*Pus miste*, a mí no me extraña,  
son costumbres de familia.  
Su madre... ya sabe *usté*  
que era una bala perdida...
- CUESTA-ARRIBA      **(Dramático.)**  
¿Que su madre...?
- EL URBANO      Sí.
- CUESTA-ARRIBA      **(Transición cómica. En tono chulesco.)**  
¡Ay, su madre!  
**(Suspira, solloza y se atraganta.)**
- EL URBANO      ¿Qué le pasa a *usté*?
- CUESTA-ARRIBA      **(Disimulando.)**  
Una angina,  
que me está dando la lata  
hace tres o cuatro días.
- EL URBANO      Cuando yo recogí a Pectra...  
Y, por cierto, que *entoavía*  
no he entendido por qué han puesto  
nombre tan raro a esa niña...
- CUESTA-ARRIBA      Yo se lo explicaré a *ustés*,  
porque estoy en la *combina*.  
Pectra es una contracción  
extraña de *Pectronila*,  
que era el nombre de la madre.
- LA SEÑÁ EVA      ¡Pues cualquiera lo adivinal!
- CUESTA-ARRIBA      Son *caprichos* del ingenio.



## Isidora 24

- EL URBANO Me *pacsman* esas noticias.  
**(Recalcando mucho todas las ces.)**
- CUESTA-ARRIBA Adelante.
- EL URBANO *Usté* ya sabe  
que serví en la Policía  
urbana bastante tiempo  
y que al dejar las insignias  
municipales fui y puse  
casa de empeños. La chica,  
que se había *quedao* sola  
por muerte de su familia  
más cercana, con la cual  
yo no me traté en la vida,  
porque su madre *oservaba*  
una *conduta aireadísima...*
- CUESTA-ARRIBA ¡Ejem! ¡Ejem!  
**(Tose y se emociona de nuevo.)**
- EL URBANO ¿Otra vez?  
**(Con sorna.)**  
¡Cuídese usted esas anginas!
- CUESTA-ARRIBA No es nada, prosiga usted.
- EL URBANO Pues me traje a mi sobrina  
para el mostrador, porque ella  
al parecer era lista  
y dispuesta y laboriosa...
- LA SEÑÁ EVA Pero hijo, a los pocos días  
dio en escaparse a la calle  
a charlar con las vecinas...
- EL URBANO O a jugar con los chiquillos,  
que es su constante manía,



## *Isidora 24*

porque hay que advertir que los  
chiquillos son su delicia.  
Y en fin, que ya no hay quien pueda  
sujetar aquí a esa chica.

LA SEÑÁ EVA            Y por si esto fuera poco,  
se ha hecho además muy amiga  
de Maximino, el albéitar  
de enfrente, y se pasa el día  
viendo poner herraduras  
y curar caballerías.

CUESTA-ARRIBA      Eso demuestra aficiones  
delicadas.

LA SEÑÁ EVA            ¡Y finísimas!

### *Escena III*

**Dichos y SANTONJA por el foro con levitón negro y sombrero de copa. Tipo sacristanesco. Lleva en la mano un gran rosario.**

SANTONJA            Alabado sea Dios.

LA SEÑÁ EVA        Él le guarde.

SANTONJA            Ave María.

EL URBANO            **(Aparte.)**  
Ya está aquí el Año Cristiano,  
el Santoral... ¡y la Biblia!

CUESTA-ARRIBA    ¿Qué tal, amigo Santonja?

SANTONJA            **(Con marcada beatitud.)**  
Pues tirando de esta vida  
hasta que el Señor se acuerde  
de mi persona humildísima.



EL URBANO           ¿Qué? ¿Trae usted algo de nuevo?  
                          ¿Qué hay por esas sacristías?...

SANTONJA            Que el mundo está pervertido,  
                          que la humanidad peligra  
                          y que las almas se pierden  
                          con facilidad que indigna.

CUESTA-ARRIBA     **(Aparte.)**  
                          Adiós, ya empieza el sermón.

SANTONJA            **(Indignado.)**  
                          Ahora mismo en la herrería  
                          he visto a Pectra jugando.

LA SEÑÁ EVA         ¡Toma! Vaya una noticia;  
                          allí está constantemente.

SANTONJA            Pues eso a mí no me digan  
                          que está bien.

CUESTA-ARRIBA     No estará bien,  
                          pero tampoco la chica  
                          comete un crimen estando  
                          allí un rato distraída.  
                          El veterinario siempre  
                          la obsequia con golosinas  
                          y los chicos, ya se sabe,  
                          donde ven calor, se arriman.  
                          Y la pobre que no tiene  
                          ni el calor de la familia  
                          y que ve que en el invierno  
                          está esta casa muy fría  
                          sin braseros, ni *choubeskys*,  
                          ni cok, ni cisco, ni encina,  
                          pues, ¡claro!, se va a la fragua  
                          y se calienta la chica.



## *Isidora 24*

SANTONJA           **(Sentenciosamente.)**  
¡Ese fuego es peligroso!

CUESTA-ARRIBA    ¡Basta con que usted lo diga!

SANTONJA           **(En tono poéticamente cursi.)**  
¡En él quemará sus alas  
la gentil mariposilla!

CUESTA-ARRIBA    **(Con mucha guasa.)**  
¡Gachó, me resulta *usté*  
un tomo de poesías!

**(Ruido de cascabeles dentro.)**

LA SEÑÁ EVA        Me parece que oigo ruido.  
**(Al foro.)**

EL URBANO          ¡Justo! ¡Ya está aquí la chica!

## *Escena IV*

**Dichos, PECTRA y MAXIMINO. Ella con un látigo y sosteniendo con la otra mano las bridas de un cinto de cascabeles que MAXIMINO lleva rodeado a la cintura.**

PECTRA             ¡Arre, caballo!  
**(Sonando el látigo. Dan una vuelta por la escena.)**

SANTONJA          **(Indignado.)**  
¿Qué es esto?

PECTRA             ¡Sol!... Ya basta.

LA SEÑÁ EVA        **(Incomodada.)**  
¡Pero niña!  
¿Qué confianzas son éstas?

MAXIMINO          Déjela usted, ¡pobrecilla!  
Le gusta jugar y yo



me presto por divertirla.

PECTRA

Bueno, luego seguiremos.

**(Quitándole el cinto.)**

Y a todo esto, buenos días.

LA SEÑÁ EVA

Pero ¿cuándo tendrás juicio?

PECTRA

No tendré juicio en la vida.

CUESTA-ARRIBA

**(Aparte a SANTONJA.)**

¿Lo ve *usté*? ¡Si hay que comérsela!

¡A mí me encanta esta chica!

SANTONJA

**(Aparte.)**

En cambio a mí me da cien

patadas en la barriga.

EL URBANO

**(Fijándose en los bolsillos del delantal de PECTRA, que están atestados de papeles.)**

¿Qué tienes aquí?

PECTRA

Unas cartas.

EL URBANO

¿Unas cartas, hija mía?

**(Sacándolos.)**

Dirás dos o tres barajas.

PECTRA

Cuestión de las simpatías  
de los muchachos del barrio.

EL URBANO

A ver, a ver...

**(Leyendo una.)**

«Señorita,  
no sé qué pasa por mí  
desde que tuve la dicha  
de ver a usted...».

SANTONJA

**(Con sorna.)**

¡Muy bonito!



- EL URBANO           **(Leyendo otra.)**  
«Ayer estuve en la esquina  
esperándote dos horas».
- LA SEÑÁ EVA        ¡Caracoles con la niña!
- EL URBANO           **(Lee otra.)**  
«¡Me tienes loco *perdío*,  
serrana del alma mía!».
- SANTONJA           **(Santiguándose.)**  
¡Qué depravación! ¡Qué escándalo!
- CUESTA-ARRIBA    **(Entusiasmado y riendo.)**  
¡Superior!... ¡*Deliciosísima!*
- LA SEÑÁ EVA        **(Regañándola.)**  
¡Pectra, esto es una vergüenza!
- PECTRA             ¿Yo qué culpa tengo, tía?  
**(Con ingenuidad.)**  
Los chicos me escriben cartas,  
¿qué voy yo a hacer?
- CUESTA-ARRIBA    Recibirlas,  
tiene razón.
- SANTONJA           ¡Qué frescura!
- EL URBANO           **(Muy enérgico.)**  
Pues todo esto se termina  
tomando una decisión  
enérgica con la niña.  
**(A PECTRA.)**  
Voy a ponerte a un oficio.
- PECTRA             Muy bien dispuesto: aprendiza  
en casa de Maximino,  
contando con que él me admita.



EL URBANO            ¡Pero esta muchacha es tonta!

SANTONJA            ¡Su desahogo me admira!

PECTRA                Él mismo puede decir  
si soy torpe o si soy lista.

MAXIMINO            Es verdad, me ayuda mucho,  
pone cuidado y se fija;  
y en los inventos, que son  
mi especialidad científica,  
me secunda dignamente  
y me descansa y me anima.  
Porque la *Electroterapia*  
que en mi casa se cultiva,  
obteniendo en los clientes  
curaciones rapidísimas,  
requiere un buen ayudante  
y ella ha salido tan lista,  
que los bichos que me llevan  
a curar, ella los cuida.

PECTRA                **(Con alegría infantil.)**  
Ahora tiene unos perritos,  
¡huy qué cosa más bonita!  
Hay uno con unas lanas  
y con unas orejitas...  
¡Vamos, que es una monada!

SANTONJA            **(Aparte.)**  
¡Cuando digo que esta niña  
acaba en un manicomio!

MAXIMINO            **(A LA SEÑÁ EVA y EL URBANO.)**  
Por cierto, que yo venía  
a pedirles un favor  
como premio a la aprendiza  
por su buen comportamiento.



- EL URBANO           Tú dirás.
- MAXIMINO           Es bien sencilla  
la cosa: que mi compadre,  
ya sabe usted, Juan Bautista,  
aprovechando las fiestas  
de Carnaval de estos días  
da en un solar de su barrio  
una fiesta muy lucida.
- EL URBANO           ¿Hombre, sí?
- MAXIMINO           Un baile de máscaras,  
para cuyo baile invita  
esta noche a una porción  
de personas distinguidas.  
Me ha dicho que de ir ustedes  
le darán mucha alegría,  
y que si por no dejar  
la tienda sola no iban,  
que por lo menos dejaran  
ir un rato a la chiquilla.  
    **(Por PECTRA.)**
- SANTONJA           **(Horrorizado.)**  
¿Bailecitos? ¡Vade retro!
- PECTRA              **(Aparte, por SANTONJA.)**  
¡Ya está este tío que trina!
- EL URBANO           Pues hombre, a mí, francamente,  
no me hace gracia maldita.
- LA SEÑÁ EVA        Ni a mí. Hay que cerrar la tienda,  
y eso... pues nos perjudica.  
Y como ella no va a ir sola...
- CUESTA-ARRIBA    No faltará compañía



si es por eso; yo me ofrezco  
a acompañar a la chica  
y Santonja hará lo mismo,  
¿no es verdad?

**(Con guasa a él.)**

SANTONJA

¿Yo?... ¡Ave María!

MAXIMINO

Pero tendrán que vestirse,  
porque es condición precisa  
ir de máscara.

EL URBANO

¿También  
los hombres?

MAXIMINO

**(Muy chulo.)**

¡A ver qué vida!

PECTRA

Eso no es inconveniente;  
entre las prendas cumplidas  
tenemos una porción  
de trajes de fantasía  
que son muy propios del caso.  
Vengan ustedes y elijan.

**(A SANTONJA, riendo.)**

¡Usted si va de lechuza  
le conocen en seguida!

EL URBANO y  
LA SEÑÁ EVA

**(Reprendiéndola.)**

¡Pectra!

SANTONJA

¡Insolente!

CUESTA-ARRIBA

**(Riendo.)**

¡Ay, qué graciosa!

PECTRA

¿Conque me dejas ir, tía?

**(Echándose al cuello de LA SEÑÁ EVA.)**



## Isidora 24

EL URBANO            ¡Qué torbellino!

SANTONJA            **(Aparte.)**  
¡Esta golfa  
me saca de mis casillas!

PECTRA                Yo ya he pensado mi traje.

EL URBANO            ¿De qué vas?

PECTRA                De ama de cría.

**(Asombro en todos.)**

SANTONJA            ¡Jesús!

EL URBANO            ¡Qué barbaridad!

PECTRA                ¿Qué? ¿No es la ropa bonita?  
**(Contoneándose.)**  
Pues poco bien que va a estarme  
con collares y caídas  
y una muñeca en los brazos.

SANTONJA            **(Aparte a EL URBANO y LA SEÑÁ EVA.)**  
¿Lo ve *usté*? Es cosa perdida.  
Vengan, tenemos que hablar  
de cosas importantísimas.

EL URBANO            **(A MAXIMINO y CUESTA-ARRIBA.)**  
Con su permiso, un momento.

LA SEÑÁ EVA            **(Aparte a CUESTA-ARRIBA.)**  
Entretenga *usté* a la chica.

MAXIMINO            Y yo también me retiro.  
Tengo que ir a una visita.  
**(A EL URBANO y LA SEÑÁ EVA.)**  
¿Irán ustedes?



## *Isidora 24*

EL URBANO            Veremos.

LA SEÑÁ EVA        Según lo que se decida.

MAXIMINO            Pues luego vendré. Adiós, Pectra.

PECTRA                Adiós, maestro.

MAXIMINO            ¡Monísima!

**(Mutis MAXIMINO.)**

SANTONJA            **(Aparte.)**  
¡Cuando digo que me escamo  
del maestro y la discípula!

PECTRA                **(Desde la puerta del foro despidiéndoles.)**  
Vayan sacando la ropa,  
que yo entraré de seguida.

**(Mutis foro LA SEÑÁ EVA, EL URBANO y SANTONJA.)**

### *Escena V*

PECTRA y CUESTA-ARRIBA. **Ella, al volverse, ve que CUESTA-ARRIBA se ha quedado.**

PECTRA                ¡Ah! Pero ¿usted no se va?

CUESTA-ARRIBA      ¿Para qué, si he de volver?  
**(Pausa. Con misterio.)**

Necesitamos tener  
una *interview reservá*.

PECTRA                ¿De qué se trata?



- CUESTA-ARRIBA De cosas  
antiguas que son muy graves.  
**(Con mucha importancia.)**  
¡Pobre niña! ¡Tú no sabes  
qué historias tan espantosas!...
- PECTRA ¡Dios mío!, ¿qué podrá ser?
- CUESTA-ARRIBA **(Muy destacado esto.)**  
Lo que tengo que decir  
ni tú lo debes oír  
ni lo puedes entender.
- PECTRA Entonces no se moleste;  
¿para qué lo he de escuchar?
- CUESTA-ARRIBA No hay remedio, te he de hablar  
cuésteme lo que me cueste  
de una manera embozada.  
**(Se emboza hasta los ojos.)**
- PECTRA **(Después de mirar a todos lados.)**  
Hable usted, nadie se entera.
- CUESTA-ARRIBA Te lo diré de manera  
que tú no comprendas nada.  
**(Pausa. Acercándose y con mucha importancia.)**  
¡Yo conocí a tu mamá!
- PECTRA ¿Usted? ¡Pobre madre mía!
- CUESTA-ARRIBA La conocí...  
**(Muy serio y en tono grave.)**  
*vin cor dia*  
*inquiarian cáloma ya.*
- PECTRA ¿Qué ha dicho *usté*?
- CUESTA-ARRIBA **(Conmovido.)**



¡Era muy buena!

PECTRA Pero tuvo mala gente  
a su lado.

CUESTA-ARRIBA ¡Justamente!

PECTRA ¡Jesús, Dios mío, qué pena!

**(Pausa corta. Quedan los dos muy preocupados.)**

CUESTA-ARRIBA No te puedes figurar  
lo que gozo al contemplarte  
ni lo que sufro al mirarte  
sin poderlo remediar.

PECTRA **(Impaciente.)**  
Pero no le entiendo a *usté*.  
Hable claro, por favor.

CUESTA-ARRIBA **(En tono sentencioso.)**  
La conciencia es... ¡*ser falor*  
*caleóptero* de mi fe!

PECTRA **(Asombradísima.)**  
¿Cómo?

CUESTA-ARRIBA ¡Que yo soy tu amigo!

PECTRA **(Perdiendo la calma.)**  
Esto es un juego de prendas.

CUESTA-ARRIBA Lo mejor es que lo entiendas  
sin saber lo que te digo.  
Lo que sí puedo decirte  
es que desde hoy te protejo;  
y que como ya soy viejo  
y quiero de algo servirte,  
declaro solemnemente



que es tuya mi prendería  
y que si acaso algún día  
quieres ser independiente,  
Pectra, no te faltarán  
en ese nuevo horizonte  
**(Conmoviéndose mucho y casi llorando.)**  
¡ni una libreta en el Monte  
ni una libreta de pan!

PECTRA Pero a mí, ¿por qué razón?

CUESTA-ARRIBA ¡No preguntes, hija mía!  
Tu madre... *¡por firio anchía  
marfendolio escalafón!*

PECTRA **(Fuera de sí.)**  
¡Pero eso es tomarme el pelo  
y va *usté* a hacer que me cuadre!  
¿Por qué al nombrar a mi madre  
siempre me habla *usté* en camelo?

CUESTA-ARRIBA No debo decirte más;  
y si Dios no lo remedia,  
al final de la comedia...  
¡tampoco te enterarás!

PECTRA ¿Por qué no habla usted a los otros?

CUESTA-ARRIBA Porque yo no puedo hacerlo.  
**(Confidencialmente.)**  
¡Esto... no debe saberlo  
más que el público y nosotros!  
¡Y ahora, adiós!...  
**(Medio mutis. Conmovido, vuelve y la coge de un brazo. Con interés.)**  
¿Me llorarás  
el día que yo me muera?

PECTRA Hombre, siendo su heredera...



## *Isidora 24*

¡Pues no faltaría más!

CUESTA-ARRIBA **(Va al foro.)**

¡Adiós, pues, rosa temprana!

PECTRA **(Deteniéndole.)**

Antes quiero preguntarle,  
¿qué nombre debo a usted darle?

**(Pausa. Con mucha importancia.)**

CUESTA-ARRIBA Pues... ¡*Furcio encárase andana!*

**(Mutis foro, sollozando cómicamente.)**

### *Escena VI*

PECTRA.

PECTRA

¡Espantosa confusión!  
¿Qué pasa aquí?... No lo sé,  
pero sin saber por qué  
me escama esa protección.

**(Pensativa.)**

Me ha hablado de su conciencia,  
a mi madre ha conocido  
y luego se ha enternecido  
al anunciarme la herencia.

¡Dios mío!, ¿qué podrá ser?...

Cualquiera sospecharía

la cosa... ¡Yo todavía

no la puedo comprender!...

**(Queda pensando.)**

### *Escena VII*

**Dicha y SANTONJA, foro.**

SANTONJA

(He visto salir a Cuesta



y aunque volverá, supongo,  
para lo que me propongo  
ninguna ocasión como ésta.)

¡Pectra!...

**(Acercándose.)**

PECTRA

**(Asustada.)**

¡Ay!, ¿qué pasa?... ¿Es *usté*?

SANTONJA

Yo, hija mía, yo, que trato  
de que charlemos un rato  
si no te opones.

PECTRA

¿Por qué  
me he de oponer?...

SANTONJA

¡Es muy serio  
lo que aquí a tratarse va!

PECTRA

(¿Otra consulta?... ¿Estará  
en crisis el Ministerio?)

SANTONJA

Pectra, por cierta ocurrencia  
que ya sabrás algún día,  
es una obligación mía  
y un deber de mi conciencia  
el protegerte.

PECTRA

**(Desesperada.)**

¿Un segundo  
protector?... ¡No aguanto más!  
¿Soy responsable de las  
conciencias de todo el mundo?

**(Con firme energía.)**

SANTONJA

Mi obligación es sagrada.  
Escúchame...

PECTRA

**(Con energía.)**



¡Se acabó!  
Ya me voy cansando yo.

SANTONJA

Pero hija...

PECTRA

No escucho nada.  
Me hace usted perder el tino  
con este nuevo sermón.

SANTONJA

Comprendo que mi intención  
es traerte al buen camino;  
quiero enseñarte a rezar,  
que olvides tus chifladuras,  
que en lugar de hacer locuras  
y correr y retozar,  
te hagas digna de mi elogio  
y tengas siempre en la mano  
bien el Santoral romano  
o bien el Martirologio;  
que dejes de visitar  
esa endiablada herrería  
donde te pasas el día  
dando a las gentes que hablar  
y, por último, deseo  
que si al baile piensas ir  
y no quieres desistir  
de ese inocente recreo,  
hagas caso de Santonja,  
**(Conmovido y en tono de cariñosa persuasión.)**  
y no vayas, hija mía,  
vestida de amo de crías,  
¡sino vestida de monja!

PECTRA

¿De monja? ¡Porque usted quiera!

SANTONJA

¡Te caerá divinamente  
y es el traje más decente



para una chica soltera  
que aún no ha abandonado el seno...  
del hogar!

PECTRA

**(Llevándole aparte.)**

Oiga *usted*, amigo,

**(Con mucho interés.)**

¿sabe *usted* lo que le digo?...

**(Destacado.)**

¡Que me alegro verle bueno!

SANTONJA

¿Cómo?

PECTRA

**(Con gran decisión.)**

¡Que en vano se afana,

que no se moleste *usted*

y que yo ahora y siempre haré

lo que me dé la real gana!

SANTONJA

Pero eso es un desatino.

PECTRA

Nadie manda en mí hoy por hoy,

y con su permiso... voy

**(Con guasa y muy descaradamente.)**

a casa de Maximino.

**(SANTONJA quiere protestar.)**

Quitarme a mí esa manía

**(Con firmeza.)**

es pedir peras al olmo.

SANTONJA

**(Escandalizado.)**

¡Pues, señor, éste es el colmo

de la *sinvergüencería*!

PECTRA

Conste que resuelta estoy

a ir de nodriza.

SANTONJA

¡Esto más!...



## *Isidora 24*

**(Amenazador.)**

¡Ay de ti, si al baile vas!

PECTRA

Pues, ¡ay de usted, si no voy!

**(Mutis foro, después de hacer un desdeñoso desplante.)**

### *Escena VIII*

SANTONJA.

SANTONJA

**(Paseándose agitado.)**

¡Nada, que es cosa perdida!

¡Tiene un genio montaraz!

Está acostumbrada a hacer

lo que quiere, y nada más,

y nos traerá de cabeza,

sí, señor, que nos traerá.

### *Escena IX*

**Dicho, LA SEÑÁ EVA y EL URBANO foro.**

EL URBANO

**(Entrando con gran curiosidad e impaciencia.)**

¿Qué ha pasado?

LA SEÑÁ EVA

¿Está más dócil?

SANTONJA

No, señora. ¡Qué ha de estar!

EL URBANO

¿Cómo?

SANTONJA

¡Por poco me pega!

LA SEÑÁ EVA

¿Ve *usté*? ¡Si es muy *desabogá*!

SANTONJA

Aquí no hay otro recurso  
que un encierro temporal:  
un colegio, o un asilo,  
o un taller.



## *Isidora 24*

- EL URBANO            Pero, ¿quién va  
                              a atreverse a proponérselo?
- SANTONJA            **(A EL URBANO.)**  
                              Usted, con su autoridad.
- EL URBANO            ¡A mí me da cuatro tortas  
                              en cuanto principie a hablar!
- SANTONJA            No, porque se le da un susto.
- LA SEÑÁ EVA        ¡Si no se asusta de *na!*
- SANTONJA            Yo me encargo, si usted quiere.  
                              **(A EL URBANO.)**  
                              Lo importante es evitar  
                              que visite a Maximino,  
                              y para eso tengo un plan.  
                              El delegado es amigo;  
                              la pareja siempre está  
                              ahí cerca.
- EL URBANO            ¿Qué es lo que intenta?
- SANTONJA            No teman, ya lo sabrán;  
                              una cosa que no tiene  
                              nada de particular.

## *Escena X*

**Dichos y CUESTA-ARRIBA desde el foro.**

- CUESTA-ARRIBA    **(Riéndose.)**  
                              El demonio es esta chica.
- EL URBANO            ¿Qué ocurre?
- CUESTA-ARRIBA    Vengan acá.  
                              **(Indicando que miren por el foro.)**



## Isidora 24

SANTONJA           **(Aparte.)**  
¡Qué apostamos a que ha hecho  
alguna barbaridad!

**(Yendo a mirar todos.)**

CUESTA-ARRIBA   Miren a Pectra.

LA SEÑÁ EVA       **(Fijándose.)**  
¿Qué trae  
envuelto en el delantal?

CUESTA-ARRIBA   Es el cuerpo del delito.

**(Riendo.)**  
¡Ha hecho un robo!

SANTONJA         ¿Cómo?... ¿Ya?...

CUESTA-ARRIBA   ¡Un perro de aguas!

LA SEÑÁ EVA       ¡Qué escándalo!

SANTONJA         ¡Qué falta de *dignidad*!

## Escena XI

**Dichos y PECTRA con un perrito en los brazos.**

TODOS             **(Indignados y alzando la voz.)**  
¡Pero, niña!

PECTRA            **(Con amoroso interés.)**  
¡Más bajito,  
que se puede despertar!

EL URBANO         ¡Tire *usté* eso!

PECTRA            ¡Enseguidita!



## Isidora 24

- (Acunándole.)  
¡Duerme, rico!
- LA SEÑÁ EVA      ¡Estás *guillá*!
- SANTONJA      (Amenazador.)  
¡Venga el palo de la escoba!
- PECTRA      ¡Hombre, no sea *usté* animal!  
(Huyendo con el perro en brazos. Con dramático entusiasmo.)  
¡Es mío!... ¡Nadie lo toque!
- SANTONJA      (Persiguiéndola.)  
¿Conque es tuyo?... ¡Ahora verás!
- PECTRA      (Después de dar una vuelta por la escena.)  
Huyamos, que aquí hay *laceros*...  
¡Ven a casa de papá!  
(Sale por el foro.)
- CUESTA-ARRIBA      ¡No me negarán ustedes  
que es un rasgo maternal!
- EL URBANO      Sí, es un rasgo propio de la  
casa de Maternidad.

## Escena XII

**Dichos, menos PECTRA. Todos quieren salir detrás de ella. SANTONJA los detiene.**

- LA SEÑÁ EVA      ¡Vamos por ella!
- SANTONJA      *Dejarla.*  
Oigan ustedes mi plan...

**(Mutis todos por la puerta del foro.)**

## Mutación



**Cuadro II**

Interior de la tienda del veterinario MAXIMINO. Al fondo izquierda, la fragua encendida y el fuelle, en forma de que pueda robarse a la mutación. En primer término, derecha, el yunque; a la izquierda, una mesa de pino y taburetes. Sobre la mesa una botella de vino. Herraduras colgadas por las paredes, espuelas con herramientas. Puerta al foro que da a la calle y dos laterales, derecha e izquierda, que comunican con las habitaciones interiores. Sobre la puerta del foro un gran rótulo, que dice:



Al levantarse el telón, MAXIMINO, en traje de faena, contempla un hierro candente que machaca el CHICO 1.º. Mientras, el CHICO 2.º está junto a la fragua tirando de la cadena del fuelle.

*Escena I*

**MAXIMINO, CHICO 1.º y CHICO 2.º**

MAXIMINO

Vamos, que hay mucho que hacer.

(Al CHICO 1.º)

¡Machaca, chico, machaca!

(Al CHICO 2.º)

¿Y tú? ¿Has hecho las facturas que te encargué esta mañana?

CHICO 2.º

Falta ponerlas en limpio.

MAXIMINO

Pues no soples más y acaba de escribirlas.



## *Isidora 24*

CHICO 2.º                   **(Separándose del fuelle.)**  
Voy corriendo.

MAXIMINO                    Cuando termines, me llamas.  
Y a ver si no te equivocas.

CHICO 2.º                    Descuide usted.  
**(Mutis el CHICO 2.º izquierda.)**

MAXIMINO                   **(Al CHICO 1.º)**  
Y tú, anda,  
enciende el horno interior  
y esa herradura prepara,  
**(Dándole una.)**  
que voy a hacer una prueba.

CHICO 1.º                    Está bien.

MAXIMINO                    ¡Vamos, despacha!

**(Mutis el CHICO 1.º por la derecha llevándose el yunque y las herramientas.)**

### *Escena II*

MAXIMINO.

MAXIMINO                    Nada, no puedo quejarme.  
Va bien la *Electroterapia*,  
las nuevas aplicaciones  
que hago en la veterinaria  
de las corrientes eléctricas  
han aumentado mi fama  
y hoy poseo una clientela  
distinguida. ¿Qué me falta?  
Pues me falta una mujer  
de ésas para andar por casa,  
es decir, una señora



## *Isidora 24*

formal, laboriosa, honrada;  
porque no hay que darle vueltas:  
el hombre que no se casa  
es... un potro sin herrar.  
No puede andar bien... ¡Se cansa!

**(Pausa.)**

Pectra... puede convenirme.  
Es muy mujer de su casa,  
mejor dicho, de la mía,  
porque en la suya no para...  
Pero ¡es tan joven!... ¿Y qué?  
Eso con el tiempo pasa  
y es de suponer que dentro  
de tres años la muchacha  
tenga más edad... y entonces  
las mujeres siempre cambian;  
y en fin, que si me decido  
y la camelo con maña,  
puede ser una regente  
para mi *Electroterapia*.

### *Escena III*

**MAXIMINO y PECTRA, foro, con el perro en los brazos.**

PECTRA

¡Anda!... ¡Menudo jaleo  
acabo de armar!

MAXIMINO

¿Qué pasa?

PECTRA

Nada, que me llevé al chucho  
para arroparle en mi cama  
y se han puesto como fieras;  
por poquito me lo matan.

**(Entra izquierda y deja el perro, volviendo a salir en seguida.)**

MAXIMINO

Pues la cosa no es tan grave.



- PECTRA                    Calla, por Dios, si es que estaba  
ese pelma de Santonja,  
que es capaz de dar la lata  
al sursuncorda y, ¡es claro!,  
por él se armó la jarana.
- MAXIMINO                ¡Tío más *desaborío!*...
- PECTRA                    Me ha hablado de cosas raras.  
Ha dicho que tiene empeño  
en que yo sea una santa  
y que quiere protegerme,  
y que no venga a tu casa,  
y que me vista de monja  
para ir al baile de máscaras...  
¡Qué sé yo!... ¡La mar de infundios!
- MAXIMINO                Y tú, ¿qué le has dicho?
- PECTRA                    Nada,  
que no debía meterse  
en camisa de once varas.
- MAXIMINO                Muy bien dicho.
- PECTRA                    Pues también  
Cuesta-Arriba se prepara  
a protegerme y en una  
conversación enigmática  
con camelos, jeroglíficos,  
pasatiempos y charadas  
me ha dicho la mar de cosas,  
sin entender yo palabra.  
¡A poco más regañamos!
- MAXIMINO                Pues no te ocupes de nada.
- PECTRA                    Es que... ¡ha mentado a mi madre!



- MAXIMINO            ¿Que te ha mentado...? ¡Caramba,  
pues eso es más grave! Siempre  
que dos personas regañan  
y se mientan a la madre,  
surge la bronca instantánea.
- PECTRA                Y yo lo siento, porque,  
como soy medio sonámbula,  
siempre que me hablan de muertos  
sueño luego con fantasmas  
y tengo alucinaciones  
y pesadillas extrañas.  
**(Emocionada y con gran interés.)**  
Ayer, sin andar más lejos,  
vi a mi madre entre las ramas  
de un árbol de la plazuela;  
los grupos de hojas formaban  
su figura... Oí mi nombre  
y me desperté asustada,  
diciendo: «¡Gran Dios! ¿Será  
mi madre la que me llama?».
- MAXIMINO            Tranquilízate, no puede  
ser tu madre.
- PECTRA                ¿Por qué causa?
- MAXIMINO            ¡Porque tu madre, hija mía,  
no se andaba por las ramas!  
Pero, en fin, dejemos esto.  
Y ya que estás en mi casa,  
¿quieres merendar conmigo?
- PECTRA                ¿Qué tienes?
- MAXIMINO            Pan y manzanas.
- PECTRA                Me gustan mucho.



## *Isidora 24*

MAXIMINO  
Me alegro.  
Anda, pon la mesa y tráelas.

