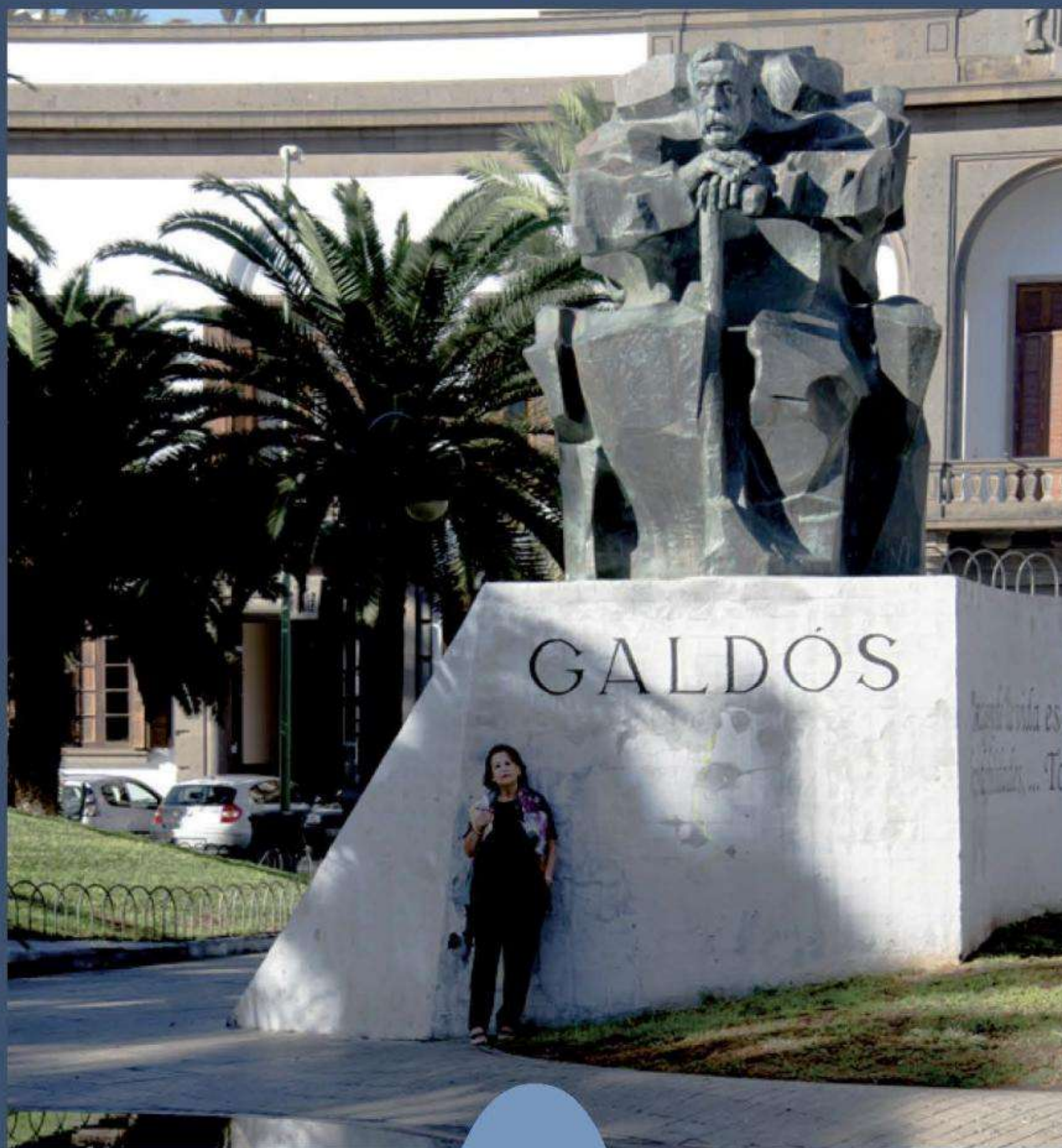


ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Yolanda Arencibia



№ 29



Isidora 29
Yolanda Arencibia



Dirección y Edición: Dra. Rosa Amor del Olmo

Subdirectora: Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén)

Coordinadora: Gloria Sánchez

Asesora lingüística: Dra. Lucía Blanco de la Rábida (UCO)

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

Comité de redacción: Dra. Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén) Dra. Pilar Palomo (UCM) Dra. Alma Mejía González (Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa) 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) Dra. M^a Ángeles Varela (CEU)

Comité científico: Dra. Rosi Burakoff (Universidad Hebrea de Jerusalén) Dr. Germán Gullón (Universidad de Amsterdam) Dra. Yolanda Arencibia (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) 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) Luis Miguel Pérez Cañada (Escuela de Traductores de Toledo) Mezzouare el Adrissi (Escuela de Traductores Roi Fad-Tánger) Francisco Estévez (Universidad Carlos III).

Fondos Editoriales: Casa Museo Pérez Galdós. Biblioteca Nacional, Sala Cervantes.

Cubierta: Yolanda Arencibia junto a la escultura de Benito Pérez Galdós realizada por Pablo Serrano en 1969, localizada en la Plaza de la Feria de Las Palmas de Gran Canaria. Foto realizada por Luis Roca Arencibia.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Coordinación preimpresión e impresión: Safekat S.L. www.safekat.com

director@isidoraediciones.com

<http://www.isidoraediciones.com/>

Manuscritos: isidoraedicionesoficial@gmail.com

manuscritos@isidoraediciones.com

ISSN: 1699-5996

Depósito Legal: M.24.308-2005



CEDRO

Sumario

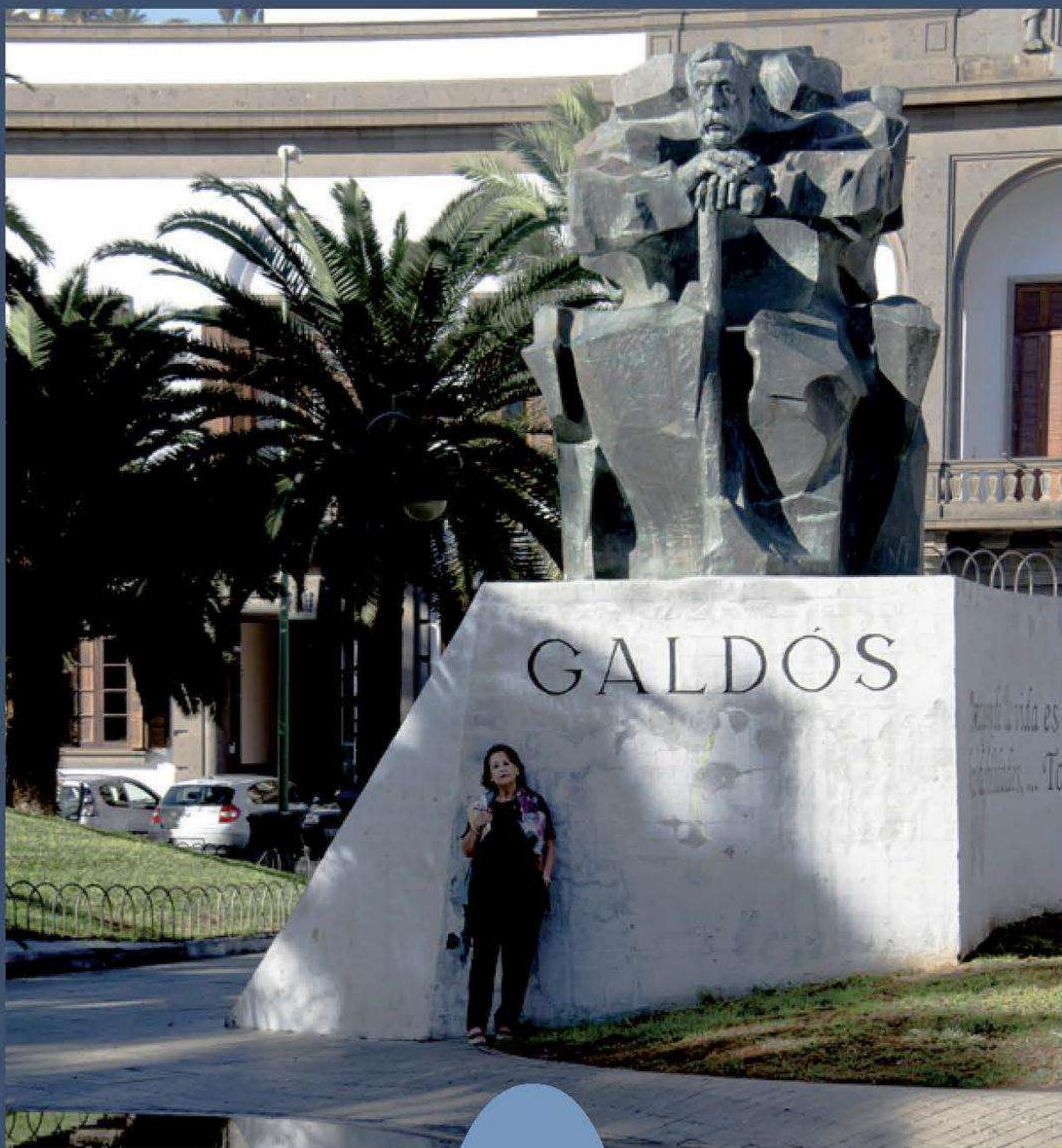
LA LENGUA DE GALDÓS .ESTUDIO SISTEMÁTICO DE VARIANTES EN GALERADAS	7
DEL ESTILO. NAZARÍN DE PÉREZ GALDÓS	156
<i>EPISODIOS NACIONALES DE PÉREZ GALDÓS EDICIONES</i>	172
GALDÓS Y EL MUNDO CLÁSICO	185
TETRALOGÍA DE TORQUEMADA. LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE	206
BENITO PÉREZ GALDÓS, O EL ARTE DE LA PINTURA	242
APUNTES-GALDÓS AUTOR DE TEATRO ELECTRA	263
LA TIERRA DE GALDÓS	279
UN UNIVERSO DE CREACIÓN EN CÍRCULO	293
TAL DÍA COMO HOY HACE NOVENTA Y CINCO AÑOS	326

Isidora 29
Yolanda Arencibia

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Yolanda Arencibia



№ 29

Pero no es esto lo que ha sido objeto del estudio que tenemos ya en el libro, aunque tal aspecto no sea eludible a la hora de una más segura interpretación del texto y sus implicaciones; nos hallamos frente a uno de los trances por que pasa la creación literaria antes de llegar al público, aquél que precede, inmediato a su fijación en letra, en leyenda, etapa decisiva en la invención literaria con más o menos efectiva autocrítica.

Nos falta, y no tenemos acceso fiable, el primer o primeros pasos que han tenido como escenario la mente con la imaginación y fantasía del autor, antes de alcanzar la redacción primera. De esta fase incubadora salió, la tantas veces mentada y comentada, división de escritores en vivíparos y ovíparos, con las respectivas etapas en el gestar. Sin embargo, la dicotomía resulta insuficiente si se tiene en cuenta que entre ambos extremos se nos dan términos intercalados. Si Benavente no quiso corregir sus publicaciones, porque dijo no tener derecho a rectificar lo ya dado a la imprenta (así, al frente de sus obras completas), ahí tenemos a Juan Ramón incansable en el perfeccionamiento de su obra, hasta que la muerte puso fin al que denominó «arrepentimiento». Las galeradas corregidas, que ahora se analizan e interpretan en *Zumalacárregui*, exhiben un grado intermedio aun con todo el cuidado, tan pulcro. La copiosa obra de Galdós y su naturaleza —la de la obra— no consentían ni necesitaban con exigencia perentoria, lima y bruñido que la acicalas en hasta el preciosismo. Su comunicación estaba concebida para receptores sin exigencias de exquisiteces. Ni la prosa demanda lo afinado que viene bien a la lengua poética, y esto es algo que no se suele tener muy en cuenta a la hora de analizar un texto; la presunta o consciente expectación que pueda tener un autor de la recepción lectora que busca y provoca, con arreglo a la cual, le conviene amoldar su escritura. Que los *Episodios Nacionales* aspiraban al mayor número de lectores no parece hipótesis aventurada, meta que, recordando a Unamuno, se cifra en «la selecta mayoría».

Pero hay en nuestro texto, una palmaria exigencia de exactitud, de precisión, tanto en hechos como en lugares, personas, etc., ya que es una novela histórica no muy distante. Ahí es donde veo el norte que guía muchas de las correcciones, encaminadas a dotar de más verosimilitud a un texto entreverado de invención e

historia. Junto con estas exigencias, requeridas por el género literario, veo además, otra que atañe a la expresión, al estilo y que, en este punto, ofrece la prosa de nuestro autor, algo que puede parecer elemental, pero que tiene más miga de la que aparenta. Si se me descuenta el prestigio de la autoridad aducida ahora, creo que nos vale la cita de Boileau por Gustavo Flaubert (tan gravemente ocupado en dar con el texto), en dos versos que me parecen ocasionados para don Benito y su pluma: «Ce que l'on conçoit bien s'annonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément»

Sabía Galdós, precisamente, lo que quería decir y por eso apuró todavía las galeradas de las que iba a resultar, finalmente, el libro. Confieso que habiendo leído desde muchacho obras de don Benito, más atraído casi siempre por lo que contaba que por el cómo estuviera escrito, me han venido no hace mucho, y ahora especialmente, las elocuentes muestras de su exigente corrección, en obras donde no era esperable y ello, por ignorancia que ni había llegado a plantearse el problema y los hechos. En todo caso, el prolífico escritor nos ha dejado muchos testimonios, explícitos o inducibles de sus modelos, tanto españoles como franceses e ingleses: Cervantes muy acusadamente o los maestros del «realismo» y del «naturalismo», corrientes que le tocó vivir sin sometimiento ancilar.

Todo esto y mucho más nos ilustra la doctora Yolanda Arencibia en su admirable trabajo, ejemplo de laboriosidad llevada con saber hacer y disciplina científica, dentro, claro es, de la ciencia que le compete para el caso. Graduada en la Universidad de La Laguna, docente en su ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, el ejercicio mental se nos muestra con severa técnica, desde la elección del método inductivo hasta llegar a las ceñidas conclusiones resultantes de la observación. Lo preciso de dichas conclusiones, en su apartado correspondiente, me exonera de resumirlas para, en cambio, aconsejar la lectura directa donde podrán comprobarse las características relevantes del *Stilwollen* galdosiano. Rasgos puntuales, detalles que nos recuerdan el gusto por «le petit fait vrai», la percepción auditiva del texto que suele remarcar la nota emotiva o el color local, el idiolecto de los personajes..., nada ha escapado al acoso analítico, para luego ser resumido en apretada síntesis. Ni ha faltado atención para lo que el sistema de la lengua tiene de imprecisiones y equívocos en su vocabulario, más aún en sus instrumentos nexuales, dada la

Isidora 29
Yolanda Arencibia

variedad de posibilidades en diferentes sintagmas. De todo ello, bien siguiendo ejemplos de altura consagrada, bien por intuición –algo tan notorio en Galdós– el escritor se nos revela aquí, en su hacer literario, como en una confesión y con la mayor claridad.

Esta mi parva adehala al libro que sigue me honra y satisface; pasa adelante lector, estudioso o no, si hasta aquí te ha traído tu benevolencia.

Francisco Ynduráin

INTRODUCCIÓN

La Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria encierra una amplia riqueza documental –manuscritos, pruebas de imprenta, autógrafos, correspondencia, etc.– que incita a la profundización en la obra y en la personalidad del novelista a quien se dedica. Responder a esta llamada ha sido la génesis del trabajo que aquí se presenta. Considerando la amplitud y la riqueza de los temas que el mundo galdosiano nos ofrece, la elección de uno tan específico y, sobre todo, tan poco experimentado como el nuestro, no fue tarea fácil. Hallamos apoyo en las palabras de Amado Alonso:

Todo estudio que contribuya a la mejor comprensión e interpretación de las obras literarias nos parece legítimo. Toda clase de estudios es bienvenida si aumenta nuestro conocimiento de una obra literaria, si nos permite sentirla y gozarla mejor¹

Entre los diferentes documentos galdosianos que se hallan en la Casa-Museo Pérez Galdós se cuenta un nutrido grupo de pruebas de imprenta (galeradas) corregidas de manera autógrafa por don Benito. Interesados por este Galdós creador preocupado que duda y corrige, y atraídos por la magia de su huella caligráfica, decidimos hacer de una de estas galeradas corregidas el centro de nuestro trabajo. Y elegimos *Zumalacárregui*, primer título de la serie tercera de los *Episodios Nacionales*. ¿Por qué hemos escogido de entre todas las galeradas ésta?

Entre las galeradas corregidas por la mano del autor, es la de *Zumalacárregui* la más antigua de las correspondientes a *Episodios Nacionales*. Este episodio, escrito en 1898, nos muestra un Galdós en plena madurez literaria y a medio camino de ella, lo que nos pareció momento idóneo para realizar una primera incursión en los entresijos de su expresión literaria. Acariciamos el propósito de cotejar, en un trabajo futuro, las preocupaciones estilísticas y lingüísticas del autor de esta época con las de un Galdós creador más joven y con otro de sus últimos años. ¿Y por qué elegir un *Episodio* y no una novela de la misma época?

Siempre nos ha atraído lo que de documento histórico (de historia y de “intrahistoria”) subyace en toda la creación galdosiana, producto de un ansia de

“comunidad” que, como dice A. Alonso, le lleva a escribir «con propósito de alumbrar la conciencia e influir en el modo social de los españoles»².

En esta línea, los *Episodios Nacionales* nos tenían que interesar de una manera especial por lo que suponen de lección de historia en marco de ficción (que es, igualmente, *documento*), y por lo que significan como posibilidad de aprehender de manera más directa los planteamientos sociales e ideológicos de nuestro autor, su preocupación política y su profundo sentir ante los conflictos –tan cercanos– de la España que le tocó vivir.

El Galdós de *Zumalacárregui* es un Galdós en plena madurez vital; y esta obra, centrada en el gran caudillo de la causa carlista, nos pareció ideal para un estudio en profundidad sobre sus convicciones personales. Compartimos, en este sentido, la opinión de M. Durán cuando afirma que «para Galdós los *Episodios* fueron una ocasión insustituible para definirse a sí mismo, al mismo tiempo que definía su época y que precisaba cuáles habían sido los antecedentes inmediatos de su generación»³.

ZUMALACÁRREGUI: GALERADAS

El archivo que contiene el conjunto de las galeradas de *Zumalacárregui* está registrado en la Casa-Museo Pérez Galdós con el número 31-3. Consta de ciento veintiún hojas numeradas en arábigos y correlativamente, del once al ciento treinta y dos.

No se conservan, pues, las galeradas del episodio completo. Se han perdido las diez primeras hojas, que corresponden a las doce primeras páginas del texto impreso de la primera edición que realizó la imprenta madrileña de Vda. e hijos de Tello en 1898. Estas doce páginas corresponden a poco más de dos capítulos de la novela. No existen, igualmente, las hojas de las galeradas finales; las existentes alcanzan sólo hasta la página doscientas setenta y dos de la edición citada, que corresponde a los principios del capítulo XXIX; faltan, pues, las correspondientes a los cuatro últimos capítulos.

Las hojas conservadas no presentan uniformidad en su tamaño. Sí en el ancho, pues son tiras de diecisiete centímetros, de los que sólo los siete centrales están escritos; pero no presentan uniformidad en el largo, pues oscilan entre los cuarenta y tres centímetros de las mayores, y los veinticuatro de las menores. Tampoco es

uniforme el número de líneas de cada una de ellas, que oscila entre las ciento seis de la hoja número cincuenta y seis –la más extensa– hasta las veintidós de la más corta, que es la número ciento treinta. El promedio de líneas del conjunto es de cincuenta y tres.

Realiza Galdós sus correcciones de manera cuidadosa, con caligrafía grande y clara, para que el corrector lo entienda bien. Tacha concienzudamente lo que quiere suprimir, de modo que no queden huellas del texto anterior. Redacta los añadidos textuales aprovechando los amplios márgenes laterales de las hojas; en alguna ocasión utiliza también el margen inferior de ellas, pero sólo cuando la corrección es muy extensa, lo que sucede en las hojas cuarenta y dos y ciento diecisiete. Eventualmente aprovecha los márgenes superior e inferior para comunicar algo a su editor; así leemos en el margen superior de la hoja número noventa y dos: «Dígame por el chico cuántas galeradas faltan para que puedan ustedes arreglar el pliego trece. El doce corregido irá en el segundo viaje del chico». Hay notas similares en las hojas ochenta y noventa.

Las hojas aparecen están profusamente corregidas. En el total de las ciento veintiuna hojas de la galerada completa hemos registrado un total de dos mil quinientas veintiocho correcciones, lo que hace un promedio de casi veintiuna variantes por unidad. Podemos añadir como un dato más, que la hoja más rica en correcciones es la número ochenta y cinco, con cuarenta y una correcciones a lo largo de sus ochenta y nueve líneas. La más escasa en ellas es la número noventa y tres, con sólo cinco en sus cincuenta y dos líneas.