**(Colocan la mesa en el centro.)**

PECTRA  
Verás qué bien merendamos  
aquí, en amor y compañía.  
**(Del cajón de la mesa saca y extiende un mantel. Mutis derecha.)**

### *Escena IV*

MAXIMINO. **Luego el CHICO 2.º**

MAXIMINO  
**(Pausa, se acerca a la mesa, coge la botella y bebe.)**  
¡Cosa más particular!  
Cuando entra aquí esta muchacha,  
noto que esto se ilumina,  
que está la tienda más clara,  
que se encandila y despide  
más resplandores la fragua...  
y que yo mismo termino,  
**(Bebe otra vez.)**  
sin adivinar la causa,  
por estar más alumbrado  
que de costumbre.  
**(Bebe.)**  
Me encanta  
esta chiquilla.

CHICO 2.º  
Maestro,  
ya están las cuentas.  
**(Con unos papeles en la mano.)**

MAXIMINO  
¡Oh, ingrata  
vulgaridad de la vida!  
**(Al CHICO 2.º, cogiéndolas.)**



¿Estarán equivocadas?

CHICO 2.º

Me parece que están bien.  
Si quiere usted repasarlas...

MAXIMINO

Yo, ¿para qué?... Supongamos  
que hayas metido la pata...  
¿Y qué?... ¡El placer de la vida,  
la poesía del alma,  
los encantos del cariño  
de fijo que no se hallan  
en estas facturas!

CHICO 2.º

**(Muy sorprendido.)**

¡Claro!  
De eso no sé una palabra.  
Ahí he apuntado tan sólo  
las visitas de la jaca,  
el herraje del ganado  
de los carros de mudanza,  
la cordilla de los perros,  
el gasto de la cebada...

MAXIMINO

**(Interrumpiéndole, disgustado.)**

¡Oh, basta!... ¡Vete a la calle!

CHICO 2.º

¿Qué tiene *ustê*?

MAXIMINO

¡Ahueca el ala!

CHICO 2.º

**(Al mutis.)**

¡Anda, Dios, cómo está el hombre!

MAXIMINO

¡Vete!

CHICO 2.º

¡Menuda tajada!

*Escena V*



## Isidora 24

MAXIMINO y PECTRA **con un frutero de manzanas, pan, vasos, cuchillos y platos.**

PECTRA Aquí están las manzanas.

MAXIMINO Fruta que es para mí la más sabrosa.

PECTRA Tienen cara de estar dulces y sanas.

MAXIMINO ¡No tanto como tú, botón de rosa!  
Para ser esta casa un paraíso,  
**(Mientras, ella pone la mesa y acerca sillas.)**  
tenemos lo preciso:  
una Eva encantadora  
que, amable y servicial, de todo cuida;  
un Adán que te adora,  
porque yo fui un Adán toda mi vida.  
Y por si nos faltaba la manzana,  
hela aquí.  
**(Cogiendo una.)**

PECTRA Justamente;  
**(Con tristeza.)**  
y para más verdad, alguien se afana  
en ser de este paraíso la serpiente.

MAXIMINO Desprecia a esos malvados, envidiosos,  
que no pasan de ser unos liosos.  
Siéntate, vida mía,  
**(Se sienta ella.)**  
recobra tu alegría,  
vuelva a tus ojos el perdido brillo  
y si algún sinvergüenza, hoy o mañana,  
te hiciera *de* rabiarse, coge el cuchillo...  
y monda a su salud una manzana.

**(Se sientan. Se ponen los dos a mondar.)**

PECTRA Tus palabras me animan.  
Sé que tú has de ampararme...



*Isidora 24*

- MAXIMINO            ¡Ya lo creo!  
Eso de que te opriman  
**(Acción de abrazar.)**  
me resulta, en verdad, bastante feo.  
Por eso, para ahorrarnos desazones,  
puesto que tienes buenas proporciones,  
me atrevo a aconsejarte  
que debes ir pensando ya en casarte.
- PECTRA                Sí, eso ya lo he pensado.
- MAXIMINO            **(Con interés.)**  
¿Y has elegido ya?
- PECTRA                ¡Tengo en proyecto  
un novio muy salado!
- MAXIMINO            ¿Puedo saber quién es el interfecto?
- (Pausa. Ella muy ruborosa.)**
- PECTRA                ¡No está lejos de casa!
- MAXIMINO            **(Alarmado.)**  
¿Y él es tu preferido?
- PECTRA                ¡En absoluto!
- MAXIMINO            ¡Jesús! ¿Quién podrá ser? ¡La ira me abrasa!
- PECTRA                **(Aparte.)**  
¡Y no cae en la cuenta!... ¡Será bruto!
- (Pausa corta.)**
- MAXIMINO            **(Preocupado.)**  
¡Móndame otra manzana!
- PECTRA                ¡Voy corriendo!  
¿Te gustan mucho?



## *Isidora 24*

MAXIMINO

Son mi chifladura.

**(Cogiendo una.)**

¡Esta linda camuesa que estás viendo  
es la obra de Dios, hermosa y pura!  
No hay en ella artificio;  
para nuestro exclusivo beneficio  
Dios la crio y podemos obtenerla  
sólo con ir al árbol y cogerla.

PECTRA

Dios el fruto bendice,  
pero hay quien se distrae con tal exceso  
que no escucha al camueso que le dice:  
**(Con intención.)**  
«Cógeme y cómeme... ¡No seas camueso!».

MAXIMINO

**(Entusiasmado.)**

¡Qué rayo de ventura!  
¿Será posible?

**(Acercándose a ella.)**

## *Escena VI*

**Dichos y el CHICO 1.º por la derecha.**

CHICO 1.º

El horno está caliente.

MAXIMINO

**(Contrariado.)**

Pues echa la herradura  
y avisa cuando empiece a estar candente

**(Mutis el CHICO 1.º)**

## *Escena VII*

**Dichos y CUESTA-ARRIBA por el foro, muy agitado.**

CUESTA-ARRIBA

Señores, vengo corriendo



a darles la voz de alerta.

PECTRA                   ¿Qué ocurre?

CUESTA-ARRIBA       Se ha celebrado  
en casa una conferencia  
en la cual se les ha puesto  
a ustedes de vuelta y media.

MAXIMINO               ¡Caramba!

CUESTA-ARRIBA       Me he anticipado  
para que no les sorprendan,  
porque he oído que Santonja  
viene a reclamar a Pectra  
y a conducirla a su casa  
de buen grado o por la fuerza.

PECTRA                   **(Levantándose.)**  
¿Por la fuerza?

MAXIMINO               **(Levantándose.)**  
¡Lo veremos!

PECTRA                   ¡*Mia* que a mí con exigencias!

CUESTA-ARRIBA       Además, han acordado  
que puede ir al baile Pectra,  
pero vestida de monja,  
para darle en la cabeza.

MAXIMINO               **(A PECTRA.)**  
Pues nada, tú vas al baile  
vestida como ellos quieran,  
y con ellos, que después  
yo haré lo que más convenga.  
No hay que alarmarse; tenemos  
tranquilas nuestras conciencias  
y Pectra ha de ir a su casa



## *Isidora 24*

cuando quiera y como quiera,  
pero entre nosotros dos.

PECTRA

¡Oh, felicidad suprema!

**(Muy destacado y exagerando la alegría.)**

¡Volver a mi domicilio  
conducida por parejas!

**(Colocándose entre MAXIMINO y CUESTA-ARRIBA.)**

MAXIMINO

Para que se pase el susto  
vaya un trago.

**(Echa vino en los vasos.)**

CUESTA-ARRIBA

¡Buena idea!

PECTRA

¡Y brindemos por Santonja!

CUESTA-ARRIBA

¡A ver si pronto revienta!

MAXIMINO

**(Echando vino en el frutero y levantándolo.)**

¡Brindo porque Dios le dé  
la gloria o lo que merezca!

**(Beben. Dos aldabonazos en la puerta del foro.)**

¿Han llamado?...

PECTRA

¡Sí, señor!

MAXIMINO

¡Será él, que por asustarnos  
habrá querido avisarnos  
igual que el Comendador!

**(Retiran la mesa y las sillas, entrándolas por el lateral izquierda.)**

## *Escena VIII*

**Dichos y SANTONJA, que aparece majestuosamente y se detiene a pocos pasos de la puerta. Luego dos Guardias.**

MAXIMINO

¡No lo dije!



- CUESTA-ARRIBA    Aquí está ya.
- MAXIMINO        ¡Adelante!
- SANTONJA        **(Avanzando.)**  
¡Ave María!
- MAXIMINO        **(Con burla.)**  
¿A qué debo la alegría  
de verle a usted por acá?
- SANTONJA        **(Con solemnidad.)**  
Cumpliendo con un deber  
al que mi honradez se asocia  
vengo a llevarme a esta socia.  
**(Por PECTRA.)**
- MAXIMINO        ¡Pues ahora no puede ser!
- SANTONJA        ¿Cómo?
- MAXIMINO        Que está bien aquí;  
y no es que lo diga yo,  
sino ella.  
**(A PECTRA.)**  
¿Te marchas?
- PECTRA            ¡No!
- MAXIMINO        ¿Te quedas conmigo?
- PECTRA            ¡Sí!
- MAXIMINO        **(A SANTONJA.)**  
¿Ve usted? ¡No hay quien la convenza  
cuando toma una manía!
- SANTONJA        La chica yo bien sabía  
que andaba mal de vergüenza,  
pero es que está hipnotizada.



*Isidora 24*

Y yo vengo a que ahora mismo  
abandone el hipnotismo  
que la tiene fascinada.

**(Cogiendo una mano a PECTRA.)**

¡Ven, hija mía!

CUESTA-ARRIBA **(A PECTRA.)**

¿Te vas?

SANTONJA ¡Ven con el señor Urbano!

**(PECTRA dice que no varias veces con la cabeza y procura desasirse de SANTONJA, que le oprime fuertemente la mano.)**

MAXIMINO **(A SANTONJA, interponiéndose.)**

¡O suelta usted esa mano  
o le largo dos *guantás*!

SANTONJA **(Soltando a PECTRA.)**

Está bien, callo y me avengo  
con lo que habéis decidido...

**(Con mucha humildad.)**

¡Dos *guantás* me has ofrecido!...

¡Sólo dos carrillos tengo,  
pero si yo tres tuviera...,

**(Sentencioso.)**

tres veces te pediría  
lo mismo!

MAXIMINO **(Con intención.)**

¡Y yo buscaría  
sitio para la tercera!

SANTONJA **(Cambiando bruscamente de actitud y de tono.)**

Basta de contemplación;

**(Al foro.)**

pasen ustedes, señores.



**(Entran dos Guardias de Orden Público, que se colocan a ambos lados de la puerta.)**

- MAXIMINO           **(Sorprendido.)**  
¿Qué hace usted?
- SANTONJA           ¡No te acalores,  
que ahora es otra la cuestión!  
**(A PECTRA.)**  
¡A ti yo te arreglaré!
- CUESTA-ARRIBA   **(Aparte.)**  
¿Qué intenta hacer este tío?
- PECTRA             Pero esos guardias, Dios mío,  
¿para qué son?...
- MAXIMINO           ¡No lo sé!
- SANTONJA           **(A los Guardias.)**  
Esta niña es cosa mía.
- TODOS              ¿Cómo?
- SANTONJA           De su casa ha huido  
y aquí la hemos sorprendido  
con su novio.  
**(Señalando a MAXIMINO.)**
- MAXIMINO           ¡Qué osadía!
- SANTONJA           Y como es menor de edad  
quiero darles el trabajo  
de que la detengan, bajo  
mi responsabilidad.
- PECTRA             **(Fuera de sí.)**  
¿Quién, yo? ¡Horror! ¡Calumnia vil!  
¿Estoy soñando, Dios mío?  
**(Yendo de un lado a otro.)**



¡Siento al oír a este tío  
que me ha mordido un reptil!

CUESTA-ARRIBA ¡Calma, Pectra!

PECTRA ¡No hay paciencia!  
¡Ya adivino lo que pasa!  
¡Me voy ahora mismo a casa  
para probar mi inocencia!

MAXIMINO ¡Espera, vamos los tres!

PECTRA **(Gritando mucho.)**  
¡Nunca!

MAXIMINO ¿Para qué alborotas?

PECTRA **(Cogiendo de la mano a MAXIMINO y llevándolo aparte.)**  
¡Tú, entretanto le acogotas  
y al baile todos después!

SANTONJA **(Con imperioso acento.)**  
¡Vamos!

MAXIMINO Sí, dispuesta está.

SANTONJA **(A PECTRA.)**  
¿Ves como marchar te deja?

MAXIMINO **(Señalando a los Guardias.)**  
Iba a ir con una pareja,  
pues va con otra; ¡igual da!

CUESTA-ARRIBA Pero...

MAXIMINO Tengo mucho cutis  
y sé lo que hacer me toca.

PECTRA (¡Ahora yo me finjo loca  
para prepararme el mutis!)  
**(En un arranque brusco.)**



## *Isidora 24*

¡Santo Dios!... ¡Arde mi frente!

Mi corazón no respira...

La dicha, el mundo... ¡Mentira,  
todo es mentira indecente!

El sol apaga su brillo...,  
se ha apagado mi ilusión...

y aquí... «se acabó el carbón»

**(Yendo a la fragua, cuyo resplandor ha desaparecido momentos antes.)**

y se ha apagado el hornillo.

**(A MAXIMINO.)**

No te acerques... ¡Vete ya!...

Mis parientes me reclaman...

VOZ DE MUJER

**(Dentro.)**

¡Y... rábanos!

PECTRA

¿Veis? ¡Me llaman!

¡Voy a escape! ¡Voy allá!

**(Descompuesta. Suelta una estridente carcajada y vase corriendo por el foro seguida de los Guardias.)**

## *Escena IX*

**Dichos menos PECTRA.**

SANTONJA

**(Queriendo irse.)**

¡Adiós!

MAXIMINO

**(Cogiéndole de los faldones.)**

¡Qué se ha de marchar!

CUESTA-ARRIBA

¡Ahora este gachó se exalta!

MAXIMINO

¡Usted se queda, que aún falta  
el rabo por desollar!

SANTONJA

¿Qué quieres?



- MAXIMINO           Que *usté* ha ofendido  
a esa niña, ha trastornado  
su razón, la ha calumniado  
y por fin la ha detenido.  
¿Qué intenta usted conseguir?  
¿Por qué esa guerra? ¿Por qué  
esa *inquinia*?
- SANTONJA           ¡Ni lo sé  
ni te lo puedo decir!
- MAXIMINO           **(Zarandeándole.)**  
Pues por tu saña insolente,  
por ese silencio astuto,  
seas grande o seas bruto,  
seas águila o serpiente,  
ya que mi venganza empieza,  
sufre el castigo cruel...  
**(Le golpea.)**
- CUESTA-ARRIBA   **(Después de cuatro sonidos especiales de los que se emplean para  
achuchar a los perros.)**  
¡Anda con él!
- SANTONJA           **(Cayendo al suelo.)**  
¡Ay!
- CUESTA-ARRIBA   **(Muy alegre, achuchándolos.)**  
¡Duro y a la cabeza!
- SANTONJA           ¡Basta!... ¡No seas animal!
- MAXIMINO           Tú has buscado la disputa.
- SANTONJA           **(Levantándose con la cara muy colorada y la ropa en desorden.)**  
¡Tú tienes la fuerza bruta  
y yo la fuerza moral!  
De modo que no te envidio.



## Isidora 24

- MAXIMINO No me importa.
- SANTONJA Soy quien soy  
y por mi camino voy  
todo derecho...
- MAXIMINO ¡A presidio!
- SANTONJA Ahora cese la porfía,  
no quiero excitarte más.  
¡Pero... al cabo... ya verás  
si me salgo con la mía!  
**(Echando a correr por el foro.)**
- MAXIMINO ¡Miserable!
- CUESTA-ARRIBA ¡Anda, y se va!  
**(Queriendo perseguirle.)**  
¡Yo le aplasto la castora!
- MAXIMINO **(Deteniéndole.)**  
Déjele usted; por ahora  
ya tiene la cara *hinchá*.

## Escena X

**Dichos y el CHICO 1.º por la derecha.**

- CHICO 1.º **(Con entonación dramática.)**  
¡La herradura está brillante  
y ha ido, sucesivamente,  
desde el rojo incandescente  
al blanco despampanante!
- MAXIMINO ¡Pues apaga la candela!  
La fusión está ya lista.
- CUESTA-ARRIBA ¡Ah! ¿Pero *usté* es fusionista?



## Isidora 24

- MAXIMINO            ¡Quia! ¡No, señor, de Silvela!
- CUESTA-ARRIBA    Pues entonces acompaño  
a usted en el sentimiento.
- MAXIMINO            ¡Es un gran descubrimiento  
que me hará rico este año!  
**(Con enérgica decisión.)**  
Y ahora... ¡al baile!
- CUESTA-ARRIBA    Y yo también.
- MAXIMINO            Voy en pos de mi ideal  
a dar el golpe final  
y a mover el gran belén.
- CUESTA-ARRIBA    ¡Ole, tu *mare*, gracioso!  
¿Nos vestimos?
- MAXIMINO            ¡No, que no!
- CUESTA-ARRIBA    Pues yo voy de diablo.
- MAXIMINO            Y yo  
de ¡Mágico prodigioso!  
**(Mutis precipitado por el foro.)**

## Mutación



**Cuadro III**

**Plazoleta oscura de los barrios bajos. Al fondo, en un ángulo que forman dos callejuelas, la valla de un solar, adornada en su parte interior con gallardetes, banderas y farolillos de papel encendidos. Al hacerse la mutación, obscuro en la sala y en la escena. Óyense los acordes de un plano de manubrio que toca una pieza popular. La escena sola; en el interior del solar ruido de gente, voces atipladas de máscaras, jaleo y algazara. Es de noche.**

*Escena I*

**LA SEÑÁ EVA y EL URBANO. La primera de chula con un gran mantón de Manila y el pelo empolvado (lleva en la mano el antifaz); el segundo de calle, pero con unas narices de cartón descomunales.**

EL URBANO            Oye, ponte la careta,  
que ya llegamos al baile.

LA SEÑÁ EVA        Hombre, no tengas cuidado,  
que no me conoce nadie.

EL URBANO            *Mia* que tiene humor Bautista,  
dar un baile en estas calles  
tan solitarias.

LA SEÑÁ EVA        Es cierto  
que no se le ocurre a nadie.

EL URBANO            Si no fuera por la chica  
y por secundar los planes  
de Santonja, ni *pa* Dios  
concurría yo a este baile.

LA SEÑÁ EVA        Ni yo tampoco vendría;  
tengo miedo a estos lugares.  
Pero como él nos lo ha dicho,  
y es un gachó tan notable...  
¡Ya ves qué pronto ha dejado



## *Isidora 24*

a la chica como un guante!

EL URBANO           A ver si es que está de acuerdo  
con Maximino y nos hace  
cualquier mala pasada  
aparentando aguantarse.

LA SEÑÁ EVA        Toma, por algo tú y yo  
venimos a vigilarles...

EL URBANO           Supongo que ya estarán  
ahí dentro.

LA SEÑÁ EVA        Es lo más probable,  
porque Santonja ha querido  
venir con ella delante.

EL URBANO           Por cierto que me ha hecho gracia  
el verle con ese traje.

LA SEÑÁ EVA        Déjale, tendrá su idea.

EL URBANO           Pues por mí, aunque se disfrace  
de obispo.

LA SEÑÁ EVA        Y vamos adentro,  
que me dan miedo estas calles.  
La noche está muy oscura,  
por aquí no pasa nadie  
y ciertas máscaras tienen  
unas bromas muy cargantes.

EL URBANO           Dices bien, anda *pa* dentro,  
que no quiero que me atraquen.

**(Mutis hacia el solar.)**

***Escena II***



MAXIMINO y CUESTA-ARRIBA. **Disfrazados, el primero de astrólogo, el segundo de Mefistófeles.**

CUESTA-ARRIBA Ya entraron todos.

MAXIMINO Pues ahora  
a realizar nuestros planes.

CUESTA-ARRIBA ¿Sigue usted dispuesto?

MAXIMINO A todo.  
¡A ese granuja hay que darle  
la puntilla!

CUESTA-ARRIBA Y además  
engancharlo *pa* el arrastre.

MAXIMINO ¿Está la gente dispuesta?

CUESTA-ARRIBA Y deseando ganarse  
las perras.

MAXIMINO Pues al avío.  
Entra usted y en un instante  
le dice lo que ha de hacer,  
y que si puede escaparse  
sola, mejor.

CUESTA-ARRIBA ¿Y si no...?

MAXIMINO Entonces... lo que usted sabe.  
Yo estaré en aquella esquina.  
**(Primera derecha.)**

CUESTA-ARRIBA Pues allí iré yo a buscarle.  
**(Mutis CUESTA-ARRIBA.)**

***Escena III***

MAXIMINO.



## Isidora 24

MAXIMINO

Para luchar con ese hombre  
funesto que nadie sabe  
si es un santo o si es un pillo,  
si es un genio o es un danzante,  
si es tan sólo un chupa-lámparas  
o si es un tío muy grande,  
todas las armas son buenas.  
Yo he querido prepararme  
y... o me llevo a la chiquilla  
o armo aquí el gran zipizape.

**(Mirando hacia el baile.)**

Creo que hacia aquí se acercan;  
serenidad y adelante.

**(Ocultándose primer término derecha.)**

### Escena IV

**PECTRA, vestida de doña Inés del Tenorio; detrás SANTONJA, de sacristán, con sotana y gorro y careta grotesca; después, a cierta distancia, LA SEÑÁ EVA y EL URBANO. A poco de salir a escena, CUESTA-ARRIBA hace una pasada hacia el primer término derecha sin ser visto por los demás personajes.**

PECTRA

**(A SANTONJA.)**

¡Por Dios, déjeme *usté* en paz!  
Quiero respirar el aire  
puro de esta plazoleta  
sin que me moleste nadie.

SANTONJA

Lo que quieras, hija mía.  
Yo he venido para darte  
gusto en todo.

PECTRA

Pues entonces  
lo mejor es que se largue.  
La noche, la obscuridad,



lo triste de estos lugares...  
¡Todo me incita a evocar  
el recuerdo de mi madre!

LA SEÑÁ EVA

**(Con miedo.)**

¡Bonita oportunidad  
pa mentar a los cadáveres!

EL URBANO

¡Anda, pues si ahora se pone  
fúnebre, no hay quien la aguante!

SANTONJA

Tranquilízate, hija mía.

PECTRA

No intente tranquilizarme.

**(Enérgica.)**

¿Usted no cree posible

**(Excitándose poco a poco.)**

que los muertos se levanten?

SANTONJA

Antes sí, pero ahora no  
se juega en ninguna parte.

PECTRA

¡Silencio!

**(Como alucinada.)**

¿No oís su voz?

**(Como remedando un eco lejano.)**

¡Peeeeeeectra!

SANTONJA

**(Con cierto canguelo.)**

¡Caracoles!

LA SEÑÁ EVA

**(Aparte a EL URBANO, también con miedo.)**

¿Sabes

**(Mirando a todas partes con recelo.)**

que yo tengo mucho miedo?

EL URBANO

**(Con más miedo.)**

¡Calla, mujer, no me azares!



**(Óyese el canto de los Chicos que entonan la tabla de multiplicar diciendo:)**

- VOCES                    Dos por dos, cuatro,  
                              dos por tres, seis,  
                              dos por cuatro, ocho,  
                              dos por cinco, diez...
- PECTRA                    ¿No oís los coros angélicos?
- SANTONJA                No, hija, no; ¡qué han de ser ángeles!  
                              ¡Son los chiquillos del barrio  
                              que están contando en la calle!
- PECTRA                    ¿Los chiquillos?  
                              **(Queda como en éxtasis.)**  
                              ¡Ah, Dios mío,  
                              mi debilidad más grande!
- EL URBANO                ¡Esta muchacha en la inclusa  
                              era feliz!
- PECTRA                    **(En un arranque dramático de locura.)**  
                              ¡A callarse!  
                              **(Todos se asustan.)**  
                              ¿La veis?... ¡Por allí se acerca!  
                              **(Primero derecha.)**
- SANTONJA                **(Escamado y retirándose.)**  
                              ¡Vamos, chiquilla, no gastes  
                              esas bromas!
- PECTRA                    **(Sigue en su delirio.)**  
                              ¡Aquí estoy,  
                              ven pronto en mi auxilio o mándame  
                              un protector que me lleve  
                              al mundo de las verdades!
- LA SEÑÁ EVA             **(Entre apurada y miedosa.)**  
                              ¡Ay, Dios mío de mi alma!



## Isidora 24

EL URBANO            ¡Se ha vuelto local!

PECTRA                **(Con voz terrible.)**  
¡Adelante!

### Escena V

**CUESTA-ARRIBA aparece por la derecha y da un golpe de tantán o campana chinesca. En este momento aparece por el mismo lateral MAXIMINO, con dos antorchas o bengalas rojas como las de *Boccaccio*, y seguido de una turba de Chiquillos vestidos de diablos y con vejigas en las manos.**

MAXIMINO            **(Con voz campanuda.)**  
Aquí me tienes. ¡Te traigo expresiones de su parte!

LA SEÑÁ EVA         **(Cayendo anonadada.)**  
¡Ay, Jesús!

SANTONJA            ¡Guardias!

**(Queriendo huir todos.)**

EL URBANO            ¡Socorro!

MAXIMINO            ¡A ellos, que no se escapen!  
**(Los Diablillos los persiguen a vejigazos hasta que los acorralan en un grupo al centro rodeándoles. A PECTRA, cogiéndola de la mano, en su voz natural.)**  
Y tú te vienes conmigo  
para que el cura nos case  
y nos perdone esta broma  
propia de los Carnavales.

LA SEÑÁ EVA y  
EL URBANO            ¡Maximino!

SANTONJA            ¿Y te la llevas?

MAXIMINO            ¡A ver qué vida!



## *Isidora 24*

CUESTA-ARRIBA ¡Aguantarse!

SANTONJA **(A PECTRA.)**  
¿Huyes de mí?

MAXIMINO ¡No, es que pasa  
a mejor vida casándose!

PECTRA ¡Ya lo creo!... ¡Verá usted  
la vida que voy a darme!

MAXIMINO **(Al público.)**  
Y ahora... perdón e indulgencia  
para este humilde homenaje  
de admiración y respeto  
al autor incomparable  
del drama *Electra* y de *Los*  
*Episodios Nacionales*.

**(Telón.)**

**Fin de la parodia**



*Isidora 24*

***Feúcha***  
***Parodia de la comedia Mariucha***

**Antonio Casero**



**Alejandro Larrubiera**



*Isidora 24*

D. 3. 006

# FEÚCHA

PARODIA

DE LA COMEDIA DEL INSIGNE PÉREZ GALDÓS

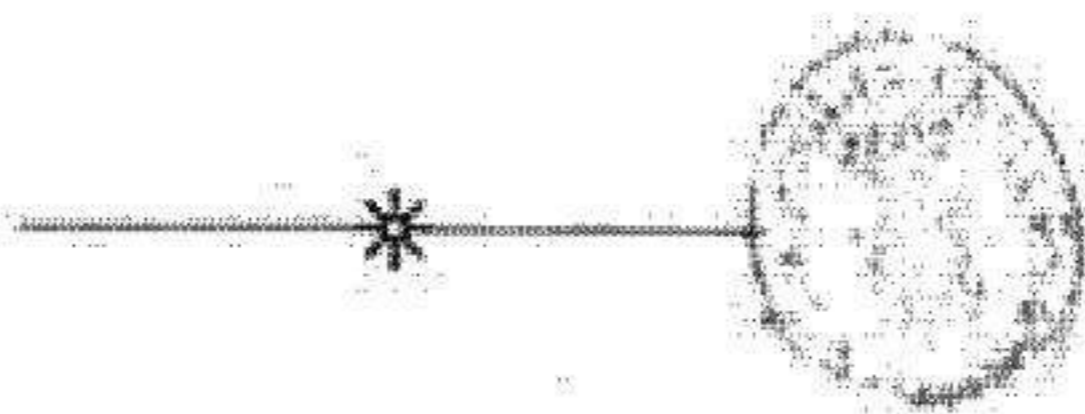
‘MARIUCHA’

EN UN ACTO, DIVIDIDO EN CINCO CUADROS, EN PROSA Y VERSO

ORIGINAL DE

**Antonio Casero y Alejandro Larrubiera**

Estrenada en el TEATRO ESCLAVA de Madrid, la noche del  
11 de Diciembre de 1903



MADRID

R. Velasco, Impresor, Marqués de Santa Ana, 11  
Teléfono número 451

1903

| PERSONAJES    | ACTORES         |
|---------------|-----------------|
| FEÚCHA.       | SRA. MESA.      |
| SEÑÁ JACINTA. | SRA. DÍAZ.      |
| FILO.         | SRA. CORONA.    |
| ALCALDESA.    | SRTA. BARÓ.     |
| MANGA.        | SRTA. QUIJADA.  |
| CERILA.       | SRTA. MANTILLA. |



## *Isidora 24*

|               |                  |
|---------------|------------------|
| CORDERO.      | SR. VIÑAS.       |
| EL SACRIS.    | SR. CAMACHO.     |
| CÉSAR.        | SR. PUGA.        |
| PERICO.       | SR. BALSALOBRE.  |
| PATIO.        | SR. MORENO.      |
| ALCALDE.      | SR. ATHY.        |
| SIMÓN.        | SR. DELGADO.     |
| EL TRASPUNTE. | SR. SANMARTÍN.   |
| BRAVO.        | SR. MARTÍN DÍAZ. |

### **La acción en Madrid. Época actual.**

**Los cuadros primero, tercero, cuarto y quinto, de día; el segundo, de noche.**

#### **A Pascuala Mesa**

Publico y prensa han tributado a usted un aplauso unánime y entusiasta por la labor realizada al interpretar el papel de Feúcha; en los gestos, en las actitudes, en las inflexiones de voz, en las bruscas transiciones de la risa al llanto, de lo trágico a lo cómico, en una palabra, en todo cuanto de difícil tiene el género de la parodia ha demostrado usted ser una actriz de mérito excepcional.

La gratitud y el entusiasmo más grandes nos obligan a poner al frente de esta obra su nombre.

Sírvase usted hacer presente a los demás intérpretes de *Feúcha* lo mucho que agradecemos su cooperación valiosa y el cariño con que han representado sus papeles: la señora Díaz ha caracterizado con asombrosa naturalidad su parte de Señá Jacinta, encantadoras y bellísimas en las suyas respectivas de Manga y Alcaldesa, las señoritas Quijada y Baró; muy bien la señora Corona en el papel de Filomena, y con suma discreción la señorita Mantilla en el de Cerila; afortunado Viñas en su tipo de Cordero; graciosísimo Camacho en el de Sacristán, y muy oportunos y dignos de encomio Puga, Balsalobre y Moreno, en los de César, Señor Perico y Patio respectivamente; Athy, acertado en el de Alcalde.

Reiteran a usted el testimonio de su gran afecto y gratitud, sus buenos amigos y admiradores,

Alejandro Larrubiera

Antonio Casero



## Isidora 24

### Acto único

#### Cuadro I

#### ¿A quién le damos un sablazo?

**Decoración:** telón corto de casa blanca. Puerta practicable al foro y en la lateral izquierda, ventana practicable lateral derecha. Una mesa en mal uso y tres sillas de anea. Sobre la mesa papeles y recado de escribir.

#### Escena I

CERILA; a poco, SIMÓN y PATIO

CERILA

**(Limpiando unas botas viejas, tararea:)**

Dale de betún,  
dale de betún  
a las botas;  
dale de betún,  
dale de betún,  
que están rotas.

*Camará, paecen un tetirimundi.*

**(Dejándolas de limpiar.)**

SIMÓN.- **(Entra foro con la gorra puesta y con muy malos modos.)** ¡*Giienos* días!...

CERILA.- ¡Atiza, el cochero que *tie* el punto en la esquina!

PATIO.- **(Entrando foro.)** ¿Han *veníó* sus amos de *usté*?

CERILA.- ¡Otro! El burgués del *distrito*.) Ahora vendrán. ¡Qué pelmas!

SIMÓN.- Yo vengo a cobrar cuarenta horas de coche que me debe.

PATIO.- Yo vengo...

CERILA.- Sí, a oler lo que se guisa... ¡Pues, hijo, tenemos en casa los pucheros a la funerala!

PATIO.- ¿Es cierto, pues, que sus amos andan así?... **(Indica con la acción encontrarse a dos velas.)**

CERILA.- Cierto.

SIMÓN.- Como que hace un mes que se desayunan con obleas.

PATIO.- **(A CERILA.)** ¿Y de la niña, qué?

CERILA.- **(Remedándole.)** Pues de la niña, *na*...