FINES Y MÉTODO

Es el propósito final de nuestro trabajo contribuir al estudio del proceso de la gestación de los textos de Pérez Galdós mediante el análisis de las variadísimas correcciones manuscritas por el propio novelista en estas galeradas.

En esa línea, se plantea como tarea inicial el tratar de hallar la pertinencia significativa y la motivación genética de cada una de las variantes, para, una vez ordenadas y analizadas de manera sistemática, poder alcanzar la meta: establecer

algunas conclusiones sobre los usos lingüísticos y las preocupaciones estilísticas galdosianas, faceta más que importante de su proceso creador.

Observaremos a lo largo de nuestra exégesis cómo las variantes galdosianas responden a muy variada intención y son de muy diversa índole significativa. Llegan a formar un verdadero segundo texto, más meditado, más cuidado, con intencionados perfiles y matices. Podemos decir, siguiendo la terminología de Roman Jakobson, que consideramos como *un segundo texto* al de la galerada corregida, ya que es el resultado de las recurrencias a que el autor ha acudido para ajustar la expresión de su texto a sus ideales conceptuales y también formales.

¿Existe un método idóneo para nuestros fines? He aquí el primer problema que se nos ha presentado. Ningún planteamiento de estricta conformación científica puede sernos absolutamente válido. La senda de metodologías de este tipo, siempre estrictas, difícilmente puede resultar aplicable a algo tan ajeno a coordenadas lógicas como la materialización de las opciones literarias de un creador.

Carecemos, por otra parte, de modelos previos: otros estudios sobre variantes en galeradas han sido realizados antes que el nuestro, pero ninguno de ellos ha tratado el tema de manera sistemática y exhaustiva. Hemos tenido, pues, que aventurar nuestra andadura metodológica apoyados básicamente en el motor de la propia intuición. Hallamos reconfortante apoyo en la decidida defensa que de la intuición como necesidad previa en cualquier estudio estilístico hace don Dámaso Alonso:

...El método hacia el conocimiento científico de una obra literaria necesita como eslabón indispensable la intuición previa de la misma. La indagación científica de todos los elementos que constituyen la obra literaria es imposible, porque ésta es un complejo de complejos. La intuición es lo único que puede revelar previamente cuál ha de ser ante una obra determinada la dirección más fértil de ataque.⁴

Pero nuestra intuición ha de tener necesariamente un apoyo metodológico mínimo. Y éste ha sido el método inductivo. Hemos partido del estudio en singular de cada una de las variantes; luego hemos ido seleccionando y clasificando variantes

en función de su significación y su pertinencia, hasta llegar a la obtención de un corpus material cuya incidencia nos permitiera establecer unas tendencias, unos comportamientos literarios y lingüísticos más o menos generales. Hemos ido, pues, “poniendo etiquetas” que nos permitieran clasificar las variantes del Pérez Galdós de *Zumalacárregui* distinguiendo el porqué genético de cada una de ellas. Para ello hemos tenido que profundizar en la relación significante-significado, en cada caso; que acudir a conmutaciones tanto sintagmáticas como paradigmáticas; que confrontar variaciones léxicas; que analizar estructuras sintácticas según su mayor o menor adecuación a un canon determinado; que adentrarnos en el dilatado campo de las preferencias lingüísticas; que explorar en la motivación lógica de esta o aquella variante; que movernos en el difícil terreno de los comportamientos estilísticos.

En el basamento de todo ello se encuentra necesariamente nuestra intuición. Ella ha sido a la postre el verdadero motor de nuestra tarea.

ORDENACIÓN E ÍNDICE

Ha comenzado nuestra tarea por numerar las líneas de cada una de las hojas que conforma la galerada completa, respetando como referencia individual el número de orden original que Pérez Galdós colocó en su parte superior. A continuación, hemos recogido en fichas individuales todas las variantes que en esas hojas aparecen, identificadas por las referencias a la hoja y la línea en que aparece. La totalidad de estas fichas han conformado nuestro fichero de trabajo.

Un primer estudio de conjunto nos permitió comenzar a establecer categorías posibles entre las variantes que, traducidas en epígrafes, nos permitió disponer de un primer índice, el cual, enriquecido por subcategorías varias y alterado una y otra vez a lo largo del trabajo, acabó en el que ahora presentaremos. En él figuran, ordenadas por categorías y por subcategorías, la significación estilística/lingüística de la totalidad de las variantes recogidas. Sobre esa significación, imperativos de metodología (siempre inductiva) y de claridad nos han conducido a re-ordenar el trabajo distinguiendo cinco grandes grupos entre las diferentes variantes recopiladas. Cada uno de estos grupos comprende una serie más o menos amplia de apartados, algunos de ellos con sus correspondientes subapartados.

Presentamos ahora el resultado del trabajo reflejando en escritura el contenido de las fichas materiales. Por ello nos referiremos constantemente a los textos A y B, para contraponerlos. El **texto A** refleja el de la galerada original; por tanto, el texto que suponemos correspondiente al manuscrito de Galdós, el texto sin corregir. El **texto B** refleja el de las galeradas segundas, es decir, el texto que ha resultado de las galeradas corregidas. Las cifras expresas junto a las variantes son las de su localización: las superiores reflejan hoja y línea (en este orden) de la galerada; las inferiores, capítulo (en romanos) y página de esa variante en la edición *princeps* del episodio de referencia.

Dijimos que este trabajo formó parte de nuestra Tesis doctoral leída en enero de 1982. Al adecuar ese trabajo a la publicación en libro hemos preferido presentarlo de la manera más sencilla y esquemática posible, presentando sólo algunas de las variantes, en cada caso y sintetizando las explicaciones y las conclusiones. Respetamos la ordenación de base estructuralista tan habitual en aquellos tiempos. El índice de la presentación actual del trabajo es la siguiente:

CAP.1- VARIANTES DE CONTENIDO

1. 1. Variantes superficiales

1.1.1. Amplificaciones

1.1.2. Atenuaciones

1.1.3. Variantes aspectuales

1.2. Variantes profundas.

CONCLUSIONES

CAP 2- VARIANTES DE LA EXPRESIÓN

2.1. Correctoras

2.1.1. Depuradoras

2.1.2. Económicas

2.1.3. Lógicas

2.2. Perfeccionadoras

2.2.1. Andadura narrativa

- 2.2.2. Claridad del lenguaje
- 2.2.3. Precisión del lenguaje
- 2.2.4. Propiedad del lenguaje
- 2.2.5. Perfeccionadoras del lenguaje
- 2.2.6. Variantes rítmicas

CONCLUSIONES

CAP 3- VARIANTES INTENSIFICADORAS DEL CONTENIDO

- 3.1. Variantes caracterizadoras
- 3.2. Variantes evocadoras
- 3.3 Variantes expresivas
- 3.4. Variantes emotivas
- 3.5. Otras matizaciones

CONCLUSIONES

CAP. 4- VARIANTES GRAMATICALES

- 4.1. Variantes nominales
 - 4.1.1. Frases nominales
 - 4.1.2. Derivación léxica
 - 4.1.3. Sustantivaciones
 - 4.1.4. Pronombres
 - 4.1.5. Artículos
 - 4.1.6. Género
 - 4.1.7. Número
- 4.2. Variantes adverbiales
- 4.3. Variantes nexuales
- 4.4. Variantes verbales
- 4.5. Variantes sintácticas

Isidora 29
Yolanda Arencibia

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES GENERALES

NOTAS



CAPITULO 1

1. VARIANTES DE CONTENIDO

Recogemos bajo este epígrafe todas las variantes que conllevan una modificación en el contenido del texto primitivo **A**. Atañen, pues, todas ellas, a la *inventio* del texto galdosiano y pueden haber surgido surgidas por lo que el mismo Galdós llamó «precipitaciones de plan»⁵.

La intención rectificadora galdosiana de estas variantes se dirige a ampliar o a restringir el alcance del contenido de su primer texto, o bien a variarlo de manera total.

1.1 VARIACIONES SUPERFICIALES

Reservamos este primer epígrafe a unas variaciones conceptuales que hemos denominado *superficiales* porque, si bien inciden en la *inventio* del texto, éste no resulta alterado en su estructura profunda.

1.1.1. Amplificaciones

Hemos agrupado bajo este epígrafe una serie de variantes (38), cuya presencia parece producir un efecto dilatador en el campo de significación que el texto **A** señalaba. En unas ocasiones eleva la consideración textual a un campo abstracto, más genérico y englobador; en otras, el contexto de la idea ampliada es concreto, y la variación atañe sólo a la expresión cualitativa o cuantitativa de la misma.

Veamos algunas de estas amplificaciones, que ejemplifican igualmente los distintos medios que para ello utiliza Galdós:

1.1.1.1. Por sustitución y en conceptos abstractos:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
36-53: (IX-81)	«Sin el conocimiento de un país, dijo después de una pausa, no se puede <i>servir bien á la causa</i> »	«Sin el conocimiento práctico del terreno, dijo después de una pausa, no se puede <i>ser buen militar</i> ». (Con otro valor en 2.2.3.2.)
41-41: (X-92)	«para lo cual se necesita arrojo, <i>audacia</i> y actividad extraordinaria».	«para lo cual se necesita arrojo, <i>astucia</i> y actividad extraordinaria».

(En esta última variante, Galdós parece haber preferido, frente a la casi sinonimia de los cualificadores del texto **A** «arrojo» y «audacia», añadir el sema complementario y enriquecedor «+ habilidad y +sagacidad», que contiene el cualificador “astucia” del segundo texto.)

73-23: (XVII-160)	« <i>Estuve en Arapiles</i> »	« <i>Derrotamos al francés en Arapiles</i> »
----------------------	-------------------------------	--

81-38: (XIX-177)	«de enseñaré yo el respeto que se debe <i>á la virtud de Salomá</i> ».	«de enseñaré yo el respeto que se debe <i>á la mujer virtuosa</i> ».
---------------------	--	--

1.1.1.2. Por sustitución y en conceptos concretos:

13-9: (IV-36)	«Se discurrió suministrarles <i>escalas de cuerda</i> ».	«Se discurrió suministrarles <i>medios de salvamento</i> ».
------------------	--	---

47-25: (XI-105)	«... a que <i>Fago</i> debió su salvación».	«... a que <i>los expedicionarios</i> debieron su salvación».
--------------------	---	---

76-13: (XVIII-167)	«... que puso á su disposición <i>Salomá</i> ».	«... que pusieron á su disposición <i>las baturras</i> ».
-----------------------	---	---

100-28: (XVIII-214)	«... y <i>uno de los dos</i> obuses.»	«y <i>los dos</i> obuses»
------------------------	---------------------------------------	---------------------------

1.1.1.3. Por interpolación o añadidos. Muchas de ellas significan verdaderas expansiones textuales:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

18-40: (V-45)	«Sólo así se formaba un partido <i>terriblemente duro</i> y resistente».	«Sólo así se formaba un partido <i>viril, duro</i> y resistente».
43-27: (X-94-95)	«para quienes llevaba una carta».	«... para quienes llevaba una carta <i>redactada</i> en <i>forma convencional</i> ».
45-44: (XI-105)	«de había asegurado que los escopeteros de... le ayudarían en cualquier aprieto».	«de había asegurado que las partidas volantes <i>que operaban</i> en <i>combinación con la columna de Eraso</i> le ayudarían en cualquier aprieto ⁶ .
53-33 (XII-118)	«donde pasaron el domingo <i>descansando</i> ».	«donde pasaron el domingo <i>en alegre descanso y esparcimiento</i> ».
54-29: (XII-120)	«... característicos de las razas <i>euskeras</i> ».	«... característicos de las razas <i>cántabras y euskeras</i> ».
55-57: (XII-123)	«San Fernando expugnó <i>castillos, tomó plazas, ganó batallas...</i> »	«San Fernando <i>expugnó fortalezas, tomó ciudades y villas, ganó batallas...</i> »
57-35: (XIX-128)	«Ya no hay razón que nos aconseje el circunscribimos á la guerra de montaña, amigo Fago. <i>A pasar el Ebro...</i> »	«Ya no hay razón (...) á la guerra de montaña, amigo Fago. <i>Al llano, á Castilla (...). A pasar el Ebro...</i> »

(En la variante anterior, Galdós añade entusiasmo a lo ya expresado en el texto **A.**)

64-30: (XV-141)	«El estrago de un combate no lo rebela el día, sino la oscura noche cuando investiga recelosa el campo de batalla»	«El estrago (...) cuando investiga recelosa el campo de batalla <i>y los tristes despojos esparcidos en él...</i> » (Con otro valor en 3.4.)
131-10: (XXVIII-268)	«... por lo que llaman delito de vagancia»	«... por lo que llaman delito de vagancia <i>y espionaje</i> »

1.1.1.4. Hemos de incluir en este apartado los dos únicos añadidos amplios que inserta Galdós en la galerada. Aparecen en el margen izquierdo de la hoja. Ambos añaden nuevos datos a la narración.

42-26: (X-92)	Nos conviene la mayor oscuridad. No necesito encarecer a Vd...»«Nos conviene la mayor oscuridad. Tenga Vd. En cuenta que corre el riesgo de encontrar las columnas cristinas de Carratalá, de Jáuregui o de Espartero. En cambio, puede favorecerle la columna nuestra	que manda Eraso. Pero le advierto que se ve obligada á operar constantemente, y que tan pronto está en Vizcaya como en Guipúzcoa. Procure usted indagar sus movimietos y aproximarse á ella. Y por último, no necesito encarecer á Vd...»
43-63: (X-94)	«donde no era fácil encontrar tropas cristinas de las divisiones de Jáuregui o Carratalá. La suerte les fue favorable en la noche del viernes permitiéndoles franquear sin accidentes...»	«donde no era fácil encontrar tropas cristinas de las divisiones de Jáuregui o Carratalá. Y ningún auxilio debían esperar de la columna de Eraso, que según les dijeron, había tenido que replegarse á Eibar, y de aquí a Durango, acosado por Espartero. Mas sin acobardarse por este desamparo, y esperándolo todo de la providencia divina,

franquearon sin accidentes insuperables...»

1.1.2. Atenuaciones

Son menos numerosas las variantes que limitan o atenúan la idea contenida en el texto A. Hemos consignado 25. Veamos algunos casos:

1.1.2.1. La supresión o alteración de un modificador, adjetivo o adverbio, motivan algunas de estas restricciones de contenido:

	Texto A	Texto B
18-57: (V-44)	«las otras (...) sostenían con su procacidad la exaltación populachera, fermento <i>indispensable</i> en las guerras civiles»	«las otras (...) sostenían con su procacidad la exaltación populachera, fermento <i>necesario</i> en las guerras civiles»
41-54: (X-91)	«Escogeré seis soldados que <i>sean buenos</i> carpinteros.»	«Escogeré seis soldados que <i>sepan de</i> carpintería.»
44-3: (XI-95)	«El resplandor de una ferretería en el fondo del valle, muy conocida <i>de los</i> expedicionarios por haber trabajado en ella.»	«El resplandor de una ferretería en el fondo del valle, muy conocida <i>de algunos</i> expedicionarios, que habían trabajado en ella.»
84-29: (XX-183)	«ni en una ni en otra esfera podré hacer nada de <i>gran</i> provecho.»	«ni en una ni en otra esfera podré hacer algo <i>de mediano</i> provecho.»
150-50: (XXIV-225)	«y que <i>siempre</i> resultan de menor eficacia.»	«y que <i>comúnmente</i> resultan de menor eficacia.»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

1.1.2.2. En otras ocasiones, la sustitución de un sustantivo o de un sintagma nominal encierra la clave de la restricción del contenido:

59-61: (XIV-132)	« <i>Los cuatro batallones</i> de Iturralde se extendieron...»	« <i>La columna o división</i> de Iturralde extendiose...»
73-22: (XVII-160)	«Yo he servido <i>en zapadores y en fusileros</i> de San Fernando».	«Yo he servido en fusile-ros de San Fernando».
77-52: (XIX-171)	« <i>Todas</i> (las tropas) habían pasado ya hacia el sur, y la división de Oráa...»	« <i>Las de Córdoba</i> ¹² fueron hacia el sur y la división de Oráa...»
78-51: (XIX-172)	«todas se despepitan por servir <i>á la causa</i> »	«todas se despepitan por servir <i>á la real persona</i> ».
90-3: (XXI-195)	«...de la <i>batalla</i> de Arquijas».	«...de la <i>refriega</i> de Arquijas».
100-1: (XXIII-214)	«...con <i>pérdida de la vista</i> »	«con <i>afección á la vista</i> »
120-1:	«nuevos <i>combates</i> »	«nuevos <i>encuentros</i> »
120-19: (XXVI-249)	«durante el <i>combate</i> de Artaza».	«durante la <i>acción</i> de Artaza».

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Notemos cómo en las últimas variantes reseñadas se advierte un paralelismo de términos con sema común: batalla-refriega, combates-encuentros, combate-acción. En todos los casos, el elegido para el texto B contiene una significación más limitada que la que encerraba el primero.

La clave de la restricción de la variante que sigue la da un verbo:

96-50: (XXII-207)	«He sabido también que <i>estuvo</i> en Ormaíztegui»	«He sabido que <i>pasó por</i> Ormaíztegui».
----------------------	--	--

1.1.2.3. La restricción del significado supone en ocasiones la omisión de párrafos completos, más o menos amplios. Como éstos:

38-60: (IX-85)	«No me conviene, no. <i>Me gustan poco las partidas volantes, que más desprestigian que favorecen la causa y que es difícil subordinar á un plan estratégico y á un verdadero criterio táctico.</i> Convénzase usted de que».	«No me conviene, no. Convénzase usted de que»
-------------------	---	---

83-15: (XX-180)	«En Galbarra encontró á dos conocidos, el uno aragonés, y navarro otro, <i>y al punto se reconocieron. Dijéronle que se había recorrido la voz en el ejército de que el General le había dado una misión diplomática en los pueblos de la orilla derecha del Ebro, desde Logroño á Miranda, y que cuando volviese le harían de golpe y porrazo Capitán de una compañía. Replicó el capellán que nada de esto era cierto y se informó de las posiciones del ejército.</i> ».	«En Galbarra encontró á dos conocidos, el uno aragonés, el otro navarro, y se informó de las posiciones del ejército».
--------------------	---	--

99-45: (XXIII-212)	«Esto le movía á cambiar de ruta, <i>desesperanzado de encontrar en ejército carlista lo que buscaba</i> . Además, no gustaba de encontrarse...»	«Esto le movía a cambiar de ruta, pues no gustaba de encontrarse...»
103-8: (XXIII-218)	«era común creencia <i>que se iba á un arreglo, que la campaña no podía seguir</i> , que los carlistas no pasarían jamás el Ebro».	«era común creencia que los carlistas no pasarían jamás el Ebro».
115-32: (XXVI-241)	«-sepamos si conducirá á sus hijos á una victoria eficaz; <i>las victorias ineficaces, el heroísmo que no produce más que efectos del orden moral, para satisfacción de amor propio, no es bueno en la guerra. El que pega fuerte y conquista posiciones y dispersa y destruye fuerzas enemigas, es el vencedor a quien deben gratitud los mantenedores de la causa que defienden</i> ».	«-sepamos si conducirá á sus hijos á una victoria eficaz, resistiendo firme y pegando fuerte».

1.1.3. Variantes aspectuales

Recopilamos a continuación un pequeño grupo de variantes que tienen como factor común la sustitución de un tiempo verbal por otro. Los valores aspectuales que el verbo español encierra juegan en ellas un importante papel, pues la perspectiva de la acción expresada resulta afectada por la incidencia aspectual del nuevo tiempo. Veamos estos casos:

54-20: (XII-119)	«a las tres de la madrugada <i>llegaron</i> al alto de...»	«a las tres de la madrugada <i>llegaban</i> al alto de...»
---------------------	--	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

86-48: (XX-186)	«desconcertó al señor Arespacochaga que <i>se pasó</i> la mano por la frente».	«desconcertó al señor Arespacochaga que <i>se pasaba</i> la mano por la frente».
86-59: (XX-187)	«la mujer de quien <i>hablábamos</i> »	«la mujer de quien <i>hablamos</i> » (Véase con otro valor en 4.4.)
104-12: (XXIII-220)	«que se <i>agravó</i> de un modo alarmante»	«que se <i>agravaba</i> de un modo alarmante» (Véase con otro valor en 2.1.3.1.)
112-10: (XXV-235)	«era ama de un capellán cristino que <i>servía</i> en la división de Córdoba»	«andaba de ama de un capellán cristino que <i>sirvió</i> en la...»
113-34: (XXV-237)	«que el ejército cristino <i>había organizado</i> ».	«que el ejército cristino <i>organizaba</i> ». (Véase con otro valor en 2.1.3.)

En los casos siguientes es el infinitivo elemento determinante en la variación:

56-72: (XII-125)	« <i>Bajaron</i> á la Borunda y en el camino encontraron á Eraso.»	« <i>Al descender</i> á la Borunda encontraron á Eraso» (Véase con otro valor en 2.1.2.2. y en 2.2.1.)
53-53: (XII-118)	«se enfriaba enormemente <i>desde que empezaba</i> el fuego».	«se enfriaba enormemente <i>al empezar</i> el fuego»

67-9: (XVI-146)	«Los <i>batallones escalonados</i> á lo largo de este camino desmuestran...»	« <i>El escalonar batallones</i> á lo largo de este camino demuestra...»
--------------------	--	--

El aspecto extensivo del gerundio se sustituye en la próxima variante por la consideración hacia el futuro que contiene el infinitivo:

125-16: (XXVII-257)	«debía ponerse al frente del ejército <i>dirigiendo</i> así por sí mismo las operaciones».	«debía ponerse al frente del ejército y <i>dirigir</i> así»
------------------------	--	---

1.2. ALTERACIONES PROFUNDAS

La estructura profunda del primer texto galdosiano resulta alterada, en mayor o menor medida, por medio de las variantes que agrupamos en este apartado. Son 24 los casos. Veamos algunos:

1.2.1. Los cambios que nos han parecido más sustanciales son los siguientes:

14-48: (IV-38)	«... convencido <i>el General</i> de que no se podía con ellas...»	«... convencidos <i>éstos</i> (los soldados) de que no se podría con ellas...»
21-9: (V-49)	«vine á parar á <i>este pueblo de Funes</i> »	«vine á parar á Funes, <i>orillas de este pueblo</i> »
41-39: (X-91)	«Le doy a usted doce hombres, <i>de los cuales yo escojo seis y usted otros seis</i> »	«Le doy a usted doce hombres <i>que escogerá a su gusto</i> »

Isidora 29
Yolanda Arencibia

129-14: (XXVIII-265)	«Algo le dijo D. Juan Nepomuceno intentando calmar su irritación».	«Sin hacer caso de lo que tímidamente le dijo D. Matías para calmar su irritación.»
-------------------------	--	---

1.2.2. Algunas de las variaciones que venimos comprobando consisten en un cambio de perspectiva con respecto a la consideración de la idea básica:

26-46: (VI-57)	«Al cogerle del brazo Ibarburu, reparó en Saloma».	«Al coger del brazo á su colega Ibarburu, reparó en Saloma»
-------------------	--	---

42-30: (X-92)	«Los seis que yo elija serán guipuzcoanos».	«Sin vacilar, escójalos usted guipuzcoanos».
------------------	---	--

61-7: (XV-134)	«pudo el guipuzcoano y uno de los navarros sostener el <i>fuego de los cristinos</i> »	«pudo el guipuzcoano y uno de los navarros sostener el <i>fuego contra los cristinos</i> »
-------------------	--	--

61-55: (XV-136)	«Desplegado el batallón en columna, más de una hora <i>estuvo haciendo fuego</i> »	«Desplegado el batallón en columna, más de una hora <i>sostuvieron el fuego</i> »
--------------------	--	---

61-66: (XV-136)	«Pero en aquella ocasión tenían delante un formidable enemigo en mejor posición <i>apoyado en la columna de Oráa, situada en terreno alto</i> »	«Pero en aquella ocasión les atacaba un poderoso enemigo, apoyado en la columna de Oráa, <i>que rápidamente les quitó la ventaja del terreno alto</i> »
--------------------	---	---

128-60: (XXVIII-264)	«y en el portal <i>se encontró á Celestino</i> »	«y en el portal <i>salió á su encuentro Celestino</i> »
-------------------------	--	---

1.2.3. Veamos otros cambios; parecen los menos profundos:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

44-23: (XI-97)	«El otro, de cuarenta años»	«El otro, de <i>armazón ciclópea</i> »
44-39: (XI-98)	«como el gran D. Tomás organizó <i>poquito á poco</i> su ejército»	«como el gran D. Tomás organizó <i>con tenaz energía</i> su ejército»
46-10: (XI-102)	«Avisaron que más abajo de este lugar se desplegaba una pequeña fuerza de fusileros <i>para ocupar las alturas más accesibles</i> »	«Avisaron que aún quedaban allá grupos de fusileros en <i>acecho ocupando las alturas más accesibles</i> » (Véase de nuevo en 2.2.1.)
58-42: (XIX-130)	«Fingió ocuparse en adiestrar su caballo <i>yendo y viniendo por el camino</i> de Nasar»	«Fingió ocuparse en adiestrar su caballo <i>galopando en derredor de las eras</i> de Nasar»
70-11: (XVII-152)	«Duró su espasmo <i>poco tiempo</i> »	« <i>Nunca supo</i> lo que duró su espasmo»
70-49: (XVII-153)	« <i>Anduvo largo trecho</i> en la dirección que creía contraria al curso del Ega»	« <i>Anduvo presuroso</i> en la dirección que creía contraria al curso del Ega»
76-63: (XVIII-168)	« <i>Un paisano</i> puso en sus manos un fusil»	« <i>Alguien, no supo quien,</i> puso en sus manos un fusil»
100-35: (XXIII-215)	«... como gente <i>sencilla, conoedora del país</i> »	«como gente <i>sencilla y hospitalaria</i> »

CONCLUSIONES AL CAPITULO I

Hasta aquí el capítulo I de nuestro trabajo. Estuvo dedicado a las variantes cuya pertinencia ha determinado un cambio en el contenido del texto A.

El apartado 1.1, reseña las variantes *superficiales*, denominadas así porque su presencia altera sólo de manera leve la idea primera -la *inventio*- galdosiana. Lo componen 73 casos. De ellos, treinta y ocho producen un efecto de expansión en el campo de significación que el texto A nos había señalado: situándolo en un campo más genérico y englobador, profundizando en la idea mediante cambios léxicos, o incidiendo en la expresión cualitativa o cuantitativa de la misma. Otros veinticinco casos producen efecto restrictor en el campo significativo de la idea primitiva: atenuadoras o circunscriptoras de la idea inicial las que se mueven en el campo de lo abstracto; olvidan detalles o circunstancias las que hacen referencia a hechos concretos. Diez casos de correcciones *aspectuales* cierran este apartado.

Son veinticuatro las correcciones que aportan cambios más profundos en el texto **A** y que conforman la segunda parte de este capítulo. No podemos afirmar que suponen un giro total respecto al texto **A** considerado en su conjunto: sólo significan oportunos retoques del creador ante el reclamo de su criatura. La llamada es atendida, la criatura resulta ahora más fiel a aquella ideal, preconcebida por el autor; pero es sustancialmente la misma.

Como resultado parcial de nuestro estudio, podemos afirmar que en el primer texto galdosiano, el de las galeradas *primeras*, y aún *no corregidas* el plan de la obra aparece completo, plenamente realizado -aunque aún admite algunas correcciones- y que la obra que resulta de las galeradas *segundas* es *sustancialmente* la misma que Galdós alumbrara en su primera versión.

Como último dato añadamos que estas correcciones de contenido son las más escasas numéricamente (poco más de un 3,9 % del total de las que registramos en las galeradas). Son también las menos interesantes.

CAPITULO II

2. VARIANTES DE LA EXPRESION

En este capítulo nos adentraremos en el amplio mundo de las variantes relacionadas con la expresión literaria.

En él vamos a conocer a Pérez Galdós como corrector de su texto, como escritor preocupado del *cómo* de su creación.

Hemos estructurado estas variantes en dos grupos: el primero de ellos engloba todas aquellas variantes que parecen corresponder al plano más superficial que la gestación literaria requiere: aquel que cuida los posibles errores de forma que, mareados ante el torbellino creador, pudieron haber escapado de la pluma del novelista. Por esto las hemos llamado **correctoras**.

El segundo grupo de estas variantes de expresión agrupa a aquellas correcciones que tienden a la elevación cualitativa del registro lingüístico del texto. A través de ellas el autor logra una expresión más rica en calidad literaria. Las hemos llamado **perfeccionadoras**.

2.1. VARIANTES CORRECTORAS

2.1.1. Depuradoras

Agrupamos bajo este epígrafe a aquellas variantes cuya intención correctora se sitúa en el plano más elemental de la lengua literaria.

Hemos separado tres grupos:

1. Las que surgen para evitar repeticiones léxicas o sintagmáticas.
2. Las destinadas a eliminar la frase demasiado repetida, o frase hecha.
3. Las que persiguen depuraciones textuales.

Veamos:

2.1.1.1. Evitan repeticiones: Son muchas las variantes que persiguen este fin. La relevancia de las mismas sólo es comprobable dentro de un determinado contexto más o menos amplio. Por esta razón indicaremos tras el texto **B** la presencia de la forma paralela que motivó, de inmediato, la variante.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Se trata, en la mayoría de los casos, de sustituciones de formas léxicas o estructuras lexicalizadas; en algún caso éstas resultan eliminadas. Hemos recopilado 45 casos. Veamos algunos:

	Texto A	Texto B
12-11: (IV-34)	«en la torre, de sólida construcción».	«en la torre, de robusta construcción»
	("sólida" ha aparecido seis líneas antes).	
12-20: (IV-34)	«encerrarse»	«encastillarse»
	("encerrarse", seis líneas antes).	
13-1: (IV-36)	«ver al General»	«ver al jefe»
	("general" cuatro líneas antes).	
14-29: (IV-38)	«avivado el fuego»	«avivada la lumbre»
	("fuego"» siete líneas antes).	
16-31: (IV-41)	«mujeres»	«cívicas» (mujeres de los cívicos)
	("mujeres" once líneas antes y seis después).	
17-3: (IV-42)	«El general»	«D. Tomás»
	"«el general" cuatro líneas antes y cuatro después).	

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- 23-16: «y los demás guías» «y los del 1.º de Guipúzcoa»
(V-53)
(“guía” línea anterior)
- 25-42: «Saloma» «la baturra»
(VI-56)
(“Saloma” seis líneas antes).
- 27-53: «dos soldados» «dos de tropa»
(VII-61)
(“soldados” nueve líneas antes).
- 28-34: «sin el favor de Dios» «sin el favor del Cielo»
(VII-63)
(“Dios” dos y seis líneas antes, y tres después).
- 30-61: «endemoniado» «diabólico»
(VII-69)
(“demonio” diecisiete líneas antes y cuatro después).
- 33-60: «todo lo que siento» «todo lo que me anda por
(VIII-74) dentro»*
(“sentir” cinco, nueve y 15 líneas antes).

* En edición 1898: «todo lo que bulle por dentro».

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- 40-54: «no hay nada pequeño» «no hay nada insignificante»
(IX-89)

("pequeño" en línea anterior).
- 40-57: «cualquier descuidillo» «cualquier descuido»
(IX-89)

(en la línea siguiente figura el diminutivo "piedrecilla").
- 47-19: «temía que si no los hombres, «recelaba que si no los
(XI-105) las mujeres» hombres, las mujeres»

("temía" tres líneas antes).
- 48-89: «el marimacho de Ignacia» «la gigantesca Ignacia»
(XI-110)

("marimacho" aparece 30 líneas antes, pero la alusión a la masculinidad de la muchacha aparece de manera muy insistente en todo el contexto).
- 56-28: «son realmente la impiedad, la «son realmente la maldad, la
(XII-124) herejía» herejía»

("impiedad" cuatro y siete líneas antes, y en la línea siguiente).
- 56-29: «maldad» «pecado»
(XII-124)

("maldad" había surgido como sustitución tres líneas antes).
- 92-43: (XXII-201) «aceptando al Sr. Moreno por
un segundo Aníbal»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- «aceptando al Señor Moreno por un segundo Napoleón»
(“Aníbal” como sinécdoque había aparecido cuatro párrafos antes).
- 94-13: «Le había entrado el pánico»
(XXII-203) «Sentía las ansias del pánico»
(véase con otro valor en 3.4)
(“me entra el pánico” ocho líneas antes).
- 110-16: «... cuando te veamos batiéndote con nosotros» «cuando te veamos batiéndote a nuestro lado»
(XXV-233)
(“nosotros” línea anterior).
- 111-30: «Siguió el rebaño» «Siguió la manada»
(XXV-235)
(“rebaño” diez líneas antes y cuatro después).

Algunas variantes pueden haber nacido para evitar la reiteración del pronombre; como ésta:

- 123-12: «Mientras *ésto* ocurría en el Perdón, (...) las columnas facciosas atacaban a Oráa; *éste* se retiraba con pérdidas. Con *ésto*, y con...» «Mientras *ésto* ocurría (...) atacaban a Oráa, el cual se retiraba con pérdidas»
(XXVII-255)
- 128-46: «... las Reinas de Madrid se vayan á Francia y nosotros a Madrid» «.. las Reinas de Madrid se vayan a Francia, y nosotros a la Villa y Corte»
(XXVIII-264)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

128-46: (XXVIII-264)	«... donde las Reinas de Madrid se vayan á Francia, y nosotros á Madrid»	«... donde las Reinas de Madrid se vayan a Francia, y nosotros á la Villa y Corte»
-------------------------	--	--

Hay determinados términos que se repiten con gran profusión, y que motivan variaciones correctoras. Así, la designación directa del coprotagonista de este Episodio, el atormentado sacerdote José Fago, cuya continuada presencia en la línea argumental de la narración origina hasta veinte variantes en el texto **B**. En ellas se omite el patronímico, o se llama al personaje, además de «Fago», «D. José», «el capellán», «el tráfuga», «el aragonés», «el sacerdote», «el jefe»...

Ocurre lo mismo con la designación de Zumalacárregui para quién podemos encontrar: «D. Tomás», «el jefe», «el general», «el guerrero»...

El término «miguelete» aparece sustituido por «chapelgorri» (de mayor fuerza evocadora) en tres ocasiones (hoja 47), y por «boinas rojas» en una (hoja 48).

La identificación de un mismo concepto obliga a Galdós a jugar con determinados campos semánticos. Así: ermitaño-anacoreta-eremita-venerable-solitario (hojas 49 a 51), origina cuatro e variantes; y Vehículo-carro-galera-narria (hojas 26 y 27) origina dos.

Caso-ocasión-conflicto-suceso (hoja 28) origina tres variantes.

Trato-cabildeo-enjuague-enredo origina cinco variantes en diversas hojas.

Barco-navío-buque (hoja 117) origina dos variantes.

Pelea-combate-acción-duelo (hoja 20), una variante.

Sacar-extraer-buscar (hoja 37) ocasiona tres variantes.

Mención aparte merecen las abundantes rectificaciones surgidas para evitar un término demasiado usual: como el verbo «decir», cuya sustitución (por afirmar-declarar-notificar-asegurar...) origina siete variantes. Más amplia es la incidencia de variantes ocasionadas por la sustitución del tratamiento «usted» que resulta eliminado en 16 ocasiones entre las hojas 84 a 87.

Varios de los casos que incluimos en este apartado responden a la intención de evitar aliteraciones o repeticiones fónicas. Veamos algunos:

23-53: (VI-54)	«entre el vértigo de los soldados que iban y venían»	«soldados y paisanos que corrían de un lado para otro»
-------------------	--	--

(en líneas anteriores hemos hallado: «adonde quería» e «impedían»).

Isidora 29
Yolanda Arencibia

28-46: (VII-53)	«Veámoslo - Verá usted... Yo no había visto...»	«¿Conciencia?... Hola, hola... Aguarde usted»
--------------------	---	--

(se evita la profusión de bilabiales).

35-61: (IX-80)	«Lo primero <i>en</i> que se ocupó Reina fué <i>en</i> examinar»	«Lo primero que hizo Reina fué examinar»
-------------------	--	--

40-8: (X-87)	«Entró un <i>asistente</i> con despachos que debían de ser <i>urgentes</i> porque el General se aplicó á leerlos <i>ávidamente</i> »	«Entró un <i>asistente</i> con despachos que debían de ser <i>urgentes</i> porque el General se aplicó á leerlos con <i>avidez</i> »
-----------------	--	--

60-20: (XIV-133)	«movimiento de <i>impaciencia</i> <i>impetuosa</i> en que se revelaba»	« <i>impetuoso</i> movimiento de <i>impaciencia</i> en que se revelaba»
---------------------	--	---

(con la alteración del orden de los términos evita el autor la continuidad de sonidos semejantes, reforzando con ello la fuerza fónica de su texto).

70-58: (XVII-154)	«Otros huían <i>deslizándose</i> por su flanco, <i>azotándole</i> el rostro con sus ramas mojadas...»	«Otros huían (...) y le azotaban el rostro...»
----------------------	---	--

(se evita con la variante anterior dos gerundios seguidos. Del mismo modo en 105-28/34/39: “hallándose”, “devorando” y “fomentando” son sustituidos por “al detenerse”, “devoraba” y “fomentaba” respectivamente).

106-19: (XXIV-226)	«Aún en tan desdichada <i>situación</i> continuaba el capellán devoto de la <i>religión</i> del acaso»	Aún en tan desdichado trance continuaba firme en la devoción del acaso»
110-35: (XXV-233)	« <i>índicó</i> la <i>idea</i> »	«apuntó la idea»
113-18: (XXV-237)	«si no se <i>avenía</i> con el <i>convenio</i> que se le <i>proponía</i> »	«si antes no apencaba con el arreglo...»
121-46: (XXVII-252)	«a compartir con <i>él el</i> modesto cocido»	«a compartir con él un modesto cocido»
122-43: (XXVII-254)	« <i>Sabedor</i> de que <i>salían</i> »	«Sabedor de que partían»
131-13: (XXVIII-268)	«yo (...) vivía <i>apartado</i> de <i>todo</i> comercio» (en la línea siguiente aparece «dedicado»)	«yo (...) vivía lejos de todo comercio»
132-61: (XXVIII-272)	«y al llegar al caso de la <i>defección</i> de Fago y de su <i>incorporación</i> á las filas <i>crístinas</i> ». (cuatro líneas antes aparece “relación” que el autor sustituye por “el relato”)	«y al llegar al caso de la defección de Fago y de su ingreso en las filas <i>crístinas</i> »

Isidora 29
Yolanda Arencibia

2.1.1.2. Depuraciones de frases hechas: En dieciséis ocasiones a lo largo de su labor correctora elimina Galdós algunas frases que, por demasiado prodigadas, parecen conllevar cierto eco de “frase hecha”.

En ocasiones esas frases son suprimidas totalmente:

37-7: (IX-83)	«No se trata de ninguna empresa heroica, <i>ni mucho menos</i> , sino...»	«No se trata de ninguna empresa heroica, sino...»
43-4: (X-94)	«fuertes como un roble, incansables...»	«fuertes, incansables...»
106-26: (XXIV-226)	«... <i>por de pronto</i> le llevaron al pueblo»	«En el pueblo próximo...»
116-39: (XXVI-243)	«... Donde su posición era <i>a todas luces</i> desventajosa»	«donde su posición era desventajosa, endemoniada»

Otras veces estas “frases hecha” no resultan eliminadas sino encuentran su sustitución en otro sintagma semánticamente similar.

33-35: (VIII-74)	« <i>Como quiera que sea</i> ...»	«Sea lo que quiera...»
36-1: (IX-81)	«... Los curas <i>de armas tomar</i> »	«Los curas armados...»
44-21: (XI-97)	«...mollera <i>más dura que el hierro</i> »	«mollera tan dura como el hierro»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

77-69: (XVIII-170)	« <i>En verdad</i> que no le habría gustado encontrar al ejército...»	«mas no le habría gustado...»
92-32: (XXII-200)	« <i>seguramente</i> »	« <i>Deo volonte...</i> » (véase con otro valor en 3.1.2).
105-43: (XXIV-225)	«Toda la noche anduvo <i>a campo traviesa...</i> »	«Toda la noche anduvo por desolados campos...»
112-2: (XXV-235)	«... al amigo Arbués, <i>en quién había puesto</i> toda su confianza»	«... al amigo Arbués, fiel depositario de su confianza...»
117-50: (XXVI-245)	«...porque los carlistas situados <i>como si dijéramos...</i> »	«porque si los realistas, como parecía seguro,»
130-2: (XXVIII-267)	« <i>y cual no sería su sorpresa</i> al reconocer»	«y con indecible sorpresa reconoció»

2.1.1.3. Depuraciones textuales: Existen varios casos de depuraciones que hemos llamado *textuales* porque van encaminadas, bien a podar el texto de frases demasiado vulgares, o bien a evitar redundancias gramaticales. Veamos algún caso ejemplificador:

25-35: (VI-57)	«¡Miá que rey ese!.. ¡Maldita sea la leche que mamó!» «¡Miá que rey ese!...»	
26-12: (VI-58)	«¡Anda allá, falso! ¿Tú quien eres? Un <i>lambión...</i> Has venido aquí pa comer.» ¹³	«¡Anda allá, falso! ¿Tú quien eres? Un <i>hambrón...</i> Has venido aquí pa comer.»

71-17: (XVII-156)	« <i>Anduvo á gachas á trechos</i> abandonando el fusil»	«anduvo un buen trecho á gatas, abandonando el fusil»
128-23: (XXVIII-264)	«El Rey, mientras yo hablaba, <i>no me quitaba de mí</i> sus ojos» «El Rey, mientras yo peroraba, no quitó de mí sus ojos»	(Véase con otro valor en 3.3.2.)
132-37: (XXIX-271)	«pero créame, mejor servicio <i>me</i> haría dejándome zambullir <i>me</i> »	«pero créame, mejor servicio me haría dejándome zambullir»

2.1.2. Economía del lenguaje

La misma “ley del menor esfuerzo” que lleva al hombre a emplear sus energías sólo en la medida necesaria a sus fines, opera respecto al lenguaje, comportando una verdadera tendencia a la economía de la lengua⁷. Creemos poder afirmar que a esta tendencia responden un numeroso grupo de variantes que hemos agrupado bajo este epígrafe. Veremos algunos de los ciento quince casos.