SIMÓN.- **(A PATIO.)** ¡Es una mantecada de *gienda*!... ¡Duro con ella! *Usté tie* luz **(Por el**



## Isidora 24

**dinero.)** y es bonito... y *tie* mosca. **(Señalando la que adorna el rostro de PATIO.)**

PATIO.- **(Con rubor.)** Favor... **(A CERILA, que atisba por la ventana.)** ¿Y es cierto que viven aquí de gorra?

CERILA.- ¡*Camará*, pues ni que fuese *usté* a hacer el padrón! **(Mira por la ventana.)** Ya vienen los amos y el señor Rafael, el Sacristán.

PATIO.- **(A SIMÓN.)** ¡Duro, Simón!

### Escena II

**Dichos, PERICO, FILO y EL SACRIS**

PERICO.- **(Entra puerta foro y mirando al suelo.)** Nada, no se ve un céntimo por ninguna parte.

CERILA.- ¿Y el ama?

PERICO.- Ahí viene con el Sacris. **(Vase CERILA foro. Reparando en SIMÓN.)** ¡Atiza, el auriga!

SIMÓN.- Vengo a lo de las cuarenta horas.

PERICO.- A eso se va *usté* a la iglesia.

SIMÓN.- Es que...

PERICO.- ¡He dicho que no pago ni a mi *agüela*!

SIMÓN.- ¿Y qué voy a comer yo?

PERICO.- ¡Magras!

**(Entran EL SACRIS y FILO puerta foro.)**

EL SACRIS.- **(A SIMÓN.)** ¡Simón, al punto vete al punto!

SIMÓN.- ¡Maldita sea! **(Vase.)**

PERICO.- **(A FILO.)** ¿Y Feúcha?

FILO.- En la plaza de la *Cebá* quedó hablando con las verduleras.

PERICO.- **(A EL SACRIS y PATIO, que fingen hablar.)** Cesarito, nuestro sobrino, vendrá pronto de Jauja, y...

PATIO.- ¿Y qué?...

FILO.- Que seremos ricos.

PATIO.- Pues, Cesitar viene hoy.

PERICO.- **(Con exagerada admiración.)** ¿Nuestro sobrino?...

FILO.- No me extraña, estando en los Madriles la señá Jacinta.

PERICO.- Esa prestamista ricachona.



## **Isidora 24**

FILO.- Pues está por él.

PATIO.- ¡Digo!

EL SACRIS.- Y se casarán.

PATIO.- Esta noche da una *limoná* en el patio de su casa.

PERICO.- Sí, una *sudaré*. (PERICO **se sienta a la mesa y finge escribir cartas.**)

FILO.- (**A PATIO.**) ¡Corra *usté* a preguntar si es cierto que hoy viene nuestro sobrino!

PATIO.- Pero, ¡que a vuelta de correo! (**Vase corriendo puerta foro.**)

### **Escena III**

**Dichos, menos** PATIO. CERILA

FILO.- (**Por** PATIO.) ¡Qué paso lleva ése!

EL SACRIS.- ¡Valiente usurero!

CERILA.- (**Sale foro con dos sobres, dejándolos en la mesa.**) Estas cartas que acaba de traer el cartero... (**Vase lateral izquierda.**)

PERICO.- (**Leyendo.**) Sí, justo; carta de los siete niños que tenemos en el hospicio, y de tu madre.

FILO.- (**Con ansiedad.**) ¿Qué nos manda mi madre?

PERICO.- Expresiones a la familia... Bueno..., y si viene esa fiadora, ¿a qué la convidamos?

FILO.- ¡Ay, hijo, pues a bailar un tango!

(**Dentro se oye cantar a FEÚCHA, hasta el momento que sale.**)

FEÚCHA

¡Ay, mamita de mi alma,  
quiero casarme con un traperero!

### **Escena IV**

**Dichos, menos** CERILA. FEÚCHA

FILO                                    ¡Mi Feúcha! Pero, ¿dónde te has *quedao*?

FEÚCHA                                Recorriendo la casa.  
Tenemos buenos vecinos:



en el bajo un matutero,  
en el principal un prestamista,  
en el segundo *El Vencejo*,  
timador muy conocido;  
en la bohardilla un sujeto  
que me ha dicho la portera  
que es persona de altos vuelos.

PERICO

Como que vive en guardilla.

FEÚCHA

Y en la tienda hay un trapero  
que hablando es una cotorra,  
es talmente un académico.  
¡Qué vecindad, Dios bendito!  
¡Qué vecindad, santo cielo!  
Sólo falta el propietario  
para estar en el infierno.

FILO

¿Estuviste en la plaza  
de la Cebada?

FEÚCHA

Un momento.  
¡Qué trajín el de la venta!  
¡Oh, qué hermoso aquel comercio!  
¿Cuánto vale ese platito  
de cebollas? -Quince céntimos.  
¿A cómo están los tomates?  
¿A cómo están los pimientos?  
¿Qué vale esa coliflor?  
¿Hay espárragos trigueros?  
¿Tenéis niños? -Muchos niños.  
¿Tenéis cerdos? -Muchos cerdos.  
¿De qué clase es vuestra cédula?  
¿Tenéis gato? ¿Tenéis perro?  
¿Tenéis vergüenza, hijas mías?

PERICO

¿Y ellas, qué te respondieron?



## Isidora 24

FEÚCHA                    ¡Hija, *tie usté* más preguntas  
que un catecismo!

TODOS                    ¡Bien hecho!

EL SACRIS.- Y yo, señores, con su permiso... Me esperan unos amigos para echar un tute. **(Mirando a FEÚCHA.)** ¡Qué santa es!... ¡Creo en Dios Padre!...

PERICO.- ¡Adiós, Sacris! **(Vase EL SACRIS puerta foro. A FILO.)** Oye, prepárame una jofaina con un dedo de agua, que me quiero lavar.

FILO.- ¡Adiós, pincel! **(Vase lateral izquierda.)**

### Escena V

PERICO y FEÚCHA; poco después FILO

PERICO.- **(Señalando a un montón enorme de cartas que tiene sobre la mesa y que se supone ha escrito.)** Niña, aquí tienes las cartas pidiendo dinero a los amigos.

FEÚCHA.- Pero, padre, ¿más sablazos?... Espere *usté*, hoy viene mi primo de Jauja.

PERICO.- ¿Y qué?... Nos traerá naranjas de la China... Además, viene a casarse.

FEÚCHA.- Ya sé que se casa con la Cuesta de la Vega, una vieja ridícula que gasta las camisas de *peluche* y se suena las narices con billetes de mil pesetas.

FILO.- **(Saliendo lateral izquierda.)** Allí tienes la jofaina con el dedito de agua.

FEÚCHA.- ¡No admitas ingleses!

FILO.- ¡Cuidado no te ahogues! **(Vase PERICO lateral izquierda. A FEÚCHA, atisbando desde la ventana.)** Oye, Feúcha, ahí sube la mujer del Alcalde de barrio.

### Escena VI

FILO, FEÚCHA, ALCALDESA; poco después la SEÑÁ JACINTA

ALCALDESA.- **(Desde el umbral, puerta foro.)** ¿Se puede?...

FILO y FEÚCHA.- ¡Adelante!

ALCALDESA.- **(Entrando.)** Vengo a dos cosas: primero, a que dejen *ustés* venir a *lacremese* a su chica.

FILO.- Con mucho gusto.



## Isidora 24

ALCALDESA.- Y segundo, a decirles que no tengo ropa *pa dir*, y a que me digan *usté* cómo se hace una falda de percal *planchá*, porque, hija, esas modistas son... Tengo una pena, tengo una pena, pero una pena, ¡ay, qué pena!...

FILO y FEÚCHA.- ¡Caray, qué pena!

### (Las tres lloran.)

SEÑÁ JACINTA.- **(Desde dentro.)** ¿Dónde está esa gente?

FEÚCHA.- Ahí viene la Casa de la Moneda.

FILO.- La vieja del parné.

SEÑÁ JACINTA.- **(Entrando puerta foro.)** ¡*Mu giienas*, pero que *mu giienas*!

FEÚCHA.- **(Reparando en SEÑÁ JACINTA.)** ¡Atiza! ¡El bazar X!...

FILO.- **(A SEÑÁ JACINTA.)** ¿A qué se debe?...

SEÑÁ JACINTA.- ¿Cómo que se debe?... ¡Aquí no debe nadie nada estando yo!... Vengo a invitarlas a *ustés* a un baile que doy esta noche con *limoná*... y perlas con tomate.

FILO y FEÚCHA.- Muchas gracias.

SEÑÁ JACINTA.- ¡Una mujer de mi posición!...

FILO.- Ya nos han dicho...

SEÑÁ JACINTA.- *Miste*, no es por alabarme, pero vivo en casa propia, tengo cuatro lavaderos, un paraíso terrenal, otro paraíso, una dehesa, otra dehesa, otra dehesa, un billar romano, una ocarina y un jamón con chorreras.

### (Dentro, gran griterío. Al ruido sale lateral izquierda PERICO.)

FEÚCHA.- **(Que se ha aproximado a la ventana.)** Ahí viene Cesarito, de Jauja.

FILO.- ¡Ah, él!

## Escena VII

### Dichas, CÉSAR, PERICO, ALCALDE y PATIO.

CÉSAR.- **(Entra puerta foro, lo mismo que ALCALDE y PATIO.)** ¡Tíos de mi vida!

FILO.- **(Abrazando a CÉSAR.)** ¡Sobrino de mi alma!

FEÚCHA.- **(Separando violentamente a FILO y abrazando a CÉSAR.)** ¡Primo de mi corazón!

PERICO.- **(Empleando el mismo juego que FEÚCHA.)** ¡Dame un abrazo, chico! **(Transición.)** ¿Tienes dos pesetas?

CÉSAR.- ¡Ni un botón!

SEÑÁ JACINTA.- ¡Qué guapo está!

PERICO.- **(Señalando a CÉSAR y a SEÑÁ JACINTA.)** ¡Ahí la tienes!



## Isidora 24

FILO.- ¡Ahí la tienes!

FEÚCHA.- ¡Ahí la tienes!

TODOS

**(Cantando, menos SEÑÁ JACINTA y CÉSAR.)**

Ahí la tienes,  
báilala,  
báilala con cuidadito.

CÉSAR.- Bien, señores, pues celebro haberles visto *güenos*, y me voy, porque he venido con billete de ida y vuelta.

TODOS.- ¡Tan pronto!

SEÑÁ JACINTA.- ¡Y yo que había puesto zafiros en salsa verde para convidarle a comer!

FILO.- ¡Quédate!

ALCALDE.- ¡Quédese *usté*!

SEÑÁ JACINTA.- ¡Hágalo *usté* por mí, pollo!

CÉSAR.- ¡Cuán bella y cuán parecida... (a la loba del Retiro!)

TODOS.- **(Poniéndose de rodillas.)** ¡Que no se vaya, Dios mío!

**(Todos se levantan del suelo.)**

PERICO.- ¡Basta! Se irá luego y comerá con *usté*, señora, **(Por SEÑÁ JACINTA.)** y yo, y ésta, **(Por FILO.)** y ésa... **(Por FEÚCHA.)** Y, ahora, no es echarles a ustedes, pero, ahuequen...

SEÑÁ JACINTA.- **(Dirigiéndose a la puerta foro.)** ¡Que no falten! ¡Que son zafiros en salsa y perlas con tomate!

ALCALDESA.- **(A FILO.)** Yo vendré a lo de la falda.

**(FEÚCHA y FILO acompañan a la SEÑÁ JACINTA y ALCALDESA hasta la puerta foro, donde las despiden.)**

ALCALDE.- **(Tendiendo la mano a PERICO y haciéndole un saludo muy ridículo.)** ¡Señor Perico!...

PERICO.- ¡Adiós, señores, adiós! **(A CÉSAR, cogiéndole por un brazo y llevándole hasta la batería.)** ¡Sobrino mío, esa vieja es nuestra salvación!... ¡Esa vieja es el gordo de Navidad!... Come con ella, dale mucho vino, cántale después aquello de «Me tiraste cuatro tientos...» y...

CÉSAR.- ¡La camelaré!... ¡Ni una palabra más!

**(Se acercan a CÉSAR FEÚCHA y FILO.)**

FEÚCHA.- **(A CÉSAR.)** Pero, ¡qué monísimo estás!

FILO.- **(A CÉSAR.)** Ven conmigo, que voy a enseñarte el plano topográfico del edificio.



## Isidora 24

**(Vanse lateral izquierda FILO y CÉSAR.)**

FEÚCHA.- **(A PERICO con marcadísima ansiedad.)** ¿Ha traído algo?

PERICO.- ¡Pasta mineral catalana, **(Acción de dinero.)** no! ¿Entregaste las cartas de los sablazos

FEÚCHA.- ¡Oh, qué vergüenza!... ¡Antes las romperé!

PERICO.- ¡Dios te libre!

### Escena VIII

**Dichos y CORDERO**

CORDERO.- **(Desde la puerta foro.)** ¿El señor Perico?

PERICO.- **(Creyendo que es SIMÓN y sin volver la cabeza.)** ¡He dicho que no pago ni a mi *agiiela!*

FEÚCHA.- **(A PERICO.)** Si no es Simón; es el dueño de la trapería de abajo.

PERICO.- **(A CORDERO.)** Adelante, joven, y no sea *usté* corto.

CORDERO.- *Usté desimule que m'haiga colao* aquí de rositas, pero *m'hace* falta un cacho más de tienda, y me he dicho, digo, dije: subiré a ver al señor Perico y le pediré la tienda de al *lao*... ¡y *cucalarache!*

PERICO.- (Pero, ¡qué marrano va este hombre!)

FEÚCHA.- **(A PERICO.)** ¿Oyes qué bien habla?

PERICO.- ¡Pero que ni un académico! **(A CORDERO.)** Pues, hijo, yo soy aquí un inquilino simple, como *usté*. Y, ¿qué tal la trapería?

CORDERO.- Vamos tirando.

FEÚCHA.- ¿Y *toos* esos trapos los recoge *usté* en la calle?

CORDERO.- Sí; en calles, callejuelas, plazas, plazuelas, paseos y sitios *reservaos* que *tie* Madrid.

PERICO.- ¿Y *usté* tendrá ya sus ahorritos?...

CORDERO.- ¡Pss! Hay *pa* chufas.

### Escena IX

**Dichos; FILO y CÉSAR salen lateral izquierda.**

FILO.- ¿Qué tal tu habitación?

CÉSAR.- Lo que más me ha gustado es el catre.

FEÚCHA.- **(Presentando a CÉSAR a CORDERO.)** El dueño de la trapería de abajo.



## Isidora 24

(CÉSAR mira con insistencia a CORDERO.)

CORDERO.- *Pa servir a usted, (Yendo hacia la puerta foro.)* y que *ustedes* sigan bien.

CÉSAR.- ¡Pss! Espere *usted*, amigo. (CORDERO se detiene. Saca del bolsillo unos gemelos de teatro y mira a CORDERO de pies a cabeza.)

CORDERO.- ¡Me parece que este señor me está mirando!

PERICO.- (A CÉSAR.) ¡Si es el trapero!

CÉSAR.- (Guardándose los gemelos.) ¡No!... ¡No es el que yo me he creído!

CORDERO.- (Dirigiéndose de nuevo hacia la puerta foro.) Dice que no soy... ¡Sí soy!... ¡Lo que hace no lavarse la cara! (Vase.)

### Escena X

Dichos, menos CORDERO; después CERILA

PERICO, FEÚCHA y FILO.- (A CÉSAR.) ¿Le conocías?

CÉSAR.- Creí reconocer en ese tipo a Antonio el de las Narices.

FILO.- ¿Aquel sinvergüenza que *afanó un reloj*?

CERILA.- (Sale puerta foro.) De parte de la señá Jacinta, que los zafiros en salsa se quedan fríos.

CÉSAR.- ¡Vamos allá!

FEÚCHA.- Vuelve pronto, primo.

(Vase CÉSAR puerta foro.)

PERICO.- (A CERILA.) ¡Y tú ponme un plato de jamón!

CERILA.- Habrá *usted* querido decir mojama, porque no hay *pa* más. (Vase puerta foro.)

FILO.- ¡Vaya, y nosotros a comer también! (Vase hacia la lateral izquierda.)

PERICO.- (A FEÚCHA.) Y tú, Feúcha, no des esos sablazos de que te hablé antes.

FEÚCHA.- ¿Ha caído otro primo?

PERICO.- Sí, el trapero.

FEÚCHA.- ¡Qué vergüenza!

PERICO.- ¿Le darás el sablazo?

FEÚCHA.- ¡Se lo daré!

FILO.- (Impaciente desde la puerta foro.) Pero, ¿venís a comer o qué?

PERICO.- (Dirigiéndose hacia la lateral izquierda cantando.) ¡A la mesa!

FEÚCHA (Viéndolos marchar.) ¡Dios mío! ¡Un sablazo a ese hombre que parece que me ha entrado por el ojo derecho!... ¡Qué vergüenza!... ¡Qué vergüenza!



*Isidora 24*

**Mutación**

**Cuadro II**

**El maestro Ciruela o la niña aprovechada**

**Decoración: patio de una casa de vecindad. A la izquierda escalera practicable que conduce al primer piso. En la derecha entrada de la trapería. Puerta de entrada practicable al foro.**

*Escena I*

FEÚCHA y CERILA; en seguida CORDERO

- FEÚCHA **(Bajando los escalones y señalando la puerta de la trapería. ACERILA.)**  
¡Vamos, que me da reparo!
- CERILA ¡Chica, llámale!...
- FEÚCHA **(Cantando.)**  
¡Tra... pero!...
- CORDERO **(Saliendo puerta de la trapería. CERILA se sienta en el último escalón y finge quedarse dormida.)**  
¡Presente!
- FEÚCHA ¡Me da vergüenza!
- CORDERO ¿Qué quiere de mí ese cuerpo?
- FEÚCHA **(Como si le diera mucha vergüenza.)**  
Mi padre, que es un sablista...,  
*enterao* que *tie* usté perros,  
me ha dicho: «Tú que parece  
que te pintas bien *pa* esto,  
anda, baja y ve al vecino,  
procura contarle un cuento...  
y pídele dos pesetas  
o una peseta, *u* diez céntimos».



Mas, como yo soy tan corta,  
no sé cómo dar comienzo,  
y, vamos, que *usté* perdone...  
¡No me atrevo, no me atrevo!

CORDERO                   ¿Conque un sablazo?

FEÚCHA                   Un sablazo.

CORDERO                   **(Con guasa.)**  
¡Ja, ja, ja!... Yo soy...

FEÚCHA                   Sabemos  
quién es *usté* por mi primo.

CORDERO                   ¿Me conoció?...

FEÚCHA                   ¡Ya lo creo!

CORDERO                   Pues, hija mía, es difícil,  
porque ya va a hacer lo menos  
dos meses que no me lavo.

FEÚCHA                   ¡Cochino!

CORDERO                   Y en cuanto a eso  
del *parné*, diga a su padre  
que *m'alegro* verle *gieno*...  
Y, ahora, siéntese *usté*, prenda,  
que voy a contarle un cuento.

FEÚCHA                   ¿Ruso?...

CORDERO                   De las mil y pico  
de noches, niña... ¡Sentémonos!  
**(Pausa. Con tono y gesto cómico-trágico.)**  
¡Aaaaaaaaah!...  
**(Pausa.)**  
Salime yo una mañana  
del sol al primer reflejo,



con que su frente engalana  
por la puente segoviana

**(Levantándose.)**

entrada del Madrid viejo.

Pensando a un tiempo y andando,

dime en pensar y en beber;

y preguntándome ¿cuándo

vas a buscar trabajando

la honra que perdiste ayer?

Trapos viejos recogí,

clavos y broza atrapé;

a las bohardillas subí,

a los sótanos bajé,

en zahúrdas me metí

y nunca consideré

qué hubiera sido de mí

si se me resbala un pie.

**(Pausa.)**

Cuentan de un sabio que un día

tan *boquerón* se encontraba

que sólo se alimentaba

de la alfalfa que cogía.

¿Habrá otro *primo* -decía-

más *arreado* que yo?

Y cuando el rostro volvió

halló la respuesta viendo

que otro *primo* iba comiendo

la alfalfa que él no comió.

Ese primo sin dinero

que busca de noche y día

su honradez y su alegría

es menda el escarolero.

**(Se señala a sí mismo dándose una palmada en el pecho.)**

Yo soy el que va detrás,

yo soy el que va buscando



## Isidora 24

las cosas que van tirando  
por el mundo los demás.  
Fui don Nadie, un pobre leño.  
¡Tan triste fue mi destino  
que hasta oficié de pollino  
en un carrito pequeño!  
Rescaté un nombre rastrero  
con sudor y trabajando;  
ayer, un golfo; hoy cantando  
honradamente:

**(Canta.)**

¡El tra... pero!...  
Y por el Dios de Israel  
que a esto don Juan se atrevió  
y lo que él aquí contó  
mantenido está por él.

FEÚCHA

¿Terminó la moraleja?

CORDERO

Terminó y es evidente.

FEÚCHA

Pues le diré al presidente  
que le den a *usté* la oreja.

CORDERO

**(Retrocediendo pausada y solemnemente hacia la puerta de la trapería.)**

Nada de sablazos, prenda.  
¡A trabajar y a vencer!  
Y, adiós, que tengo que hacer  
muchas cosas en la tienda.  
**(Se entra en la prendería.)**

## Escena II

CERILA, FEÚCHA; **en seguida**, ALCALDESA; **al final**, EL TRASPUNTE.



FEÚCHA                   **(Cómico-trágica.)**  
¡Ah, qué filtro envenenado!  
¡Qué vergüenza!..., ¡qué vergüenza!  
¡La lección fue muy bonita!...  
**(Transición.)**  
¡Bien! Pero... ¿y las dos pesetas?

**(Entra la ALCALDESA ridícula y estafalariamente vestida puerta foro.)**

ALCALDESA           Aquí estoy porque he venido.

FEÚCHA                   **(Que se ha quedado un momento pensativa.)**  
¡Caramba, bonita idea!  
Aquí está quien paga el pato.

ALCALDESA           **(Contoneándose.)**  
¿Qué tal estoy?...

FEÚCHA                   *Pa comérsela.*  
Parece *usté* un objeto  
de una rifa.

ALCALDESA           **(Contemplándola.)**  
¡Qué vergüenza!

FEÚCHA                   *Pa mí que a usté la ha vestido*  
*pa dir al baile su suegra.*

ALCALDESA           **(Con énfasis, señalándose el traje.)**  
¡Es la última de Alcorcón!

FEÚCHA                   ¡Qué facha!

ALCALDESA           ¡Caray, qué pena!  
¡En vista de eso, no voy!...

FEÚCHA                   **(La detiene asiéndola bruscamente de un brazo.)**  
*Usté va allí de cabeza,*



pues si *usté* no fuese al baile...  
¡adiós lección y comedia!  
*Usté* se pone mi moño  
y mi pañuelo de seda,  
y mi falda y mi refajo,  
y mis botas y mis medias.

ALCALDESA      Pero, ¿y *usté*?...

FEÚCHA          Yo me quedo  
*cuasi* con el traje de Eva.

ALCALDESA      ¿Y *too* eso es *prestao*?...

FEÚCHA          ¡Naranjas!  
Hay que sudar diez pesetas.

ALCALDESA      Pero el caso es que mi esposo...  
¡Fíeme *usté!*...

FEÚCHA          ¡Ni a mi *agüela!*  
¡Lo he jurado! «Hoy no se fía,  
mañana sí». ¡Conque, venga!  
**(Acción de dinero.)**

ALCALDESA      ¿Sería *usté* tan amable  
que tomase un *rial* a cuenta?

FEÚCHA          ¿Y lo restante?...

ALCALDESA      Mañana.

FEÚCHA          ¿Y el realito?

ALCALDESA      ¡A la carrera!

FEÚCHA          ¿*Tie usté* que ir a casa?

ALCALDESA      ¡Nunca!  
Yo tengo aquí letra abierta  
con el traspunte.



*Isidora 24*

**(Llamando.)**

¡Traspunte!

**(Sale puerta foro EL TRASPUNTE con una vela encendida y un manuscrito.)**

Deme *usté* un real.

EL TRASPUNTE

¡Ahí va!

**(Le entrega el dinero y vase corriendo puerta foro.)**

ALCALDESA

Venga.

**(Entregándole el real a FEÚCHA.)**

Como éstos.

FEÚCHA

Así se abona.

ALCALDESA

Las cuentas, hija, son cuentas.

FEÚCHA

Lo dicho, y a divertirse.

ALCALDESA

Pero, ¿y la ropa?...

FEÚCHA

¡Gacela!

¿Voy a desnudarme ahora?

¿Y si me constipo?... Tenga tranquilidad, que a su casa se lo mandaré con ésta.

**(Por CERILA, que se habrá aproximado a su ama en tiempo oportuno.)**

ALCALDESA

¿Me faltará?...

FEÚCHA

¡Antes la vida!

ALCALDESA

¿Irá todo?

FEÚCHA

Yo soy seria.

ALCALDESA

**(Dirigiéndose puerta foro.)**

¡Adiós, hermosa Feúcha!

FEÚCHA

¡Adiós, hermosa coqueta!



## *Isidora 24*

### *Escena III*

**Dichas, menos** ALCALDESA

FEÚCHA

A las nueve en el convento,  
a las diez junto a esta puerta  
y a las once el estacazo  
del marido si se entera.

**(Pausa.)**

¡Hágase la luz!

**(Acción de dinero.)**

Y se hizo.

**(Contemplando las monedas que tiene en la mano.)**

¡Dinero, bendito seas!

**(Dirigiéndose a la escalera del patio y, mientras sube, saludando a la prendería con gesto y entonación cómico-trágicos.)**

¡Adiós, profesor de esgrima!

¡Adiós, maestro Ciruela!

### **Mutación**

### **Cuadro III**

**Dos de la vela y de la vela dos**

**Decoración:** casa blanca, reja practicable al foro, que lo constituye un forillo de calle. Puertas practicables a derecha e izquierda en las laterales. Una mesa de cocina llena de libros de comercio y otra mesa cerca de la lateral derecha llena de trapos. Arrimados a las paredes cajones y sacos: colgadas varias ristras de ajos y de guindillas. Sillas de Vitoria.

### *Escena I*

FEÚCHA y CERILA. **Dentro gran ruido de gente, que pasa cantando al son de una guitarra.**

FEÚCHA

**(Absorta, fingiendo sumar en un libro mayor que tiene abierto sobre la mesa. Interrumpiéndose.)**



¡Cuál gritan esos malditos!...

Y yo con las matemáticas  
haciéndoles competencia  
a Villaverde y Pitágoras.

CERILA

**(Que contempla a FEÚCHA.)**

Es que el barrio se divierte...

**(Transición.)**

Sí que estuviste acertada  
en tu comercio.

FEÚCHA

¡*Pa* chasco!

La lección que ha una semana  
me dio aquel traperero ilustre  
no ha sido saco de paja.

Hoy tengo ya mi comercio.

Ya ves que la cosa marcha,  
que vendo grillos y peines  
y otras cien mil zarandajas;  
¡no es que *haigamos echao* coche!,  
pero ha habido *pa* patatas  
y *pa* brevas *pa* mi padre,  
y *pa* tinte *pa* las canas  
de mi madre, y, en fin, chica,  
que el hambre se fue de casa.

CERILA

De tu maestro, el traperero,  
se dice que...

FEÚCHA

No se arranca.

**(Vase CERILA puerta lateral izquierda.)**

## *Escena II*

**Dichas y MANGA**



MANGA **(Desde la puerta lateral derecha.)**

¿Se *pue* pasar?

FEÚCHA

¡Adelante!

**(Entra MANGA.)**

¡Arrea! Aquí está la Manga.

MANGA

*Gueno*, pues aquí estoy yo  
porque he *veníó*, mi ama.  
Vengo a que me dé *usté* horquillas  
y *alcagiëses*, y azofaifas,  
y palillos *pa* los dientes,  
y aleluyas, y a *pagarla*.

FEÚCHA

**(Abriendo un libro muy grande.)**

Pues, mira, me debes...

**(Mira el libro.)**

MANGA

¡Ca!

No me saque *ustez* el álgebra,  
yo cuento por dedos...

**(Contando.)**

Son  
treinta y tres, las cuentas claras.

Ahí *tie* *usté*.

**(Le entrega unas monedas.)**

FEÚCHA

Toma la vuelta.

**(Le devuelve unas monedas.)**

¿Se vende mucho?

MANGA

No falta,  
pero *tie* una que luchar  
con esos perros de guardias,  
que por menos de un comino  
destrozan de una patada  
todo el establecimiento.



FEÚCHA

¿Y qué vendes?...

MANGA

Soy un arca  
del señor Noé; *pus, misté*,  
vendo peines y castañas,  
*alcagüeses* y palillos,  
*El Motín* y *La Semana*  
*Católica*, doy fiado;  
voy por calles y por plazas  
gritando:

**(Vocea.)**

«¡Mañana sale!  
¡El gordo! ¡Sale mañana!»...  
Vendo, además, catecismos,  
*Fleuris*, historias sagradas  
y cartitas amorosas  
*pa galanes* y *pa damas*.

FEÚCHA

Estás hecha una arañita,  
¿y tendrás ahorros?...

MANGA

Ni agua:  
*misté*, mantengo a mi padre,  
a mi *agüela*, a mi madrastra,  
a mis hermanos solteros,  
a mi hermana la casada,  
a un loro de una vecina,  
que el pobre me da las gracias,  
y a un gandul que yo camelo  
y que el gachó no trabaja,  
y que cuando doy, me mima,  
y cuando no, me maltrata.  
Así vivo por el mundo  
y *entoavía* no falta  
quien me llame golfa. ¡Golfa!  
Ahí *tie usté*, ¡cosas de España!



## Isidora 24

Ése es el premio que tienen  
las mujeres que trabajan.

FEÚCHA ¡Muy bien, chiquilla, muy bien!

MANGA Y ahora por calles y plazas  
a gritar:

**(Vocea.)**

«¡Mañana sale!  
¡El gordo! ¡Sale mañana!»...

FEÚCHA ¿Y te compran?

MANGA ¡Ya lo creo!

FEÚCHA ¿Y sale el gordo?

MANGA ¡Las ganas!  
Aquí no sale más gordo  
que Aguilera, de su casa.

FEÚCHA ¡Conque a vender *pa* vivir!

MANGA Eso es lo que me hace falta.

**(Yendo hacia puerta lateral derecha.)**

¡Adiós, hermosa Feúcha!

**(Vase.)**

FEÚCHA ¡Adiós, laboriosa Manga!...

## Escena III

FEÚCHA y ALCALDESA.

ALCALDESA **(Entrando puerta lateral derecha. Al encontrarse con la MANGA, le hace un saludo muy ridículo. La MANGA vase riendo. Durante esta escena FEÚCHA confecciona con los trapos un muñeco, al cual pinta ojos, narices y boca con una brochita impregnada de tinta.)**

Permita usted que me cuele.



## Isidora 24

- FEÚCHA                    ¡Ay, hija, es usted muy dueña!
- ALCALDESA                **(Mirando a las paredes. Con tono admirativo.)**  
¡Si esto es cuasi *El Bon Marché*!
- FEÚCHA                    Todo con mucha modestia.
- ALCALDESA                ¡Ah!, pero vende usted mucho  
y vende usted cosas buenas.
- FEÚCHA                    De todo como en botica;  
son artículos de quiebras.
- ALCALDESA                A propósito de artículos,  
óigame usted, en reserva,  
dicen que si tiene usted  
que ver con ese tronera  
de traperero... También dicen  
que el producto de estas ventas  
es de *extranjis*; dicen que  
ambos a dos... ¡No se ofenda!...
- FEÚCHA                    Eso dicen, pero, ¡quia!,  
¡cosas de las malas lenguas!  
Yo me dediqué al comercio  
-pues fue noble que lo hiciera-  
*pa* mantener al gandul  
de papá, *señá* Alcaldesa.  
*Usté* compró aquellos pingos,  
me arregosté, puse tienda,  
y pata...
- ALCALDESA                También se dice  
que el señor Patio...
- FEÚCHA                    Ese bestia...
- ALCALDESA                La quiere a usted con delirio.



## Isidora 24

FEÚCHA                    ¡Ay, hija, pues que me quiera!

### Escena IV

#### Dichas y CORDERO

CORDERO                    **(Entra puerta lateral derecha. Viene vestido como los traperos que andan por la calle, con un sombrero de copa apabullado, una chaqueta encima de la blusa. Trae al hombro un saco. Deteniéndose en el umbral y con tono solemne.)**

*Ave, Feúcha, moriture te salutam, Dominus vobiscum...*

FEÚCHA                    *Ecum spiritu tuo.*

ALCALDESA                (Me iba a marchar, pero ahora me quedo a fisgar la escena.)

CORDERO                    **(A FEÚCHA.)**  
Aquí, morena mía,  
*tie usté* al traperero.

ALCALDESA                (¡Y la llama morena!)

FEÚCHA                    *Tenga usté* juicio.

CORDERO                    Es que hoy me he levantado  
chirigotero.

FEÚCHA                    **(Suspirando.)**  
(¡Ay, sus frases me sacan  
fuera de quicio!)

CORDERO                    Pues, *na*, que al levantarme  
por la mañana,  
fui a la trapería  
muy decidido,  
y algo dijo aquí dentro:  
**(Por el pecho.)**



«Una serrana  
está por ti loquita»;  
y a eso he venido.  
Que el negocio, Feúcha,  
siempre es negocio,  
y entre dos siempre se hace  
más llevadero.  
Y aquí estoy por si acaso  
quiere *usté* un socio.

ALCALDESA      ¡Vaya un gachó del arpa!

FEÚCHA          ¡Vaya un traperero!  
Y el negocio de chuchos,  
¿qué tal?

CORDERO        ¡Marchando!  
*Antiyer* por la tarde  
vendí otro perro.

ALCALDESA      ¿De qué ventas, señores,  
están hablando?...

CORDERO        **(Remedándola.)**  
¿Y a *usté* quién le da vela  
para este entierro?

FEÚCHA          **(A la ALCALDESA.)**  
Si vendemos perritos.

CORDERO        ¡Y baldosines!

FEÚCHA          ¡Y torraos!

CORDERO        ¡Y avellanas!

FEÚCHA          ¡Zorros!

CORDERO        ¡Plumeros!



*Isidora 24*

- ALCALDESA Bien van a marchar luego  
los chiquitines.
- FEÚCHA ¿Qué chiquitines dice?
- ALCALDESA ¡Los herederos!
- CORDERO Conque, vamos a cuentas.  
**(Sentándose a la mesa.)**
- FEÚCHA **(Abriendo un libro muy grande.)**  
¡Ahora mismo!
- ALCALDESA (¡Para mí que se entienden como hay Dios!)
- FEÚCHA **(Después de examinar el libro.)**  
Dos de la vela, y de la vela dos.
- CORDERO Me debe *usté* catorce.
- ALCALDESA (¡Qué cinismo!)
- CORDERO Por un galguito que vendí a un perrero...  
Busque *usté* la partida de animales.
- FEÚCHA **(Doblando unas cuantas hojas del libro.)**  
¡Aquí está ya!
- CORDERO Cuarenta y cuatro reales;  
apunte *usté* ocho más por un faldero.  
**(FEÚCHA escribe en el libro las partidas que dicta CORDERO.)**  
¡*Alcabueses* y chufas *pa* un banquete  
con que obsequió el ilustre Ayuntamiento  
a un señor concejal, cuarenta y siete!  
Una partida de lechugas, ciento...  
¡Ahora, a sumar!...
- FEÚCHA Ya voy.  
**(Finge que suma.)**



CORDERO

**(Mirándola arrobado.)**

¡Me la comía!

FEÚCHA

**(Sumando.)**

Ocho y ocho, son diez... Pues cuatrocientas...

**(A la ALCALDESA.)**

¡Fíjese *usté*, señora, esto son cuentas!

**(A CORDERO, entregándole cuatro papelitos.)**

¡Ahí van cuatro billetes... del tranvía!

**(Se guarda CORDERO los billetes, se levanta y saca del pecho un sobre.)**

CORDERO

**(Por la carta.)**

Ahora, aquí lo digo,

la quise y la quiero:

es esta mocita tenedor de libros

de un pobre comercio.

Lo dice esta carta,

lo dice mi pecho,

lo dice el *Heraldo*, lo dice *La Corres*,

lo dice *El Cencerro*.

**(A medida que va citando estos periódicos saca un ejemplar de los bolsillos que deja encima de la mesa, lo mismo que la carta.)**

Vivo porque vive;

si muere, yo muero;

que entierren juntitas nuestras pobres almas,

nuestros pobres cuerpos.

Llamé a su cariño,

si me abre su pecho

que Dios se lo premie.

FEÚCHA

¿Y si no lo abre?

CORDERO

Llamaré al sereno.

Feúcha es mi vida,

**(Retrocediendo hacia la puerta lateral derecha.)**

Feúcha es mi cielo,



## *Isidora 24*

Feúcha, Feúcha, Feúcha, Feúcha,

Feúcha, aquí espero.

**(Dice esto en el umbral de la puerta y vase.)**

### *Escena V*

**Dichos menos CORDERO; enseguida CERILA; poco después el señor PERICO, la señora FILO y EL SACRIS.**

ALCALDESA      **(A FEÚCHA, por la carta que tiene en la mano.)**

¡Leed!

FEÚCHA      **(Rompe el sobre y lee la carta.)**

«Feúcha del alma mía»...

¡Válgame Dios qué *prencipio!*

ALCALDESA      Vendrá en verso y será un ripio  
que tiene la poesía.

FEÚCHA      **(Leyendo.)**

«Luz de donde el sol la toma,  
hermosísima paloma»...

**(Sale CERILA puerta lateral izquierda precipitadamente.)**

CERILA      ¡Feúcha, que viene el coco!

FEÚCHA      ¿Quién es el coco?

CERILA      El terceto:  
el Sacris y tus papás.

FEÚCHA      ¡Son más pelmas que el casero!

**(Salen el señor PERICO, la señora FILO y EL SACRIS, puerta lateral izquierda. CERILA vase puerta lateral izquierda.)**



- PERICO                   **(A FEÚCHA, con enfado.)**  
¡Nada, decididamente,  
me cansa ya tu comercio!
- FEÚCHA                   Por él comes, por él fumas.
- PERICO                   ¡Enteraos!, y por él bebo.
- FILO                      No nos gusta...
- PERICO                   ¡No señor!
- EL SACRIS                ¡Ya la están *ustés* riñendo!
- FEÚCHA                   Así paga el diablo...
- PERICO                   ¡Nada!  
El trabajo no se ha hecho  
*pa* nosotros,  
**(A EL SACRIS.)**  
¿es verdad,  
señor Sacristán?...
- EL SACRIS                Yo creo  
en Dios Padre.
- FEÚCHA                   Muchas gracias.  
De modo que estoy haciendo  
la prima...
- PERICO                   Si no es por ahí...
- FEÚCHA                   Ya lo sé que no, es por tientos;  
está bien, pues yo me marchó  
**(Se pone un pañuelo a la cabeza y un mantón.)**  
por ahí a tomar el fresco.  
Vamos, señora Alcaldesa,  
que es tarde y viene lloviendo.  
**(A EL SACRIS.)**  
Señor Sacris, esta noche



*Isidora 24*

no me falte usted, le espero.

EL SACRIS

¿Dónde?

FEÚCHA

En Eslava, tomando  
café y gotas.

EL SACRIS

¡Hasta luego!

**(Vanse FEÚCHA y ALCALDESA, puerta lateral derecha.)**

*Escena VI*

PERICO, FILO y EL SACRIS

PERICO

¡Se ha marchado!

FILO

¡Sí!

PERICO

¡Pues duro!  
¡Trae las ganzúas!

**(FILO sacando del bolsillo de la falda un manojo de ganzúas que hace sonar.)**

¡Que se va a cerrar!

FILO

¡Corriendo!

**(PERICO coge las ganzúas y abre el cajón de la mesa.)**

EL SACRIS

¡Delante de mí!

PERICO

¡Pues claro!

FILO

¡Así se roba!

EL SACRIS

¡Mal hecho!

PERICO

**(Saca de la mesa un sobre.)**

Aquí hay un sobre.

FILO

¿Qué tiene?



- PERICO                   **(Volviendo a dejarlo en el cajón.)**  
Son papeletas de empeño.  
                              **(Saca otro sobre.)**  
Aquí hay otro sobre.
- FILO                       ¿Otro?
- PERICO                   Otro; y éste tiene peso.
- FILO                       Mira lo que dice.
- PERICO                   El sobre  
dice: «Llovido del cielo».  
Además, hay cuatro *riales*,  
una herradura, un moquero...
- FILO                       ¿Tiene cifras?
- PERICO                   **(Mirando el pañuelo.)**  
¡Tiene cifras!  
«A su Feúcha, su feo».  
                              **(A EL SACRIS.)**  
Vamos a ver, señor Sacris,  
¿y qué dice usted a esto?
- EL SACRIS               Digo, que creo en Dios Padre.
- PERICO                   ¡Válgame Dios de los cielos!  
                              **(Saca un botecito.)**
- FILO                       ¡Qué sospecha, madre mía!
- PERICO                   **(Oliendo el botecito.)**  
¡No me huele a mí bien esto!  
¡Claro, como que es pomada  
húngara de quince céntimos!  
                              **(Lee unos papeles.)**  
«Saldo a Cordero». «Debido  
a la cuenta de Cordero».



## *Isidora 24*

¡Señor, esto es un rebaño!

FILO

**(A PERICO.)**

¡Cierra! Los toros son ciertos.

**(A EL SACRIS.)**

¿Y usted qué dice?

EL SACRIS

Pues digo

lo que he dicho ya, que creo

en Dios Padre.

PERICO

¡Qué pesado!

Crea *usté* por un momento

también en el Hijo, ¡hombre!

¡Es usted demasiado crédulo!

### *Escena VII*

**Dichos, el señor PATIO, ALCALDE, BRAVO; después FEÚCHA, ALCALDESA y dos Mujeres.**

PATIO

**(Entra puerta lateral derecha seguido del ALCALDE y BRAVO.)**

¡Viva el señor don Perico!

Y toda su parentela,

y su encantadora hija,

y el gato, y la cocinera,

y el canario más sonoro,

y la fuente más risueña.

ALCALDE y  
BRAVO

¡Viva!

PERICO

Pero, ¿y a qué vienen

tantas voces?

ALCALDE

¡Friolera!

PATIO

**(A PERICO.)**

Si me da usted su palabra



## Isidora 24

de que su sin par gacela,  
su Feúcha, irá conmigo  
*colgá* del brazo a la iglesia,  
lo digo, si no, ¡*necuacuam!*

ALCALDE            ¡Vaya, basta de comedia!

FILO                ¿Qué pasa?

PERICO            ¡Por Dios! ¿Qué ocurre?

ALCALDE            Que la boda es cosa hecha,  
que Cesarito se casa  
dentro de un mes con la vieja.

FILO                (¡Ya *semos* ricos, Dios mío!)

PERICO            ¿Pero la noticia es cierta?

**(FEÚCHA y ALCALDESA entran puerta lateral derecha seguidas de dos Mujeres.)**

ALCALDESA        Señores míos, felices.

FILO                **(Por ALCALDESA.)**  
¡Pero esta joven se encuentra  
hasta en la sopal!

ALCALDESA        Señores,  
mil y mil enhorabuenas.

FEÚCHA            **(A FILO y PERICO.)**  
Por fin habéis conseguido  
que se case con la vieja.

PERICO            **(A FEÚCHA.)**  
¿Y dónde te lo contaron?

FEÚCHA            ¿Dónde? Detrás de esa puerta.  
**(Señala la de la lateral derecha.)**



## Isidora 24

- PERICO                   Locura, ilusión, mentira...  
                              **(Dando grandes pasos y como si divagara.)**  
Millones..., zafiros..., perlas...,  
cuatro montes, cinco montes...,  
cuatro dehesas, cinco dehesas...,  
magras..., jamón con tomate...,  
*vedículo...*, borrachera...  
Locura, ilusión, mentira...  
¡Permitid que no lo crea!
- ALCALDE                   **(Saca un telegrama y se lo enseña a PERICO.)**  
Pues aquí está el telegrama.
- (La ALCALDESA lo coge on ansiedad para leerlo, se lo arrebatata PATIO y a éste FILO.)**
- PERICO                   **(Coge el telegrama y lee.)**  
«Martes, tres. Me caso vieja.  
Manda fondos. Cesarito.  
Si no los tienes, empeña».  
**(Como si divagase.)**  
Cuatro montes, cinco montes...,  
cuatro dehesas, cinco dehesas...,  
magras..., jamón con tomate...  
¡Eureka, señor, eureka!  
**(Se ríe con risa convulsiva y se deja caer anonadado en una silla. FEÚCHA coge un vaso de agua y le rocía el rostro.)**
- FILO                       **(A EL SACRIS.)**  
¿Y qué dice usted a esto?
- EL SACRIS               Que creo en Dios Padre, abuela.
- ALCALDE                ¡Qué fortuna!
- ALCALDESA            ¡Qué fortuna!
- PATIO                   ¡Qué de alhajas!
- ALCALDE                ¡Qué riqueza!



(A PERICO.)

Y le harán a *usté* archipámpano.

PERICO

(Dándose mucho tono.)

¡Pss! Lo aceptaré, por éstas,

(Señala a FILO y FEÚCHA.)

para que tomen las aguas  
de *Furcio-Melanio*, en Béjar,  
y yo las de *Marguerite*,  
en Loeches, que me prueban.

PATIO

(A FEÚCHA, con tono tragicómico.)

Por última vez, Feúcha,  
¿me quiere usted?

FEÚCHA

¡No!

PATIO

¡Grosera!

ALCALDE

(A PATIO.)

¡*Gacholi*, qué calabazas!

PATIO

(Sollozando.)

Pero, mírala, por éstas,  
que lo que es con el trapero  
tampoco vas a la iglesia.

PERICO

(A FILO y FEÚCHA.)

¡Vaya, Filo, y tú, Feúcha,  
ir haciendo la maleta,  
que quiero *dir* a la boda!

(A los otros.)

Y a ustedes, se les obsequia  
con...

FILO

(Tirándole de la chaqueta.)

¡Que no tenemos perros!

PERICO

Agüita clarita y fresca.



*Isidora 24*

ALCALDE                    ¡Señores! ¡Vivan los novios!

TODOS                    **(Menos EL SACRIS y FEÚCHA.)**  
¡Vivan!

ALCALDE                    **(A EL SACRIS.)**  
¿Y *usté* no se alegra?

EL SACRIS                Yo sólo creo en Dios Padre.

PERICO                    ¡Dios mío, cuánta riqueza!...

FEÚCHA                    Esta boda de mi primo  
me da pena, mucha pena,  
que para un hombre casado  
son ya demasiadas dehesas.  
**(A EL SACRIS.)**  
Señor Sacris, señor Sacris,  
mañana a las ocho y media  
le espero a usted.

EL SACRIS                ¿Dónde?

FEÚCHA                    ¿Dónde?  
Aquí arriba, en la azotea;  
quiero hablar con el trapero.

EL SACRIS                ¡Pues no faltaré! ¿Me dejas  
que crea en Dios Padre?...

FEÚCHA                    ¡Claro!

EL SACRIS                ¡Feúcha, bendita seas!  
¿Y qué he de hacer?

FEÚCHA                    Poca cosa,  
no quitarse de mi vera.

EL SACRIS                ¿Por qué?



## Isidora 24

FEÚCHA                    Por si viene el coco.  
                              ¿Irá usted?

EL SACRIS                Sin falta, prenda.

**(Dentro suenan voces, repiques de campanas y cantos.)**

PERICO                    Alegres tocan las músicas,  
                              los organillos alegran  
                              y repican las campanas...  
                              ¡Hoy para todos es fiesta!

ALCALDE                ¡Viva la alegría!

TODOS                    ¡Viva!

PERICO                    ¡Cuánta dicha!

FEÚCHA                    ¡Cuánta pena!

**(Se lleva un pañuelo a los ojos y solloza trágica.)**

PERICO                    ¿Por qué lloras tú, Feúcha?  
                              ¡Dímelo tú a mí, princesa!

FEÚCHA                    **(Transición.)**  
                              Porque he picado cebolla.

PERICO                    ¡Ven con todos a la fiesta!  
                              La *orgia* nos llama, hija mía.  
                              ¡Anda, Feúcha, que esperan!

FEÚCHA                    **(Con gran volubilidad.)**  
                              Vamos, sí, donde queráis.  
                              Hagan de mí lo que quieran.  
                              **(Con tono solemne y retumbante.)**  
                              ¡Llebadme a tomar el sol,  
                              que el sol da luz y caliente!

## Mutación



*Isidora 24*

**Cuadro IV**

**A la luna de Valencia<sup>121</sup>**

**Decoración:** una azotea; en primer término, próximo a la lateral izquierda un palomar al que se sube por una escalera de mano practicable; lienzo de pared en la lateral derecha con puerta practicable; en el centro de la azotea un tiesto enorme con una gran planta. Al foro, telón en el que habrá muchas torres de iglesia.

*Escena I*

FEÚCHA, CORDERO y EL SACRIS. **Al levantarse el telón los tres personajes juegan al escondite valiéndose para esto del tiesto.**

FEÚCHA                    ¡Orí... venga!  
                                  **(Corre al encuentro de CORDERO, lo mismo que EL SACRIS. )**

EL SACRIS y  
FEÚCHA                    **(A CORDERO, cogiéndole.)**  
                                  ¡Cogido!... ¡Cogido!...

EL SACRIS                Ya basta de jugar al escondite  
                                  y, por décima vez, ven y repite  
                                  esas frases, y dime que la quieres  
                                  y que es la más gentil de las mujeres.

CORDERO                Pues, sí, señor, la quiero,  
                                  la quiero con locura, es mi alegría,  
                                  por mi hermosa Feúcha yo daría  
                                  cuanto soy, cuanto valgo, mi dinero,  
                                  mi amor, mi trapería.  
                                  Diera por ella un mundo,  
                                  por verla pronto asida de mi brazo;  
                                  la conocí cuando me dio un sablazo  
                                  en el cuadro segundo.

---

<sup>121</sup> A la luna/ En la luna de Valencia; se suele utilizar con verbos como dejar, estar quedar, quedarse y significa frustrado, decepcionado. [ Se dice del que ve fallida su esperanza de conseguir algo].



## *Isidora 24*

EL SACRIS

**(A FEÚCHA.)**

Y tú, Feúcha, ven... ¿Le quieres?, di...

FEÚCHA

Le quiero mucho, sí;  
tanto es lo que yo quiero a mi Cordero,  
que no es cariño ya, es veneración.

**(Cantando y dirigiéndose con los brazos tendidos hacia CORDERO.)**

Eres tú porque te quiero,  
chulo de mi corazón.

**(Queda con la cabeza reclinada en el hombro de CORDERO.)**

EL SACRIS

Continúan asidos ella y él.

¡Sí que me reservan buen papel!...

**(Aquí se escucha un espantoso repique de campanas y canto de los chicos.)**

CORDERO

¿Repican aquí o es ilusión?...

EL SACRIS

Mientras hace un momento repicaban,  
aquí también tocaban:  
vosotros el violín, yo el violón.

## *Escena II*

**Dichos, PATIO, BRAVO y ALCALDESA.**

PATIO

Aquí está, ya no hay cuidado.

¡Ya por fin ha parecido!

BRAVO

¿Dónde se habían metido?

PATIO

Estaban en el tejado.

ALCALDESA

**(Entra resollando fuerte, como sofocada. A FEÚCHA.)**

¿Está *usté* aquí?

FEÚCHA

Sí, señora.



ALCALDESA Me alegro.

FEÚCHA ¡Cuántas simplezas!  
¿Seré yo el rompecabezas  
de dónde está la pastora?

CORDERO **(A la ALCALDESA.)**  
¿Y su esposo?

ALCALDESA Pues Marcial  
fue a avisar a don Perico.

CORDERO Sí, ya vemos que es un chico  
de éstos del Continental.

**(Todos menos FEÚCHA, CORDERO y EL SACRIS agitan al aire los pañuelos como si llamaran a alguien.)**

FILO y  
PERICO **(Dentro dando grandes voces.)**  
¿Dónde, dónde se esconde?

CORDERO **(A FEÚCHA.)**  
Por ahí viene tu papá,  
la cosa se pone mala.

FEÚCHA **(A CORDERO.)**  
Pues mira, tú ahueca el ala;  
conmigo se las verá...  
Espera junto a la ermita.

CORDERO Mira que el bicho es muy fiero.

FEÚCHA **(Señalando a EL SACRIS.)**  
No importa, aquí hay un torero.

EL SACRIS **(Haciendo un regate.)**  
Ricardo Torres *Bombita*.

**(Vase CORDERO.)**



## *Isidora 24*

### *Escena III*

**Dichos, PERICO y FILO.**

PERICO                    Venimos en comisión  
a decirte nuevamente  
que dejes a ese valiente  
de Cordero o de León.  
Y hartos de este cautiverio  
nos vamos al Escorial.

FEÚCHA                    Pues no me parece mal.  
Recuerdos al Monasterio.

PERICO                    ¿Vendrás?...

FEÚCHA                    ¡Nadie lo pretenda!  
Respetad cuanto yo haga.

PERICO                    No seas prima, que paga  
tu buen primo la merienda.

FEÚCHA                    **(Con tono enfático. Todos se agrupan para escucharla.)**

El papá de esa vieja maldecida,  
que vendía betún en la Ribera,  
consagró todo el curso de su vida  
a timar al incauto que pudiera;  
y su primer esposo y el segundo,  
y hasta estoy por deciros que el tercero,  
eran: uno espadista, otro ratero,  
éste ladrón, bandido tremebundo,  
y ateniéndome, pues, a estas razones,  
ya sabéis que ese pan que os da mi primo

**(Con tono dramático.)**

es un pan procedente de algún timo  
que amasaron tal vez los Juanillones.



**(Todos al oír esto lanzan un «¡Oh!» de espanto y se quedan como petrificados.)**

CÉSAR                   **(Sale acompañado de PATIO, BRAVO, ALCALDE y otros. Mirando a todos asombrado de su inmovilidad.)**

Señores, ¿qué pasa aquí?...

PERICO               Aquí pasa lo que pasa,  
**(Todos volviendo de su asombro.)**

que lo está tomando a guasa  
y que se burla de mí.

EL SACRIS           **(A FEÚCHA.)**

¡Corre, que quieren llevarte!

CÉSAR               Es tu desvergüenza mucha.  
¡Venga usted acá, Feúcha!

FEÚCHA             ¡No voy a ninguna parte!  
**(Todos menos EL SACRIS quieren detener a FEÚCHA, que se dirige hacia el palomar. Deteniéndose.)**

¡Atrás, atrás, ciudadanos!

**(Todos retroceden haciendo sonar los pies como si trotaran.)**

¡Vuestro valor no me arredra,  
que os volveré con mis manos  
a vuestros lechos de piedra!

PERICO             ¡Ven, Feuchita, hija mía!

FEÚCHA           Suya o del claustro, os lo he dicho,  
satisfaré mi capricho.  
Mi Cordero es mi alegría  
y, aunque pese al mundo entero,  
*en jamás* le olvidaré,  
pues siempre he sido y seré  
la cordera del Cordero.

**(Se oye el balido de un cordero. FEÚCHA sube los primeros listones de la escalera que da al palomar. Detrás de ella, cojeando, EL SACRIS.)**



## *Isidora 24*

PERICO **(Mordiéndose los nudillos, con rabia.)**

¡Mira que me tienes harto,  
que mi dolor es profundo!

FEÚCHA **(Desde lo alto de la escalera y tendiendo los brazos, figurando que vuela.)**

¡Ahora, a volar por el mundo,  
y se acabó el cuadro cuarto!

### **Mutación**

#### **Cuadro V**

#### **Entre bobos anda el juego**

**Decoración:** interior de una trapería. En la lateral derecha, puerta practicable. Próxima a ésta, y formando chaflán, otra puerta también practicable que da a un forillo: esta puerta permanece cerrada hasta que se marque. Puerta practicable en la lateral izquierda, y próxima a ésta, ventana también practicable. Hacinados, muebles viejos y trastos.

#### *Escena I*

EL SACRIS, poco después el ALCALDE.

EL SACRIS **(Sale puerta lateral derecha.)**

Ya está todo arreglado,  
¡por fin, vencimos!  
Ella está decidida  
y él decidido.

**(Bailando seguidillas.)**

¡Ole, salero,  
palmatorias, velones  
y candeleros!

ALCALDE **(Entrando puerta foro lateral izquierda y encontrándose de repente con EL SACRIS.)**

¡Muy bien, así me gusta!  
Usted de broma



y los papás y el primo  
llora que llora.  
¡Tiene salero!

EL SACRIS

**(Bailando.)**

¡Palmatorias, velones  
y candeleros!  
Con esa pobre gente  
se portó al pelo,  
que me pongan en cuenta  
lo que les debo.

ALCALDE

Nobles de raza  
no permiten que su hija  
quiera a ese mandria.

EL SACRIS

**(Canta la Marsellesa.)**

«¡Quisiera ver cien nobles  
colgados de un faroll».  
Ese orgullo es lo mismo  
que si a unas botas  
tratas de remendarlas  
estando rotas.  
¡La mar de brillo!  
¡Mucho lustre, y por dentro  
mucho zurcido!

ALCALDE

¡Basta de seguidillas!  
¡Pronto, a su casa,  
quiero que a la Feúcha  
lleven o vaya!  
Lo manda el clero.

EL SACRIS

**(Bailando.)**

¡Palmatorias, velones  
y candeleros!

ALCALDE

Que al Escorial de orgía



## *Isidora 24*

se van sus padres,  
y justo es que de juerga  
con ellos marche;  
pronto, en el acto,

**(Saca un reloj.)**

que el tren sale a las cinco  
y son las cuatro.

**(Subiendo de tono.)**

¡Y lo manda el Alcalde,  
lo manda el amo  
y el obispo y el sacris,

**(Furioso.)**

y hasta el monago!

EL SACRIS

**(Con calma.)**

Iré con ella,  
¡no te sulfures, hombre!,  
que dan viruelas.

Y a mí, *pa* que te enteres,  
mi buen obispo  
y el párroco y el sacris  
y el monaguillo,  
y el carmalengo,

**(Bailando.)**

¡palmatorias, velones  
y candeleros!

**(Vase puerta lateral izquierda bailando.)**

## *Escena II*

ALCALDE, PATIO; **en seguida** CÉSAR.

PATIO

**(Entrando lateral izquierda.)**

¡Qué pasito lleva el Sacris!

ALCALDE

Y se fue de aquí cantando;



## Isidora 24

pero, no va a ser responso  
el que le den a ese guapo.  
¿Y Cesarito?...

PATIO                    Ahora viene;  
quedose ahí, en el juzgado,  
a ver si logra meter  
en el Modelo a ese caco,  
por afanar un *reló*.

ALCALDE                Ése es un cuento atrasado.

**(Entra CÉSAR, puerta lateral izquierda; ALCALDE y PATIO se cuadran y le saludan militarmente.)**

ALCALDE                ¡A la orden!

PATIO                    ¡A la orden!

ALCALDE                ¿Qué se ofrece?

PATIO                    ¿Manda algo?

CÉSAR                    Que me siento Curro Cúchares  
y quiero de un golletazo  
matar a un trapero; conque,  
el tiempo es *dublé*: en el acto  
suéltenme ustedes al bicho  
y al callejón.

ALCALDE y  
PATIO                    Es que...

CÉSAR                    ¡Largo!

**(El ALCALDE se acerca a la puerta lateral derecha, la abre e imita el toque de clarín peculiar en las plazas de toros para dar suelta a la fiera. Hecho esto, se marcha precipitadamente, seguido de PATIO, puerta foro.)**



*Isidora 24*

*Escena III*

CÉSAR y CORDERO

- CORDERO           **(Sale resoplando puerta lateral. CÉSAR se queda plantado como un don Tancredo. CORDERO se acerca a él pasito a pasito, le husmea y retrocede.)**  
¿Vos en mi casa?
- CÉSAR               Yo.
- CORDERO           ¡Cuánta alegría!  
Fuerza es bajar aquí de las alturas.  
Si lo llego a saber, con colgaduras  
hubiese yo *adornao* mi trapería.
- CÉSAR               Vos sois Antonio, sí, el de las Narices.  
¿Os extraña, verdad? ¡No es cosa rara!,  
que, a pesar de llevar sucia la cara,  
en vos reconocí al de los deslices,  
al que *afanó* un reloj.
- CORDERO           ¡Basta! Mi nombre  
es el que vos decís.
- CÉSAR               (¡Ya se ha vendido!)
- CORDERO           El Antonio murió, y ahora ha nacido  
un cordero sin hiel; ¡soy otro hombre!  
Estad seguro, pues, de mi inocencia.
- CÉSAR               ¡Eso a Rita! Este cura no *sus* cree.  
Perdone su ilustrísima, o vucencia,  
o tú, que es natural que te tutee.  
No en balde fuimos juntos a la escuela  
y jugábamos juntos a la taba.
- CORDERO           ¡Al calavera aquel que siempre andaba



## Isidora 24

de juerga le han pulido!

CÉSAR

Aquí no cuela.  
Murió tu pobre tío.

CORDERO

Lo sabía.

CÉSAR

¿Sabes de qué murió aquel pobre viejo?

CORDERO

Todo lo sé: le atropelló un cangrejo.

CÉSAR

¿Y quién te ha dicho a ti que fue un tranvía?

CORDERO

Lo vi en el *ABC*.

CÉSAR

¡Triste destino!  
Pues el ilustre y noble tabernero  
sabrás no te dejó por heredero.

CORDERO

Sé que no me ha dejado ni un comino.

CÉSAR

Pues bien, hoy que ya estás desheredado  
y que ya no te vale ni tu tío,  
o renuncias totalmente a ese lío  
de Feúcha, o daré parte al juzgado.

CORDERO

Tu prima...

CÉSAR

No me nombres a mi prima.

CORDERO

Vendrá conmigo al tálamo.

CÉSAR

¡Veremos!

CORDERO

Está por mí mochales.

CÉSAR

Lo sabemos.

CORDERO

Pero, ¿no ves, so primo, que me estima?  
¿No sabes que me quiere y que la quiero  
y el negocio de trapos es a medias?  
¿Y no sabes que todas las comedias



## *Isidora 24*

acaban en casorio, majadero?

CÉSAR  
¡Castigaré tu inaguantable guasa!  
¡Vente al terreno a pelear conmigo!  
¡Te he de matar!

CORDERO  
Perdóneme el amigo,  
mas no puedo dejar sola la casa.  
**(Señalando un montón de cachivaches.)**  
¡Ahí tienes chismes viejos a esportones,  
guitarras, hierros, llaves, estricninal...  
¡Tírame a la cabeza una ocarina,  
*pa* no verte morir cual los gorriones!

CÉSAR  
**(Cogiendo una bandurria.)**  
¿Esta bandurria? ¡No!  
**(La suelta.)**

CORDERO  
¡Te viene anchal!

CÉSAR  
**(Coge una badila.)**  
¡La badila tampoco!  
**(La suelta.)**  
¡No se estila!  
Es cursi darle fin con la badila.

CORDERO  
Con esa ratonera.

CÉSAR  
¡No, que mancha!  
**(Se deja caer como anonadado en un sillón.)**  
¡Apurar, cielos, pretendo!