Dos son las vías que recorre la intención ahorradora galdosiana hasta confluir en el fin propuesto: a) la eliminación de determinados elementos presentes en el texto **A**, y b) la adecuada sustitución de los mismos. Veamos:

2.1.2.1. Observamos las variantes eliminadoras. Con mucha frecuencia Galdós elimina de su primer texto frases breves, sintagmas cortos o simplemente palabras que significaban un fin explicativo que el autor considera evitable:

53-18: (XII-118)	«y vámonos á nuestra obligación, que es tarde» «Y vámonos, que es tarde»
---------------------	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

63-9: (XV-139)	«Estas sorpresas, estos fenómenos que nada tienen de sobrenaturales»	«Estas sorpresas, que nada tienen de sobrenaturales»
82-49: (XIX-179)	«... Y sabía firmar sólo con la sílaba Mé»	... y firmaba sólo con la sílaba <i>Mé</i> (Véase con otro valor en 4.4.)
89-45:(XXI-194)	«En la batalla de Arquijas»	«En Arquijas»
98-7: (XXIII-211)	«El día no lejano del triunfo»	«El día del triunfo»
42-65: (X-94)	«Poco después del anocheecer salió con los ocho hombres y tanto ellos como Fago dejaron en la aldea próxima...»	«Poco después del anocheecer salió con los ocho hombres; dejaron en la aldea próxima...»
43-26: (X-95)	«Cumplióse fielmente y con toda exactitud el plan de ida»	«Cumplióse con toda exactitud el plan de ida»
44-76: (XI-99)	«cuyos formidables disparos con el estrago que harían se imaginaban ellos semejantes al retumbar de mil truenos»	«cuyos formidables disparos se imaginaban ellos semejantes...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

45-39: (XI-101)	«Reconociéndose al punto unos y otros como defensores de la causa»	«Reconociéndose todos al punto como defensores de la causa»
131-45: (XXVIII-269)	«... sino por crueldad y sanguinarios servicios»	«sino por crueldad sanguinaria»

Del mismo modo son frecuentes los casos de eliminación de sintagmas amplios o de pequeños párrafos:

18-1: (V-43)	«Fago no quitaba de él los ojos, y con tan intensa emoción le miraba...»	«Con tal intensa emoción le miraba el bueno de Fago»
30-91: (VII-69)	«Yo siento ahora que todo esto sobre el antiguo y castizo ser mío, como cosa postiza se descompone y reaparece el antiguo ser»	«yo sospecho ahora que todo esto, como cosa postiza y mal pegada se descompone y...»
36-16: (IX-81)	«Otros continúan y son soldados excelentes. En la columna de (...) hay más de cuatro que cumplen bien;	pero no les dejo capitanear partidas volantes» «Otros, muy pocos, continúan y son soldados excelentes. Pero no les dejo capitanear partidas volantes»
40-11: (IX-88)	«me retiraré á la antesala y aguardaré hasta que se me ordene»	«en la antesala aguardaré hasta que se me ordene»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

45-8: (XI-100)	«De los otros compañeros vinieron luego dos con la noticia cierta de que estaban en Elosúa racionándose»	«De los otros compañeros vinieron luego dos confirmando la noticia»
58-16: (XIX-129)	«Respondió que se hallaba dispuesto á seguir en la forma que se le indicase, y reconocía que el orden...»	«Reconociendo que el orden...»
62-19: (XV-137)	«El 5.º de Navarra, uno de los batallones que más habían sufrido, sostuvo el fuego.»	«El 5.º de Navarra sostuvo el fuego.»
83-26: (XX-180)	«Diéronle cuántas noticias quería, agregando que el Cuartel Real estaba en Artaza»	«Agregaron que el Cuartel Real estaba en Artaza»
<p>En la variante que sigue, un párrafo se condensa en dos adjetivos precisando la caracterización del personaje.</p>		
83-64: (XX-181)	«Era el tal cortesano (...) de ideas comunes y palabras vulgares, revestidas unas y otras de cierta ampulosidad con que deslumbraba a los necios»	«Era el tal cortesano (...) de ideas comunes y palabras rebuscadas y ampulosas»
92-26: (XXII-200)	«afirmó el Consejero sacando el Cristo de su autoridad como acostumbraba en toda discusión	que su débil lógica no convenía al contrario» «afirmó el Consejero enfáticamente»

99-48: (XXIII-213)	«No gustaba de encontrarse ni con el general ni con los que fueron sus compañeros de armas en los breves días que mediaron entre Mendaza y Arquijas»	«No gustaba de encontrarse con sus compañeros de armas en los días de Mendaza y Arquijas»
99-54: (XXIII-214)	«En el amañado relato de lo ocurrido al capellán, se suponía que fue herido en la cabeza»	«En el amañado relato, se suponía que recibió una herida en la cabeza»
102-13: (XXIV-227)	«La enagua en casa, y no hay que buscar el calzón en el monte ni en el camino sino esperar a que venga a casa»	«la enagua en casa, y en la calle y en la heredad, el calzón»
114-5: (XXV-239)	«La Amézcoa Alta, el principal núcleo, el centro de operaciones de la facción, el nido donde Z. criaba sus polluelos»	«la Amézcoa Alta, el nido donde Zumalacárregui criaba sus feroces polluelos»
117-35: (XXVI-245)	«Pelear en tal sitio y defender tales posiciones era la mayor prueba»	«Pelear en tal sitio era la mejor prueba»

La tendencia a la economía de la lengua en Galdós se registra igualmente en las abundantes supresiones de palabras vacías de contenido semántico o carentes de relieve fónico. Ahora las observaremos; en su momento insistiremos en ellas para hacer notar la incidencia de estas supresiones: en el primer caso, en la intensificación del valor preciso de las nuevas frases; en el segundo, en su valor rítmico.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

11-9: (III-31)	«su sueño febril era más bien uno de esos monólogos...»	«su sueño febril era como esos monólogos»
12-74: (IV-36)	«pidieron al General que se consintiese la salida de las mujeres y niños,»	«pidieron al General consintiese la salida de las mujeres y niños»
13-17: (IV-36)	«sus manos se le encallecieron»	«sus manos encallecieron» (Véase de nuevo en 4.1.5.1.)
18-36: (V-44)	«tratando con crueldad al enemigo, si era fuerte, con menosprecio si era débil»	«Tratando con crueldad al enemigo fuerte, con menosprecio al débil»
65-49: (XV-144)	«¿Qué es un baturro? -Un simple, que vive sin vida pero no sin honor.»	«¿Qué es un baturro? -Un simple que no quiere vida sin honor» (Véase de nuevo en 2.2.6.1.)
82-4: (XIX-178)	«y á todo lo que decían sus patronos»	«y á cuanto le decían sus patronos» (Véase también en 2.2.6.3.)
131-22: (XXVIII-268)	«y á ello no accedí por que no quiero formar comunidad»	«y á ello me resistí: no quiero formar comunidad» (Véase también en 2.2.6.3.)

Reseñaremos ahora las variantes económicas por sustitución:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

2.1.2.2. La mayoría de los casos surgen por sustitución de un sintagma por otro más reducido, lo que puede aparejar una acentuación de la agilidad narrativa:

12-72: (IV-36)	«A la mañana siguiente un parlamentario se puso al habla con los sitiadores»	«A media noche parlamentaron con los sitiadores»
30-1: (VII-67)	«Llegaban con esto á las primeras casas de Carcastillo y vieron movimiento de tropas»	«Apenas llegaban á las primeras casas del Carcastillo, vieron movimiento de tropas»
39-40: (IX-87)	«como una escritura llena de equívocos y contradicciones»	«Como escritura cifrada» (Véase también en 4.1.5.3.)
40-70: (IX-89)	«estas palabras no exentas de intención maliciosa»	«estas palabras no exentas de malicia»
55-56: (XII-123)	«¿quién me podría negar esto?»	«¿quién me lo negará?»
56-72: (XII-126)	«Bajaron á la Borunda y el camino encontraron á Eraso»	(Véase con otro valor en 1.1.3. y en 2.2.1.)
	«Al descender á la Borunda, encontraron á Eraso»	
70-31: (XVII-153)	«Determinóse á seguir renunciando al fusil»	«Determinóse á seguir sin fusil»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

82-41: (XIX-179)	«El papel había sido roto por la vieja»	«Rompió el papel la anciana»
126-25: (XXVIII-260)	«agregando a las coronas de laurel ganadas por su propio esfuerzo»	«Agregando á sus coronas de laurel...»
<p>Observemos a continuación unos ejemplos de variantes surgidas para sustituir proposiciones de relativo por sus sintagmas adjetivos correspondientes, o por otro con equivalencia funcional. En alguna ocasión estas oraciones subordinadas resultan eliminadas totalmente:</p>		
18-67: (V-45)	«la mansedumbre que el estado eclesiástico le imponía»	«la mansedumbre propia del estado eclesiástico»
27-24: (VII-50)	«sobre todo el de Fago que venía padeciendo ayunos prolongados»	«sobre todo el del aragonés por causa de los prolongados ayunos»
30-49: (VII-68)	«... con la mansedumbre, que, á mi juicio, es condición primera del sacerdote»	«... con la mansedumbre, cualidad primera del sacerdote»
59-4: (XIV-131)	«... porque á la madrugada el batallón que le pusieron tuvo orden...»	«porque á la madrugada su batallón recibió orden...»
74-40: (XVIII -163)	«los realistas, que habían salido de Cirauqui»	«Los realistas, escapados de Cirauqui»
77-68: (XIX-171)	«hasta no hallarse más cerca del terreno en que debían	encontrarse las fuerzas carlistas»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«hasta no hallarse más	cerca del terreno dominado por los realistas»	
82-22: (XIX-178)	«El dinero que llevaba era bien poco»	«Escasos dineros llevaba» (Véase de nuevo en 2.2.5. y en 2.2.6.3.)
86-46: (XX-188)	«la actitud resuelta y valiente en que se colocó el aragonés»	«la actitud resuelta y valiente del aragonés»
99-44: (XXIII-213)	«... al general Lorenzo que había sustituido á Córdoba»	«Al general Lorenzo sucesor de Córdoba»

Y así hasta 28 casos.

2.1.3. Variantes lógicas

Entendiendo por lógico «lo aprobado por la razón como bien deducido o bien pensado»⁸ podemos afirmar que las próximas rectificaciones de Galdós tienen un móvil lógico como base común. Hemos recogido treinta y ocho casos. Veamos algunos.

2.1.3.1. La mayoría de estas variantes parecen justificar su presencia exigidas por el devenir del contexto narrativo:

27-55: (VII-61)	«Las viejas se echaron á rezar para que Dios hiciese bueno todo aquello que el capellán decía»	«Las viejas siguieron rezando»
--------------------	---	--------------------------------

Isidora 29
Yolanda Arencibia

(Parece ser más lógico el texto B, pues momentos antes estas viejas han rezado el rosario)

- | | | |
|--------------------|--|--|
| 30-86:
(VII-69) | «Si soy guerrero, si Dios quiere que lo sea (...) me autoriza para dejar de serlo... Resulta que me equivoqué» | «Si soy guerrero, si Dios quiere que lo sea (...) me autoriza para dejar de serlo. Resultará que me equivoqué» |
|--------------------|--|--|

(Con la premisa de “probabilidad”, el uso del futuro parece más adecuado.

- | | | |
|--------------------|---|---|
| 46-22:
(XI-102) | «así permanecieron hasta que la gradual lejanía del rumor militar les anunciaba que la columna cristina había pasado» | militar les anunció que la columna cristina...»

(Véase de nuevo en 4.4.) |
|--------------------|---|---|

«así permanecieron hasta que la gradual lejanía del rumor
(Parece ser más apropiado al contexto el aspecto puntual del tiempo verbal empleado en el texto **B**.)

- | | | |
|-------------------|---|-----------------------------------|
| 47-6:
(XI-104) | «Discurrió Fago hacer un gran hoyo y enterrar el cañón» | «Discurrieron hacer un gran hoyo» |
|-------------------|---|-----------------------------------|

(Parece más lógico el plural, ya que poco antes hemos podido leer: «Fago y los suyos...»)

- | | | |
|---------------------|--|--|
| 54-32:
(XII-120) | «Resuena en la silenciosa cavidad de los valles, profundos como voz de los montes» | «Resuena en la silenciosa cavidad de los valles profundos, como voz de los montes» |
|---------------------|--|--|

(Se refiere el contexto al grito guerrero «característico de las razas euskeras» de ahí el oportuno traslado del lugar de la coma en el texto B.)

56-9:

(XII-124)

«Hay muchos, muchos ejemplos de guerreros religiosos»	«Tenemos, pues, innumerables ejemplos de guerreros religiosos»
---	--

(El matiz de “recopilación de la idea” del texto **B** parece estar justificado por el hilo discursivo del relato, pues en párrafos anteriores leemos: “Pero casos hay, casos hay...” y “más de un obispo, más de un abad..”. Ahora “hay muchos, muchos...”)

59-70:

(XIV-133)

«Y tanto tardaron en presentarse las tropas de la Reina que los facciosos llegaron á creer que no vendrían»	«y tanto tardaban en presentarse las tropas de la Reina...»
---	---

(Véase de nuevo en 4.4.)

(La idea continuativa del contexto parece justificar la variante.)

68-52:

(XVI-150)

«sin ninguna sorpresa que desconcertara el plan general. Este por su regularidad lógica parecía obra de la providencia»	«(...) Este por su sencillez lógica parecía la página más elemental de un tratado de estrategia»
---	--

70-64:

(XVII-154)

«... poseído de súbito terror»	«poseído nuevamente de glacial terror»
--------------------------------	--

(Por el contexto, parece incuestionable la mayor lógica del texto **B**, pues surge la frase cuando Fago se encuentra con un cadáver que teme sea el de Ulibarri; pero desde el principio de este capítulo estamos asistiendo al terror de nuestro personaje que lo impulsa a huir sin saber adónde.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- | | | |
|-----------------------|---|---|
| 104-12:
(XXIV-221) | «... hallándose junto a Gorría que se agravó de un modo alarmante después de mediodía, vió á las monjas...» | «... hallándose junto á Gorría que se agravaba de un modo alarmante...»

(Véase con otro valor en 1.1.3.) |
|-----------------------|---|---|

(Parece más lógico el imperfecto del texto B, al tratarse de un verbo de contenido poco perfectivo; y aparece, además, contrapuesto al aspecto puntual que le sigue.)

- | | | |
|-----------------------|--|--|
| 108-34:
(XXIV-230) | «Mandó un recado á Saloma la baturra para que pudiera verle» | «Mandó un recado á Saloma la baturra para que á verle fuera» |
|-----------------------|--|--|
- (Fago se halla en prisión. La oportunidad de la variante parece incuestionable.)

- | | | |
|----------------------|--|--|
| 113-22:
(XXV-238) | «Cartas afectuosas se cruzaban entre los hermanos» | «Cartas afectuosas se cruzaron entre los dos hermanos» |
|----------------------|--|--|
- (Se refiere al contexto a contactos ya realizados, aunque en un pasado cercano aún.)

- | | | |
|----------------------|--|--|
| 113-34:
(XXV-238) | «... que el ejército cristino había organizado...» | «... que el ejército cristino organizaba...» |
|----------------------|--|--|

Efectivamente, el acto era organizado sobre la marcha de los acontecimientos.

- | | | |
|-------------------------|---|--|
| 127-49:
(XXVIII-263) | «Allí nos habló de los inconvenientes y peligros que á su juicio ofrecía el sitio de Bilbao, (...) Ganadas estas dos plazas, la invasión de Castilla sería cosa | «Allí nos habló (...) que á juicio ofrece el sitio de Bilbao (...) Ganadas estas dos plazas, la invasión de Castilla será cosa de un par de semanas» |
|-------------------------|---|--|

Isidora 29
Yolanda Arencibia

(Como hemos visto, Galdós ha rectificado dos tiempos verbales. El sitio de Bilbao es un hecho inmediato en la trama argumenta. En la primera variante del texto **B** resulta destacada esta inmediatez y, al mismo tiempo, intensificada la eventualidad del segundo sitio que se propone. En la segunda variante, el personaje que habla, hace más cercanos los planes de Zumalacárregui.)

2.1.3.2. Veamos ahora casos de variantes de motivación lógica referidas a elementos léxicos:

34-25: (VII-76)	«de siento á usted en su noble sinceridad, y digo á boca llena...»	«... le imito á usted en su noble sinceridad, y ...»
--------------------	--	--

76-44: (XVII-168)	«Pero él, impaciente y apartando su mente de todo lo que fuese guerra (...), empezó su Misa»	«Pero él, impávido y apartando su mente...»
----------------------	--	---

Empieza el capellán Fago su Misa en medio de tiros y fragor de lucha... Pero «el demonio de la guerra» llega a su alma, y, abandonando el Oficio Divino, cogerá el fusil:

76-64: (XVIII-168)	«Cogiólo y echóselo á la cara saliendo intrépido á la ventana»	«Cogiólo, y saliendo intrépido á la ventana, echóselo á la cara»
-----------------------	--	--

Parece más lógico el movimiento en el texto B

104-16: (XXIV-221)	«... á Mariano Zapico, el contadorcillo o covachuelista del Cuartel Real...»	«... á Mariano Zapico, el veedor o contadorcillo...»
-----------------------	--	--

“Veedor” y “contadorcillo” refieren a oficios.

“Covachuelista” se decía de cualquier empleado oficial.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

106-47: (XXIV-226)	«... ningún amparo ni protección podía esperar de los que compartían su infelicidad».	«ningún amparo ni protección podía esperar de los que compartían su infortunio»
-----------------------	---	---

Fago se halla en la cárcel. Debió considerar Galdós demasiado amplio y profundo el concepto de «infelicidad» para el caso.

2.1.3.3. Otras variaciones con móvil lógico: La lógica de la variante parece estar relacionada con el uso de determinado relacionante, como este caso:

81-49: (XIX-178)	«... que no debemos dar curso á la calumnia y cortarla donde quiera que se encuentre...»	«que no debemos dar curso á la calumnia sino cortarla donde quiera...» (Véase con otro valor en 4.3.)
---------------------	--	--

Veamos algún caso en que la motivación de la variante reside en la búsqueda de un orden más lógico en los términos:

95-13: (XXII-205)	«Ni él, ni el médico lo sabían tampoco»	«Ni él, ni tampoco el médico lo sabían»
96-45: (XXII-207)	«En su sueño la mitad es cierta...»	«La mitad de su sueño es cierta...»

En los ejemplos siguientes la alteración se basa en el más lógico uso de un signo de puntuación:

23-2: (VI-52)	«des dan la bebía, es la señal...»	«des dan la bebía: es la señal...»
------------------	------------------------------------	------------------------------------

23-19: (VI-53)	«... ejecutaban la orden de vaciar las cubas de vino en las casas y bodegas de cristinos; resorte de guerra que se empleaba siempre en la Ribera a fin de empobrecer...»	«... ejecutaban la orden de vaciar las cubas de vino en las casas y bodegas de los cristinos, resorte de guerra...»
-------------------	--	---

2.2. VARIANTES PERFECCIONADORAS

Conformar el segundo grupo de las variantes de la expresión. Por medio de ellas nos adentramos en el campo de las preocupaciones estilísticas de nuestro autor.

2.2.1. Andadura narrativa

Dentro de la narrativa de acción, en cuyo contexto se sitúa el episodio que estudiamos, la presencia de un tempo discursivo ágil y fluido es premisa obligada para el novelista. Y a ello responde, así nos lo ha parecido, todas las variantes que agrupamos bajo este epígrafe. Son 40 casos. Veamos algunos.