## *Escena IV*

**Dichos, FEÚCHA, EL SACRIS, CERILA; después ALCALDE. FEÚCHA, EL SACRIS y CERILA entran puerta lateral izquierda, cogidos de la mano.**



## Isidora 24

- CORDERO                   **(A FEÚCHA, EL SACRIS y CERILA.)**  
Pasad, que ahora está rabiando.  
**(Por CÉSAR.)**  
¡Tened *cuidao!*... ¡No *sus* mierda!
- (Pasan los tres.)**
- EL SACRIS                   **(A CORDERO.)**  
Voy a decir a la chica  
que nos guise una paella.  
**(Se entra con CERILA, puerta lateral derecha, seguida de FEÚCHA.)**
- CÉSAR                       **(Como si volviera de un desmayo.)**  
¿Dónde estoy?
- CORDERO                   Estás aquí.
- CÉSAR                       **(Llevándose las manos a la cabeza.)**  
¿Dónde tengo la cabeza?
- CORDERO                   La habrás mandado a un recado.
- CÉSAR                       **(Cogiéndose la cabeza con ambas manos.)**  
Ya está aquí otra vez de vuelta.
- CORDERO                   ¿*Pa* qué te pones, así?  
¿*Pa* qué rabias, primavera?  
¡Si al fin vas a ser un primo  
político de este menda!
- CÉSAR                       **(Trágico.)**  
¡No entrarás en mi familia!
- CORDERO                   Es tu familia la que entra.
- CÉSAR                       **(Con gran furia.)**  
¿Por qué no tendré valor  
para matarte, gatera?
- FEÚCHA y                   **(Desde la puerta lateral derecha. Cantado.)**



## Isidora 24

- EL SACRIS «¡No le mates! ¡No le mates!».
- FEÚCHA (A CÉSAR.)  
Bueno, pero tú, ¿quién eres,  
*pa* que yo me eche mis cuentas?
- CÉSAR ¡Soy un primo!
- FEÚCHA Ya lo sé.
- CÉSAR Que por la familia vela.  
(A FEÚCHA.)  
¿Conque te casas?
- FEÚCHA ¡Me caso!
- CÉSAR Pues *pa* un servidor, *requiescan*.
- CORDERO (A FEÚCHA.)  
¿Mandaste echar el arroz?
- FEÚCHA Ya pronto estará en la mesa.
- CÉSAR (Con melodramática entonación.)  
¡Se han burlado de mi tío,  
de mi tía y de mi *agiiela*!
- ALCALDE (Desde la puerta lateral izquierda. A CÉSAR, saludando militarmente.)  
¡Señor, ahí está la guardia  
civil para que los prendan!
- EL SACRIS Es ya tarde, amigos míos,  
lean *ustés* esa esquila.  
(Saca una esquila de las que se usan para dar parte de las bodas.)
- CÉSAR (Se la arrebatada de las manos y lee.)  
«María Rodríguez, la Feúcha, y Antonio García, el de las Narices, por  
otro nombre Cordero, participan a ustedes su efectuado enlace en la parroquia  
de las Chinchas y ofrecen su casa, Arganzuela, tres, trapería. No hay teléfono».  
¡Esta broma es muy pesada!



## *Isidora 24*

ALCALDE                    ¡Daré parte, a la carrera!

**(Dentro se oye el pito de un tren.)**

CORDERO                    **(A CÉSAR.)**  
¡Corre, que se marcha el tren!

CÉSAR                      **(Sollozando trágico mientras se dirige a la lateral izquierda.)**  
¡Pa mí, Feúcha, *requiescan!*

**(Vanse ALCALDE y CÉSAR puerta lateral izquierda.)**

EL SACRIS                 Y yo a decir a la chica  
que nos saque la merienda.  
**(Entra puerta lateral derecha. FEÚCHA se acerca a la ventana y solloza grotescamente.)**

### *Escena V*

FEÚCHA y CORDERO; después EL SACRIS.

CORDERO                    **(A FEÚCHA, a la ventana.)**  
Pero, dime ¿por qué lloras?

FEÚCHA                    Porque ya me creen muerta.  
¡Míralos, por allí van!

CORDERO                    Ya los veo. Van de juerga.

FEÚCHA                    Mi madre con Cesarito,  
mi padre con la merienda...  
**(Transición.)**  
Se ríe...

CORDERO                    Le hace cosquillas  
Cesarito en una pierna.

FEÚCHA                    No los veo...



## Isidora 24

CORDERO Yo tampoco.

FEÚCHA Es la inmensa polvareda  
que los envuelve. ¡Dios mío!

CORDERO ¡Adiós, Madrid!...

FEÚCHA ¡Qué tristeza!

CORDERO ¡Si esa generación marcha,  
otra generación queda!  
¡Ellos a la bacanal!

FEÚCHA ¡Nosotros aquí, en la tienda!

CORDERO Son los viejos que se marchan.

FEÚCHA **(Por CORDERO y por ella.)**  
Y la juventud que queda.

CORDERO ¡Que Dios les dé buen viaje!

**(EL SACRIS abre de par en par la puerta que forma chaflán en la lateral derecha. Se ve en el fondo puesta una mesa con una cazuela de arroz, platos y cubiertos, alumbrada por un velón. EL SACRIS aparece con mandil y gorro de cocinero.)**

EL SACRIS **(Llamando a FEÚCHA y a CORDERO.)**  
Pollitos... ¡a la paella!...

**(Mostrándoles la cazuela que habrá encima de la mesa. FEÚCHA y CORDERO se dirigen hacia donde EL SACRIS. FEÚCHA retrocede y se adelanta a la batería.)**

FEÚCHA Los autores de *Feúcha*  
me han dado la comisión  
de expresar su admiración  
al autor de *Mariucha*  
y, siendo intérprete fiel  
de su deseo leal,  
pido en su nombre, al final,



un aplauso para él.

Telón

Galeria de Argumentos

# MARIUCHA

ARGUMENTO DE **J. M. DANAN**  
de la comedia en cinco actos  
original de **DEPOSITO DE**  
**TARJETAS POSTALES**  
ARGUMENTOS DE MARIUCHA


Se sirven a provincias los argumentos de todas las obras más en boga y cuyos estrenos hayan tenido éxito en Madrid.



Se admiten suscripciones a todos los periódicos y revistas de España y se venden en el Museo de Ciencias.

*D. Benito Pérez Galdós*

Precio, 10 céntimos. 8 Noviembre, 1905.

 [www.todocoleccion.net](http://www.todocoleccion.net)



Denia.- (*Contrariado.*) Bueno, bueno...Sea cual fuere el motivo de esta nueva desazón de la Reina, ¿creéis, Doctor, que su estado es grave?

Doctor.- Mi parecer es que el fin de Su Alteza...no está lejano.

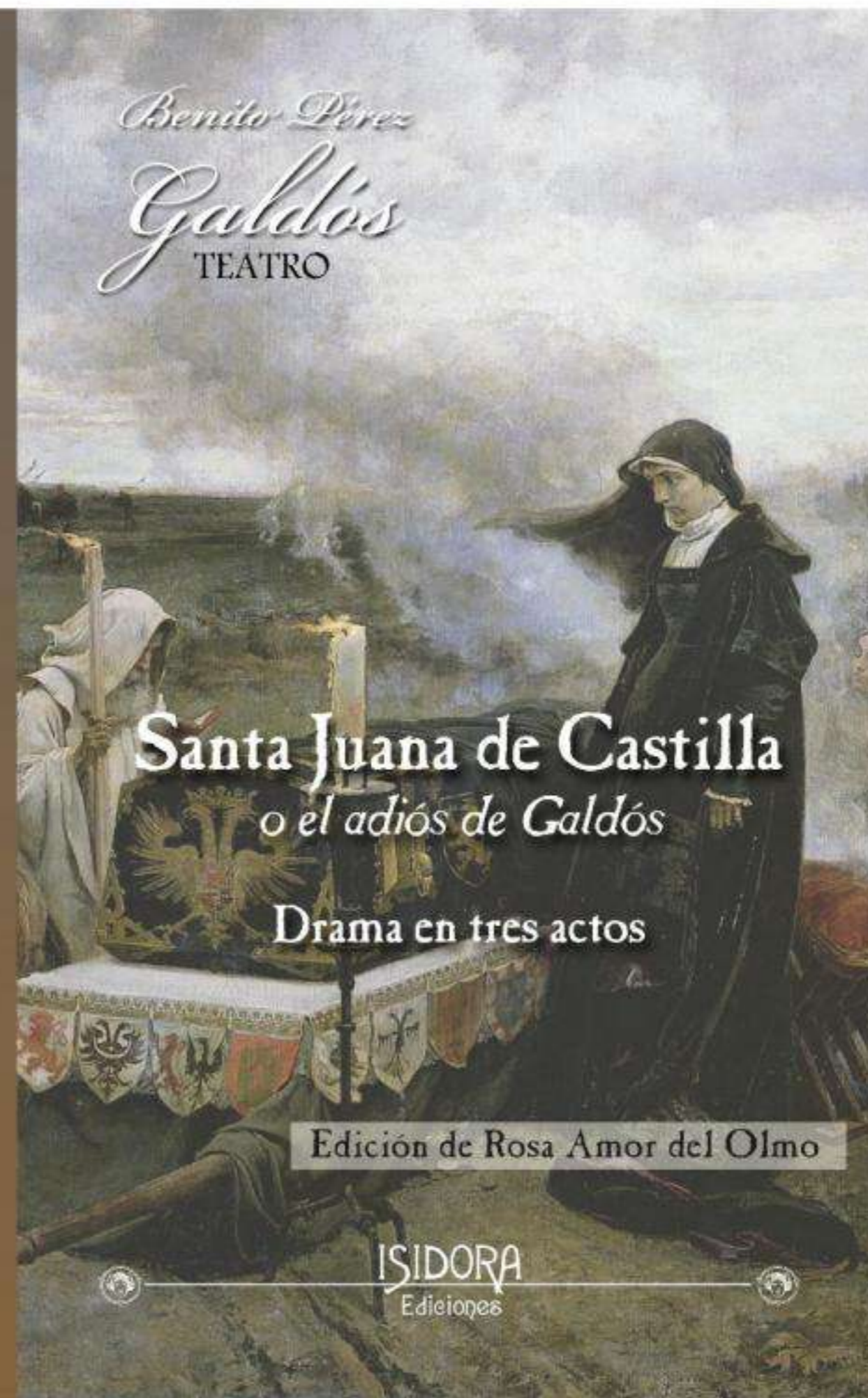
Denia.- Descansará ella y descansaremos todos. Del estado mental de la enferma, ¿qué opináis?

Doctor.- En su cerebro he podido observar cambios bruscos. A ratos se despeja y habla sin tino con personajes que no tienen realidad más que en su turbado pensamiento. Luego recae en su postración muda...Y pues está aquí el santo varón Borja, que aproveche los momentos lúcidos para cumplir la misión que le ha dado la sacra católica majestad del gran Carlos V.

Denia.- (*Con cierta sorna.*) Pues seguramente, Borja no verá cumplidos los deseos del Emperador.



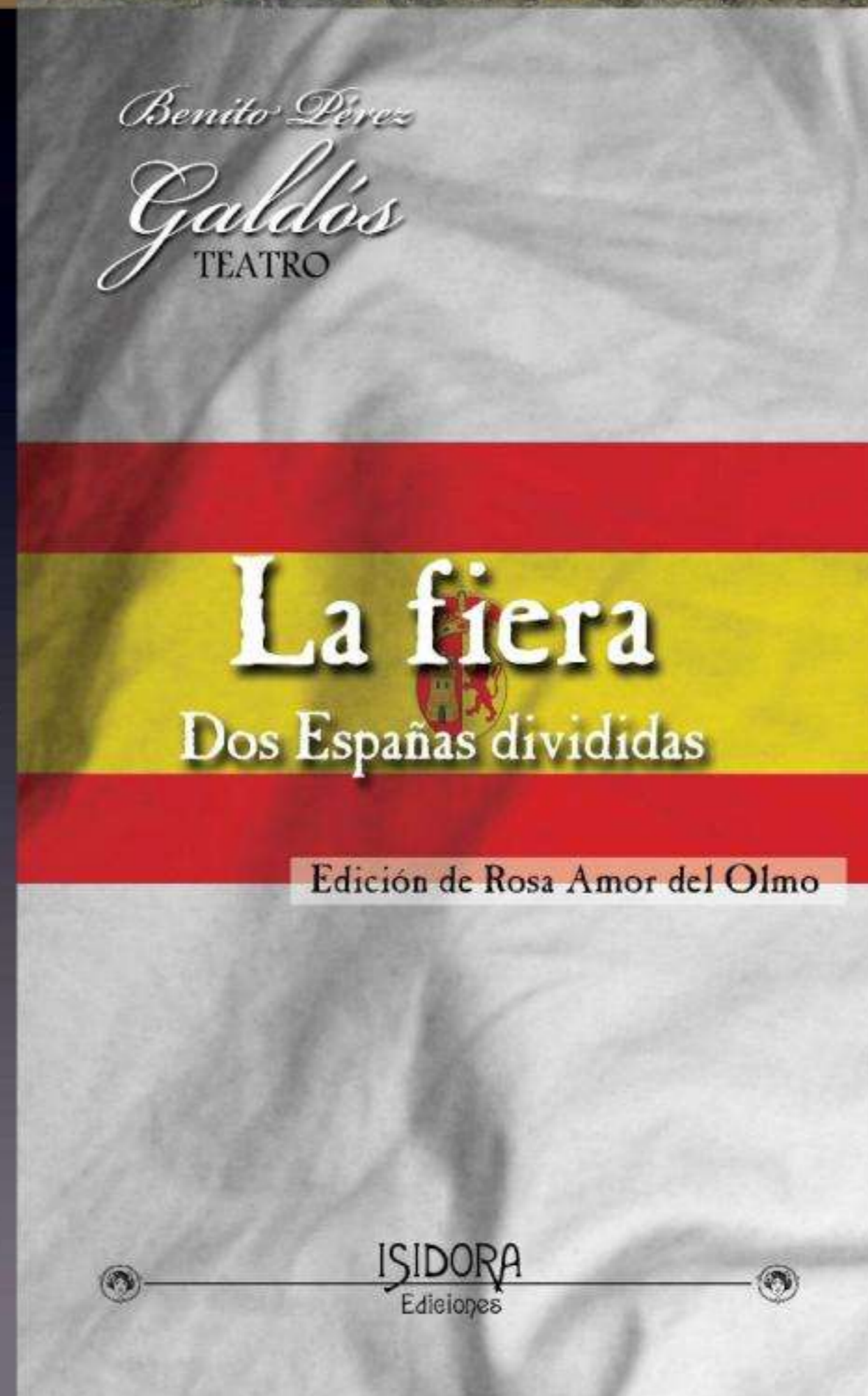
Santa Juana de Castilla  
Drama en tres actos



Juan.- (*Con amargura reconrosa.*)  
Vivimos en pleno terror. España es una jaula de locos delirantes. Las ideas no son ya ideas, sino furores. Luchamos ellos y nosotros, no para vencer al contrario, ni aun para someterlo, sino para destruirlo. por mi parte, exterminaré y arrasaré cuanto se me ponga por delante... No hay remedio; los desprecios de una mujer son nubes tempestuosas que en alguna parte y de algún modo han de causar estragos.



La fiera  
Dos Españas divididas





# الأستاذ عمر بوخاشي يحرز على جائزة المغرب للترجمة

الرواية الفائزة بجائزة المغرب للترجمة 2014

## السيدة برفيكتا Doña Perfecta

للروائي الإسباني بنيتو بيرث غالوس Benito Pérez Galdós

ترجمة: د. عمر بوخاشي

تقديم: د. الدكتور عبد الكريم البصري



تعددت بعدد الاختلافات الفكرية والانتماء الطائفي حيث يصعب التسوية عنصرا لازما لتخصيص وتلاوات الكلام في حقله الاجتماعي. وهذه الرواية هي ثالث عمل لبينيتو بيرث غالوس يقوم بترجمته الأستاذ عمر بوخاشي لغويا العربية بعد «ماريانا» و«عيلة تاتوان» وليس بخلاف أن هذا الإصدار المستأثر بنشاط الأستاذ بوخاشي لشخصية غالوس يحمل إلى جانب الاهتمام والإعجاب الكبيرين بالعولمة وما تنمعه الاختيار ورغبة في اطلاع قراء العربية على أحد أكبر أدباء إسبانيا ضمن مشروع فكري لترجمة لا تنتهي في قدرته على مواصلة السير فيه.

على مستوى الوصف الحقيقي للشخصيات وطابعها النفسية والشعورية وعلى ربط الأحداث بطبيعة لغتها الروائي ووظيفة هي الكشف عن محددات سلوكها والأدور الاجتماعية المحيطة بالشخصيات، فقد ركز في تصوير شخصياته على مستويات كنهها العائلي الجسمي ومفرداتها العام وسلوكها العرني وديناميا النفسية وموقعها داخل الوسط الاجتماعي، موفقا لمتاع هذه العناصر جمعها عن أجل تقديم الرواية التي تلتها داخل البؤرة النفسية ودورها الرمزي في التصريف الفني لعمل الخبير أو المترجم. فبالرغم من أن الرواية هي أرملة هاتون في بوليتيوس الذي كان من أمي الملك في أوربا، وشقيقة اب بيبي ربي وأم روصاريو وهي مثال المعرف في التعريف لخصائصها ومنها بخلها جمال منتهى تسميت في حياة البادية والقرية المطلق للوهو والفرور وعدم الاعتناء بالقبائل وعدم التزويج، ذات عيني سمولوين مليون وأن دونق ناعم وجهه عريضة واسعة، نظرتا تجعل ربيها ورين الناس الغرابة مسافة من الاحترام، وتعامل بالفرط مع الناس والأشياء، وكل ما يتسم بالروح والتدين، وببيبي ربي عهديس زرع شاب مشفق ولبيبرالي ودمع وشريف ومستقيم وعمو للعنف، وروصاريو ابنة برفيكتا شابة عذبة ومتواضعة. جمالها العائلي يتمثل في نوع من الشفافية تظهر من خلالها أعماق نفسها «أعماق ليست مظلمة وكهفية مثل أعماق البحر بل مثل أعماق نهر هادي وصفاء». فونها الداخلية آياتها عنها في مواجهتها لألمها حين فورت الهروب. والقسيس إيونيتيو مثال لرجل الدين المتعصب والمتعصب للدين والمعادن لبرفيكتا بغيره.

لم يكن تطور أشكال ذات توجهات أدبية جديدة في الرواية الإسبانية بعد من منتصف القرن التاسع عشر بخلاف من التيارات الأدبية السائدة ومن بينها تيار الرواية الواقعية كما سادت في أعمال بلزاق وأميل زولا وستاندرل وشارل ديكنز وغيرهم كما لم يكن يمثل من ناهي وهي طبقة من المثقفين الإسبان ذات دعوات إيديولوجية تشكلت عبر مؤثرات الفلسفة الوضعية، وتطور النظريات العلمية، وانتدام الصراع بين الأفكار الليبرالية والمحافظة في سياق مفروق بالاختلاف السياسي، والأزمات الاقتصادية العميقة، والفن الداخلي داخل إسبانيا، وبالتالي فقد تزامنت بداية الواقعية الإسبانية مع أحداث تاريخية رئيسة منها ثورة 1868 على إيزابيل الثانية، وإعلان الجمهورية الأولى، وعودة الملكية في 1874، والتوصل إلى اعتماد مبدأ التناوب على السلطة بين الليبراليين والمحافظة. كما بلغت ترويعها في الفترة التي كتبت فيها غالوس وهو من أشهر ممثليها رواية «السيدة برفيكتا» (1876) والتي كان قد نشر فيها روايته «عين الذهب» و«الظل» في 1870، والسلمة الأولى والثانية من الأحداث الوطنية بشكل عرض فيه الذاكرة التاريخية المعاصرة بطريقة لم تتخذ معها نوازع في وصف التوجهات الليبرالية والتدخل عن طريق السارد أو الأبطال في شرح مواقفها واتباع الحياة العامة. وعلى الرغم من أن تجربة غالوس الروائية القزرة الإنتاج قد ظلت متعلقة في واقعيتها ونزعتها الإنسانية ومطابقتها المبنية على استمطان النفسيات والصفات والمعالج وإرتباطها بخلاف الناس والحياة الأخرى، إلا أنها لم تكن تميزها حسب توجه الاهتمام

### عمر بوخاشي في سطور



من مواليد مدينة سبتة المحتلة سنة 1949. درس المرحلة الابتدائية في مدينة جرتيل، وانتظم طلبا في ثانوية القاضي عياض، حيث حصل على شهادة البكالوريا في سنة 1967، وتخرج أستاذا من المدرسة العليا للأستاذية بتطوان عام 1969. أمضى التدريس في الرباط وفي المعهد الإسباني بطنجة، وحصل على جائزة المغرب للترجمة.

El último número de la revista de Estudios Galdosianos: Anticlericalismo.

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Desde Isidora queremos felicitar a nuestro colega y colaborador Omar Bouhachi quien ha traducido al árabe *Aita Tetuan, Mariana y Doña Perfecta* por su premio nacional de traducción de Marruecos otorgado por su versión traducida de esta última obra. Muchas felicidades y buena continuación.

Estos dos números junto con el 23 sobre *Anticlericalismo* completaron el 2013. Gracias a todos. Estos son los números que corresponden a 2013. Ahora ESTAMOS Preparando el n° 24 de *Isidora* que incluye estupendas novedades del XIX, incluyendo dos capítulos al árabe de Aita Tetuan traducidos por Omar Bouhachi que forman parte de su libro quien ha traducido al árabe además: *Doña Perfecta Mariana y Aita Tetuan*.

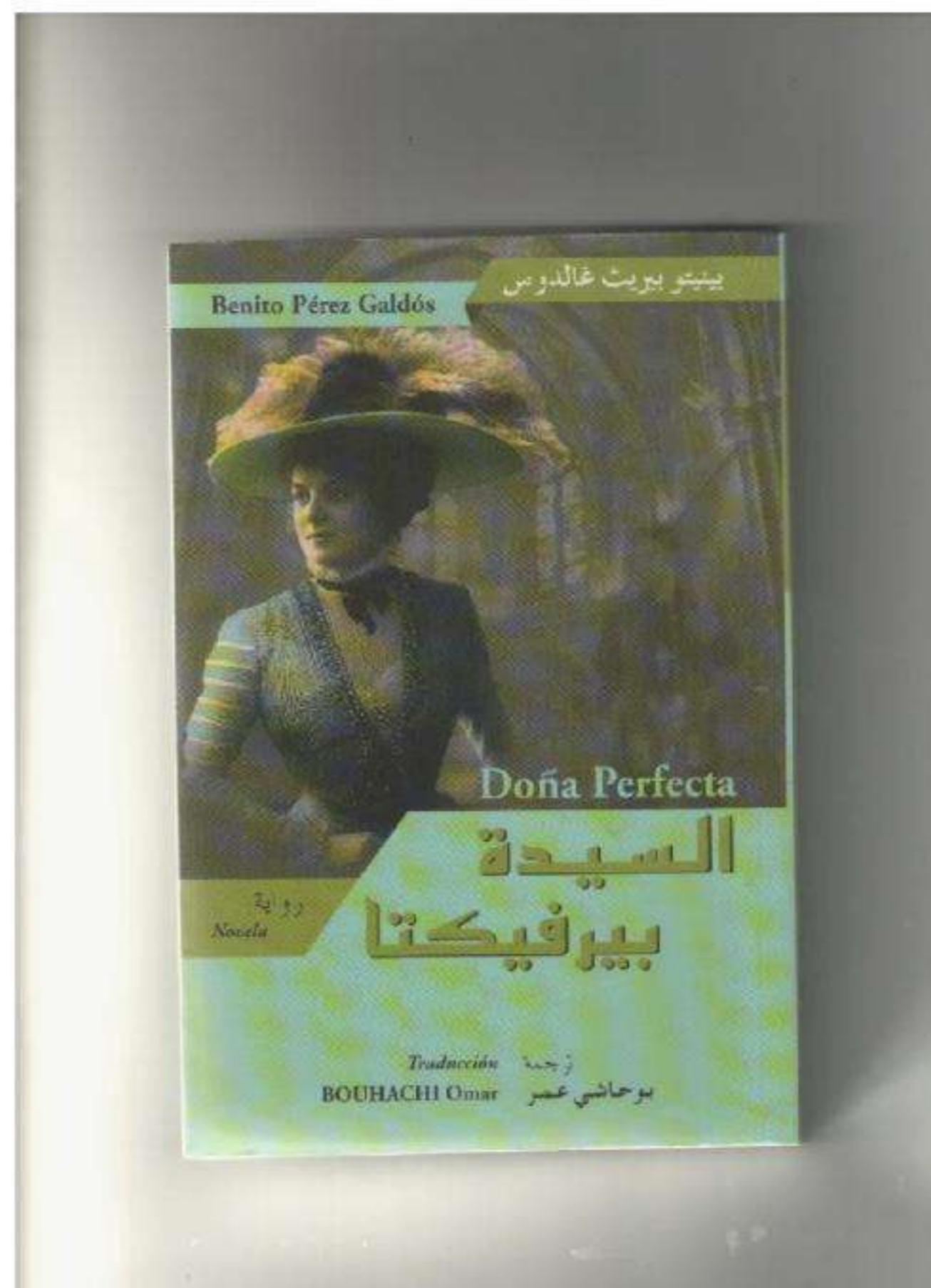
إذ إن النقاد نابوا على تصنيفها حسب توجه الاهتمام والتكيز على قضايا معينة وتراتب كتابتها الزماني إلى مراحل أربع هي: روايات المرحلة الأولى، وروايات الأخرى، والروايات المعاصرة، والروايات الروحية. تتخلل رواية «السيدة برفيكتا» (1876) ضمن مجموعة روايات الأخرى والتي من بينها روايات «أوربا» (1877) و«ماريانا» (1878) و«عائلة ليون روس» (1878) وقد اصطلح على تسميتها بهذا الاسم لكونها كتبت في سياق بث أطروح لكتابتها الحقيقية وراء ستر السارد أو الحوارات، ولبثها على محور الصراعات الإيديولوجية، ومجاهرة عدم التسامح، والتعصب الديني من خلال التركيز على تعطين مختلفين أحدهما تقليدي ديني متصنف بالانغلاق والنفاق والتعصب وعدم التسامح ومواجهة الأفكار العلمية، والأخر متصنف بالانتقاد وتعبير قدرة العلم ونبذ التعصب الديني، والإيمان بالتسامح، وإعتكاد الحس الإنساني المتنصر. فكان الكاتب يتدخل من خلال السارد أو الحوارات أو الرسائل في عرض مواقفهم ونقد البنى التقليدية وفضح أرواحها نطلقات من تسلسل الأحداث وعلاقتها بالناس والأفكار والأحاسيس بكل ما يتربها من عناصر الحب والأمل والطموح أو مظاهر النفاق والتعصب والحيل لكشف عن حقيقة الواقع الإنساني في عصره ومن خلاله إلى حقيقة الذات الإنسانية.

تبدأ رواية السيدة برفيكتا بتقوم بيبي ربي الشاب المهندس الزراعي ذي الأفكار الليبرالية وابن خوان ربي شقيق برفيكتا إلى بلدة أوربا، خصوصا الأسقفية حيث انتقلت عنده بعد وفاة زوجها الذي حرصا على سير أملكها وضيقها الواسعة. كان قدوم بيبي مقربا بالنفاق الأب والعممة على ترويعه من أمة عمته روصاريو، كل شيء في البداية كان يوحي بالاطمئنان فقد استقبل بظفاوة كبيرة وحمية صادقة عن لمن العمة ووصاريو التي أحتته قبل أن تعرفه. إلا أن ظهور القسيس إيونيتيو في المشهد الروائي وهو شخص تقدره برفيكتا كامل التقدير سيشكل بؤرة التحول التي بنيت عليها الأحداث إذ سيبدأ في تغيير الجدل للمهندس للإرتقاء به. فقد كان القسيس يعرض للشباب ويستهدف أفكاره لأن ابنة أخيه ماريا ريميدوس كانت ترعب في تزويج ابنتها حاتينو بروصاريو، ويتغير موقف برفيكتا من ابن أخيها بعد سلسلة من المؤامرات العديدة من لدن الشيطان الرجعي ورجال الدين وبعد الوصيات المعرصة في أجواء بلدة تهيمن عليها قيم دينية متسلطة، ويسودها الرياء والنفاق، ويتنقل سكتها عن بيبي العبد من الحكايات والتعليقات الكاذبة عن تصرفاته المخلة بالسلوك والأعراف، فزات في الأخير أنه من المستحيل أن تزوج ابنتها بكافر ملحد، وتتغير الرواية بشكل مساوي. كما كان المنظر الإيديولوجي لعمل الكاتب في





**Omar Bouhachi** ha recibido el Premio Nacional de Traducción por su trabajo de traducción de Doña Perfecta. Nuestra más sincera felicitación por ese premio tan merecido. Buena y feliz continuación.





Aita Tettauen :Omar Bouhachi

## \* الجزء الأول \*

مدريد، أكتوبر - نومبر 1859

(1)

قبل أن يخلع العالم عنه ثوب الشباب وقبل أن يبلغ التاريخ أشده، أمكن ملاحظة وتأكد انهيار كل ما هو إنساني وإفلاسه، وانحداره ببطء من القمة إلى الحضيض، من الجميل إلى المبتذل، وهكذا سقطت الإنجازات العظيمة لتتهض محلها إنجازات جديدة، وتلاشت المثالية الطاهرة وسط واقع فاسد.

تسقط الإمبراطوريات، وتنحط الأجناس، يضعف الأقوياء ويذوي الجمال بين التجاعيد والشيب... لكن الحياة لا تتوقف عن وظيفتها الأزلية، فالطرق المنحدرة نحو الشيخوخة تتقاطع مع الطرق الصاعدة نحو الشباب. دائما توجد إمبراطوريات قوية، وأجناس صلبة، ومثاليات وجمال بطراوة عذرائية، فإلى جانب فوهة الموت نجد ينابيع الولادة الخصبة والمستمرة...

على أي لو وضعنا أمامنا هذه الصور البلاغية، يقول لكم المؤرخ إن جمال لوثيلا Lucila ابنة أنصورت Ansurez، التي لا نظير لها فقد ألقه وذوى قبل أن تتم ثلاثين ربيعا من عمرها.

من سبق له أن شاهد ذلك التجدد البديع للشجرة الإيبيرية في سنوات نموها الربيعي، حيث عاد معها إلى العالم ظرافة وملاحة الأميرة إيبوليثيا Illipulicia حسب مييرس Mieres عالم الآثار المتميز، من حظي برؤية ذلك المظهر الهيليني التمثالي العظيم، ذلك الوجه المنقول من عصر هوميروس والمهاجر من طروادة، ما كان ليتعرف عليه في السيدة فلاحه 1859، التي تخفي تقاسيم وجهها وقدها الدهون الغازية نتيجة حياة الرفاهية والأكل غير المنتظم في ذلك الجسد كما في غيره، وزواج بلا أمجاد ولا كد، بخمسة أولاد وبهرجة الفلاحه الثرية، التي تدعو إلى الاستهتار أكثر مما تدعو إلى الرزانة... لم يمر وقت طويل على زواجها حتى اكتتزت لوثيلا وازداد وزنها، وكان زوجها هالكونيرو Halconero يرى ذلك فتغمره سعادة كبيرة، كان يزنها باستمرار (في الميزان الذي يزن فيه خرفانه التي يبعث بها إلى مجزرة مدريد) ويحتفل منتصرا كلما ازداد ذلك الجسد النضير اكتتازا. وداعا للمثالية، وداعا للخرافة: وداعا للأشكال النموذجية!

كانت ذرية هالكونيرو ولوثيلا تتكون من خمسة أولاد سنة 1859 صاروا أربعة بعد موت ثانيهم. ولم يتكرر جمال الأم إلا في ملامح الابن البكر،



الذي ولد في دجنبر 52 ، أما الثلاثة الآخرون، البنت والطفلان الصغيران، فكانوا فطس الأنوف وهي خاصية من خاصيات سلالة هالكونيرو، ولم يظهر في وجوههم أثر لجمال يعود إلى أصل بعيد. فبدل رشاقة سلالة الأوطريخونيين Autrigones، حسب بطليموس Ptolomeo أو الأوطريخس Allotriges، كما سماهم سطرابون Strabon فإنهم كانوا يمثلون استتساخا للطموديين Turmodigos الدمام والأفظاظ، الذين يحدد بلينيوس Plinio مسكنهم بجهة كورونيا Coruña. كان الولد الأكبر بيثينطي Vicente مثل أبيه، يحمل جميع الملامح العرقية للأوطريخونيين، ولو كان أثري أتينا Atienza على قيد الحياة لعدده نموذجا كاملا لقبيلة السيجي—سمونكولينيين Segisamunculenses الذين سكنوا أوصاما Osama غير بعيد عن المدينة التي ولد فيها خيرونيمو أنصورت Jeronimo Ansuresz الكبير، الذي تجددت فيه أقوى وأجمل سلالة للإسبانيين. ولشقاء الطفل الرشيق وشقاء أسرته كان ينمو " ككتلة من الزبدة " إلى أن أتم الثالثة من عمره، وبعد هذه السن بدأ يهزل، دون أن يهتدوا إلى محاربة هذا الهزال رغم الإرادة الحسنة لطبيب وصيديلي بيلا ديل برادو Villa del Prado. يسقط تارة وينهض أخرى إلى أن وصل بيثينطي الصغير إلى سنة 59، الوجه مثل وجه ملاك، لكن الجسم معوج ومنحن، كانت هذه حالته حين سقط عن حصان ( من الورق المقوى) ونتج عن ذلك تورم في الرجل تحول إلى سرطان، استأصله أطباء القرية بنجاح ملتبس، إذ تكرر بعد ذلك بأثر سيء وآلام حادة بالنسبة للطفل. حزن الأبوان وخافا إن شفي ابنهما البكر أن يبقى أعرج لذا اتفقا على الانتقال إلى مدريد ليباشرا هناك علاجا جديدا بمساعدة أمهر أطباء العاصمة. ولذلك وجدناهما صيف وخريف عام 59 مقيمين في مدريد، في ساحة كونثيثيون خيرونيمو Concepción Jeronima منصتين إلى آراء مختلف الأطباء المشهورين وإلى تجريب مختلف التحضيرات الصيدلية.