23-41: (VI-54)	«el incendio alumbraba ya muy poco porque estaba á medio extinguir»	«el incendio, medio extinguido ya, alumbraba muy poco»
42-64: (X-94)	«Salió con los ocho hombres, y tanto ellos como Fago dejaron en la aldea próxima»	«Salió con los ocho hombres; dejaron en la aldea próxima...» (Véase de nuevo en 2.2.6.2.1.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

45-9: (XI-100)	«Los otros dos habían pasado el río, y habían ido á las alturas de Pagochaeta»	«Los otros tres habían pasado el río, subiendo á las alturas de...»
46-85: (XI-I04)	«..., á fin de que la atención del jefe de la columna se fuera toda hacia aquella parte, dejando libre el sitio que realmente interesaba inspección y reconocimiento...»	«á fin de que la atención del jefe de la columna se desviara del sitio que interesaba mantener libre de toda sospecha»
56-72: (XIV-126)	«Bajaron á la Borunda y en el camino encontraron á Erasos»	«al descender á la Borunda, encontraron á Erasos» (Véase con otro valor en 1.1.3 y en 2.1.2.2.)
69-11: (XIV-150)	«Iturralde quiso reponer su fama de la pérdida irreparable del día 12. Halló en los cristinos pasividad heroica y resistencia formidable; apretó...»	«Iturralde quiso reponer su fama de la pérdida lamentable del día 12, y como hallara en los cristinos pasividad heroica y...»
119-51: (XXVI-249)	«pero Valdés, con Aldama y Seoane, anduvieron más listos, y se le anticiparon. Con supremo esfuerzo lograron emplazar á lo más alto dos obuses;»	«pero Valdés, con Aldama y Seoane anduvieron más listos, y con supremo esfuerzo lograron...»
125-38: (XXVII-258)	«cuya guarnición capituló después de una débil resistencia»	«cuya guarnición, tras una débil resistencia, capituló»

Un grupo de estas variantes perfeccionadoras presenta como elemento común la elección de un gerundio que adquiere un claro valor de participio activo; en todos los casos

este gerundio ha sustituido a una estructura oracional que aparecía desgajada en el texto A con el fin de, a modo de ágil puente enlazador, enriquecer en viveza y rapidez el tempo narrativo. Como estos casos:

20-18: (V-47)	“sobre esto había dudas: y el bueno de Fago trató de inquirir con buenos modos el verdadero parentesco de las azotadas heroínas con los héroes de la torre. Entabló coloquio con...”	«sobre esto había dudas. <i>Tratando</i> Fago de inquirir con buenos modos el verdadero parentesco de las azotadas heroínas con los héroes de la torre, entabló coloquio con...»
46-10: (XI-102)	«avisaron que más abajo de este lugar se desplegaba una pequeña fuerza de fusileros para ocupar las alturas más accesibles»	«avisaron que aún quedaban allá grupos de fusileros en acecho, <i>ocupando</i> las alturas más accesibles» (Véase de nuevo en 1.2.3).
72-7: (XVII-157)	«El gallo cantó después á su espalda: volvió hacia atrás...»	« <i>Oyendo</i> después que el gallo cantaba á su espalda, volvió hacia atrás...»
85-64: (XX-186)	«Continuó el Consejero paseando con las manos en los faldones; Fago se sintió acometido de un vivísimo impulso...»	« <i>Viendo</i> pasear al Consejero con las manos en los faldones, Fago se sintió acometido...» (Véase con otro valor en 2.2.6.)

En la variante que a continuación veremos, la sustitución de un modo y tiempo verbales parece incidir sobre el tempo continuativo en que aparece enmarcada la oración.

117-9: (XXVI-244)	«y él acampa tan tranquilo en los pueblos de ahí abajo, esperando que nos ocuparemos en mirar á las estrellas.»	«y él acampa tan tranquilo, en los pueblos de abajo, esperando a que pasemos el tiempo mirando á las estrellas.»
----------------------	---	--

2.2.2. Claridad en el lenguaje

La claridad, cualidad deseable en toda expresión, es especialmente necesario en el lenguaje literario. «La claridad consiste en que la idea se exponga de manera que evite interpretaciones erróneas y sólo dé a entender lo que el autor quiere decir»⁹.

Las variantes agrupadas en este apartado parecen haber nacido para aclarar, delimitar o destacar una idea que en el texto **A** pudo resultar confusa. Son 35 los casos. Veamos unos ejemplos:

De aclaración textual indispensable:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
27-63: (VII-61)	«, con el señor Consejero de Castilla»	«, con el señor Consejero de Castilla, <i>D. Blas de Arespacochaga</i> »
47-29: (XI-105)	«conforme él les había advertido»	«conforme <i>Fago</i> les había advertido»
49-70: (XII-112)	«siguieron hablando de cosas indiferentes y luego propuso que le acompañasen»	«siguieron hablando de cosas indiferentes, y luego <i>propuso Borra</i> que le acompañasen»
62-12: (XV-137)	«Desconcertado (...) el plan de Zumalacárregui apenas pudo sacar partido...»	«Desconcertado (...) el plan de Zumalacárregui, apenas pudo <i>éste</i> sacar partido...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

69-65: (XVI-152)	«Recobró súbitamente su personalidad»	«Recobró <i>el capellán</i> súbitamente su personalidad»
---------------------	---------------------------------------	--

La siguiente variante se hizo necesaria al ser sustituido un “punto y seguido” por “punto y aparte”, lo que motivó que el antecedente de «ellos» quedase poco claro:

74-47: (XVIII-163)	«Saloma era entre ellos como una huésped»	«Saloma era entre los parásitos como una huésped»
-----------------------	---	---

82-36: (XIX-179)	«... en el bolsillo del balandrán que el peregrino llevaba (...) había una carta olvidada»	«... en el bolsillo del balandrán <i>que puesto llevaba (...)</i> , había, <i>cuando se lo dieron</i> , una carta olvidada»
---------------------	--	---

La aclaración del texto **B** afirma más la idea de que la carta no está allí.

2.2.2.1. Determinadas variantes van encaminadas a evitar una posible ambigüedad o anfibología textual:

27-18: (VII-50)	«Una casa de las que están á la entrada del pueblo de labradores»	«Una casa de labradores, á la entrada del pueblo»
--------------------	---	---

31-35: (VIII-71)	«porque yo había ofendido á Ulibarri, porque era un hombre honrado y bueno»	«porque yo había ofendido á Ulibarri, porque éste era un hombre honrado y bueno»
---------------------	---	--

40-21: (X-88)	«Se puso á contemplar el adorno y estampas de la habitación que era tan variado como edificante»	«Se puso á contemplar el adorno y estampas de la sala el cual era tan variado como edificante»
------------------	--	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

En la variante anterior el primer relativo resulta confuso. La determinación genética del segundo evita dudas respecto al antecedente. Por otro lado, Fernández Ramírez, entre otros, ha señalado la tendencia a sustituir “que” por “el cual” cuando lo representado por el antecedente aparece como sujeto u objeto de intención concreta, como ocurre en este caso¹⁰.

41-39: (X-91)	«le doy á usted doce hombres (...) y se me encarga usted...»	«le doy á usted doce hombres (...) y con ellos se me encarga»
57-49 (XIV-128)	«Hallábase en la cocina de la casa donde Ibarburu se hospedaba esperando la comida»	«Hallábase esperando la comida en la cocina de la casa donde Ibarburu se hospedaba»
104-43: (XXIV-222)	«Lo halló con conocimiento, aunque un poco nublado»	«Lo halló con conocimiento, aunque por minutos se le nublaba»
119-69: (XXVI-249)	«entraban en Abárzusa Seoane y Aldama»	«entraban Seoane y Aldama en Abárzusa»

Seoane y Aldama son patronímicos, Abárzusa es un topónimo; con la variante se evita la confusión.

33-67: (VIII-75)	«terminando todo en cuatro meses»	«terminando la campaña en cuatro meses»
38-37: (IX-85)	«franqueando los caminos donde es fácil encontrar...»	«franqueando los caminos carreteriles»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

41-27: (X-90)	«-pensé yo- Tío y sobrino se han puesto al habla, y ahora trae el recado»	«-pensé yo:- El sobrino se ha puesto al habla con el tío, y ahora trae el recado»
116-27: (XXVI-243)	«...y del jefe de la división General Córdoba»	«y del jefe de la división D. Luis de Córdoba»
116-34: (XXVI-243)	«Delante de esta división iban otras trepando á las fragosas alturas que hallaban absolutamente limpias...»	«Delante de esta división (...) que hallaban absolutamente limpias de facciosos...»

La aclaración puede aparecer matizada de intencionalidad expresiva:

67-25: (XVI-I46)	«añadiré que no habría mandado quitar el puente»	«añadiré que yo no habría mandado quitar el puente»
119-38: (XXVI-248)	«El soldado cristino también tenía fé en su causa, aunque no la mostrara (...) como el faccioso»	«También él tenía fé en su causa, aunque no la mostrara (...) como su hermano el faccioso» (Véase con otro valor en 3.3.1.)

2.2.3. Precisión en el lenguaje

Siguiendo con las variantes perfeccionadoras nos referimos ahora a las precisivas.

El término «precisión» significa «cualidad de preciso y exacto» (Dic. M. Moliner); con referencia al lenguaje literario, queda definido en el DRAE como “concisión y exactitud rigurosa”. La proximidad semántica a “exactitud” es evidente. Matizaremos la diferencia en el sentido más científico de este último término: “exacto” sería “lo único”; “preciso” sería “lo que puntualiza o fija”. Podemos añadir que la frase precisa no sólo es clara y exacta, sino queda cerrada y conclusa.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Mucho parece preocupar a Galdós la precisión en sus escritos a juzgar por la gran cantidad de variantes que, con este sentido, hemos podido recopilar (136 casos).

En la mayoría de las ocasiones, la carga precisiva que añade Galdós en la variante del texto **B**, no atañe sólo a un término concreto sino a la circunstancia contextual en su conjunto.

Dos medios son los que utiliza nuestro autor para sus fines: a) la sustitución de un vocablo o de un sintagma por otro, y b) el añadir a lo ya expresado un nuevo término o sintagma que lo precise.

2.2.3.1. Veamos en primer lugar variantes precisivas por sustitución, en breve muestreo:

De sustantivos:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
12-32: (IV-35)	Todas las <i>estatuas</i> se veían»	«Todas las <i>imágenes</i> se veían»
35-64: (VIII-80)	«y conocidos los <i>proyectiles</i> »	«y conocidos el <i>calibre de las bombas y granadas</i> »
40-22: (IX-88)	«de imágenes y estampas de la <i>habitación</i> »	«de imágenes y estampas de la <i>sala</i> »
43-2: (X-94)	«Eran <i>los compañeros</i> de Fago gente decidida»	«Eran <i>los expedicionarios</i> gente decidida»
43-40: (X-95)	«...con <i>parejas</i> de la localidad»	«con <i>yuntas</i> de la localidad»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

43-67: (XI-96)	«... arrastrando la <i>pieza</i> con cuatro parejas»	«arrastrando <i>el cañón...</i> »
45-41: (XI-100)	«á los de <i>la partida</i> »	«á los <i>guerrilleros</i> »
46-7: (XI-102)	«cuando sintieron <i>el rumor</i> de la caballería cristina que avanzaba»	«cuando sintieron <i>los clarines</i> de la caballería cristina que avanzaba»
46-69: (XI-103)	«... donde felizmente había un <i>camino</i> de escasa pendiente...» «... donde felizmente había un <i>caminejo</i> de escasa pendiente»	(Véase con, otro valor en 4.1.2.)
104-74: (XXIV-223)	«muero peleando contra <i>el ateísmo</i> »	«Muero peleando contra <i>los ateos</i> »
111-33: (XXV-235)	«, tropezando en una <i>pedra</i> »	«, tropezando en un <i>pedruzco</i> »
111-35: (XXV-235)	«... llenándole de <i>polvo...</i> »	«... llenándole de <i>tierra y basura</i> »
112-5: (XXV-236)	«... de que había reanudado <i>relaciones</i> con...»	«de que había reanudado <i>tratos amorosos</i> con...»
113-19: (XXV-236)	«Andaba en estos <i>tratos</i> »	«Andaba en estos <i>cabildeos</i> »

117-54: (XXVI-245)	«Fago explicó á su <i>pariente</i> »	«Fago explicó á su <i>primo...</i> »
---------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

Por sustitución de adjetivos o determinantes.

12-63: (IV-35)	«... la escalera que era <i>exterior</i> »	«la escalera la cual era <i>exenta</i> »
-----------------------	--	--

14-69: (IV-39)	« <i>grandes</i> ciudades»	«ciudades <i>populosas</i> »
-----------------------	----------------------------	------------------------------

17-25: (IV-43)	«Le precedían dos perros de caza manchados que olfateaban...»	«le precedían dos perros de caza, <i>blancos con manchas canelas</i> »
-----------------------	---	--

68-34: (XVI-149)	«en lugar donde <i>todo lo dominaba</i> »	«en lugar <i>dominante</i> » « <i>culminante</i> » (caso único de duplicidad de variantes)
-------------------------	---	--

84-18: (XX-183)	«... que usted era un gran soldado y un <i>gran</i> estratégico»	«que usted era un gran soldado y un <i>sagaz</i> estratégico»
------------------------	--	---

Por sustitución de formas verbales:

28-3: (VII-62)	«Todo lo que siento y todo lo que <i>pienso</i> »	«todo lo que siento y todo lo que <i>discurro</i> »
-----------------------	---	---

Isidora 29
Yolanda Arencibia

37-22: (IX-83)	«... si les doy metal me <i>barán</i> dos obuses»	si les doy metal me <i>fundirán</i> dos obuses» (Véase también en 2.2.4.)
45-37: (XII-121)	«Supo Fago que la columna cristina que <i>estaba</i> en...»	«Supo Fago que la columna cristina que se <i>racionaba</i> en...»
55-5: (XII-121)	«... las ideas se habían <i>agarrado</i> á su espíritu»	«... las ideas se habían <i>aferrado</i> a su espíritu» (Véase también en 3.3.1.)
64-22: (XV-141)	«Veíanse bultos que <i>recorrían</i> el campo»	«Veíanse bultos que <i>exploraban</i> el campo» (Véase con otro valor en 2.2.1.1.)
81-11: (XIX-176)	«era ama de un cura que <i>estaba</i> en la facción»	«era ama de un cura que <i>peleaba</i> en la facción»
116-20: (XXVI-243)	«... <i>salvando</i> peñas...»	« <i>escalando</i> peñas...»
119-9: (XXVI-247)	«... y se <i>retiraban</i> ...»	«y se <i>replegaban</i> ...»
121-22: (XXVII-51)	«... no porque <i>no tuviese</i> planes»	«no porque <i>careciese</i> de planes»

Otras sustituciones:

43-37: (X-95)	«... tres <i>de ellos</i> se destacaron...» «tres <i>de la partida</i> se destacaron...»	
43-55: (X-96)	«para lo cual se le facilitaron <i>todos los medios</i> »	«para lo cual se le facilitó <i>lo preciso</i> »
49-25: (XII-111)	«Vendió <i>lo poco que tenía</i> ...»	«Vendió <i>su corta hacienda</i> »
64-53: (XV-141)	«Otros <i>parecían desconocidos</i> »	« <i>A otros nadie les conocía</i> »
70-2: (XVII-152)	«salió corriendo por encima del cadáver, impulsado de una <i>fuerza instintiva</i> »	«salió corriendo por encima del cadáver, impulsado de un <i>instinto de fuga</i> »

La matización determinante del artículo parece manifiesta en estos casos:

13-21: (IV-17)	«... alargó un rollo de cuerda»	«alargó <i>el rollo de cuerda</i> »
31-10: (VIII-70)	«Y en el fondo de todo eso (...) un sentimiento profundísimo de bien»	«Y en el fondo de todo eso un sentimiento profundísimo <i>del bien</i> »

2.2.3.2. Veamos ahora algunas de las precisiones logradas por adición de términos. En estos casos, cumple el adjetivo la función fijadora por antonomasia; así la mayoría de los elementos añadidos son adjetivos y otros términos en función de tal.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

11-38: (III-39)	«... ir y venir de hombres...»	«ir y venir de hombres <i>presurosos</i> »
12-9: (IV-34)	«los carlistas situaron á las puertas del templo dos cañoncitos que llevaban»	«Los carlistas (...) los dos <i>únicos</i> cañoncitos que llevaban»
35-36: (IX-79)	«en busca de su base de operaciones»	«en busca de su <i>habitual</i> base de operaciones»
35-92: (IX-81)	«tan distante de la familiaridad como del orgullo»	«tan distante de la familiaridad como de <i>la rigidez orgullosa</i> »
36-53: (IX-82)	«Sin el conocimiento del país, -dijo después de una pausa-»	«Sin el conocimiento <i>práctico</i> del terreno -dijo...» (Con otro valor en 1.1.1.1.)
45-26: (XI-100)	«Como á la media hora de andar por el campo divisaron á lo lejos...»	«y á la media hora <i>de presuroso</i> <i>caminar</i> divisaron á lo lejos...» (Véase con otro valor en 2.2.1.)
95-20: (XXII-200)	«... en los días de aquella crisis»	«en los <i>críticos días</i> de ardorosa fiebre.»
97-52: (XXIII-210)	«Mi voluntad, que otras veces se ha lanzado á la acción, movida...»	«Mi voluntad, que otras veces se ha lanzado á las acciones <i>briosas</i> , movida...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

114-7: (XXV-239)	«... el nido donde Zumalacárregui criaba sus polluelos y donde fraguaba sus tremendas acciones»	«... el nido donde Zumalacárregui criaba sus <i>feroces</i> polluelos y donde fraguaba sus <i>tremendas</i> maquinaciones»
---------------------	---	--

El término añadido puede ser un adverbio:

28-17: (VII-62)	«todo lo recuerdo»	«todo lo recuerdo <i>bien</i> »
59-56: (XIV-132)	«... y allí obraban sobre la voluntad que las llevaba á la práctica»	«y allí obraban sobre la voluntad que á la práctica, <i>resueltamente</i> las llevaba...» (Con otro valor en 2.2.5.)
119-57: (XXVI-249)	«El mismo Zumalacánegui que les mandaba... »	«Zumalacárregui que <i>personalmente</i> les mandaba.

Otros añadidos:

32-38: (VIII-71)	«la presencia del grande hombre del absolutismo despertó...»	«... la presencia del grande hombre del absolutismo, <i>del realismo</i> , mejor dicho, despertó...»
44-11: (XI-97)	«Mandó Fago cinco hombres hacia Elosúa»	«mandó Fago cinco hombres hacia <i>la venta de Elosúa</i> »
46-68: (XI-104)	«... con gritos y trallazos, el cañón pasó á la margen...»	«con gritos y trallazos, <i>salvó el cañón la joroba del puente</i> , y pasó...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

49-39: (XII-III)	«Sus devotos, que en Beasaín y Zarza los tenía...»	«sus devotos, que en Beasaín y Zarza los tenía <i>muy fieles...</i> »
59-18: (XIV-131)	«Era el guerrillero cuyas dotes se utilizaban habilidosamente»	«Era el <i>audaz</i> guerrillero, cuyas dotes utilizaba <i>el General</i> habilidosamente»
59-51: (XIV-132)	«... y el suyo era el mejor, el que resultaba de los accidentes del terreno»	«... y el suyo era el mejor, el <i>único</i> , el que resultaba de...»

2.2.3.5. Hemos querido formar grupo aparte con las tres variantes que a continuación observaremos. Las hemos entresacado de las muchas que Galdós efectúa a base de sustituir tiempos imperfectos (con aspecto durativo) por perfecto simple, de aspecto puntual (o viceversa). En estas próximas nos parece observar una intención puntualizadora muy cercana a la precisión.

12-55: (IV-35)	«la claridad del incendio permitía á los de la torre...»	«la claridad del incendio <i>permitió</i> á los sitiados...»
31-51:	(VIII-71) «... y en aquellos angustiosos momentos ¿empezaba usted á sentirse guerrero?»	«... y en aquellos angustiosos momentos ¿empezó usted...» (-)
70-27: (XVII-153)	«Trató de volver al pie del olivo donde había caído como desmayado, y no acertaba á encontrarlo» (el fusil)	«Trató de volver al pie (...) mas no <i>acertó</i> á...» (Véase con otro valor en 2.2.5.)

2.2.4. Propiedad en el lenguaje

Es la propiedad otra de las cualidades especialmente necesarias en el lenguaje literario. Ella se cumple «cuando las palabras usadas son las que justamente convienen a lo que se pretende expresar», asevera Lapesa¹¹. El DRAE nos da la siguiente acepción del término en su sentido literario: «Significado o sentido peculiar y exacto de las voces o frases»; en el de Dic. de M. Moliner leemos: «adecuado o apropiado» como corresponde a la cosa que se expresa». A esta finalidad responden, creemos, las 51 variantes que hemos recopilado en este apartado. Veamos algunas:

Rectificaciones léxicas o sintagmáticas:

11-44: (III-33)	«Era noche oscura alumbrada por las <i>llamaradas</i> siniestras de Peralta»	«Era noche oscura alumbrada por los <i>fulgores</i> siniestros de Peralta»
--------------------	--	--

Si comparamos el significado de “llamarada” -«llama grande que brota y pasa rápidamente»- y el de “fulgor” -«resplandor, brillo muy intenso»- resulta evidente la mayor propiedad del segundo término.

14-23: (IV-38)	«que parecía encalmado por la quietud del <i>viento</i> »	«que parecía encalmado por la quietud del <i>aire</i> »
37-22: (IX-83)	«si les doy metal me <i>harán</i> dos obuses»	«si les doy metal me <i>fundirán</i> dos obuses» (Véase también en 2.2.3.1.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

37-26: (IX-83)	«¿el metal donde está? Habrá que <i>sacarlo</i> de las entrañas de la tierra»	«¿el metal donde está? Habrá que <i>extraerlo</i> de las entrañas de la tierra.»
37-39: (IX-84)	«trazando con la pluma una sufrida cuenta sobre el papel...»	«trazando con la pluma una <i>rápida</i> cuenta...»
40-33: (IX-88)	«llegando á saludarle con la confianza natural entre <i>cofrades</i> »	«llegando á saludarle con la confianza natural entre <i>colegas</i> »

Hablan dos sacerdotes: son *colegas*, pero no necesariamente *cofrades*.