على الرغم من أن رجل الطفل المسكين كانت تتحسن إلا أنه كان يعاني في مدريد من فتور في النشاط وذلك راجع دون شك إلى الانتقال من المحيط القروي إلى زاوية ضيقة، لم تجد فيها عيناها النهمتان ولا عقله اليقظ أي تسلية. استولت عليه كآبة كثيفة: فقد الشهية، ولم يعد يتناول الأدوية إلا بعد لأي. عاجز عن المشي، رهين العزلة والسكون عكس ما تتطلبه حيوية الطفولة، فلم يستطع الأبوان تقديم أي تسلية للمريض غير تلك التي يتمتع بها حين يقترب من زجاج شرفة ضيقة. كانت الساحة المفتوحة من جهة واحدة تقدم العزلة المقلقة لمنعطف غادر. أما الذين يمرون من هناك فيمكن عددهم، وكانوا دائما نفس الأشخاص: يمر في الصباح من هناك الأتقياء



لحضور القداس الذي يقام في كنيسة كونثيثيون خيرونيميا، وفي المساء أصحاب المظهر البراق في السيارات أو مشيا على الأقدام زائرين قصر الدوق دي ريباس Duque de Rivas ، المقابل للبيت الذي كان يسكنه آل هالكونيرو. ومما يزيد من كآبة ذلك المكان المنعزل ووحشته الجرس العتيق ونواقيس الراهبات برنينها المتتابع، الذي يشير إلى مختلف ساعات النهار والليل، فيجعلها بغیضة مقیئة.

كان الجميع يحزن لرؤية الطفل حزينا، لكن أمه وحدها كانت الشخص الأكثر فطنة إذ استطاعت أن تهتدي إلى أسباب ذلك القلق والاضطراب، فاقترحت العلاج المناسب، حسب ما هو مثبت في الأنباء التي وصلتنا عن بعض الأحاديث العائلية التي كانت تدور بين لوثيلا وهالكونيرو. " إن سبب حزن الملاك المسكين واشمئزازه من كل شيء - قالت لوثيلا - ليس إلا هذه الشقة في هذا البيت الملعون الذي نسكنه، وذلك لأنه لا يمكنه أن يتسلى هنا بأعلى شيء يعجبه ويحبه وهو رؤية الجنود. إن الجيش يسبب له الهذيان: ينام مع القناصة ويستيقظ وهو يفكر في المدفعيين. تعلم في القرية كيف يميز بين لباس مختلف الفرق العسكرية فقط بمراجعة تلك القصص الصغيرة المصورة الخاصة بالجيش والتي كنا قد اشتريناها له، ثم علمه أبي كيف يفرق بين شارات الرتب والدرجات... نقيب، رائد، عقيد، من هناك إلى باقي الرتب العليا. في اليوم الذي دخلنا فيه إلى مدريد من باب وشارع طليطلة مر أربعة من حاملي الرماح يرافقهم رقيب، ولما رأهم الطفل المسكين أخرج نصف جسمه من النافذة حتى ظننه سيلقي بنفسه من السيارة... والآن قل لي أنت، من أين له أن يكون مسرورا في هذه الساحة المسكونة التي لا يمر منها ولو جندي واحد. إن المسكين يتألم ولا يشكو، إنه عاقل يتحمل حزنه وعزلته، وهو يظن بأننا خدعناه حين قلنا له: "في مدريد سوف ترى كتائب من الجنود يمرون وهم يعزفون الموسيقى، وسرايا من الفرسان ينفخون الأبواق، والمدفعيين بمدافعهم وغير ذلك". ولم ير شيئا من هذا، ولن يستطيع رؤيته في المدى القريب، لأن الطبيب أخبرنا بأنه سوف يقضي مدة طويلة بهذه الرجل الممدودة دون حركة... تكلف يا بيثينطي بما أقوله لك، واعتبر أنه يجب علينا أن نرفع من معنويات الطفل، لتستطيع الروح أن تساعد الجسد، ويساعده الاثنان معا على العلاج... فالطبيب لا يروقه أن يكون الطفل حزينا: لقد قال لنا ذلك بصراحة... إذا كانت نصيحتي تؤخذ بالحسبان، فلنخرج سريعا من هذا المخبأ، ونذهب إلى حيث نجد النور والفرحة... والجنود. في الشارع الأعظم Calle Mayor بين بلاطرياس والمودينة Platerias y la Almudena ، شاهد أبي اليوم



أكثر من أربع شقق في الطابقين الثاني والثالث مكتوب عليها عبارات ... تلك العبارات تقول لنا: "أيها القرويون، تعالوا إلى هنا." لم يكن الفلاح الثري في حاجة إلى أن تزيد لوثيلا من حججها، لأنه اقتنع تماما بما قالته.

" نعم يا امرأة - كانت إجابته - : لقد تكلمت كما عهدناك وكل كلامك صائب. علينا أن نقدم للطفل ما يرضي ذوقه العسكري، كي نرفع من معنوياته إلى درجة من الفرحنة تستطيع مساعدة القوات الجسدية... لقد أحسن من قال إن الروح تقود الجسد وإن الأمزجة تصفو أو تتكدر حسب أوامر تلك الحاكمة التي نحملها حيث لا يراها أحد إلى أن يأخذها الله منا... لقد أدخلنا الطفل دون أن ندري إلى سجن... وأنت بما أنك تقومين على خدمة الأطفال نادرا ما تخرجين، إذن أنت أيضا لا تفيدك هذه الشقة. فقط أنظر إليك يوما بعد يوم دون ما حاجة إلى أن أزنك بالميزان لأرى بأنك منذ أن جئنا إلى هنا نقص وزنك ثلاثة أرطال، هذا إذا لم تفقدي وزنا أكبر من الآن إلى نهاية العام... سوف نستأجر شقة من تلك التي شاهدها أبوك في الشارع الأعظم ليكون لمقعدنا المسكين مشرف جميل كي يتسلى بمرأى الجنود وهم يغدون ويروحون فرادى أو جماعات. وبالمناسبة سوف يكونون كثيرين، لأنه حسب ما يبدو فإن الملكة قررت إعلان الحرب على "المورو"<sup>122</sup> بسبب بعض أعمال العنف، وسوف تكون في العاصمة حركة للجيش، لأنه حسب ما أظن ستجتمع الجيوش في مدريد من جميع أنحاء إسبانيا لتذهب لتلك الحرب تحت رايات الملكين الكاثوليكين السيدة إصايل والسيد فرانثيسكو Doña Isabel y Don Francisco. يالها من فرحة بالنسبة لنا أن يستعيد الطفل نشاطه وباستعادته يذهب الأذى عن رجله!... كل ذلك من أجل حماسه وهو يسمع قرعا للطبول لا ينتهي، ويرى مئات الآلاف من الرجال يمرون ممتطين صهوة جيادهم يحملون أعلام مختلف ممالك إسبانيا... وبالمناسبة لا أدري من أين أتى ابننا هذا العشق للسلاح، لأنه لا في عائلتك حسب ما قال لي خيرونيمو وجد محاربون ولا في عائلتي أيضا. أنا أنفض أغصان شجرتي العائلية علني أعر على عسكري ولا أجد غير السيد بيير جاك Pierres Jaques، فرنسي المولد، في خدمة إسبانيا، وهو ابن عم جدتي من جهة أمي، هذا السيد بيير فقد ذراعه في الدفاع عن ماهون Mahon، في أيام ماري كاستانيا Maricastaña. أيا كان مصدر حب الطفل للجندية فأنا أطلب من الله أن يحفظه لنا ويشفيه ليكون جنديا مفيدا لوطنه... وفي هذه الحالة

<sup>122</sup> - يستعمل الكاتب كلمة "المورو" ويقصد بها المغاربة، لكن نظرا لما تحمله من معنى قدحي سأستعيض عنها بلفظ المغاربة فيما تبقى من الرواية.



أقول : " أريد أن تراك عيناى ملازما، أما أن تراك جنرا لا فذلك مضمون . بعد هذا الحديث بأسبوع كانت العائلة مستقرة في مسكنها الجديد، بالشارع الأعظم زاوية ميلانيسيس Calle Mayor esquina Milaneses ، وكان الجميع مسرورا وبيثينطي الصغير Vicentito في أوج سعادته، لأنه نادر هو اليوم الذي لا يرى فيه كتيبة صف تمر أو كتيبة من القناصين تصم الشارع بموسيقاها الحية. تعجبه فرق المشاة، أما فرق الخيالة فكانت تسحره وفرق المدفعية تفقده عقله. بعد مدة قصيرة من إقامتهم هناك، كان يقضي الساعات في الشرفة، رجله ممددة فوق وسادات، وقد اكتسب دراية كبيرة بالجيش وبالرتب العسكرية... وحدث ذات يوم من ذلك الشهر والعام ( اكتوبر 1859 ) أن دخل من الشارع خيرونيمو أنصورت والسيد بيثينطي هالكونيرو، هذا الأخير بوجه يشتعل بدفقات الحماس التي تنبعث من عينيه، وبصوت متلعثم: "لوثيلا، يا أبنائي - صاح واقفا وسط الصلاة - أعلنت الحرب... الحرب... أعلنت في البر... لمان... ألا تتقون؟ في البر... لمان نهض أودونيل O'Donnell وقال: "الحر... على المغاربة الحرب"... معلنة من طرف أودونيل... "بقي خيرونيمو أنصورت خلف هالكونيرو متصلبا وأبكم، وجهه القشطي ذو الصرامة والجمال النبيل الذي يجعلنا نتصور انبعاث ديبغو بورثيوس Diego Porcellos ، و دي لائن كالبو Lain Calvo أو الفارس أباد دي كاردينيا Abad de Cardena كان يعبر عن انبعاث ملتبس لعظمة تعود إلى أصول بعيدة.





(2)

كان فلاح بيلا ديل برادو الثري قد تعرض لنوبة خفيفة من الشلل شهورا قبل الذي يسرد الآن. وكان ذلك بمثابة إنذار يحذره من الإفراط في الأكل ، وينصحه بالاعتدال. لذا تقيد بحمية قوامها القناعة فرضتها عليه زوجته الغالية، ففطن شراسته إلى الأكل، ولا سيما في وجبة العشاء، مما أصلح من ذلك الاختلال، وبقيت فقط قطعة التلثم في لحظات الانفعال الشديد أو الغضب، وعدم استقرار الرجلين... نصحته لوثيلا العاقلة ذلك المساء ( 22 أكتوبر، إذا لم يكذب التاريخ ) بالأخذ بالحرب المعلنة محمل الجد، لأن وضعه الصحي لا يسمح بالدعابات، ولن تقيده تلك الأوقات الحرجة التي يقضيها الوطنيون في محاولة معرفة من سيربح أو سيخسر المعارك. لم يكن السيد الطيب ليرضخ لهذا المعيار، لأن أمجاد وطنه تهمة أكثر من الحياة، وهو يفضل أن يموت من الفرحة على أن يعيش غير مكترث بهذه الأمجاد التي انتعشت الآن من جديد. شرب تلك الليلة أثناء العشاء أكثر مما حددته له لوثيلا العاقلة، وقال إن إسبانيا سوف تدخل إلى المغرب من جهة وتخرج من جهة أخرى ، ولن تترك أي مغربي على قيد الحياة في جميع أنحاء المملكة. ويجب على الإسبانيين ألا يكتفوا بالاستيلاء على جميع أراضي البرابرة وهدم مساجدهم وسرقة كنوزهم، بل عليهم حين يعودون منتصرين أن ينقضوا في غفلة على جبل طارق، ويستولوا على الحصن المنيع قبل أن تتمكن إنجلترا من إحضار بوارجها. وحين يتم الاستيلاء على الصخرة الشهيرة تبقى تلك الحاشية من الرداء الوطني مرتوقة بشكل جيد.

كان العجوز أنصورت هو الآخر تغلي عواطفه الوطنية لكن استدلالاته لم تكن صبيانية مثل تلك التي أبداها هالكونيرو. إن نفسه المتأمل، والمزودة بكثير من الوضوح والدقة كانت تنفذ بسهولة إلى باطن جميع الأشياء، وتقوم الحرب المعلنة بمعيار الواقع الصرف. " سوف تكون جيدة هذه الحملة - كان يقول - ويجب أن ننثي على السيد دي أودونيل على فكرته للذهاب بجيوشنا إلى إفريقيا، لأننا سنوجه نظرنا ووجهنا خارج هذا الفناء الذي نعيش فيه. لقد أضجرتنا السياسة بهذا العدد القليل، حيث يتكرر المشهد الهزلي المقدم في حلبات الجوار! حسن، حسن جدا... لكن هذه الحرب سوف تكون قاسية، وسوف تكلفنا العودة بمجد ومنفعة مشقة. ليس المغربي بالعدو الذي يستهان به، وفي أرضه كل رجل يساوي أربعة... شيء آخر أقوله لكم لتكونوا مصيبين في فهمكم لحروب إفريقيا وهو أن المغربي والإسباني أخوان أكثر مما يبدو. اطرحوا قليلا من الدين وقليلًا من



اللغة، وستبدو القرابة جلية. أو ليس المغربي سوى إسباني مسلم؟ وكم من الإسبانيين نراهم مغاربة بقتاع المسيحيين؟. أما فيما يرجع للغيرة على النساء وتعدددهن، فهناك تشابه، لأن هنا أيضا لا أحد يقنع بزوجته، فنجد الواحد يجري وراء زوجة جاره. والحريم هنا يتميز عما عليه هناك بأنه مفتوح، فنساؤنا يخرجن ويدخلن متى شئن، ويفعلن ما يحلو لهن. ليس هناك أسهل من أن يأتي مغربي ويتعلم اللغة في وقت وجيز ثم يدعي أنه إسباني قح. لقد عرفت مغربيا من العرائش كان يدعى بابلو طوريس Pablo Torres، فحتى الشيطان ما كان ليستطيع أن يكتشف حقيقته. الوجوه وأساليب العمل هي نفسها هنا وهناك، وإذا أمكن تغيير اللغة بالسهولة التي تغير بها الملابس وقع الالتباس وعدم التمييز بين الشعبين... لقد لاحظت هذا الشبه قريبا مني. فزوجتي الثانية التي كانت تتحدر من البشارات كانت دائما تغمر بيتي بالبخور، وكانت تعرف كيف تعد أكلة الكسكوس، وكانت تحكي لي بأن أمها كانت تصبغ أظفرها بالأصفر وأن أباهما كان يجلس دائما على الأرض متربعا. كانت حماتي سيدة متواضعة، وحسب ما حكوا لي إنها لم تكن تتزعج لأن زوجها له زوجتان أخريان، إذن ها أنتم ترون... ويمكنني أن أستدل بأمثلة أخرى، إذا لم تعترفوا مما سمعتم بأن هذه الحرب التي سنبدأها هي إلى حد ما حرب أهلية... لكن سواء أكانت أهلية أم دولية، فلنخضها، ولنر المسيحية تنتصر مرة أخرى على الإسلام. أنا أقول... اسمعوا ما سأقول... أنا أقول إن بين الباسكي الذي يقتل من أجل دون كارلوس Don Carlos ومن أجل العذراء، وبين الأندلسي الذي وقع مع طوريوخوس Torrijos من أجل الحرية في فخ غونثالث مورينو Gonzalez Moreno توجد فوارق أكثر مما توجد بين الملقي والبربري اللذين سيتقاتلان من أجل ذرة من الشرف... أو من أجل التضاد. أزل أنت القرآن، لأضع أنا الإنجيل...

في هذه النقطة قاطعته ابنته، التي كانت تنظر ببعض الانزعاج إلى الطريقة التي كان يعب بها الخمر بين عضة وأخرى خلال العشاء. "يا أبي - قالت له - لقد شربت أكثر من اللازم وبدأت تنزلق. أغلق فمك، واذهب إلى الفراش." أما هالكونيرو فقد أثر فيه طعام العشاء أكثر مما أخذ باهتمامه موضوع إفريقيا، لذا غرز ذقنه في صدره وأرخى شفتيه وأصم قاعة الأكل بإيقاع شخيره. كان الطفل بيثينطي جالسا إلى جانب أمه، يأكل جده بعينيه، ولا يفوته ولو مقطع لفظي واحد من الآراء العجيبة التي يبيدها هذا حول المسلمين والنصارى. أنهضت لوثيلا الجميع من حول مائدة العشاء حاثثة زوجها وهي تدفعه، وحاملة الطفل المريض بمساعدة خيرونيمو، لأن الآخرين كانوا قد ناموا... ولم يلبث هالكونيرو أن ألقى



بجسمه الثقيل فوق فراش الزوجية وأخذ يشخر بقوة مريحا رنتيه. دخل أنصورت إلى غرفته، وفي الأخرى القريبة من الرئيسة كانت لوثيلا تخلع ملابس ابنها المريض لتدخله إلى الفراش، والطفل أيقظ ما يكون في تلك الليلة على غير عادته، لا يتوقف في حديثه الساذج.

— أمي — كان يقول لها — والآن مع هذه الحرب، ما ذا سوف يفعل خالي غونثالو أنصورت الذي اعتنق الإسلام قبل أن أولد أنا، قبل ذلك بكثير، وهو يعيش هناك مثل أمير؟ أنت حكيت لي بأن له قصرا من الرخام وعددا كبيرا من الخادمت المغربيات اللواتي ينظفن له فراش الحرير الذي ينام فوقه ويقدمن له الأكل في صحون من ذهب... أنت قلت لي...

— اسكت يا بني، إذا ملأت رأسك بهذه الأشياء ستأرق وسوف نقضي جميعا ليلة سيئة.

— أنت كنت تقولين لي... ألا تتذكرين؟... كان ذلك لما كنت مريضا جدا، مريضا جدا، آه! كان يبدو لي كما لو كانوا يدخلون في لحمي مسامير حامية... كنت تقولين لي كي أتناول الدواء:

" سوف يأتي خالك غونثالو المغربي، وسوف يأتيك بهدايا كثيرة، بلباس أخضر مطرز بالذهب، بسيوف جميلة وبفرس... من لحم. " يقول جدي إن خيول المغاربة هي أحسن خيول العالم... تجري مثل الريح، ولا ينقصها إلا الكلام لتكون كالأشخاص... لكن لا خالي قدم، ولا أحضر لي فرسا، ولا شيء...

— اسكت، لأنك لن تستطيع أن تتام، وسوف تصاب بالحمى.  
— وأنا أسألك الآن: إذا أعلنت ملكة إسبانيا الحرب على ملك المغرب، ما ذا سوف يكون موقف خالي السيد غونثالو؟ أسيقاقل إلى جانب المغاربة، أم سيأتي مع الإسبانيين؟ أجيبيني بسرعة.  
— أنا لا أعرف شيئا... غدا سوف نكتشف ذلك.

— لأنه إذا لم يقاتل إلى جانب المسيحيين، فلا هو سيد ولا هو إسباني... كيف تطلبين مني أن أنام، وأنا أفكر أن خالي خائن لإسبانيا...؟ أنت تعرفين إن كان قد أسلم حقيقة أم تظاهر بالإسلام نفاقا لاستخلاص الأسرار من المغاربة وتقديمها إلى الحكومة الإسبانية.  
— كيف سأعرف أنا ذلك؟ هيا يا طفل، نم.

— إذن قولي لي بأن خالي سوف يأتي ليبحث مع الملكة الطريقة التي سوف نهاجم بها أولئك الكلاب... ويحضر لي الفرس... يا أمي أنا لا أريد السلاح، لأنني هنا لن أقتل أحدا... الفرس نعم سوف أحتاجها... لأن رجلي بدأت تشفى... وحين أتمكن من ثني ركبتي سوف أخذ فرسي وأركبها وسوف ترين... سوف أقودها كما أقود خيول الورق المقوى، ولكي تكون وديعة



وهادئة سوف أعطيها قطعا من السكر وبعض الكعك المدهون بالزبدة... سوف ترين كيف سأجعلها تثب وتجري. أنا أعرف أنك أنت ونيكاسيا Nicasia ستصرخان من الخوف حين ترياني أحتها بالمهماز كي تسرع أكثر... لا تخافا، لن أسقط... أجيد ركوب الخيل... إني فارس ماهر يا أمي، فارس ماهر...

بقيت لوثيلا مدة تحاول تهدئته، مستعملة تارة حنانها وتارة سلطتها، إلى أن سكت الطفل ونام... غير أن نومه لم يكن هادئا، لأنه في منتصف الليل أخذ يصرخ... ويضحك ويتهدد... كانت رجله تؤلمه... والفرس لم تتوقف ولم يستطع كبح جماحها وهي تجري في منحدر سريع نحو هوة. هرعت أمه نحوه شبه عارية ولم تكف ملاطفتها له لتهدئته مما اضطرها إلى أن تنام إلى جانبه. كانت انتفاضة عصبية تقطع نوم الابن المسكين. لم تتوقف لوثيلا عن جس نبضه. " حرارته ليست مرتفعة - كانت تقول مع نفسها - ليس شيئا ذا بال، إنها الموهبة فقط بما أنها أكبر من سن الطفل لا يسعها رأسه..."

بقيت الملاحظة الصائبة التي أبداها بيثيني فيما يتعلق بخاله غونثالو ثابتة في ذهن الأم. ما هي الجهة التي سوف ينحاز إليها الإسباني الذي خان شعبه ودينه، واعتنق دين البرابرة وانتسب إلى وطنهم في الحرب بين إسبانيا والمغرب؟ تحدثت لوثيلا في اليوم التالي حول هذا الموضوع مع أبيها الذي أخبرها بكل ما يعرف " لو كان أخوك إنسانا تافها ربما اغتتم الحرب ليقول أنا أخطأت ويقتررب من ذويه. لكن غونثالو هناك يعد شخصا مهما يحترمه الكبار والصغار بل حتى إن السيد السلطان يدعوه صديقي ويستشيريه في بعض الأمور وقد أغدق عليه هدايا وأموالا... لقد استقر في تطوان وبيته إن لم يكن أحسن البيوت ليس أقبحها. يتاجر في الصوف وفي اللوز، تأتي قافلة جماله محملة بجلود ثمينة من منطقة يسمونها تافيلالت، يرسل بعضها إلى مارسيليا، والبعض الآخر يبقى هناك يصنعون منه تلك النعال التي يسمونها البلغة. كل هذا أعرفه من ذلك السيد الذي قدم من هناك في السنة الماضية وحمل إلي رسالة من ابني مع خمس أوقيات التي منحتك لتدخريها لي. كان موفدا من قبل سيد يدعى يعقوب مينديث Jacobo Mendez ويأتي إلى إسبانيا في أغلب السنوات يقطعها من طرف إلى طرف يشتري الزمرد الذي غلا ثمنه الآن وكذا اللؤلؤ الصغير، والجواهر الصغيرة التي عليها إقبال كبير في المغرب وثمانها مرتفع. لقد بدا لي رجلا عاديا ومجربا. ورغم أننا لم نتحدث ولو كلمة في الدين، ظننته يهوديا، لأن اسمه، ووجهه المستطيل، واحتراسه والتجارة التي كان يتعاطاها كل ذلك يكشف عن يهوديته. لقد أقام في فندق المشط، وهناك رأيت عشتين أو



ثلاث، وحكى لي أشياء كثيرة كنت أجهلها عن ابني، لأنني تراسلت معه مرتين فقط كتابة. إن ما حكاها لي السيد يعقوب كان مدهشا حقا، وأكثر من كل شيء راقني أن أعرف أن غونثالو رجل يحسب له، وأنه بنى مكانته بالعمل والصدق في التجارة. يتكلم اللغة العربية بطلاقة كأنما رضعها مع الحليب. وعلى طريقة الأديب، لأنه في اللغة الشعبية والقصائد الغنائية يكتب أشياء جميلة. إنه محبوب ومحترم من الجميع... لقد كان لابني المسكين مشاكله أيضا، ففي مدينة يسمونها القصر الكبير انخرط في حزب من أحزاب ثلاثة كانت قد تشكلت، لست أدري في أي ثورة وكان رأسه قاب قوسين من القطع. لقد نجا بمعجزة، ولكن ذلك أصلح بقطع رؤوس أخرى، ومع عودة السلام عاد غونثالو إلى المكان الذي ألفه في حضرة السلطان، الذي أغدق عليه الأموال والعز... حول هذه الأشياء وأشياء أخرى أعرفها بخصوص أخيك، لم أتحدث معك كل ما أريد، لأنني نادرا ما أجذك وحدك، وأمام هالكونيرو لن أفوه باسم ابني غونثالو ولو أعطيت ما أعطيت، لأنك تعرفين جيدا أن زوجك لا يحب أن يكون له صهر مسلم، ويقول بأنه ليس هناك عار يلحق بعائلته أكبر من ذلك."

طلبت لوثيلا من خيرونيمو أن يقول لها الاسم العربي الذي يدعى به غونثالو في حياته الإسلامية وقال لها خيرونيمو بأنه سأل السيد يعقوب عن ذلك، فتلفظ هذا بسيل من الأصوات، فكان كمن يخرج النفس ليعيده كأنه يبصق المقاطع مقطعا، مقطعا بعد أن يتمضمض بها. "وبما أنني لم أفهم شيئا من تلك التمتمة - أضاف أنصورت وهو يخرج من جيبه حافظة نقود وسخة، ومنها ورقة - رجوت السيد يعقوب أن يكتبه لي بالحروف الإسبانية، لأرى هل أستطيع أن أحفظه عن ظهر قلب... ها هو أمامك. رغم أنني حاولت جاهدا أن أحفظ هذه الألفاظ، فحتى الآن لن أستطيع أن أنطقها بطلاقة. يقال في العنوان الطويل بأن غونثالو يسمى مثل محمد، وأنه ابني، وقد حج، وهذا يعني أنه يملك مثل شهادة إلهية على إيمانه."

قرأت لوثيلا على الورقة هذا الاسم مرسوما بخطوط أنيقة تبدو أنها خطت ببراغ وليس بريشة:

سيدي الحاج محمد بن صور الناصري.



## Bailén :Hayam Habdou

نلياب  
ةيبرعلاىلإهتمجرت  
دمحمهدبعمايه



V

وهكذا كانت مدريد في أواخر مايو لعام 1808 قبل أن تدوي القذائف الأولى في كابينن والطلقات الأولى لبروتش.<sup>123</sup> قولي ذلك يسمح لي أن أتحدث قليلا عن شخصي منطلقاً من أن الكارثة دائماً ما تلقي صدى في نفس كل شخص متحفظ وحساس، أعتقد أنني لا أبدو أمام أعين قرائي جوال من القش وأن الأوقات العصيبة والمؤلمة لوجودي تـوقظ شئـى من الاهتمام في نفوسهم.

علاوة على ذلك أحتاج أن أشرح أسباب قيامي بالسفر إلى أندلسيا بين مايو ويونيه وإذا كان قد حدث فجأة وبدون انذار، وجدت نفسي في طريق ديسبنيابروس<sup>124</sup> في صحبة سانتوركس، الرجل الذي لا أعرفه، لن تتجحوا حضراتكم في شرح دوافع هذه الفترة الخطيرة ولا في ارتياحي المفاجئ لذلك الرجل الفريد.

السبب هو عدم شعوري بالراحة بشأن الأخبار التي سمعتها عن إينس والتي نقلها لي خوان دي ديوس فحاولت البحث عن الحقيقة وخطر لي هذا الخاطر السعيد، أفضل أن أقول جائي الوحي بأن أذهب إلى بيت الماركيسة التي لم أجدها وشاءت

كابينن هو مكان يقع بالقرب من بايدوليد (بلد الوليد) الذي وقعت فيه إحدى المعارك بين الفرنسيين والاسبان في 12 يونيه 1808 أثناء حرب الاستقلال. وكانت نتيجتها هزيمة الاسبان على أيدي الفرنسيين واحتلال مدينة بايدوليد. أما بروتش فهو اسم المدينة (بارشلونة) لمعركة بين القوات الاسبانية والفرنسية في الرابع من يونيه من عام 1808 وفيها انتصرت القوات الاسبانية<sup>123</sup>  
<sup>124</sup> مكان يقع شمال مدينة جيان الاسبانية.



العناية الإلهية أن يخرج في استقبالي خادم أعرفه جيداً منذ تلك الليلة المشهورة للحدث، وبعد أن استقبلني بحفاوة بالغة أشبع فضولي عن الموضوع. وحسب ما قاله لي أن في ذلك اليوم، في الثالث من مايو ظهر هناك رجل يرتدي نظارة خضراء وكان يدفع سرير ترقد عليه فتاة باكية وتبدو مريضة وعندما لم يجد السيدة سأل عن أخيها وتحدث إليه طوال أكثر من ساعتين وفي النهاية غادر تاركاً السيدة الصغيرة بالمنزل.

وأخو الماركيسة هو دبلوماسي معروف تعرفنا عليه في أكتوبر عام 1807- قد رحل أخو الماركيسة في الرابع إلى قرطبة ليلحق بأخته وإبنتها ومن الغريب أن ذلك الخادم الفضولي الثرثار قال لي أنه اصطحب الفتاة معه. وسألته هل معنى هذا أنهم جميعاً الآن في قرطبة؟

- نعم وحسب ما يقال لا يفكرون بالمجئ إلا عندما تنتهي هذه الأشياء أما بالنسبة لقدوم الأنسة على سرير فقد أعطى مادة للكلام بين الخدم وتقول زوجتي... من الأفضل ألا أتكلم. أما بالنسبة للرجل ذي النظارة الخضراء فقد مكث هنا عدة أيام وفي بعض الأحيان كانت تستقبله إما الكونتيسة إما خالتها. يبدو أنه رجل شرير

. أقومتهم الفتاة عندما أرادوا اصطحابها؟  
- وكيف تقاوم وقد بدت ميتة وكان لابد أن يحملها شخصان لوضعها في العربة.

أجهل إذا كان ما قد سمعته وبالتحديد ما قد لفت انتباه قرائي ولكن ما سيسبب لهم المفاجأة، أقول مفاجأة! ولكنه سيثير الدهشة الشديدة هو معرفتهم أنني اجترأت على تحدي غضب صاحب الإجازة لوبو، هذا اللوبو دي مراس نفسه، ولم أتردد في المغامرة بكل شيء في سبيل توضيح ما أقلقني بشدة. ولم أريد أن أظهر ولا حتى أن يظهر ظلي في الشارع الممل الذي يدعى شارع سل ولكنني بحثت عنه في الكالديا دي كاسا وكورته حيث كنت متأكداً من مقابلته وفي اللحظة التي رأيته فيها، لا، لن تصدقوني أحتاج أن أقسم؟ إذا أقسم لكم، أقسم لكم أنها الحقيقة فبمجرد أن رأيته احتضنني وأظهر لي اهتمام بالغ ولم يسأل فقط عن صحتي ولكنه رجاني أن أحكي له تفاصيل حول اعدامي رمياً بالرصاص وعودتي مرة أخرى للحياة التي يعتقد أنها كانت بمثابة معجزة.

أصابني الذهول ورغم أنني كنت قلقاً إلا أنني تظاهرت بأن لينة الذي لا يستعمله ربما يكون من جراء خبثه المستتر وربما يكون تمهيداً لتوجيه ضربة جديدة ضدي ولكن عندما سألته عن حالة الاستعدادات الشهيرة أجابني بأنه لم يعد يفكر في هذا







الغيط الذي سببته حكايتي الشخصية. هيا بنا اذاً ولا تنسوا أن السيد سانتوركس في صحبتنا وأمور عائلية هي التي تحمله إلى أندلسيا، وقد أعربت له عن رغبتني في أن يصطحبني كحارس وأجابني أنه لا يستطيع أن يسدد لي مقابل خدماتي لأن ميزانيته لا تسمح له بدفع مقابل للخدم، ولكنه سيسعد جداً اذا اصطحبني كصديق وزميل. وهكذا كان. فأنا كنت أحتاج لبضعة أيام للنقاهاة. لقد انتظرني وفي أواخر مايو أو أوائل يونيه ودعت من حموني وأكرموني وحاولت قدر استطاعتي رد الجميل وأخفيت عن خوان دي ديسوس هدف رحلتي وبدأنا الرحلة.

## VI

كان سانتوركس فقيراً وكنت أنا أكثر فقراً منه لذا كانت رحلتنا غير عادية ومررنا بما كنا نقرأه في الروايات القديمة. لم نأخذ أي من وسائل المواصلات غير المريحة التي عرفت في اسبانيا في ذلك الوقت: في بعض الأحيان كنا نأخذ مركبا، في أحياناً أخرى كنا نمتطي حصانا وعندما كانت تخذلنا أحصنة العرجية الذين كانوا يتتأوبون على لامانشا دون حمولة، كنا نسير على الأقدام في أغلب الأوقات. كنا ننام في الاستراحات والبيوت التي تنتشر على طول الطريق حيث كان سانتوركس يمارس هوايته المفضلة وهي عدم الإنفاق وكان يحصل دائماً على خدمة جيدة. وكان لديه مكر شديد وغريب فكان يطلب مني أن أناديه بصاحب السمو وأن أرفع قباعتي طالما كان صاحب المأوى موجوداً. وأنا كنت أطيعه وأنفذ الأشياء بفن وبحذافيرها ولم ندفع لهم فحسب بل كانوا يخرجون في وداعنا راجين أن نغفر لهم سوء الخدمة.

وبعيداً عن نوبليخس وبياروبيا دي سانتياغو وبعد طريق طويل تتحينا عن الطريق وأخذنا قسطاً من نوم القيلولة وبجانب صومعة سانتو ننيو انضم إلينا شاباً بعد أن قال أنه يسلك نفس طريقنا ومنذ حينئذ لم يفارقنا وأصبح رفيقنا.<sup>125</sup> كان عمره عشرين عاماً وكان يدعى أندرسيو ماريخوان ورغم أنه من أراغون كان ذاهباً ليعمل كفتي للبالغ في إحدى قرى أندلسيا، في منزل الكونتيسة دي رومبرال، سيدته، حيث ولد ذلك الفتى في مزارع هذه السيدة التي تمتلكها في أرض المونيا دي دونيا جودينا.<sup>126</sup> لقت شخصيته الصريحة والمرحة هوى وتوائمت مع شخصيتي وأصبحنا صديقين. وكان سانتوركس يعاملنا باستعلاء لكن دون تسلط.

عندما كنا نصل إلى استراحة وبينما يركب سانتوركس دابة لعينة نسير نحن على الأقدام ونمسك له بالركاب وننزع المهماز ونتوجه إليه بأدب جم وحفاوة ونحن نضغط على أسناننا حتى لا تتفلت الضحكات. ماريخوان الذي كان يجيد التصنع

<sup>125</sup> نوبليخاس وبياروبيا دي سانتياغو هما قرى من مدينة طليطلة في مقاطعة كاستيا لامنشا.  
<sup>126</sup> تقع في مقاطعة أراغون.



أكثر مني كان هو المكلف بالتحدث مع صاحب الاستراحة وأمره بتقديم أفضل ما عنده لسيده حيث أن سموه في طريقه ليعمل حاكماً لأشبيلية وهو شخصية مخيفة يعاقب بحسب أصحاب الإستراحات الذين لا يقدمون له خدمة جيدة.

وهكذا كنا نعبر لامانشا، هذا البلد الحزين المعزول، حيث توجد الشمس في مملكتها ويبدو كأن الإنسان خلق من الشمس والتراب فحسب، هذا البلد المشهور في العالم بأسره، العالم الذي اعتاد على تخيل سعة سهوله التي كان يجوبها دون كيخوته بحصانه. بشكل عام، انها لامانشا الأكثر قبلاً والأقل جمالاً من كل البلاد المعروفة، والمسافر الذي يأتي اليوم من الساحل الشرقي أو من أندلسيا يشعر بالملل وهو أمام شباك العربية راغباً في أن تنتهي سريعاً هذه المساحة العارية التي تبدو كأنها بحر من الأرض ساكن وراكذ لا يقدم للعين أي حدث أو مفاجأة أو تنوع ولا حتى أي ترويح. هذا صحيح، إنها لامانشا وإذا كان بها جمال فهو يوجد في مجملها، فعريها ورتابتها التي وإن كانت لا تمتع ولا تعطل الخيال فانها تتركه حر طليق وتعطيه مساحة وضوء يمكنه إدراك الجمال دون أية عراقيل. إن عظمة فكر دون كيخوته لا تفهم دون فهم عظمة لامانشا. انها بلد شاسع، بكر، أخضر، تقطنه ظلال لطيفة في بيوت جميلة ذي بساتين مزدهرة وضوء هادئ وجو مشع، لا يمكن أن يوجد دون كيخوته وربما يكون قد مات في ريعانه بعد رحلته الأولى دون أن يدهش العالم بمآثره العظيمة التي قام بها في رحلته الثانية.

فقد كان دون كيخوته في حاجة إلى هذا الأفق وعلى رغم أنها كانت غير ممهدة فقد كانت كلها طرقاً، هذه الأرض التي كان ينقصها الاتجاهات كان يمكن الذهاب من خلالها لكل الأماكن دون الذهاب فعلياً إلى أي جهة: فقد كانت هناك أراضي تخترقها طرق المغامرة والمصادفة وحيث حدوث أي شيء يعد من قبيل الصدفة أو من صنع عفاريت الخرافة، يحتاج إلى هذه الشمس التي تغيب أو تذيب العقول وتحول العقلاء إلى مجانين، هذا الحقل الذي لا نهاية له حيث يرتفع التراب من جراء المعارك الخيالية محدثاً عندما يشف النور عن مشاهد من جيوش من العمالقة، من الأبراج، من القلاع. كانت تحتاج تلك المدن النادرة التي تجعل من الغريب وغير العادي وجود الإنسان والحيوان، تحتاج إلى ذلك السلام عندما يوجد هدوء وإلى ذلك الصوت الهائل للرياح عندما يكون هناك عاصفة، فالهدوء والضوضاء كلاهما حزين ويبسط حزنه على كل شيء لدرجة أن اذا وجد شخص في هذا الصمت سرعان ما يشعر بالتعاسة والضعف، والحاجة، والمهانة لذا يظل يبحث عن شخص يحميه من المستبدين والمسيطرين. أكرر، يحتاج لذلك الغياب المطلق للأعمال البشرية التي تمثل الايجابية والمعنى العملي، والعقبات أمام الخيال الذي يمكن أن توقف من تحليقه غير العقلاني، وفي النهاية، كانت تحتاج أن لا يضع الإنسان في



هذه الحقول أي علامة للصناعة ولا للعلم حيث طواحين الهواء التي ينقصها فقط الكلام كي تصبح عمالقة قلقة وغاضبة تنادي من بعيد وتفزع المسافرين بأشارتها التهديدية.

## VII

هكذا هي لامانشا التي لا أملك عند عبورها إلا أن أتذكر عي اوري لكيخوتي التي لا تزال قراءتها حية في مخيلتي. أثناء جوالنا كنا نشعر بالملل إلا عندما كان يحكي لنا سانتوركس عن حضوره لحدث خارق للعادة وقع في أحد البلاد البعيدة التي مر بها. فقد أثار دهشتنا عندما حكى لنا ذات مرة عن حفل تتويج بونابرت بكل تفاصيله الصغيرة، وفي مرة أخرى جعل أبداننا تقشعر وهو يشير إلى واحدة من أشهر المعارك الكثيرة التي خاضها. عندما حكى عنها كنا نمتطي الدواب التي سهلها لنا مقابل القليل من المال سائقو عربات الدواب من بيارتا ولست متأكدًا من إذا كنا قد عبرنا حدود بورتو لا بيتشي أو كنا سنهم بالدخول فيها، ما أتذكره هو أن كي نهرب من الحر كنا نبدأ رحلتنا قبل بزوخ الشمس بوقت طويل وأن الليل كان ضبابي والسماء مظلمة وملبدة بالغيوم، والأرض رطبة أثر المطر الغزير الذي سقط في اليوم المنصرم.

يجب أن أشير إلى المشهد الذي أمامنا وذلك لأن العلاقة الفنية بينه وبين سانتوركس ساهمت في تكثيف مشاعري بشكل كبير. لقد كان الطريق يمتد أمامنا في خط مستقيم، ترتفع على يسارنا تلال تختفي تموجاتها الناعمة في الأفق مكونة منحنيات ممتدة، في الخلفية وبعيد جدًا يمكن أن ترى تل مرتفع يمكنك أن تميز في سفحه منازل القرية، وعلى اليمين تمتد الأرض منبسطة كلية وفوق قشرتها الشاسعة يشكل سريان الجدول مع ماء المطر العديد من البحيرات الصغيرة التي ينير ضوء القمر سطحها مقدمة رؤية غير حقيقية وخادعة للبصر لبحيرة كبيرة. لقد تحدثت عن القمر ويجب أن أضيف أن هذا الكوكب يحول أشياء الأرض ويضيف شيء من القدسية على المنظر العار المنفرد مبرزاً إياه أو يتركه مظلماً وهكذا بالتناوب، وذلك بحسب إذا أعطت أشعته الشاحبة أم لا فتحات، فتوق وثقوب من الغيوم.

بعد برهة من الصمت والتأمل أوقف سانتوركس دابته في منتصف الطريق وتأمل بشيء من الإعجاب الأفق البعيد: التلال التي على اليسار والبحيرات التي على اليمين وتحدثت على هذا النحو: أنا مندهش لأنني لم أرى قط شيئين متشابهين مثل هذه البلد وبلد آخر بعيد جدًا كنت موجود فيه منذ ثلاثة سنوات في مثل هذه الساعة من فجر الثاني من ديسمبر، هل هو خيالي الذي يعيد إلي شكل ذلك المكان المشهور أم أنه وقعت معجزة ونوجد فيه الآن. جبريل، أليس أمامنا و صوب اليمين



توجد بحيرات كبرى؟ أليس على اليسار توجد مجموعة من التلال المرتفعة التي تتشابه في أعلاها مع غابة صغيرة؟ أليس أمامنا ترتفع تلال وتظهر القرية في سفحها؟ وهذه الأبراج التي أميزها على الجانب الآخر من التل أليست هي قلعة أوستراليتز؟

ضحكت أنا وماريخوان ناصحين اياه بأن يبعد عن رأسه هذه الأشياء وإذا كان صحيحاً موضوع البحيرات لا يوجد هناك أية قلعة باسم تيرلين Terlin ولا أي شيء من هذا القبيل، ولكنه تحرك بركبه وأمرنا أن نتبعه كل منا على جانب واستمر يتحدث على هذا النحو: أيها الشباب لا أستطيع أن أنسى تلك الفترة الشهيرة التي أسميناها الأباطرة الثلاث والتي كانت بلا شك أكثر الفترات دموية وأكثرها مجداً، ومهارة والتي أبرزت اسم المستبد العظيم، هذا الرجل المبجل الذي يمكن أن أنطق اسمه الآن بملء شدي لأنني لن نسمعنا غير الأرض والسماء. سأقص عليكم أيها الفتية كي تعرفوا كيف هي فأس الحرب في يد هذا الحطاب الأوروبي. كنت في باريس بلا أية موارد بعد أن عملت على التوالي مدرسا للغة لاتينية ثم رساما لعينات ثم منشدا في جوقة في بنتادور ثم مبارزا وخادما لمهاجري كوبلينزا<sup>127</sup> Coblenza ثم مرشدا يتقدم عربات الخيول، وبائعاً للفحم وأخيراً عاملاً في مطبعة وعندما وجدت مكان في جيش بولوجين<sup>128</sup> الذي كان يتوجه لإعطاء ضربة لانجلترا... وعندما نقلنا الامبراطور فجأة ودون أن يفصح عن خباياه إلى وسط أوروبا كنا غاضبين لأن المسيرات العنيفة ألمتنا كثيراً ولأننا كنا حمقى لم نفهم الخطط الكبيرة لقائدنا ولكن بعد اتفاقية أوليم<sup>129</sup> اعتقدنا أننا أوائل الجنود في العالم وكنا عندما نتحدث عن البروسيين والروس كنا نسخر منهم متهمين اياهم أنهم لا يستحقون حتى رصاصتنا. وعندما اجتازنا/ان Inn كنا نفخر بأنه يتم تحضير أعمال عظيمة وعندما تدرّبنا في مورافيا بعد ما حدث في هوليبرون أدركنا أن الجيش الروسي النمساوي سوف يعد لنا معركة قاسية<sup>130</sup>. ما لم يدر بخلدنا هو التفكير في الهجوم أم البقاء على أهبة الإستعداد؟ ولكن العقل المدبر، صاحب خصلة الشعر المنسدلة على جبهته وفرق بين حاجبيه كان على وشك أن يقرر.

عندما وصل إلى هذه النقطة كان الطريق الذي كنا نمشي فيه قد عرج بنا إلى اليمين ورسم أمامنا منحنى كبير وشكل على هذا النحو زاوية مستقيمة مع اتجاه الأول. بدى هذا لسانتوركس مصادفة غير عادية لذا أكمل وهو مشدوهاً على هذا النحو: ولكن يا جبريل أليس هذا هو الطريق المؤدي إلى أولموتوس أو أنه هو نفسه

<sup>127</sup> مدينة تقع في ألمانيا. (ت)

<sup>128</sup> Boulogne-Sur-Mer من محافظات شمال فرنسا. (ت)

<sup>129</sup> تقع في ألمانيا (ت).

<sup>130</sup> Hollabrunn الأولى هي أحد أجزاء جمهورية التشيك الحالية، والثانية تقع في جمهورية النمسا. (ت)  
Moravia



أو أنه يشبه تماماً؟<sup>131</sup> أنظر، أليس أمامنا بحيرات Satzchan ساتزشان وعلى يسارنا مرتفعات براتزنPratzen. أنظر إلى هناك، ألا تسمع قرع الطبول؟ أترى أضواء؟ يوجد هناك الروس والنمساويون، أتعرف ما هي نواياهم؟ أنهم يريدون قطع الطريق علينا إلى فيينا ولذا يلزم عليهم أن يهبطون من فوق تل براتزن ويتمركزون بين يميننا والبحيرات، يا لهم من أغبياء هذا بالضبط ما يريد الامبراطور ويفعل كل ما يوحي بأننا ننسحب باتجاه فيينا. تخيل وجود جيشنا المكون من 70000 مقاتلا حيث تشغل جبهته العريضة كل التلال التي تقع على اليسار وعلى الطريق وجزء أيضاً من السهل الموجود على اليمين وبعد أن يملا الامبراطور أنفه بالدخان يخرج في منتصف الليل ليجوب الحقل ويتأمل تحركات العدو أترون؟ يمشي من هناك، ألا تسمعون وقع حدوة حصانه وهتافات الحماس التي يحيونه بها جنوده؟ ألا يرى لمعان النيران التي تضاء ليسير؟ ولكن، ألا تريان كل ذلك؟ أه انها من أوهامي ولكن على أي حال لقد أحيا ذكرياتي تشابه المنظر وجعلني أتخيل أنني أسمع وأرى ما أقصه عليكم ولكن أتريدون أن تعرفوا كيف تغلبنا على الروس والنمساويين، سأقص عليكم الحكاية.

أيها الأولاد! عند الشروق كان الروس يهبطون بشكل تلقائي من فوق هذا التل المرتفع الذي أمامكم بهدف أن يكونوا على يميننا حتى يقطعوا علينا الطريق ولا تنسون أنه هنا أمامنا جدول ماء يمتد من الشمال إلى اليمين حتى يصب في البحيرات. أمر الامبراطور بأن تعبر ميمنة الجيش الجدول وإذا تأكد الروس من ذلك سيهجمون. وجيش الوسط بقيادة سولت وجناح اليسار يقوده لانس اللذان كانا يرغبان في الدخول إلى النار لكن الإمبراطور استوعب حماس هذين الجنرالين وذلك حتى يدفع الروس إلى الهبوط من أعالي تل براتزن ويدخلهم إلى منبع جدول جولباش. سأشرح لكم بشكل أفضل: هناك وفي أسفل السفح توجد قريتين: تليتس وسكولنيتس...<sup>132</sup>

قاطعته مارخوان معترضاً على هذا الخداع:

. ولكن سيدي لا توجد هناك هذه القرى

- أصمت أيها الأحمق وأكمل الماسوني:

- أنا أعرف ما أقول، فقد كان كل ما يشغل نابليون بعد أن رأى هبوط الروس هو الإستيلاء على هذه القرى حتى يسيطر على السفح الذي أمامنا، ألا ترونه؟ أما

<sup>131</sup>Olmütz تقع في شرق جمهورية التشيك . (ت)

<sup>132</sup> سولت ولانز هما اسمان للقائدين اللذان شاركا نابليون في واحدة من المعارك الحاسمة وقد أشرنا إليها وهي معركة أوسترليتز، وكذلك الأماكن التي يشار إليها هنا وأسماء القرى (تليتس وسكولنيتز) وهنا يشير إلى الخطة المستخدمة في هذه المعركة كما وقعت بالفعل.(ت)



الجنرالان سولت ولانس أسرعا في الرحيل لكي يقودا عمليات جناحي الوسط واليسار. كنت أنا أنتمي إلى الوسط وكنت السابع عشر في الصف وتحت امرة فاندام وتقدمنا باتجاه الجدول، أترون؟ ذهبنا من هنا بسرعة.  
ضجك ماريخوان قائلًا:

- أصلا لا يوجد هنا هذا الجدول، صحيح أن رأس حضرتك مليئة بالجدول والقرى واليمين واليسار.

أكمل سولتوركس دون أن يبيدو عليه أي انزعاج

- وصلنا إلى قرية تلتيتس وهناك بدأ الهجوم، في السفح كان لا يزال هناك 27 جناحًا من جيوش المشاة الروس والنمساويين وكان يقودهم الامبراطورين بأنفسهما والجنرال الروسي كوتوسوف، لو كنتم رأيتم ذلك الشئ أيها الشباب! انظروا أمامكم من هنا يظهر جلي الوضع على هذا النحو: هم من فوق ونحن أسفل، في البداية جرحوا منا الكثيرين ولكن سولت أمرنا أن نصعد بكل سرعة وصعدنا ونحن نتحدى وابل من الرصاص. وساعدنا الجنرال ثيبو من فرقة سان هيلير وعزز يميننا ب 12 وحدة من سلاح المدفعية حيث سبب توزيعها بشكل جيد تفرقة كبيرة داخل الصفوف المضادة، مما جعلهم يتراجعون نحو الجانب الآخر من السفح. أترون هذا المرتفع الذي يقع على اليسار كان هناك الخط السابع عشر، أنزلنا أمتعتنا ومكثنا في نفس المكان. انكم أغبياء ألا تتحمسون لسماع هذه الأشياء، أنظر يا جبريل ها نحن نصعد وهذا هو السفح الذي رأيناه من بعيد وهذا المرتفع الذي ترونه على اليسار هو مرتفع استاري ونيوبرادي وعنده قادننا الجنرال فاندام. ولكن أعتقدون أنه كان شئ هينًا، لقد دافع عن المرتفع قوات روسية عديدة وقوات مشاة رائعة. لقد كان شئ معقد ولكن عندما قال القادة: إلى الأمام، تقدموا إلى الأمام كان غير ممكن المقاومة ورغم أن لم يتبقى من الخط السابع عشر غير الجزء الثالث ليحكي هذا، وساعدنا الخط الرابع والعشرين وبسرعة استولينا أخيرًا على المرتفع والأسلحة، أما الروس فقد هربوا من الجانب الآخر من السفح واتجهوا صوب تلك البيت الذي يبدو لامعًا من بعيد تحت ضوء القمر، ذلك البيت ما هو إلا قلعة أوسترايترز.

ضج ماريخوان بالقهقهات، أما أنا لم أملك سوى التعليق على كلام الراوي وقلت له:



سيدي سانتوركس لا يظهر هناك أية قلعة إلا إذا كنت تحلم أن تحول خوصة راعي المعز البسيط إلى قلعة ، فالمعز هي الروس الذين يمشون في هذا المكان.

أنت لا تعلم شئ عن ما تقول\_ أعقب سانتوركس\_ و أوقف حصانه في منتصف الطريق ساواصل الحكي. بينما كانوا من هم بالوسط يفعلون ما سمعتموه، كان هناك على اليسار في هذا السهل الذي نراه، في هذا الجانب، سلاح الفرسان يستعد تحت إمرة لانس ومرات. بصراحة يا فتية لا أستطيع أن أحكي لكم الكثير عن هذا لأنني سقطت مصاباً ووجدت خيوط عنكبوتية أمام عيني ولا تتلقى أذناي سوى طنين بلا معنى، ولكن هناك ناحية اليمين كان يُقضى على الروس والنمساويين بطريقة كانت تدعو إلى الاعجاب، ألا ترون بحيرات ساتزشان؟ فمن بعيد يلمع سطحها الخادع انها مجمدة والروس مدفعون بفعل سولت يتقاذفون فوقها. أثناء المعركة أمر الامبراطور المشاة الخاصة بالحرس أن تطلق المدافع على الثلج كي ينكسر ويسقط بين الثلج المحطم في الماء 2000 روسياً بمدافعهم وأحصنتهم وأسلحتهم وموئنتهم وعرباتهم، سقطوا بسرعة مربكة ودون أن يستطيع زملائهم إنقاذهم لأنهم كانوا منشغلين بفكرة الهرب وإذا هربوا سيغرقون وإذا بقوا ستيبيدهم المدفعية الفرنسية. يالها من مأساة مروعة لهؤلاء المساكين وياله من فوز كبير لنا! لقد كنا مشتغلين بالحماس، ولكن ماذا أرى يا جبريل وأنت يا ماريخوان؟ ألا تتحمسون؟ أنكم بلهاء، لقد كان ذلك مذهلاً. فقط بدأ القتال 40.000 محارباً وبفضل الإستعدادات الماهرة للمستبد العظيم هزمتنا 90.000 جندياً قتلنا أو غرقنا 15.000 وأسرتنا 20.000 و 120 مدفعاً ألم يكن لدينا الأسباب حتى يسلب قائدنا عقولنا؟ أه يا شباب لو كنتم هناك عندما كان يجوب ساحة المعركة وهو يأمر بجمع الجرحى. أعتقد أن حتى الموتى نهضوا كي يصيحوا يعيش الامبراطور! وعندما أوقدنا في الليلة التالية ناراً كثيرة في ذلك المكان ذاته الذي نوجد نحن فيه الآن وأتى هو ليقف هنا في الجهة المقابلة حتى يستقبل امبراطور النمسا بدا كاله تحيط به هالة من النار وفي متناول يده الأشعة التي يدمر بها العروش والملوك والامبراطوريات والتيجان.

ضحكت أنا ومارخوان ولكن سرعان ما أجبرنا أنفسنا على مدارة قهقهاتنا لأن عندما سأل الشاب الأراجوني بسخرية عن ما الفائدة التي خرجوا بها من هذه المعركة ، غضب سانتوركس

وهدد بمعاقتنا اذا لم نبدي حماساً مثله، وأعرب:

- حمقى، بلهاء، هل يكون السلام ومعاهدة بريسبرج غير ضروريين؟ أصبحت بروسيا حليفاً لفرنسا وهكذا فقدت النمسا دعم أختها. تخلت النمسا عن فينسيا لفرنسا، ومنحت ولاية تيرول لبايم، وفي الوقت ذاته اعترفت بسيادة بايم ، فيرتمبرج وبادن ، بعد أن دفعت لفرنسا أربعين مليوناً تعويضات عن الحرب. في الوقت



نفسه، أيها الحمقى الجهلاء، مقابل معاهدة شويبيرن منحت فرنسا لبروسيا الهانوفير، ومنحت بروسيا لبايم ماركسية أنساباش، ومنحت إمارة نوفشتل ودوقية كليفيا لفرنسا.

عاودت أنا ومارخوان ينظر كلانا إلى الآخر ونضحك، وقد لاحظ سانتوركس ذلك وكان هذا سببا في أن يضربنا ضربتين بالسوط ونظرا لأنه كررهما أجبرنا على الدفاع عن أنفسنا وبهذا وقعت مرة ثانية معركة أوسترليتز. كنا في حالة سخرية أكثر منها حالة جد، وخاصة ماريوخوان الذي لم يترك أي مناسبة يمكنه أن يضايق فيها زميلنا. ولأننا نجحنا في إيجاد قطيع من الماعز والماشية، قال الأراجوني:

- نبتعد من هنا، عن البحيرة، حتى نرى هزيمة هؤلاء النمساويين والروسكيون الذين جاءوا بعد أن أمرهم عم بارانكولوف، امبراطور الرعاة وملك القذرة، ونصعد إلى تل بانثا حتى نجردهم من سلاح المدفعية ونجعلهم يدخلون القلعة.

بينما أتذكر أنا دون كيخوتي كنت أتأمل السماء الذي يسكن عمقها الداكن السحب الرمادية المتجزأة التي سرعان ما أصبحت سوداء تشع بالنور وهي ترسم آلاف الأشكال ذات الأحجام الضخمة مع ذلك التعبير الذي، دون أن يكون قريبا من الصورة المشوهة به طابع لا أعرفه من الوقار والعظمة المهيبة. ببساطة كان خيالي من تأثير ما سمعته للتو مستعد للتخيل الذي دائما ما ينتج مشهداً جميلاً في الليل الساكن الموحش، ما هو حقيقي أنني رأيت في تلك البقع المتفردة التي في السماء وحدة سريعة من الخيل تهرول من الشمال إلى الجنوب، وفي جلبتها المجتمعة، رؤوس الأحصنة وصدورها القوية تمر أمام بعضها، البيض والسود كأنها تتنافس في تقدم كبير في حلبة سباق. القطع الكبيرة من السحب، العديد منها حتى لا نهاية له، كانت تقوم برحلات ذات أشكال مختلفة: رأيت قبعات ضخمة الحجم أو خوذات بريش، مقدمة رؤوس من الريش، أحزمة، مناقير، جبهة احصنة، ذيول، شعر العنق، طائر البلشون، هنا وهناك ترتفع الأيدي بالسيوف والبنادق ورايات عليها نسور، منخس، ورماح، كانت تجري دون توقف وفي النهاية في وسط كل هذه الضوضاء والجلبة تخيلت رؤية تلك الآلاف من الأشكال تتفتت وأن السحب تتكوم لتكون قبة ضخمة ذات سن ينتهي بمصباحين، وأسفله ترسم أضواء القمر التي تتلاشى وجه مستدير وغائر بين ثنيات مرتفعة يمتد منها ذراع طويل أسود يشير بثبات ملح نحو الأفق.

كنت أتأمل هذا وأسأل نفسي اذا كانت هذه الصورة المريعة أمام عنيابي حقا أم بداخلها حينما صاح سانتوركس فجأة:



. أنظروا إليه، أنظروا هناك، أترونه؟ حمقى! وتريدون العراك مع هذا الشعاع من الحرب، مع هذا الرسول المرسل من عند الله الذي جاء ليغير الشعوب! أجاب ماريخون وهو يضحك بالضحك:  
- نعم أراه هناك. إنه دون كيخوتي دي لا مانشا يأتي ممتطيًا حصانه ومن خلفه يأتي سانشو بانثا يركب حماره. اتركوهما يأتیان وتنتظرهما الآن هزيمة كبري. تحركت السحب وتحول كل شئ إلى رسم مشوه المعالم.

## VIII

لم يطل الوقت حتى أشرقت الشمس وأنارت البلاد لتجعلنا نرى أننا لسنا في مورافيا ولا أننا ننتقل من برون إلى أولموتس بل نحن في لامانشا، الأرض الاسبانية المشهورة.

كانت بيارتا هي القرية التي توقفنا عندها حوالي الثامنة صباحًا، هناك تركنا بغالنا وكنا قد أخذنا مراكب جعلتنا نجوب في تسع ساعات الخمسة آلاف فرسخ ما بين تلك القرية والمنتاناريس. هكذا كانت سرعة تلك المراكب في ذلك الزمن السعيد! عندما دخلنا تلك القرية عند حلول المساء ميزنا من بعيد عاصفة من التراب كانت قد هبت على ما يبدو بسبب سير إحدى الجيوش، تركنا العربات البطيئة ودخلنا القرية سيرًا على الأقدام حتى نصل بشكل أسرع ونعرف ماذا عن هذه القوات وإلى أين كانت ذاهبة.

هناك عرفنا أنها كانت قوات الجنرال ليجير بلير الذي كان ذاهبًا لعون قوات سانتا كروث دي موديلا التي تفاجأت وانهزمت بالأمس من قبل سكان هذه القرية.<sup>133</sup> كان القلق يسود منطقة المنتاناريس وبمجرد أن اختفى الفرنسيون انشغل الجميع بالتسليح لنجدة قرية بالدينياس وهي النقطة التالية التي كان يعتقد أنها ستشهد المعركة التالية القاسية. بتنا في المنتاناريس وفي اليوم التالي لم نجد دواب أو أي عربة فرحنا سيرًا على الأقدام إلى استراحة كونسولاثيون حيث توقفنا لسماع الأخبار الرائعة التي يشيرون إليها.

كان يتنقل في الطريق وبشكل منتظم أشخاص يتسلحون ببنادق الصيد والعصي وجميعهم قد قرروا، وذلك وفقا للناس الغفيرة المتوجهة لنجدة بالدينياس أن بالمنتاناريس وفي القرى المجاورة مثل ممبريا ولاسولانا، لا يجب أن يظل إلا النساء والأطفال لأن حتى الشيوخ عديمي الفائدة توجهوا إلى الحرب. وأخيرًا قررنا أن نشاهد العرض الذي يعد في القرية المجاورة وبدأنا في التنفيذ وسرعان ما قطعنا فرسخين على الطريق الممهّد. وقبل أن نصل بوقت كبير شاهدنا من بعيد عمود

<sup>133</sup>يشير إلى إحدى مآثر المقاومة الشعبية عندما قتل أهل قرية سانتا كروث دي موديلا جنوب بالدينياس الكثير من الجنود الفرنسيين للقوات الفرنسية المتمركزة في القرية مما أدى إلى إرسال الجنرال ليجير دي بلير لنجدها في 5 يونيو 1808. (ت)



كبير من الدخان توزعه الرياح في السماء. كانت قرية بالديينياس تشتعل من جميع الجهات.

سار عنا الخطى وسمعنا ونحن نقترّب من القرية أصوات ضوضاء ممتدة وبعض الطلقات ولكن لم نسمع طلقات مدفعية. ولكن سرعان ما استحال علينا المتابعة بسبب عائق، وهو مؤخرة الجيش الفرنسي التي منعنا من ذلك وخذونا حذو باقي المواطنين سار عنا الخطى وابتعدنا عن الطريق وهرولنا بين حقول العنب والمزارع دون أن نستطيع الاقتراب من المدينة. وعندئذ رأينا الفرسان الفرنسيين ينسحبون من القرية ويحتلون المساحة الشاسعة الموجودة جهة يسار القرية، وفي الوقت نفسه أخذ الحريق في الإنتشار حيث بدت بالديينياس وكأنها فرناً هائلاً. كانت الصرخات والأنين واللعنات التي تخرج من ذلك الجحيم تملأ أكثر النفوس شجاعة بالفرع.

فهمنا في الحال أن من في داخل المدينة يدافع عنها ببسالة وأن خطة الفرنسيين تكمن في الاستيلاء على الأطراف واشعال النيران في كل المنازل التي لم يتمكنوا من احتلالها. من حين لآخر كان دوي هائل مفرع يشير إلى أن أحد المباني الهشة المبنية من الطين قد هوى على الأرض وامتزج التراب بالهواء والدخان. كانت الأنقاض تخمد النار بشكل مؤقت، ولكن النار كانت تظهر بقوة وتمتد إلى المنازل المجاورة. في النهاية بدى أنه سيتوقف كل شئ وكما قال من كان بالقرب من الأحداث كان قد خرج من القرية بعض الرجال للتحاور مع الجنرال الفرنسي. يجب أن يكون قد أمضوا وقت طويل في الحوار لأننا لم نر انسحاب الفرنسيين ولم تتوقف الضوضاء ولا صرخات الناس في الداخل، ولكن بعد مضي وقت كبير بينت لنا حركة عامة من الحشود أن شئ هام يحدث. وبالفعل كان الفرنسيون يتراجعون صوب المثناناريس وهم يجرون أحصنتهم على الطريق.