46-53: (XI-104)	«en veinte minutos transportaron la carga á poca distancia del puente»	«en veinte minutos <i>trasladaron</i> la carga á...»
--------------------	--	--

Se trata de un trabajo realizado por los hombres. El término «transporte» es más apropiado para el realizado por un vehículo.

47-88: (XI-109)	«Se encargó de buscar <i>parejas de bueyes</i> »	«Se encargó de buscar <i>yuntas</i> »
53-50: (XIII-119)	«para entrar nuevamente <i>en el ejército</i> »	«para entrar nuevamente <i>en filas</i> »
54-4: (XIII-119)	«Este singular <i>recogimiento</i> de su espíritu le tuvo en gran tristeza...»	«Este singular <i>encogimiento</i> de su espíritu...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

El sustantivo sustituido del texto A es claramente impropio. El escogido para el B es, además de propio, fiel caracterizador de este personaje.

71-36: (XVII-156)	«El hombre que vi y maté en un momento de furor <i>intuitivo</i> »	«El hombre que vi y maté en un momento de furor <i>instintivo</i> »
----------------------	--	---

91-1: (XXI-196)	«Antes de proseguir hablando vigiló el Consejero las dos puertas de la habitación»	«Antes de proseguir hablando <i>reconoció</i> el Consejero las dos puertas de la habitación»
--------------------	--	--

Un grupo de estas variantes atañen a la propiedad con respecto a funciones o usos gramaticales, como éstas:

24-2: (VI-55)	«constancia celtíbera»	«constancia celtibérica»
------------------	------------------------	--------------------------

(«celtibérica» es, más propiamente, un adjetivo; «celtíbera», un sustantivo)

118-30:(XXVI-246)	«los fogonazos <i>similaban</i> el incendio»	«los fogonazos <i>simulaban</i> el incendio»
-------------------	--	--

(«similar» se ajusta semánticamente al contenido de la frase, pero es un adjetivo y no un verbo).

Veamos unos casos de variantes cuyo término rectificado es una preposición:

56-7: (XIII-123)	«... Montaron á caballo ó á mula...»	«montaron á caballo, ó <i>en</i> mula»
---------------------	--------------------------------------	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

73-3: (XVII-159)	«y aguardamos á que abra para seguir nuestro ejército»	«y aguardamos á que abra para seguir <i>á</i> nuestro ejército»
119-52: (XXVI-249)	«Logramos emplazar <i>á</i> lo más alto»	«Logramos emplazar <i>en</i> lo más alto»

Observemos ahora variantes de formas verbales:

15-32: (IV-40)	«la segunda, que era de libras, <i>la aseguraron...</i> »	«la segunda, que era de libras, <i>fue asegurada ...</i> »
19-13: (V-46)	«lo que sufrió (...) no es para <i>referirlo</i> »	«lo que sufrió (...) no es para <i>ser referido</i> »
83-28: (XX-180)	«... que el cuartel estaba en (...) y que allí <i>permanecía</i> cuando el ejército saliese á operaciones»	«que el cuartel estaba en (...) y que allí <i>permanecería</i> cuando el ejército...»

Un caso de variante protagonizado por un signo de puntuación:

11-25: (III-32)	«El puerto de Loarre que separa las aguas del Gállego y del Cinca: los valles de Hecho y Ansó en la montaña...»	«El puerto de Loarre que separa las aguas del Gállego y del Cinca, los valles de Hecho y Ansó en la montaña...»
--------------------	---	---

2.2.5. Variantes perfeccionadoras de estilo

Tras muchas dudas al respecto, hemos elegido el título de perfeccionadoras para 84 variantes surgidas para pulir, seleccionar o perfeccionar el texto primero. Pueden ser todas ellas indicios de elaboración que persiguen para el texto un registro más literario, que la

Isidora 29
Yolanda Arencibia

tradición ha llamado «casticista» y que también puede llamarse «retórico»¹². Responden a una preocupación cultista de Galdós -y no sólo de él, sino de otros autores de la Restauración- por afirmarse como aristocracia de cultura.

Muchas de estas variantes han surgido de la alteración de determinadas palabras de la frase, se logra así, mediante ligeros hipérbatos, un modo más inusual de expresión. Veamos algunos casos:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
33-35: (VIII-74)	«Como quiera que sea»	«Sea lo que quiera»
40-29: (IX-88)	«La limpieza de todo era extremada»	«Extremada era la limpieza de todo»
57-19: (XIV-128)	«que no puede alterarse sino en casos excepcionales»	«que alterarse no puede sino en casos...»
88-28: (XXI-192)	«medias palabras que no dicen nada»	«medias palabras que nada dicen»

El acudir a la enclisis pronominal, y el logro fónico paralelo del esdrújulo que nace, como recurso para la literaturización del texto, es medio reiterado. Veamos algunos ejemplos.

43-29: (X-95)	«... y reunidos, con diferencia de pocas horas en el punto designado, se encaminaron juntos á Ondarroa...»	«y reunidos (...) encamináronse juntos á Ondarroa...»
49-36: (XII-111)		«El huerto le daba»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

	«Dábase el huerto»	
54-15: (XII-120)	«se engancharon»	«dejáronse enganchar...»
54-51: (XIII-121)	«... y sus pensamientos le tuvieron en vela...»	«... y sus pensamientos tuvieronle en vela...»
56-93: (XII-126)	«en Alsasua le dieron un caballo»	«Diéronle un caballo en Alsasua»
58-62: (XIV-131)	«El capellán se resignaba á ser uno de tantos...»	«Resignábase el capellán á ser uno de tantos...»
59-62: (XIV-133)	«Se extendieron...»	«Extendiéronse...»
62-40: (XV-138)	«... no pudo hacerse sin alguna confusión, los del centro lo hicieron con más orden...»	«... no pudo hacerse sin desorden, los del centro hicieronla con admirable serenidad...»
109-39: (XXIV-232)	«es un poco difícil»	«páreceme difícil»
113-28: (XXV-238)	«tal como lo hacían las naciones más civilizadas»	«tal como hacerla sabían las naciones más civilizadas»

Así hasta 20 variantes..

En ocasiones sustituye Galdós, con esta finalidad perfeccionadora, determinados elementos textuales:

19-18: (V-46)	«al verla de cerca la reconoció como absolutamente distinta, pues si era hermosa como la otra no se le parecía ni en las facciones ni en el color del rostro»	«al verla de cerca la reconoció como absolutamente distinta, pues <i>aunque hermosa como aquella</i> , no se le parecía...» ²¹ . (Véase de nuevo en 4.3.)
43-80: (X-97)	«cuando parecían que se cansaban cobraban nuevos bríos»	«cuando parecían extenuados, <i>de su cansancio</i> sacaban nuevos bríos»
48-31: (XI-108)	«Se le había aparecido la noche antes» «Se le había aparecido la noche anterior»	(Con otro valor en 4.2.)
57-55: (XIV-128)	«Aderezándola con mentiras novelescas»	«aderezándola con <i>embustes</i> novelescos»
	58-41: (XIV-130)	«Fingió ocuparse en adiestrar su caballo yendo y viniendo por el camino de Nasar» «Fingió ocuparse en adiestrar su caballo <i>galopando en derredor</i> de las eras de Nasar»
61-36: (XV-135)	«... batiéndose con su habitual bravura»	«batiéndose con su habitual <i>denuedo</i> »

Isidora 29
Yolanda Arencibia

61-58: (XV-136)	«A la una de la tarde, la compañía había tenido cuatro muertos y unos catorce heridos»	«A la una de la tarde, <i>las bajas de la compañía eran de...</i> »
82-22: (XIX-178)	El dinero que llevaba era bien poco»	« <i>Escasos dineros</i> llevaba...» (Véase de nuevo en 2.1.2.2. y en 2.2.6.3.)
107-11: (XXIV-227)	«si vió los primeros días alguna <i>cara...</i> »	«si vió los primeros días algún <i>rostro...</i> »
107-27: (XXIV-227)	«nadie le decía por qué estaba <i>preso</i> »	«nadie le decía por qué estaba <i>cautivo</i> »
117-41: (XXVI-245)	«siguió á la tarde una noche angustiada, esperando ser atacados»	«Pasaron toda la noche en la <i>angustiosa expectación</i> de ser atacados».
	125-53: (XXVII-258)	«y para <i>darle testimonio</i> de su Real aprecio»
	«... y para darle mejor muestra de su Real aprecio»	
12-33: (IV-35)	«Las imágenes se veían envueltas en llamas»	«las imágenes se veían envueltas en humo <i>que no era de incienso</i> »

24-36: (VI-56)	«... trataban de consolarlas»	«trataban de <i>mitigar su pena</i> »
72-4: (XVII-157)	«Anduvo en la dirección del canto»	« <i>Venturóse</i> en la dirección del canto»
75-72: (XVII-166)	«Las diez serían cuando se rasgó la niebla»	«Las diez serían cuando acabó de deshilacharse la niebla» (Véase con otro valor en 4.4.)

La anáfora es recurso estilístico que surge en algunas sustituciones:

54-22: (XIII-120)	«Ya estaban en casa y veían á sus pies»	«Ya estaban en casa, <i>ya</i> veían á sus pies» (Véase con otro valor en 3.4.)
106-36: (XXIV-226)	«Por los cuadros lastimosos, y caras de torturante aflicción»	« <i>Por los cuadros</i> lastimosos, <i>por las caras</i> de torturante aflicción...»
126-16: (XXVIII-260)	«cuántas páginas de patética historia, compuesta de hechos brillantes, bárbaros actos, esfuerzos de sublimidad heróica, rasgos de honrada abnegación y alardes de delirante fanatismo»	« <i>cuántas</i> páginas de patética historia, <i>cuántos</i> hechos brillantes o bárbaros, <i>cuántos esfuerzos</i> de sublimidad heróica, de honrada abnegación o de fanatismo delirante» (Véase de nuevo en 2.2.6.1.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Otras variantes perfeccionadoras surgen de la alteración posicional del adjetivo, del anafórico eco de una disyunción literaria, de la elisión de repeticiones fónicas, de la condesada depuración léxica de la idea final. Algún caso:

39-35: (IX-87)	«Quería, pues, penetrar en el antro de resoluciones y pensamientos tenaces que, sin duda, existían detrás de aquella cara de líneas vigorosas, de aquella frente pálida, de aquellos ojos tan pronto fulgurantes como mortecinos, como una escritura llena de equívocos y contradicciones que necesita interpretación»	«Quería, pues, penetrar en el antro de resoluciones <i>atrevidas</i> , y pensamientos tenaces que, sin duda, existían detrás de aquella cara de <i>vigorosas líneas</i> , de aquella frente pálida, de aquellos ojos <i>ya fulgurantes ya mortecinos</i> , escritura cifrada que necesita clave para su interpretación»
-------------------	--	---

Se cambia una conjunción:

70-27: (XVII-153)	«Trató de volver al pie del olivo donde había caído <i>como</i> desmayado, y no acertaba á encontrarlo»	«Trató de volver al pie del olivo donde había caído desmayado, <i>mas</i> no acertó á encontrarlo» (Véase de nuevo en 2.2.3.5.)
----------------------	---	--

El pronombre relativo es objeto también de sustituciones literarias:

62-38: (XV-138)	«La retirada de los tres batallones <i>que le</i> quedaron a Iturralde»	«La retirada de los tres batallones <i>á cuyo</i> frente seguía Iturralde»
70-40: (XVII-153)	«...la tierra se iba envolviendo en una niebla blanquecina que	en vellones espesos venía de un lado que...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«la tierra se iba en una niebla blanquecina,
envolviendo *cuyos* vellones espesos...»

Hemos incluido en este capítulo unas reiteradas sustituciones que hace Galdós de la forma en *-RA* del imperfecto de subjuntivo por su paralela en *-SE*. El empleo de ambas formas, como sabemos, es equivalente, y la preferencia por una u otra viene determinada por usos regionales y aun personales. No obstante, la forma en *-se* es considerada como más culta en muchas hablas españolas, entre ellas en la canaria de otros tiempos¹³. Veamos casos:

46-75: (XI-104)	«ordenó que se volvieran á la orilla»	«ordenó que se volviesen á la orilla»
114-47: (XXV-241)	«... y bien podría ser que la discurriera»	«y bien podría ser que la discurriesen»
117-40: (XXVI-245)	«y para que la prueba fuera más terrible»	«y para que la prueba fuese más terrible»

En alguna ocasión la superioridad literaria está conseguida por algún añadido.

44-46: (XI-98)	«Todo aquello grande y práctico que había hecho D. Tomás»	«Todo aquello grande y práctico con que <i>había ilustrado su nombre</i> D. Tomás»
59-55: (XIV-132)	«... sus ideas penetraban en el cerebro del general á modo de inspiración y allí obraban sobre la voluntad que las llevaba á la práctica»	«sus ideas penetraban en el cerebro (...) á modo de inspiración divina y allí obraban sobre la voluntad que <i>á la práctica, resueltamente,</i> las llevaba.» (Con otro valor en 2.2.3.2.)

61-33: (XV-135)	«El tiroteo arreciaba»	«El tiroteo arreciaba; el rumor de batalla era ya formidable estruendo»
--------------------	------------------------	---

2.2.6. Variantes rítmicas

Recogemos bajo este epígrafe una larga serie de variantes que consideramos relacionadas directamente con la modulación rítmica que conforma el tempo narrativo galdosiano. Casi todas ellas se basan en cambios de signos de puntuación.

Como sabemos, las frases del discurso se dividen en unidades melódicas; y no de manera uniforme ni invariable, sino que circunstancias de índole lógica o emocional (unidas a la *medida* predominante en la estructura rítmica de cada lengua) influyen en su duración. La pausa regula la distribución de las unidades melódicas y puede ser un medio enfatizador o atenuado- La posición de determinados elementos -léxicos o gramaticales- de la frase inciden, en la inmensa mayoría de los casos, en su mayor o menor relevancia significativa, etc. Con todos estos elementos juega Galdós en las variantes de este grupo.

Ellas parecen haber sido motivadas respondiendo a diversas intenciones del autor; como enriquecer fónicamente un período; o redondear la modulación rítmica de determinado pasaje narrativo; o subrayar de carga emocional el concepto expresado en el texto primitivo... En cualquier caso, su función respecto a ese primer texto nunca es distintiva sino enfatizadora de los posibles matices del mismo.

Hemos recopilado unas 300 de estas variantes. Sólo por la cantidad de las mismas podríamos colegir un especial interés de nuestro autor hacia la modulación fónica de su prosa. Ello, necesariamente, nos hace recordar algunos capítulos leídos acerca de la agudeza auditiva y el sentido musical de nuestro novelista¹⁴. Un oído sensible puede ser, sin duda, aliado eficaz para el escritor en el momento de reflejar en la lengua escrita la agudeza expresiva que, en la hablada, consiguen los elementos suprasegmentales de entonación, sonidos y acentos.

Atendiendo a la intencionalidad de estas variantes hemos distinguido cuatro grupos:

1. Variantes intensificadoras del contenido.
2. Variantes indicadoras de determinadas tendencias en el tempo narrativo.

3. Variantes puramente fónicas.
4. Variantes rectificadoras.

2.2.6.1. Variantes intensificadoras del contenido.

Englobamos en este grupo todas aquellas variantes que modifican la modulación del texto primero para intensificar su contenido. Son 58. Veremos en primer lugar un grupo de ellas cuyo medio común ha sido el añadido de una pausa:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
51-28: (XII-115)	«Pero que el infierno está lleno de mujerío no lo duden ustedes»	«Pero que el infierno está lleno de mujerío, no lo duden ustedes»
56-41: (XII-124)	«Terminó su soliloquio con una fervorosa oración, de rodillas, embebido en contemplar el cielo,»	«Terminó su soliloquio con una fervorosa oración, de rodillas, embebido en contemplar el cielo,»
67-90: (XVI-148)	«... y estas pelotas que se las coman los guiris para que revienten de una vez»	«... y estas pelotas que las coman los guiris, para que revienten de una vez»

Encontramos en un pasaje de alta emoción:

69-50: (XVI-152)	«sus facciones no mentían, no podían mentir ni había confusión posible con otra persona.»	«sus facciones no mentían, no podían mentir, ni había confusión posible con otra persona.»
---------------------	---	--

Algunas de estas variantes surgen en el diálogo lleno de dobles intenciones sinuosas, entre los personajes Fago y Arespachoga:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

86-7: (XX-186)	«¿Quién es una mujer, una mujer digo, que la víspera de la batalla de Arquijas se presentó en el Cuartel Real preguntando por usted...»	«¿Quién es una mujer, una mujer una mujer digo, que, la víspera de la batalla de Arquijas, se presentó...?» (Con otro valor en 3.1.2.)
86-60: (XX-188)	«La mujer de quien hablamos no es, no puede ser extraña á la deserción de usted ni á su visita al campamento enemigo»	«La mujer de quien hablamos no es, no puede ser extraña á la deserción de usted, ni á su visita...»
88-51: (XXI-192)	«de engañan á usted, abusan de su credulidad señor D. Fructuoso.»	«de engañan á usted, abusan de su credulidad, señor D. Fructuoso.»
91-24: (XXI-197)	«Aquí en confianza, amigo Fago,»	«Aquí, en confianza, amigo Fago,»
91-49: (XXII-198)	«No creo que por ahora de eso se trate»	«No creo que, por ahora, de eso se trate»

La solemnidad en el siguiente caso, aparece evidenciada por la intensificación de la pausa textual y reforzada por la intensificación fónica que conlleva el nuevo léxico:

110-58: (XXV-234)	«, á Dios debía la libertad; y el dedo de Dios le señalaba el campo cristino»	«á Dios debía la libertad; <i>la mano omnipotente</i> de Dios le señalaba el campo cristino»
----------------------	---	--

En las dos variantes que siguen, al cambio de signo de puntuación se une la sustitución de un pronombre por una conjunción copulativa, incidiendo en el tempo, narrativo:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

16-2: (IV-40)	«En esto ocurrió un incidente que excitó más los ánimos; en un tris estuvo que se malograra la difícil operación de salvamento.»	«En esto ocurrió un incidente que excitó más los ánimos, y en un tris estuvo...»
55-72: (XIII-123)	«Fue una objeción que á su mente vino, y hubiera podido creer que un espíritu invisible le apuntaba al oído»	«Fue una objeción que á su mente vino; hubiera podido creer que un espíritu...»
41-49: (X-90)	«Pero, francamente, al ver al cura de Lecumberri... que luego resulta no ser el cura de Lecumberri, pensé para mí:»	«Pero, francamente, ver al cura de Elizondo... que luego resulta no ser el cura de Elizondo... pensé:»
97-18: (XXIII-210)	«¿Militar? ¿No? ¿Acaso pertenece también al estado eclesiástico?»	«¿Militar?... ¿No?... ¿Acaso pertenece también al estado eclesiástico?»
108-50: (XXIV-230)	«y entre ellos uno que tengo por cierto que ha de conocerle á usted, porque es de la Canal de Verdún o de junto á Tiermas»	«y entre ellos uno que... Tengo por seguro que ha de conocerle á usted, porque es de la Canal de Verdún, o de junto á Tiermas»
Tempo reflexivo parece destacarse con la próxima variante:		
38-28: (IX-85)	«no me reconozco con aptitudes para lo que no sé si es tráfico de quinquillero o postulación de mendicantes o	algo que requiere mañas parecidas á las de los gitanos» «no me reconozco con aptitudes para eso que... no sé si es tráfico de quinquillero, o

postulación de algo que requiere mañas
medicantes... o parecidas á las de los gitanos»

En el caso que sigue, a la adición de puntos suspensivos se añade el ritmo cortado para sumar emotividad a la frase; se logra una verdadera suspensión:

69-55: (XVI-152)	«Su temor fue tan grande que se habría dejado matar si cuando un solo palmo distaba...»	«Su temor fue inmenso... Se dejaba matar. Pero cuando un solo palmo distaba...» (Con otro valor en 3.4.)
---------------------	---	---

Los puntos suspensivos de la próxima variante sirven de eco intencionado al insulto que se omite:

69-67: (XVI-152)	«; una voz le lanzó el mayor insulto que boca humana puede proferir»	«; una voz le lanzo el mayor insulto que boca humana puede proferir...»
---------------------	--	---

Los signos de interrogación o admiración son los protagonizadores de algunas variantes:

En el primer caso, las dos unidades melódicas de la variante aparecen destacadas, con la consiguiente acentuación de la ironía:

74-3: (XVIII-162)	«¿Qué le pasó, mosén, que al oír los primeros tiricos le	entró lo que los vizcaínos llaman <i>bildurra?</i> » «¿Qué le pasó, mosén?...¿Qué al oír los primeros tiricos le entró lo que los vizcaínos llaman <i>bildurra?</i> »
----------------------	--	--

El asombro del texto **A** siguiente se convierte en indignación en la variante **B**.