عندما دخلنا بالديينياس كان مشهد القرية مريع. بدى غير قابل للتصديق أن الأدوات التي يحملها الرجال في أيديهم قادرة على تحطيم في ساعات قليلة أعمال من الصبر والعمل الشاق والهمة، قوة متراكمة على الساعد العامل طوال السنين والقرون. شارع ريال، أكبر شارع في هذه القرية و نقطة انطلاق وكما قلنا كان العمود الفقري الذي يخدم الشوارع الأخرى بالأسلحة المعدنية كان مغطى تماما بالفرسان الفرنسيين والأحصنة. رغم أن الجثث كانت تملأ المكان كان هناك الكثير من المصابين باصابات خطيرة وكانوا يحاولون النهوض ولكن سرعان ما يعاودون الانغراس في الأطراف الحادة الموجودة على الأرض ويسقطون على الأرض من جديد. كان معروف أن أسفل الرمال التي ظاهرياً تغطي أرضة الطريق كانت ترتفع من الأرض مسامير وبلطات من الحديد حتى تتعثر الأحصنة وتسقط وتتغرس ولا تستطيع النهوض مرة ثانية.



كانوا قد قذفوا في الشارع بعض الأشياء السامة واعتقدوا أنها مناسبة للاحاق الضرر بالتنانين وحتى بعد المعركة يخطون الرمل بجداول من المياه العكرة المغلية الممتزجة بالدماء لتحدث ضوضاء فظيعة ومزعجة. في بعض الشرفات رأينا جثث معلقة ونصفها في الخارج وما زالت تقبض بقوة بأصابعها على البلطة أو البندقية. بداخل المنازل التي لم تكن فريسة للنيران كان المشهد أكثر ايلامًا لأن ليس فقط الرجال إنما النساء والأطفال أيضًا بدوا مخيطون في جوانات داخل كهوف واذا حاولت الدخول في أحد المنازل لتتجد المصابين الذين يحتاجون للمساعدة كان من الضروري أن تخرج بسرعة تاركهم لمصيرهم المؤلم لأن النار لم تشبع بالتهام الحجرة المجاورة وانما تسرع للتدخل تلك الحجرة بسرعة لا يمكن مقاومتها.

الخلاصة أن الفرنسيين والأسبانيين كانوا قد دمروا بعضهم البعض بغضب قاسي. ولكن في النهاية اعتقد الفرنسيون أنه من الحكمة التراجع كما فعلوا ولم يتوقفوا حتى وصلوا إلى مدريدخوس. عندما وصلنا سرنا كي نببت في سانتا كروث دي موديللا كانت الروح الشجاعة لأهلنا في بالدينياس متقدة وفي محاولة لاصلاح الضرر لذلك اليوم الدامي بدى أنهم قادرون على تكرارها في اليوم التالي.

من بعيد وعندما جاء المساء رأينا عمود من الدخان يغطي السماء برياح هائلة سوداء، لم أتمكن أنا والأراجوني من ألا نلعن بصوت عال وبشكل واضح الظالم المحتل لأسبانيا. وعكس ما توقعنا لم يجيبنا سانتوركس بكلمة وأكمل طريقه وهو شاردًا تمامًا.

## IX

عندما عبرنا سلسلة الجبال وجدت نفسي معافى تمامًا من مرضي السابق. كان هذا بلا شك من تأثير ذلك البلد الساحر، والشمس الساطعة، والسفر والمجهود حيث سرعان ما عملوا على توازن قوة جسدي، كنت أتنفس بسلاسة، وأسير بطلاقة دون أن أشعر بأي مضايقة بسبب جراحي. اختفى أي أثر للألم أو للضعف، ووجدت نفسي أقوى من أي وقت مضى. لم نجد شيئًا مميزًا أثناء تنقلنا بين القرى الجديدة اللهم إلا القلق الحذر وتجهيزات الدفاع. كان يندر وجود الرجال في كارولينا وسانتا لينا وذلك لأن الجزء الأكبر منهم كان قد رحل لينضم إلى القوة التي شكلها السيد بيدرو أجستين دي تشيباري، حيث كان يشكل قاعدة هذه المجموعة أشجع المهربين في البلاد. مع ذلك تبقى بين ممرات الجبال في ديسبنيابروس<sup>134</sup> ما يكفي من الناس لوقف كل أو جزء كبير من سعاة البريد، وفي بعض النقاط وقفت النساء أو الصبية في المكان الضيق الوعر مثل لحاء الأنغوسترا المر كي تحذر من اقتراب حرس الأمن حتى يسقط فوقه الرجال بعد ذلك. لاحظنا أيضًا فراغ كبير في الحقول الأولى للقمح التي بدت أمام أعيننا، وفي بعض الأماكن كانت النساء تسرع بجمع القمح

<sup>134</sup> ممر في جبال سييرا مورينا وهو ممر أساسي بين الهضبة ونهر الوادي الكبير. (ت)



الذي لم ينضج بعد. بالقرب من جوارومان<sup>135</sup> رأينا زروعاً كبيرة محترقة دليل على أنه كان قد بدأت هناك عملها شعلة المعتدي الغاشم.

حتى ذلك الحين لم يكن قد وقع أي صدام دامي بين الفرنسيين وأهل الجنوب الأسباني. عندما رأى هؤلاء فجأة اصطفاف أولئك الجنود الأسطورية، النبلاء بين أشجار الروزماري وأشجار المصطقي للجبال وفي الوقت نفسه جهلاء تماماً بقيمتهم، لم يعودوا من ذهولهم بل عندما شاهدوهم يختفون في طريقهم إلى قرطبة، فقط حينئذ شعروا بحرقه في وجناتهم بسبب الخجل الشديد، وأخذوا في حسابهم أن أرض الوطن لا يجب أن تطؤها أذية أجنبية. وجد الفرنسيون الوطن هادئاً واعتقدوا أنهم وصلوا بسلامة إلى قادش ولكن تحت حدود أحصنتهم كان ينمو عشب التمرد. تلك الخيل لم تكن مثل خيل أتيلاهوني، التي تصبغ الأرض بل على العكس كانت وطأتهم مثل لمسة نداء، تسير لتيقظ الرجال وتستدعيهم خلفها.<sup>136</sup>

وأخيراً وصلنا إلى بايلن وسأشرح لماذا لم نمكث في هذه القرية بضعة أيام. كانت هناك سيدة ماريخوان التي عندما قدمنا إليها رجتتا أن نمكث في صحبتها، كانت هذه السيدة العزيزة تدعى ماريا كاسترو دي أورو من أفان دي ريبيرا، كونتيسة رومبلار، وقد استقبلتنا بحفاوة بالغة وبهذا الشكل عوضتنا عن حقارة استراحة ومأوى القرية، ورأينا أنه ليس من اللائق أن ترجونا وقبلنا الضيافة التي قدمتها لنا. كان المنزل كبيراً جداً لا ينقصه المكان، ولا يخلو أيضاً من أشهى الطعام والشراب من أفضل ما يوجد من مونتيا وأجيلار.

قالت لنا الكونتيسة

- في هذه الساعات من الممكن أن يكون قد بدأ الفرنسيون بعمل جيش أبناء بلدنا الذي يقولون أنه خرج من قرطبة للدفاع عن ممر كوبري الكوليا وإذا كانت الغلبة للأسبان سيتراجع الفرنسيون إلى أندوخار ولأنهم سيكونون في شدة الغضب سيرتكبون أفضح الأفعال في الطريق. من غير المناسب أن تخرجوا حضراتكم من هنا إلا إذا كانت لديكم النية مثل ابني في الانضمام للجيش الذي يتشكل في أوتريرا.

لم يكن من الضروري كل هذه الأسباب حتى تقنعنا، لقد مكثنا في المنزل الفاخر، والآن سادتي بكل هدوء وبالضبط سوف أقص عليكم ما أتذكره عن ذلك المنزل وعن غرفه المضيئة والتي من المقرر أن تظهر كثيراً في القصة التي سأشير إليها.

كان قصر رومبلار الذي يعود تشييده إلى القرن الماضي، ذو مظهر قبب من الخارج ولكن بداخله كل سبل الراحة المتاحة في تلك الفترة الزمنية. حوائط عالية من الطوب، ألواح حديدية مغطاة بالصدأ وتنتهي بصلبان، درعان من الحجر الداكن يشغلان الجانبين اللذين يعلوان الباب حيث اطاره قوسي الشكل وبطانته من الحبال

<sup>135</sup> بلدة صغيرة في الجنوب الأسباني، شمال مدينة جيان. (ت)

<sup>136</sup> أتيلاهوني زعيم ومحارب أسس امبراطورية امتدت من روسيا إلى أوروبا، وحاصر القسطنطينية ووصل إلى فرنسا وقاد معركه ضد روما. (ت)



ويبدو أنه يرجع لتاريخ أقدم من تاريخ بناء المنزل. النافذتان ذات حلية على شكل نتوءات بجوار مرقب حديث البناء، عمود الاضاءة الجميل يستند على دعائم ثقيلة من الحديد وفي منتصفه تلتوي بعض الأحرف الأولية ومجموعة من الزهور والنباتات المرسومة ذو طيات من قطع المعدن، ويوجد حول الفراغات حشو من الجص. الزجاج الصغير، والمشربيات، وتنوع واختلاف الفتحات التي حفرت في السور، وفقاً لمتطلبات الداخل، جعلته يشبه كل المنازل التي بناها عظمائنا الذين كانوا دائماً أسخياء عند الانفاق على بناء الأديرة أكثر من اهتمامهم بالذوق والمال الذي تتطلبه واجهات قصورهم. بالداخل كان يتلأأ بالنظافة والبياض الناصع الذي تتسم به المنازل الأندلسية. كان به قاعة كبيرة في الدور الارضي، كنيسة صغيرة للصلاة، فناء به زهور، عتبات حجراته من الفسيفساء الصفراء والخضراء، الأبواب من خشب الصنوبر تلمع ومغطاة بطبقة من الصفيح، عدد كبير من الأقواس، أعمال كثيرة من النحت، لوحات قديمة وجديدة، بعض الأقفاص للعصافير، بساط رقيق، وبصفة خاصة هدوء، وراحة، وصمت مبهج يدعو إلى العيش لوقت طويل في ذلك المنزل.

نتحدث الآن عن عائلة أفان ريبيرا، أو بيرفان دي ريبيرا التي لم يتفق حول اسمها المورخون. يشغل المكانة الأولى في هذه السلالة المبجلة السيدة ماريا كاسترو دي أورو دي أفان، الكونتيسة الأرملة، أراجونية المولد، وهي من أكثر النساء صرامة واحتراماً ووقاراً في هذا العالم. يبدو أنها تخطت الخمسين، كانت طويلة وممتلئة ومعتدة بنفسها وبها مسحة ذكورية، كانت تستخدم نظارة كبيرة بالية في قالب سميك من الفضة كي تقرأ في كتبها الدينية أو حسابات المنزل وكانت دائماً ترتدي اللون الأسود، رداء يلائم روعة وجهها وقوامها. ذلك الوجه وذلك القوام اللذان لهما ميزة ألا يمكن نسيانها أبداً، حيث أن أنفها المقوس وشعرها الذي لم يغزوه الشيب بالكامل وذقنها التي تبرز للخارج واشراقة وتساوي جبينها الجميل يجعلون منها نموذجاً منفرداً لم أرى مثله. كانت صورة للوقار القديم الذي ما زال موجود حتى يُعلم الأجيال الحالية.

يشغل الابن المركز الثاني في ترتيب الأسرة ، شاب في العشرين من عمره ، لا يزال طفلاً بعادته ولغته وأعباه ومعارفه القليلة. كان الذكر الوحيد للأسرة وبالتالي كبير هذا المنزل النبيل الذي يرجع أصله مثل أصل الوادي الكبير العظيم إلى وفرة جبال دي كاثورلا حيث كان يعيش النسل الأول لعائلة أفان دي ريبيرا الذي قام لا أعلم بأية نوع من المآثر أثناء غزو جيان. كان الشاب السيد ديبجو ايبوليتو فيليكس دي كنتاليثيو قد تتقف وفقاً لتعاليم الطبقة المنحدر منها تحت اشراف الخادم، الذي سنتحدث عنه فيما بعد، ورغم أنه كان يرغب ويميل إلى رفض قشرة الطفولة مسحوباً بمسحة بها شقاوة الشباب والعباءة الأرجوانية للابن البكر، كانت أمه تستحوذ عليه داخل قبضتها، كما اعتادوا أن يقولون، وتمارس عليه قوة شخصيتها.



الحقيقة أن الشاب بحاسته وذكاءه كان قد اكتشف وسيلة ماهرة ليهاجم صرامة والدته، وكان عندما لا يستجيب خادمه أو الكونتيسة لأحد رغباته كان يغطي عينيه بيديه، ويبدأ في ري جسده بدموع صبيانية في سنواته العشرين ويقول، والدتي العزيزة أريد أن أسلك طريق الرهبنة وأكون قسًا. هذه الكلمات، هذا الحل من الصبي كانت تكسر أمامها بشكل صارم الشجرة المورقة للابن البكري وينتشر الفرع في كل أنحاء المنزل. ويسعى الجميع لتهدئته وتقول الأم: "لا تكن مجنونًا يا بني، اذهب، يمكنك ركوب الحصان في وسط الفناء وأسمح لك بوضع قشر عين الجمل في أرجل القط".

يتبع هذين الشخصين بلا شك بنتي الماركيسة وهما زهرتين تتفتحتان، وردتين من أندلسيا، جميلتين، متواضعتين، صغيرتين، غضبتين، مورداً الوجه، مبهجتين، دون طموح رغم نبلهما، يصليان ليلاً ويغردان نهاراً، طائرين يسعدان النظر بحركات سطحتهما البريئة وبمظهرهما المتأنق ببساطة يجهلناها. كانتا صغيرتين مثل زهرة البليحاء العطرية، لكنهما مثل البليحاء يغريان بالعطر الذي يفوح من بعيد معلناً عن نفسه، يفرح الواحد منا عند سماع خطواتهما، والاقتراب منهما كانت رغبة سعيدة. كانتا بريسنثيون وأسونثيون، ملاكين حيث يُرغب في اللعب معهما لرؤيتهما وهما يضحكتان وليضحك الواحد منا للحركة الجادة التي تغطي ملامحهما الجميلة عندما تأمرهما والدتهما بأن تكونا جادتين. الصغرى كانت منذورة للرهبنة وبينما كانت تداعب السيدة ماريا فكرة إيداعها في دير ولجاس الذي يقع في بُرجس تتذكر أن تعطيها دروساً ضرورية كي تصبح قديسة لذلك كان خادم أخيها قد بدأ في تعليمها الحالة الإعرابية الأولى في اللاتينية حيث تعلمتها في لمح البصر بعد أن وجدتها جميلة. أما البنت الكبرى، أسنثيون لم يكن ضرورياً أن تتعلم شيئاً لأنها كانت تُعد للزواج.

وفي النهاية لا أريد أن أترك في الظلام خادم الشاب السيد ديجو. الذي ينادونه عامة بالسيد باكو، كان رجلاً شديد البساطة والاعتدال في عاداته، رغم أن به شئ من الحذقة. كان مقتنعاً بأنه يعرف اللاتينية وكان يذكر أحياناً الكتاب المشهورين مطبقاً عليهم ما لم يفكر في قوله أبداً أولئك البائسين. كم يتعرض المشاهير للتهم والوشاية! أيضاً كان يحتاج السيد باكو تعليم تلاميذته بشكل مناسب التاريخ القديم والحديث رغم أننا نعلم عن طريق وثائق حقيقية لا يمكن دحضها أن تفسيراته لم تتعدى أبداً حدود مركب نوح. كان هكذا ماهراً في حياة الاسكندر الأكبر ويمكننا التأكيد على أنه يمتلك بدرجة عالية فن لا يمكن لكل البشر أن يمارسوه بشكل منتظم صائب. كان للسيد باكو خط عظيم في الكتابة حيث يمكنه أن ينافس هؤلاء العظام في الفنون الخطية. ينافس توريو السوبريمي وبالوماريس الديبينو وحتى يمكنه منافسة الحديث، ايتورزايدا، كانت لديه مهارة كان قد نقل جزء منها لتلميذه، حيث كانت تملأ صفحات وريث رومبلار أسقف دي جواديكس بالاعجاب عندما كان



يذهب الأخير ليقضي بعض الأيام في المنزل. إضافة إلى ذلك كان السيد باكو رجلاً رائعاً وكان يرتعش من الخوف أمام الكونتيسة عندما كانت تتسبب إليه أخطاء الطفل. كان يرتدي دائماً بذة سوداء رسمية، لم تكن جديدة، كان يستخدم أيضاً شعراً مستعاراً أبيضاً ينتهي بشريط من القماش الأسود الغليظ غريب الشكل. بالنسبة لكوننا ضيوف غرباء كان يعاملنا بكثير من العذوبة لأنه كان يقول "كرم الضيافة موهبة خاصة عند الشعوب القدماء ويجب أن يمارسها الموجودون ليعلموها للأجيال القادمة".

## X

كان هذا المنزل ارث جيد جدا رغم أنه أقل من الذي تمتلكه عائلات أخرى موجودة في أندلسيا وكاستيا. كانت الكونتيسة تعتمد على أنه سيصبح المنزل الأول في اسبانيا بعد أن يرث ابنها بعض الأقارب من بعيد حيث ليس لهم وريث مباشر. لكي تيسر ذلك بدأت السيدة ماريا مشروع ضخمة، الذي كما سيرى القارئ، يعتمد على بقاء ذلك المنزل وقطعة الأرض النبيلة بعد مرور قرون طويلة: حاولت أن تزوج ابنها بابنة أسرة أقربائها وفي نفس الوقت هم أصحاب هذا الإرث ومقيمين في قرطبة رغم أن منزلهم الأساسي بمدريد. لم تكن الطفولة هي العقبة في سبيل ذلك إنما كانت عقبة السيد ديبجو أخلاقية أكثر منها شكلية، حيث كانت العادة وقتئذ المصاهرة في أسرع وقت ممكن ويزوج أصحاب الأرث وهم صغاراً وقبل أن يكن لديهم وقت ليخرجوا أنوفهم من بين قضبان باب العالم، وكما يقول السيد باكو هناك خطر وفقدان وعي لدى الشباب لأن حلاوة كأس الملذات تستغرق ثواني قليلة بينما المذاق المر يمتد لسنوات طويلة.

كان هناك شخص أحدث تغيير في الخطط التي خطتها بعناية وحكمة السيدة ماريا وبنات أعمامها المبجلات، فجأهم نابليون، الامبراطور الفرنسي، عندما وضع عينيه على هذه الجوهرة، جوهرة القارة، ليغزوها. الحرب، تلك الحرب المقدسة التي لم يقدم لنا التاريخ القريب شئ مثلها أجبرت هذا المشروع مثل غيره من المشاريع على التوقف، وكان على السيدة ماريا الوطنية الأراجونية أن تستدعي السيد ديبجو ومن فوق كرسي العرش الذي تعليه أفرعته بهذه الكلمات التي أسرها إلي السيد باكو لتقته في كتمان:

- يا بني، أحبك كثيراً. موتك لا يقتلنا من الألم فحسب وإنما يقضي على بيتنا وعائلتنا. أنت ولدي الوحيد الذكر، أنت روح هذا المنزل، ورغم ذلك من الضروري أن تذهب إلى الحرب. تجري في شرايينك دماء الشجاعة وأنا متأكدة أن رغم صغر سنك إلا أنك ستترك اسم عائلتك في مكانة عالية. كل الشباب هم ملك لملك البلاد وللوطن في هذه الأيام المريعة التي جرأ فيها أجنبي بائس على غزو أسبانيا. يا بني أحبك كثيراً ولكني أفضل رؤيتك ميتاً في ساحة الحرب يطئونك الفرنسيون الجبناء بأقدامهم على أن يقال أن ابن كونت رومبار لم يطلق رصاصة



واحدة دفاعًا عن الوطن. سجل أبناء كل العائلات النبيلة بأندلسيا أنفسهم في قوائم كاستانيوس، أنت أيضًا ستذهب ومعك حراس من الخدم الذين سأسلحهم وأعولهم طالما استمرت الحرب.

عند قول هذا لم يبدو وجه السيدة ماريا المتجمد متأثرًا، ولكن بكيت بحرقة وانتحبت كل من أثنثيون وبريسنتاسيون. تأثر الشاب وتحمس للمشاركة في لعبة لا يعرفها والتي تبدو جميلة جدًا من بعيد.

وصلنا نحن بالتحديد عندما كانوا يقومون بتجهيز فريق حرب صاحب الأملاك. كان الجميع يعمل في هذا المنزل ولم تكن أخوات السيد الكونت الصغير أقل انشغالًا من الآخرين لأن بالإضافة إلى الملابس البيضاء الرقيقة التي أعداها بأيديهما وتحت اشراف الأم ووضعوها بعناية كبيرة فوق البردعة، انشغلوا بسرعة فائقة في ترتيب وشاح كنتي جميل جدًا ليس لأخيهم فقط وإنما لكل من في موكبه.

لا أعرف اذا كانت هذه الاستعدادات تتشابه مع الاستعدادات التي يفعلها من يرسل ابنه إلى المدرسة، الحقيقة أنها لا تتشابه في شيء مع ارشادات وتنبيهات المعسكر، ولذلك كان السيد باكو يقول أن الحرب تُعلم المهارة والحنكة وتروض الطاقات الشبابية.

خُصص ماريخوان مع خدم آخرين لمصاحبة السيد وشكلوا قوة صغيرة من خمسة رجال. كانت السيدة ماريا تعلم جيدًا أن شباب آخرين من عائلات ثرية من باييثا وبوخالانثي وأندوخار كانوا قد اصطحبوا حتى عشرة رجال، وأمرت أن يزداد هذا العدد، وفي الحال ركزت بصرها على وعلى سانتوركس. عرضت علينا بيزيتا في اليوم بالإضافة إلى ما يمكن أن تعطينا اياه اذا عدنا بصحة وسلامة. نظرت أنا وزميلي كلانا إلى الآخر وإلى مظهر كل منا نسأل بعضنا البعض في صمت بليغ. وجد كلانا نفسه مهزوم وببصيرة نافذة تحقق كل منا من نقص الإمكانيات، عرف كل منا ضعف وزيف الحالة المالية للآخر. رأى سانتوركس أنه ينبغي أن أقبل الانضمام، وبدوري كان هذا هو رأي بالنسبة له، عرضت السيدة ماريا أن تزودنا وتبدل ملابسنا بملابس جديدة أفضل، بالإضافة إلى ذلك تعهدت أن تعول لفترة من هم بدأوا بالفعل يتشككون في الخبز الذي سيأكلونه عند وصولهم إلى قرطبة. لم نتردد وتحولنا إلى جنود سرعان ما سننضم لجيش سان روكيه قليل العدد ولكنه متميز. فهمت أن هذا هو مصيري، والهدف الذي يدفعني إلى الذهاب إلى قرطبة يناسبني أكثر، أدخل هذه المدينة باعتباري جنديًا غامضًا على أن أدخلها متشردًا بملاس ممزقة وبلا روح. قرر سانتوركس بعد ذلك بعد أن فكر مليًا، بينما يروح ويجيء في الغرفة التي أسكنوننا فيها، وبمجرد أن توصل إلى الحل بدى مرحًا جدًا وسمعته ينطق بعض الكلمات التي أظهرت لي اضطراب روحه لأسباب كانت غير معروفة بالنسبة لي حينذاك. بعد ذلك شرح للسيدة ماريا أنه لن يرحل إلى بايلن حتى يستلم خطابات ينتظر وصولها من قرطبة ومن مدريد تتعلق بمصالحه، أذعنت



السيدة ماريا لطلبه وقالت له أن ينتظر في المنزل إلى أن يشاء، بشرط أن ينضم بعد ذلك إلى حراس السيد ديجو، وذلك في حالة إذا خرج الموكب قبله. لم يتأخر كثيراً يوم الرحيل. كان الشاب الثري صاحب الاملاك يرتدي على هذا النحو: رداء واسع من الحرير لونه أصفر حمصي يلتصق على جسده، سروال قصير يربطه أسفل الركبة، وفوق الجورب الحريري كان يرتدي حذاء برقبة غليظ من دلج الماعز به طوق من الفضة. أضفت السترة المصنوعة من الصوف الخفيف بنية اللون والمزينة بحلي من اللون الأحمر والأزرق أنيقة ملحوظة على هيئته، كذلك أيضاً اتسمت القبعة ذات الطراز البرتغالي بالأناقة حيث كان بها حلية من الحرير الأسود ورباط من الذهب ويرتديها بشكل منحرف. كان حشو منطقة الوسط الذي يعلو السترة السفلية ما يسمى بحامل الأسلحة وكان عبارة عن حزام عريض من الجلد به فتحات مختلفة، يشغلها مسدسين، وخنجر، وسكين للجبل، بحيث كان يوجد على جانبي الشاب ترسانة أسلحة كاملة، مخصصة لمواجهة كل الظروف التي يمكن تخيلها.

انشغلت الأم والبنات في ترتيب التفاصيل الأخيرة الخاصة بالرداء، هذه كانت تخطيط آخر زر، والآخرى تضع مشبكا على شريط القبعة، والثالثة تلبس الشاب الطوق في قدمه، عندئذ قالت السيدة ماريا بحيوية من يتذكر فجأة شئ مهم: - يبقى الشئ الرئيسي، ناقص السيف.

في الحال ركزت كل الأنظار على خزانة رائعة من خشب الزان القديم توجد في الواجهة الرئيسية من الغرفة منذ سنوات طويلة. اقتربت منها السيدة الكونتيسة وفتحتها وأخرجت سيف شديد الطول بغمده وحزامه الجلدي، تتميز القطع الثلاث بطابع قديم من الفخامة. أخرجت السيدة ماريا بنفسها السيف من غمده بحركة رائعة بها شموخ، رغم أنها لم تتصنع انما جاءت بحماس ذكوري، بعد ذلك تأملت السيف للحظة ثم عادت وأدخلته في الغمد ثم سلمته لابنها بعد ذلك. كان عبارة عن سيف من طليطلة له أربعة جوانب ومقبض طوله ستة بوصلات. يسع عرض السيف لتران مع صفحتيها صليبية الشكل لحماية اليد، ومزينتين بالذهب مثلها مثل المقبض مما يعطي مظهر فني وفخم للمقبض. كان يوجد على جانبي المقبض درع الرومباريس، وفوق كرة المقبض صورة لصاحب صناعة السيوف الطليطلي سبستيان ايرناندث. فوق السيف الذي يعلوه القليل من الصدا يمكن قراءة ولكن مع قليل من الجهد الكتابة المحفورة على أحد جانبيه: من أجل الايمان والوطن، من أجل المسيح والوطن، من أجل الله والبلاد، في أوقات الحروب يصمت القانون.<sup>137</sup> علق الشاب، السيد ديجو، هذه السيف المشهور الصلب الذي كان يُعد وزن كبير على يديه فوق الحزام ولكنه كان فخور بحمله وقام بإشارة معادية لأغراض غازي

<sup>137</sup> جاءت هذه العبارات المحفورة على السيف باللغة اللاتينية. (ت)



اسبانيا واستعد للخروج. انفجرتا أسنثين وبرسينتاثيون في بكاء معدي مما حطم الثبات القوي للسيد الكونت الشاب الذي من المفروض أن يسبب الرعب لفرنسا، تحول المنزل لمدة ربع ساعة مروراً بتقلصات الوجه ثم البكاء والنحيب، ومن النحيب للانفجار العنيف في البكاء. لم تفقد السيدة ماريا هدوءها بسبب هذا وكانت تتحدث إلى ابنها عن أمور ليس لها صلة بالحرب:

- أول ما يجب عليك فعله عندما تصل إلى قرطبة هو زيارة بنات أعمامي وتسلم لهن هذه الخطابات. أنظر هنا يوجد عنوان قصرهن. نأسف بشدة لعدم تمكننا من الاحتفال بالزواج المتفق عليه، انها ارادة الله، والوطن أولاً. سيتم الزواج ذات يوم. قل لهؤلاء السيدات اذا عدن قريباً إلى مدريد لن أسامحهن اذا لم يتوقفن لبضعة أيام في منزلهن هذا.

ثم اتخذت نبرة مختلفة وتحدثت هكذا:

يا بني، انتبه لما تفعله. لاحظ أفضل التصرفات وانتبه أنك ستحارب العدو وستدافع عن الدين والوطن والدولة والملك. اذا جنت ووليت ظهرك لا تعود أبداً إلى منزلي، ولا تتذكر أبداً والدتك ولا تعتمد حينها على حنانها وحبها الرؤوم ... غضبها ومللها الدائم: سيكون المكافأة التي تنتظر.

لقد ظلت هذه الكلمات لأنها كلمات تاريخية وحرافية، جاءت مطبوعة في أوراق في ذلك الوقت، ويمكنني أن أريها لمن يرغب رؤيتها. المرأة التي كانت تنطق بها (لم تكن السيدة ماريا ونسبها إلى هذه المرأة يقع حصرياً على عاتقي) أضافت ما يلي وهي تتوجه إلى الأمهات اللاتي يودعن أبنائهن على أبواب القرية:

- أيتها الرفيقات اذا مات جميع الرجال في المعركة سننتصر نحن النساء.<sup>138</sup>(1)

خرجنا من المنزل يمتطي كل منا دابته التي خصصت له مع سيف ومسدسين، ووزعت الأمتعة بين الجميع. تحمل خادم قديم مسئولية المال، بينما حمل آخر ملابس السيد، ملأ ماريخوان خُرج الدابة بمؤن كثيرة، ووضعنا في المسند الذي يقع خلف السرج بعض الطلبات والخطابات التي كان يجب على السيد ديجو تسليمها في قرطبة. عندما أرحتهم في أمتعتي تمكنت من طرف خفي من رؤية الأظرف وتجمدت من المفاجأة ويمكنني أن أقول من الرعب: قرأت أسماء أمارانتا، اسم الماركيسة، خالتها، واسم السيد الدبلوماسي. سانتوركس، الذي لم يكن قد استلم بعد ما ينتظره، ظل يعد باللاحاق بنا في اليوم التالي أو بعد يومين. لاحظته شارداً وحزيناً، يديه من خلفه يتمشى أمام المنزل عندما خرجنا منه، ظل السيد باكو في صحبتنا حتى خرجنا من القرية، كان يُذكر تلميذه بقواعد الاسكندر عن الحرب، موصيه مرة تلو الأخرى أن يطبقها عندما يحارب الفرنسيين وأن يعتني دائماً بالحفاظ على النظام المواز وأن يكون مستعداً لخط ثاني من أجل حماية الظهر و

<sup>138</sup> وقع هذا في ميريدا في ال 23 من يونيه. (الكاتب)



الجوانب "لأن - كان يقول - يرجع إلى ذلك دائماً المقدوني الأكبر انتصاراته، إلى التقسيم الداخلي لقواته" - <sup>139</sup>

أقسم وريث رومبلار أن ينفذ هذه القاعدة الحكيمة بحذافيرها، ودعنا السيد باكو وأكملنا مسيرتنا ونحن سعداء. لم نأخذ الطريق الملكي من بايلن إلى قرطبة حتى لا نتعث في الجزء الخلفي لقوات الجنرال دوبو ولا في القوات الكثيرة التي كان قد تركها في كل قرية، وبدلاً من 18 فرسخاً ونصف وهي مسافة ذلك الطريق كان علينا أن نسير 24 حيث ذهبنا في جولتنا إلى منخبيار، ومن هناك عبر توريدونخيمنو متبعين طريق بغيض ضيق ومررنا بمارتوس ومن مارتوس إلى الكوديتي وبيينا، ذهبنا للبحث عن كاسترو دل ريو، الهامش اليمين لجواداخوث الذي قادنا إلى أعتاب قرطبة.

عند خروجنا من بايلن عرفنا بهزيمة أبناء بلدتنا وجنود الوحدة العسكرية للمحافظة عند كوبري الكوريا، وفي الكوديتي أخبرونا بخبر آخر مريع خاص بدخول الفرنسيين قرطبة وتعرض هذه المدينة الساحرة للنهب. هذا ولقاء بعض المشتتين من قوات ايشباري جعلنا ننحرف لأخذ طريق إيثيخا ولكن عرفنا يو 16 أن الفرنسيين كانوا قد انسحبوا من قرطبة، وعند اتخاذنا للطريق البدائي لمحنا في صباح يوم 18 منزلاً أبيضاً كبيراً فوق الجبل الأخضر المائل إلى الزرقة الذي يظهر من بعيد ويبرز عدد لا نهائي من الأبراج، والمآذن، والأسوار والقبب.

---

<sup>139</sup> هو تقسيم تحتي أو داخلي شديد التعقيد كان يستخدمه الاسكندر الأكبر في حروبه ويعود إليه الانتصارات التي حققها ويعتمد على حسن نشر جنوده وتوزيعهم. (ت)