85-42: (XX-185)	«Yo cristino, yo liberal?»
--------------------	----------------------------

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«¡Yo cristino, yo liberal!»

La variante siguiente es ejemplificadora del afán del autor por atraer el interés del lector, añadiendo a la modulación interrogadora el atractivo del estilo directo:

120-34: (XXVII-250)	«Nadie pudo dar noticia cierta de su suerte, y la inutilidad de tales pesquizas (sic) demostraba que podía contársele entre los muertos»	«Nadie pudo dar noticia cierta del pobre capellán ¿Debía contársele entre los muertos?»
------------------------	--	---

Otras variantes intensificadoras, logradas por diversos caminos.

69-60: (XVI-152)	«Cayó Ulibarri, y se volvió á levantar.»	«Cayó Ulibarri y se volvió á levantar»
---------------------	--	--

109-26: (XXV-232)	«la esperanza sonreía en los espacios y en el alma del pobre capellán»	«la esperanza <i>brillaba</i> en los espacios, y <i>sonreía</i> en el alma del pobre capellán»
----------------------	--	--

La anáfora, con su ritmo cortado, es medio útil en la siguiente:

126-16: (XXVIII-260)	toria, compuesta de «cuántas páginas de patética historia, compuesta de hechos brillantes, bárbaros actos, esfuerzos de sublimidad heroica...»	« <i>cuántas</i> páginas de patética historia, <i>cuántos</i> hechos brillantes o bárbaros, cuántos esfuerzos de sublimidad heroica.» (Véase con otro valor en 2.2.5.)
-------------------------	--	---

Isidora 29
Yolanda Arencibia

En la siguiente, el autor evita tanto la monotonía acentual como el sabor de frase hecha que guarda el texto A:

65-49: (XV-144)	«Un simple, que vive sin vida pero no sin honor»	«Un simple que <i>no quiere vida</i> sin honor» (Véase con otro valor en 2.1.2.)
--------------------	---	---

Veamos cómo enriquece en tonos e intención la siguiente variante:

117-52: (XXVI-245)	«les abrasarían atacando á los batallones uno por uno pues no podían desplegarse»	«podían no ya embestir, sino fusilar, á los batallones, atacándoles uno por uno»
-----------------------	---	--

Una pausa intensificada coopera con otras alteraciones textuales para añadir emoción:

70-11: (XVII-153)	«Duró su espasmo poco tiempo y al recobrase de él»	«Nunca supo lo que duró su espasmo; al recobrase de él» (Con otro valor en 3.4.)
----------------------	---	--

2.2.6.2. Variantes indicadoras de determinadas tendencias en el tempo narrativo galdosiano.

122 de las variantes que Galdós introduce en la galerada que analizamos se relacionan con la modulación de las secuencias oracionales que conforman el tempo narrativo de su prosa.

1) Tendencia a evitar período narrativo demasiado largo.

Nos ha parecido comprobable en 24 casos. Veamos algunos:

Tras un período de seis líneas sin puntos, pero sí abundantes comas, concluye:

- 24-17:
(VI-55) «, y tanto hincó los dientes, que al buen cura le quedó señal para mucho tiempo; y luego dando un resoplido, con ronca voz dijo:»
- 39-15:
(IX-86) «Zumalacárregui le miró como se mira á un loco, y Fago, que comprendió el sentido de aquella mirada, se levantó, y cogiendo el sombrero, se despidió de esta forma:»
- 42-57:
(X-93) (Algún trabajo le costó á Fago sacudirse aquella mosca, y corriendo á su alojamiento, donde se vió obligado á despistar Ibarburu,»
- 42-64:
(X-94) «Poco después del anochecer salió con los ocho hombres, y tanto ellos como Fago, dejaron en la aldea próxima,»
- 79-37:
(XIX-174) «Era ribereño de Murillo el Cuende, y se llamaba Fulgencio Pitillas: comprometido en las campañas realistas del 22 y 28 Mina le había quemado sus casas y graneros, y quitádole los ganados, todo lo perdió por defender una idea.»
- 111-42:
(XXV-235) «; pero las monjas no estaban allí, y el sacristán, á quien preguntó, díjole...»
- «, y tanto hincó los dientes, que al buen cura le quedó señal para mucho tiempo. Luego, dando un resoplido,...»
- «Zumalacárregui le miró como se mira á un loco, *Comprendiendo* Fago el sentido de aquella mirada, se levantó *para coger el sombrero y se despidió de esta forma:*»
- «Algún trabajo le costó *al aragonés* sacudirse aquella mosca, y salir á escape hacia su alojamiento. *Allí se* vió obligado á despistar á Ibarburu,»
- «Poco después del anochecer salió con los ocho hombres; dejaron en la aldea próxima»
(Véase de nuevo en 2.2.1.)
- «Era ribereño de Murillo el Cuende, y se llamaba Fulgencio Pitillas. Comprometido en las campañas realistas del 22 y 28, Mina le había quemado sus casas, y quitádole los graneros. Todo lo perdió...»
- «; pero las religiosas no estaban allí. El sacristán, á quien preguntó, díjole...»

112-11: (XXV-236)	«ama de un capellán cristino que servía en la división de Córdoba, y que muerto éste...»	«ama de un capellán cristino que servía en la división de Córdoba. Muerto el tal...»
125-31: (XXVIII-259)	«... virtud rara entre militares de su tiempo, de uno y otro bando, y realzada con tan hermosa modestia...»	«... virtud rara entre los militares de su tiempo, de uno y otro bando. Realzada con tan hermosa modestia...»
2) Cierta tendencia a evitar períodos narrativos demasiado cortados, nos ha parecido causa primera de otras variantes; como éstas:		
18-4: (V-44)	«nunca más olvidaría el rostro enjuto y tostado; la nariz fina: bien cortada y picuda; el entrecejo melancólico; el bigote negro, que enlazaba con las patillitas recortadas desde la oreja; el maxilar duro y bien marcado bajo la piel.»	«nunca más olvidaría el rostro enjuto y tostado, la nariz fina, bien cortada y picuda, el entrecejo melancólico, el bigote negro, que enlazaba con las patillitas recortadas desde la oreja, el maxilar duro y bien marcado bajo la piel.»
38-23: (IX-85)	«Admiro (...) la firmísima voluntad que aplica á las cosas, al parecer nimias para llegar...»	«Admiro (...) la firmísima voluntad que aplica á las cosas al parecer nimias, para llegar...»
57-42: (XIV-129)	«... fortificando villorrios que no habríamos de acometer; Fago, ninguna falta nos hace poseerlos.»	«... fortificando villorrios que no habríamos de acometer, <i>pues</i> ninguna falta nos hace poseerlos»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

58-28: (XIV-129)	«Despidiéronse con ésto; poco después le veía recorriendo...»	«Despidiéronse con ésto, y poco después...»
66-42: (XVI-146)	«D. Tomás, que todo lo veía, vió también á Fago; éste le hizo el saludo militar; paró su caballo Zumalacarregui: “Ya sé, ya sé -le dijo”»	«Zumalacarregui que todo lo veía, vió también á Fago, cuando éste le hizo el saludo militar; paró su <i>caballo diciéndo</i> : “Ya sé, ya sé,”»
85-64: (XX-186)	«Continuó el Consejero paseando con las manos en los faldones; Fago se sintió acometido de un vivísimo impulso:»	« <i>Viendo pasear</i> al Consejero con las manos en los faldones, Fago se sintió...» (Véase con otro valor en 2.2.1.)

3) Un amplio grupo de variantes demuestran tendencia al uso profuso de la coma, lo que incide en el atractivo rítmico al texto **A**. Conforman un amplio grupo de variantes:

12-53: (IV-35)	«enroscándose por causa del viento en la dirección opuesta á la torre»	«enroscándose, por causa del viento, en la dirección opuesta a la torre»
73-30: (XVII-160)	«Por el cuento, parece que la hemos perdido»	«por el cuento parece que la hemos perdido»
87-65: (XX-190)	«Pues yo (...) sostengo que esa señora quizás disfrazada de monja se ha visto con usted»	«Pues yo (...) sostengo que esa señora, quizás disfrazada de monja, se ha visto con usted»

96-60: (XXII-208)	«Los sueños nos ofrecen en multitud de casos maravillosas conexiones con la realidad»	«Los sueños nos ofrecen, en multitud de casos, maravillosas conexiones con la realidad»
----------------------	---	---

Existen veinte casos más.

Otras treinta y siete variantes más hemos recopilado bajo este epígrafe. En ellas la presencia del signo de puntuación añadido nos ha parecido irrelevante, como en los que siguen:

13-22: (IV-37)	«perteneciente á un enjuto y tiznado brazo que se estiraba en la ventana»	«perteneciente á un enjuto y tiznado brazo, que se estiraba en la ventana»
-------------------	---	--

119-9:(XXVI-247)	«A media noche cesó el fuego, porque á los carlistas se les habían acabado las municiones y se replegaban hacia Aranache y Contrastá»	«A media noche cesó el fuego, porque á los carlistas se les habían acabado las municiones, y se replegaban hacia...»
------------------	---	--

4) Evitar la monotonía del período rítmico nos ha parecido la base común de un nuevo grupo de variantes.

En ocasiones, se altera la modulación del texto **A** por interpolación de un grupo fónico cuya presencia destaca posicionalmente determinada secuencia:

23-41: (VI-54)	«El incendio alumbraba ya muy poco porque estaba á medio extinguir»	«El incendio, medio extinguido ya, alumbraba muy poco»
-------------------	---	--

Los tonemas de cadencia, abundantes en el texto **A**, se atenúan en el **B** por medio de una prótasis más amplia:

44-59: (XI-99)	«Mina es más guerrillero que general, y enfermo y viejo no había caído en la cuenta de que los tiempos eran otros:»	« <i>Más guerrillero</i> que general, y <i>enfermo y viejo</i> , no había caído Mina en la cuenta de que...»
-------------------	---	--

Una interpolación explicativa es protagonista de la próxima variante:

116-40: (XXVI-243)	«Así razonaban los que no poseían el don estratégico, como el bueno de Arbués y otros»	«Así razonaban los que, como el <i>bueno de Arbués</i> y otros, no poseían el don estratégico»
-----------------------	--	--

Evitar la monotonía que pudiera resultar de la repetición de determinados elementos de la frase justifica el origen de otro grupo de estas variantes; como las que sigue:

64-73: (XV-142)	«Lo <i>que</i> yo digo es <i>que</i> con éste D. Córdova no juega... <i>que</i> les den mañana otra batidita, y veremos...»	«Lo que yo digo es que con éste D. Córdova no juegan... Denles mañana otra batidita...»
--------------------	---	---

La enumeración que ahora veremos, con un grupo melódico para cada miembro e inflexión descendente de semicadencia, halla en el esdrújulo que inicia el tercer grupo fónico una intencionada nota discordante:

74-54: (XVIII-163)	«des trataba, les tenía ley, se interesaba en sus triunfos, les daba alimentos con palabras expresivas»	«des trataba, les tenía ley, se interesaba en sus triunfos, <i>dábales</i> alimentos con palabras expresivas»
-----------------------	---	---

Un grupo de estas variantes parecen evitar un descenso gradual de la entonación por medio de un elemento modulador; como ésta:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

22-21: (V-51)	«... con débil esperanza de que, cansados los facciosos, levantasen el sitio y se largasen á expugnar á otro pueblo»	«... con débil esperanza de que, por cansancio, levantasen los facciosos el sitio y se largaran...»
------------------	--	---

La variante que sigue nos muestra cómo resulta alterada la modulación del período central de un grupo de tres similares: la alteración consiste en adelantar la apódosis a la prótesis con el efecto consiguiente.

90-17: (XXI-196)	«El piso de madera ofrecía ondulaciones como las del mar; las paredes desnudas estaban de todo adorno, y los muebles eran dos papeleras y una mesa...»	«El piso de madera ofrecía ondulaciones como las del mar; desnudas de todo adorno estaban las paredes, y los muebles eran...»
---------------------	--	---

2.2.6.3. Variantes puramente fónicas.

Bajo este título hemos incluido variantes alteradoras de la modulación acentual del texto. A cuya intención parece haber sido el hallazgo fónico correspondiente. Son 42. Veamos un breve muestreo de ellas:

18-15: (V-44)	«diciéndoles airado»	«diciéndoles <i>iracundo</i> »
82-4: (XIX-178)	«Comió Fago de mal talante, y á todo lo que decían sus patrones...»	«Comió Fago de mal talante y á <i>cuanto</i> decían sus...» (Véase también en 2.2.1.2.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

95-26: (XXII-205)	«Ni aún el señor Arespacochaga (...) lograba sacarle de aquel estado de triste atonía»	«Ni aún el señor Arespacochaga (...) de aquel estado de <i>atónica</i> tristeza.»
101-8: (XXIII-216)	«, quedaron desalojadas y han andado después por estas tierras»	«, quedaron desalojadas, y <i>anduvieron</i> después por estas tierras»
105-59: (XXIV-224)	«Iba entregado á lo que el espacio y el tiempo, ministros de Dios, quisieran disponer en su <i>absoluto</i> dominio»	«Iba, pues, entregado á lo que (...) quisieran disponer en su <i>tiránico</i> dominio»
131-22: (XXVIII-269)	«... y á ello no accedí porque no quiero...» «Y á ello me resistí: no quiero...»	(Véase también en 2.1.2.1.)

Algunas variantes parecen paliar un vacío de acento:

11-10: (III-31)	«Su sueño febril era más bien uno de esos monólogos...»	«Su sueño febril era <i>como</i> esos monólogos...»
11-13: (III-31)	«monólogo en el cual Fago se decía que él también era estratégico»	«monólogo en el cual Fago se <i>reconocía</i> estratégico» (Con otro valor en 3.3.1.)
82-22: (XIX-178)	«El dinero que llevaba era bien poco»	«Escasos dineros llevaba» (Véase de nuevo en 2.2.5. y en 2.1.2.2.)

119-30: (XXVI-249)	«lo probable era que los carlistas...»	«Era probable que los carlistas...»
-----------------------	--	-------------------------------------

Entre las formas pronominales que para el relativo dispone nuestra lengua es, sin duda, “*que*” la más usual. Hemos agrupado unas variantes en las que tal pronombre relativo es sustituido por alguno de sus correlativos (sobre todo por «el cual»). La irrelevancia fónica de “*que*” presta a su variante una evidente intensificación acentual. Veamos una muestra:

En el primer caso la sustitución del pronombre coopera con el resto de los cambios del período para añadir un acento más rotundo a la expresión:

18-46: (V-45)	«era preciso encender en ellos sentimientos de odio al enemigo, que debían tomar cebo...»	«era forzoso encender en ellos sentimientos de implacable furor, los cuales debían tomar cebo...»
------------------	---	---

La sustitución de un deíctico por el relativo en el siguiente caso, refleja la intención de prestar continuidad al relato evitando así el corte melódico brusco:

123-11: (XXVII-254)	«Mientras esto ocurría en el Perdón las columnas facciosas (...) atacaban á Oráa; éste se retiraba con pérdidas»	«Mientras ésto ocurría en el Perdón (...) atacaban á Oráa, el cual se retiraba...»
------------------------	--	--

En la intención de la próxima variante se unen el evitar una reiteración de «que» y el añadido de un esdrújulo, enriquecedores ambos de la modulación fónica:

12-37: (IV-35)	«Sin que ello prestara ayuda al bueno de Fago que estaba como lelo presenciando cosas tan extrañas»	«Sin que ello prestara ayuda al bueno de Fago, <i>el cual</i> , atónito, presenciaba...»
-------------------	---	--

La alternancia de la posición proclisis-enclisis del pronombre personal átono es electiva, y por tanto intencionada. Prefiere Galdós la posición enclítica en 20 variantes en

las que se cumplen dos objetivos: la incidencia “literaria” de la elección y una mayor relevancia fónica.

En el apartado 2.2.5 de nuestro trabajo pueden verse algunos de estos casos.

2.2.6.4. Variantes rectificadoras.

Las variantes que agrupamos en este apartado lo son, efectivamente, de la modulación rítmica del texto A. Las llamamos rectificadoras porque nacen, según nos parece, para subsanar una omisión cometida en la primera redacción del texto.

Un primer grupo de ellas están protagonizadas por sintagmas altamente expresivos cuyo signo de interrogación o admiración correspondiente es añadido en el texto B:

26-26: (VI-58)	«Mía que yo»	«¿Mía que yo!»
29-74: (VII-67)	«Si no es que lo ponga en duda»	«¿Si no lo pongo en duda!»
40-37: (IX-88)	«Pero este señor General, qué poco cuida de su salud»	«¿Pero este señor General, qué poco se cuida de su salud!»
40-75: (IX-89)	«Si ya lo sabe todo el mundo»	«¿Si ya lo sabe todo el mundo!»

Así hasta 16 casos similares.

Obligada nos ha parecido la presencia de las variantes que siguen:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

29-55: (VII-66)	«Yo pregunto: este ejército que defiende la causa de Carlos V contra la causa de la hija de Fernando VII, podemos y debemos considerarlo como verdadera milicia cristiana, y me parece bastante dar este nombre...»	«Yo pregunto: ¿este ejército que defiende la causa de Carlos V contra (...) y debemos considerarla como verdadera cristiana? Me parece bastante...»
64-83: (XV-142)	«¡Ay! españoles, que es lo mismo que decir bobos»	«¡Ay, españoles que es lo mismo que decir bobos!»
117-43: (XXVI-245)	«¿Qué harían, seguir avanzando hacia la sierra?»	«¿Qué harían? ¿continuar avanzando hacia la sierra?»
125-30: (XXVIII-258)	«A esta excelsa cualidad unía otra, la de no tener ambición política virtud rara en los militares de su tiempo...»	«A esta excelsa cualidad unía otra, la de no tener ambición política, virtud rara...»

Similares a éstas, hemos recogido veinticinco variantes.

CONCLUSIONES AL CAPITULO II

Hasta aquí el capítulo II de nuestro trabajo. Es éste el más amplio en cuanto a variantes recopiladas se refiere: 828 casos.

Las hemos llamado *variantes de expresión* porque en el campo de la dualidad expresión/contenido se mueven. El primer apartado del mismo está dedicado a las variantes *correctoras*. Representan un primer eslabón en la cadena perfeccionadora que las variantes significan. Es este eslabón no por más superficial menos obligado para el artista.

Entre las *variantes correctoras*, son las que conforman el apartado 2.1.2. -economía del lenguaje- las más abundantes (más de 45 % del total): al purgar su texto de elementos que puedan resultar superfluos, contribuye Galdós a la economía literaria y resulta pulido su texto primero. Las variantes *depuradoras* le siguen en importancia numérica. La intencionalidad más común en ellas es evitar innecesarias repeticiones de elementos léxicos de toda índole, de frases hechas o de inconveniencias textuales. Las variantes que hemos

llamado *lógicas* son las menos numerosas: un 18 % del total. A la lógica contextual atienden la mayoría de ellas; a la lógica gramatical, las demás. El segundo apartado está dedicado a las variantes *perfeccionadoras*.

Sabemos que no difiere en lo esencial el lenguaje que empleamos corrientemente del que nutre a la literatura. Pero es evidente que existe una diferencia de nivel; y que expresiones que en un habla normal sería lícitas pueden resultar vulgares en el uso literario; y al contrario, expresiones usuales en un entorno literario pueden resultar afectadas o chocantes en el uso coloquial diario. Pues bien, estimamos que la intencionalidad de todas las variantes recopiladas en este capítulo es la de perfeccionar el texto A elevándolo a un nivel de lenguaje más propiamente literario. Evidentemente, de este modo resulta enriquecido el texto en un plano formal: «El lenguaje literario -dice Lapesa¹⁵- amplía y enriquece el léxico, y afina los matices significativos con una incesante labor creadora; elige entre unas formas expresivas y otras, con lo que contribuye a la fijación del idioma». Pero los logros de lenguaje literario no permanecen relegados en un plano estrictamente formalista, sino que, superado éste al jugar de manera sabia con los recursos que la lengua literaria le ofrece, el autor consigue enriquecer en hondura y calidad el contenido significador de su novela.

Las rectificaciones relacionadas con el tempo narrativo del episodio que estudiamos, conforman el primer grupo de las variantes perfeccionadoras. Son las menos numerosas dentro del capítulo, pues, junto a las que llenan el apartado 2.2, dirigido a la *claridad* del lenguaje, totalizan un 6 %, cada una del total de las variantes del mismo. Muy alto es el número alcanzado por las variantes *precisivas* que llegan al 23 % del total: ello parece ser altamente indicativo de lo mucho que preocupó a Galdós la precisión, la exactitud de su texto. Las variantes encaminadas a redondear la *propiedad* del lenguaje galdosiano ocupa el apartado cuarto y computan un 7 % del total de las variantes reseñadas. Un 12 % de ellas alcanzan las variantes *perfeccionadoras del estilo* que completan el quinto apartado de este grupo. Por fin, las variantes *rítmicas*, las más numerosas, logran el 45 % de la totalidad de los casos recogidas en él.

En el conjunto de *variantes perfeccionadoras* se preocupa Galdós de que las palabras y expresiones vayan ajustadas al tempo propio de la narrativa de acción en que su Episodio se mueve. Se preocupa de obviar anfibologías o ambigüedades en expresiones y situaciones. Se preocupa, de manera especial, por subrayar una cualidad no sólo esencial del lenguaje literario sino obviamente inevitable en un escritor realista: la precisión. Se

preocupa de buscar la expresión más apropiada, el término idóneo, en cada caso. Se preocupa de seleccionar, pulir, redondear su modo de expresión con usos propios del lenguaje literario. Se preocupa, en fin y en gran medida, de la adecuación rítmica de su texto: cuidando el ajuste secuencia rítmica/contenido, por medio de la correspondiente alteración de los necesarios grupos fónicos; rectificando la modulación de la prosa en varios pasajes narrativos, según criterios propios; agudizando el eco fónico del mismo por medio de la reestructuración de términos o expresiones de mayor o más atractiva relevancia acústica.

En la totalidad de estas *variantes de expresión* (correctoras o perfeccionadoras) hemos reconocido, junto al Galdós creador literario, al artífice preocupado no sólo del *para* de su creación (como diría Gullón)¹⁶, sino también al corrector concienzudo que se preocupa del *cómo* de la misma. Además, el elevado número de estas variantes y la significación de las mismas (sobre todo en el caso de las *perfeccionadoras*) pone de relieve la preocupación cultista que evidentemente existe en Galdós, escritor de reconocido prestigio en esta época y mucho antes, cuyo único instrumento de afirmación personal es su pluma.

CAPITULO III

VARIANTES INTENSIFICADORAS DEL CONTENIDO

El mundo de la figuración literaria ha quedado ya perfectamente trazado, las criaturas se manifiestan en él pletóricas de vida.

Aún hemos distinguido un nuevo grupo de variantes literarias que no son ya correctoras ni perfeccionadoras: van a actuar como pincel cuidadoso, diestro, dispuesto a retocar ideas, redondear perfiles, subrayar detalles... dar el toque final que resalte o difumine determinado matiz textual, pues no otra cosa que un matiz es aquel rasgo *de especial colorido y expresión en la obra literaria*, según el DRAE.

3.1. VARIANTES CARACTERIZADORAS

Recogemos bajo este epígrafe todas aquellas variantes nacidas con la intención de subrayar o insistir en la caracterización de determinados personajes, coadyuvando así a un más perfecto trazado de la personalidad de los mismos.

3.1.1. José Fago es el protagonista de este Episodio. Su perfil psicológico es claro; sólo unos matices añade Galdós mediante las variantes para subrayar la profundidad y vehemencia de su ardor guerrero, y sus dudas sobre la legitimidad de la contienda fratricida considerada «guerra de Dios» por su bando, el carlista.

Veamos unos ejemplos:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
33-60: (VIII-75)	«Si he de manifestar todo, todo lo que siento...»	«Si he de manifestar todo, todo <i>lo que me anda por dentro...</i> »

En boca de del capellán Ibarburu pone el autor estas palabras de Fago dirigiéndose a Zumalacárregui:

32-22: (VIII-72)	«Todo lo que tú has hecho lo habría hecho yo. Yo me siento con bríos para eclipsar tus empresas»	«Todo lo que tú has hecho lo habría hecho yo. <i>Aquí hay un hombre que se siente con bríos para eclipsar tus empresas»</i>
-------------------------	--	---

En la variante siguiente se subraya su vehemencia al salir en defensa de su antigua compañera Mé:

87-41: (XX-190)	«La señora Mé no tiene por qué celebrar concilios ni es persona capaz de andar en tratos de mala ley, en tratos políticos o militares»	«La señora Mé no tiene por qué (...), en enredos políticos o militares»
------------------------	--	---

3.1.2. La personalidad del consejero de Castilla, Arespacochaga¹⁷, «persona de pocas luces, de ideas comunes y palabras rebuscadas y ampulosas», merece el mayor número de las variantes caracterizadoras, todas ellas perfiladoras de los rasgos de su carácter.

Como éstas:

85-54: (XX-185)	«Es que... bien podría suceder que viniera usted con fines de espionaje»	«Es que... bien podría suceder que acá se nos viniera usted con fines de espionaje»
------------------------	--	---

Arespacochaga acorralla a José Fago. En la variante, texto **B**, el cambio de modulación subraya la intención del consejero:

86-7: (XX-186-187)	«... ¿Quién es una mujer, una mujer digo, que la víspera de la batalla de Arquijas se presentó en el Cuartel Real preguntando por usted?»	«... ¿quién es una mujer, una mujer digo, que, la víspera de la batalla de Arquijas, se presentó en el Cuartel Real pidiendo noticias de usted?» (Véase con otro valor en 2.2.6.1.)
---------------------------	---	--

En la variante que sigue, el narrador acude al estilo indirecto para acentuar irónicamente la acusación del personaje Arespachoga:

87-21: (XX-189)	«... y por mis ayudantes supe que acudió usted a la cita».	«y por mis vigilantes supe que <i>el señor capellán</i> acudió a la cita»
--------------------	--	---

Arespachoga melifluo:

87-56: (XX-190)	«¿Por qué pone usted esa cara de estupor y atontamiento?»	«Por qué <i>me</i> pone esa cara de estupor y atontamiento?» (Con otro valor en 4.1.4.1.)
--------------------	---	--

Arespachoga pomposo:

88-65: (XXI-193)	«las grandiosas aspiraciones de nuestro soberano»	«las grandiosas aspiraciones de <i>nuestro Rey Augusto</i> »
---------------------	---	--

92-32: (XXII-200)	«el señor González Moreno posee en grado altísimo talentos militares, con los cuales emulará, seguramente, á los caudillos más ilustres»	«El señor González Moreno posee en grado altísimo talentos militares, con los cuales emulará, <i>Deo volente</i> , á los caudillos más insignes». (Véase con otro valor en 2.1.1.2.)
----------------------	--	---

Arespachoga reticente:

93-51: (XXII-203)	«como garantía de la nulidad de algún pecadillo formal que pudiera cometer... formal de forma... per accidens... usted me entiende...»	«como garantía de la nulidad de algún pecadillo formal que pudiera cometer... <i>formal, digo, de forma, per accidens</i> ... usted me entiende...»
----------------------	--	---

Arespacochaga irónico:

97-1: (XXIII-209)	«Se halla usted fluctuando tristemente entre lo que le dice su imaginación...»	« <i>Mi buen capellán fluctúa tristemente entre lo que le pinta su imaginación...»</i>
----------------------	--	--

Arespacochaga conminatorio:

85-88: (XX-186)	«Si se me alborota, me será fácil mandarle preso... y un consejo de guerra decidirá si el curita Fago es simplemente un desertor medroso, ó un valiente rendido a nuestros enemigos»	«Si se me alborota, me será fácil mandarle preso... y un consejo de guerra decidirá si el curita Fago es simplemente un desertor medroso, ó un valiente rendido á <i>los enemigos de la Fés</i> »
--------------------	--	---

Arespacochaga rebuscado:

97-7: (XXIII-209)	«o si yo me equivoco, lo que es probable»	«o si yo me equivoco, <i>lo que no es improbable</i> »
128-12 (XXVII-263)	«... pero si cree como creen conmigo otros militares»	«pero si cree, como creen conmigo otros <i>príncipes de la Milicia</i> »
128-23: (XXVIII-264)	«... mientras yo hablaba...»	«... mientras yo <i>peroraba...</i> »

3.1.3. Saloma “la baturra” es personaje cuidadosamente trazado. Es una mujer de pueblo sencilla, a veces brutal, pero generosa y de gran calidez humana. Sus rasgos resultan subrayados en las variantes que siguen:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

20-60: (V-59)	«Era bueno como el pan, pero tan cuitadico que era de los que no encuentran agua en el Ebro»	«Era bueno como el pan, pero <i>muy cuitadico</i> , en fin, de <i>los que no encuentran agua en el Ebro</i> »
21-11: (V-49)	«Mediagorra, que es uno de los urbanos más templados que tiene usted en la torre»	«Mediagorra, que es uno de los urbanos <i>de más calzones</i> que tiene usted en la torre» (Con otro valor en 4.1.1.)
22-52: (V-51)	«¿verdad que no te rindes?»	«¿verdad que no te rindes, <i>maño mío?</i> »
73-74: (XVIII-162)	«Bien se ve que le han engañado esos tunantes»	«Bien se ve que le han engañado esos <i>puercos</i> »
75-14: (XVIII-165)	«... y si le cogen los cristinos...»	«... y si le <i>pezcan</i> (sic) los cristinos...»

3.1.4. También la caracterización del el bondadoso Ibarburu resulta retocada de clerical solemnidad en las próximas variantes:

29-65: (VII-66)	«Para ser sacerdote no debe haber ningún escrúpulo en lo tocante á los derechos augustos de la legitimidad»	« <i>Un sacerdote no debe tener</i> escrúpulos en lo tocante á...»
--------------------	---	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

30-50: (VII-68)	«este sentimiento se da de calabazadas con la mansedumbre que, á mi juicio, es condición primera del sacerdote»	«este sentimiento se da de calabazadas con la mansedumbre, <i>cualidad primera del sacerdote</i> »
--------------------	---	--

3.1.4. El anacoreta, *Borra*, es otro personaje de este Episodio, cuya resuelta personalidad ha merecido igualmente el retoque de alguna variante:

50-38: (XII-114)	«que la religión no necesita que nadie pelee por ella»	«que la religión no necesita que nadie <i>ande á trastazos</i> por ella»
51-9 (XII-114)	«Condenado Fernando VII, condenado don Carlos María Isidro y condenadas todas las reinas y magnates que andan en este pleito»	«Condenado Fernando VII (...) y condenadas todas las reinas magnates y <i>archipámpanos</i> ²⁷ que andan en este pleito»

3.1.5. Un grupo de veintinueve variantes surgen para añadir vulgarismos o para enfatizarlos como términos profundamente caracterizadores de las hablas populares que abundan en de las gentes que pululan alrededor de las tropas de uno y otro bando¹⁸ en muchas de las situaciones narrativas de este Episodio. Veamos algunos casos:

20-34: (V-48)	«-... que está en la facción»	«... que está en la <i>faición</i> »
20-49: (V-48)	«es que después que me plantó <i>Sedaliz</i> en mitad de la calle...»	«es que después que me plantó Sedaliz en <i>metad</i> de la calle»
20-58: (V-48)	«vinieron hace dos años á sofocar la facción»	«vinieron hace dos años á sofocar la <i>faición</i> »

Isidora 29
Yolanda Arencibia

21-3: (V-49)	«En la acción de Artaza me lo mataron»	«En la <i>acción</i> de Artaza...»
26-8: (VI-57)	« <i>Mosén Custodio</i> , no se deje engañar de esa. La conozco, y sé que es muy veleta.»	« <i>Mosén Custodio</i> , no se deje engañar de esa. La conozco, y sé que es <i>mu</i> perra.»
65-36: (XV-145)	«Somos de Borja y decimos lo que nos da la gana»	« <i>semos</i> de Borja»
65-38: (XV-143)	«Murieron ¡angelicos! gritando: “venimos del <i>hinojo</i> ”.» (En bastardilla)	«Murieron ¡angelicos! gritando: “venimos del <i>jinojo</i> , y <i>al jinojo nos vamos</i> ” ¹⁹ »
	(XVIII-162)	
73-70:	«Es usted sargento»	«Es usted sargento <i>¡control!</i> »
75-13: (XVIII-164)	«Andese con cuidado, que si le cogen los facciosos...»	«Andese con cuidado, que si le cogen los <i>faiciosos</i> ...»
75-15: (XVIII -165)	«Ya se está usted quitando las insignias de sargento»	«Ya se está quitando las <i>ensinias</i> de sargento»
76-3: (XVIII-167)	«No creo que vayamos tan lejos»	«No creo que <i>vaigamos</i> tan lejos»

78-34 (XIX-172)	«Ese que le nombran D. Sebastián, D. Gabriel, o no sé qué, y que anda por estos lugares examinando pueblos y villas para ver dónde se pone una grande fortaleza ó laberinto de trincheras»	«Ese que le nombran D. Sebastián, <i>D. Grabiél</i> , o no sé como, y que anda por estos lugares <i>desaminando</i> pueblos y villas para ver dónde se pone una grande fortaleza ó <i>labierinto</i> »
78-49: (XIX-173)	«... y aunque estoy algo mal de la vista, y por ello llevo antiparras...»	«... y aunque estoy algo mal de la vista, y por, ello <i>gasto</i> antiparras,»
<p>En el desarrollo de la trama argumental, nos habla Galdós de tres chicos guipuzcoanos que se expresan en lenguaje «tan sencillo como incorrecto, pues hablaban detestablemente el castellano». En este contexto surge la variante:</p>		
45-3: (XI-99)	«En el camino de Elosua, los cristianos... muchos, muchos... caballería. Se detienen para comer... Pasaron por aquí abajo hacia Azcoitia»	«En el camino de Elosua, los cristianos... muchos, muchos... caballería grande... Detenerse para ración... Pasar hacer por aquí bajo, hacia Azcoitia, pues»
48-72: (XII-110)	«hará que fuerzas tenga como bueyes y camellos»	«hará que fuerzas <i>tener</i> como bueyes y camellos»

3.2. VARIANTES EVOCADORAS

Las variantes que hemos agrupado en este epígrafe vienen determinadas por la intencionalidad de subrayar el contenido evocador, social o local, de un vocablo o de una expresión:

Evocadoras de la tierra aragonesa:

	<i>Texto A</i>	<i>Texto B</i>
21-31: (V-50)	«Padrico, vea lo que pasa»	« <i>Mosén</i> , vea lo que hay»
24-42: (VI-56)	«No, padrico»	«No, <i>Mosén</i> »
65-31: (XV-143)	«los pobrecitos»	«los pobrecicos»
75-18: (XVIII-165)	«que aunque sea cobarde á veces no parece que lo es»	«que aunque sea <i>falso</i> (en bastardilla) á veces no parece que lo es»

El DRAE recoge la acepción de “cobarde” como “falso”, pero la califica de desusada, e indica que sólo tiene vigencia en Chile. M. Moliner en su *Diccionario de usos del español* la cita como usual en tierras de Navarra y Aragón. Galdós la emplea en dos ocasiones y ambas en boca de Saloma, «la baturra».

Poder evocador de época tienen las dos próximas variantes:

26-12: (VI-57)	«Vete, vete pronto á orilla de los otros»	«Vete, vete pronto <i>á orilla</i> de los <i>guiris</i> »
-------------------	---	---

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Sabemos que «guiri» era nombre dado por los carlistas a los partidarios de la Reina Cristina y que llegó a ser en el XIX sinónimo de “liberal”. El nombre se debe a las tres letras, GRI, que los militares llevaban en su gorra. Galdós lo explica en el cap. V de este Episodio por medio de uno de sus personajes.

129-57: (XXVIII-266)	«el optimismo embriagaba las almas de los ilustres pretendientes»	«El optimismo embriagaba las almas de los pobres <i>ojalateros</i> ».
-------------------------	---	--

Se llamó “ojalatero” en la época a los acompañantes de las tropas que se mantenían a retaguardia, y cuyo papel en las victorias se limitaba al deseo de que fuesen conseguidas: «¡ojalá!» M. Moliner indica en su Diccionario que se aplicaba este nombre con más propiedad en las guerras civiles del siglo pasado «a los que se limitaban a desear el triunfo de los del partido con que simpatizaban, sin contribuir a él».

45-51: (XI-101)	«... prestándose á cuanto el aragonés les mandase»	«... prestándose á cuanto exigiera el servicio de <i>la causa</i> » (Con otro valor en 3.3.1.)
--------------------	---	--

La causa servía para la denominación, por antonomasia, de «la causa carlista». Muchas veces, se escribe con mayúscula: la Causa. La sustitución que acabamos de ver surge en un contexto pro-carlista, acentuando su valor de palabra clave con carácter estimativo implícito.

El poder evocador de las próximas variantes nos acerca al terreno bélico:

48-30: (XI-100)	«y dijo la vieja que un ángel se la había aparecido»	«y dijo la vieja que <i>el apóstol</i> <i>Santiago</i> se le había aparecido»
60-24: (XIV-133)	«Oráa (...) en vez de dirigirse contra el centro (...) se fue sobre la izquierda»	«Oráa (...) en vez de <i>marchar</i> contra el centro»

3.3. VARIANTES EXPRESIVAS

Constituye este nuevo epígrafe un amplio número de variantes (ciento trece en total) en cuya génesis hemos creído ver intención intensificadora de la expresividad del texto. Las hemos titulado así, *expresivas*, apoyándonos en la acepción que del término da el DRAE: “frase, ademán, acto, etc., que expresa mucho o da a entender muy eficazmente una cosa”.

Veamos unos ejemplos de estas variaciones realizadas por medio de sustituciones diversas:

3.3.1. De un solo término o un sintagma:

11-13: (III-31)	«Se decía que él también era estratégico»	« <i>Se reconocía</i> también estratégico» (Con otro valor en 2.2.6.3.)
--------------------	---	--

16-61: (IV-42)	«y todavía con algo de jabón <i>junto</i> a las orejas»	«y todavía con algo de jabón <i>pegado</i> a las orejas» ²⁰
-------------------	---	--

En la próxima variante la expresividad se intensifica mediante dos sustituciones léxicas y un adjetivo en situación de epíteto:

18-45: (V-45)	«Para poder lanzar confiadamente las masas de hombres á combates desesperados, era preciso encender en ellos sentimientos de odio al enemigo,»	«Para poder lanzar confiadamente las masas de hombres á combates desesperados, era forzoso encender en ellos sentimientos de <i>implacable furor</i> »
------------------	--	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

20-30: (V-48)	«Yo, señor, no soy mujer de naide, aunque no es por culpa mía, que bien hice y bien hicieron mis padres para darme marido...»	«Yo, señor, no soy mujer de naide, aunque no es por culpa mía, que bien <i>quise y bien quisieron</i> mis padres darme marido...»
------------------	---	---

28-14: (VII-62)	«El demonio lo había cogido por su cuenta»	«El demonio <i>lo tenía entre sus uñas</i> »
--------------------	--	--

En la variante que sigue el autor ha añadido a la fuerza aspectual del infinitivo un sintagma rotundo para incidir eficazmente en la mayor expresividad fuerza del texto corregido:

29-22 (VII-64)	«Lo que no me ha entrado todavía en la cabeza es que Dios consienta el que fría y obcecadamente se mate por las llamadas leyes de guerra»	«Lo que no me ha encontrado todavía en la cabeza, es que Dios consienta <i>el matar frío y carnicero, como sacrificio de reses,</i> por las llamadas leyes de guerra» (Con otro valor en 4.5.)
-------------------	---	---

La gradación intensificadora de la próxima variante acentúa la expresividad del texto **A**:

33-40: (VIII-76)	«En una y otra esfera no hay linderos para el hombre de gran corazón, de gran inteligencia»	«En una y otra esfera, no hay linderos para el hombre de <i>gran</i> corazón de inteligencia <i>poderosa</i> »
---------------------	---	--

36-28: (IX-82)	«Si es usted afecto a la causa, como me han dicho...»	«si es <i>muy vivo el entusiasmo de usted</i> por la causa.»
-------------------	---	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

40-50: (X-89)	«lo mismo se ocupa de las cosas grandes que de las pequeñas»	«Lo mismo se <i>inquieta</i> de las cosas grandes que de...»
45-51: (XI-100)	«prestándose á cuanto el aragonés les mandase»	«prestándose á cuanto exigiera el <i>servicio de la causa</i> » (Con otro valor en 3.2.)
55-5: (XIII-121)	«las ideas (...) se habían agarrado a su espíritu»	«Las ideas (...) se habían <i>aferrado</i> a su espíritu» (Véase también en 2.2.3.1.)
71-46: (XVII-156)	«Maté á Ulibarri o á su imagen»	« <i>Reventé</i> a Ulibarri o á su imagen»
78-23: (XIX-172)	«Y le oían con respeto»	«Y le <i>escuchaban</i> con respeto»
88-57: (XXI-192)	«... sabedor de secretos importantísimos»	«sabedor de secretos <i>gravísimos</i> »
89-6: (XXI-193)	«Fago no contestó nada»	«Fago no <i>chistó</i> »
96-24: (XXII-207)		«Parece que le interesa poco»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«Parece que le *conmueve* poco»

104-29: (XXIV-221)	«Y por ella se dieron muchas puñaladas»	«Y por causa de ella <i>llovían</i> puñaladas»
-----------------------	---	--

En la próxima variante, la sustitución de un adjetivo enriquece la musicalidad del texto resultante:

107-51: (XXIV-228)	«... sin que el pobre Fago viese alterada la monótona tristeza de su existencia»	«sin que el pobre Fago viese alterada la <i>acompañada</i> tristeza de su existencia»
-----------------------	--	---

111-1: (XXV-234)	«el dedo de Dios le señalaba el campo cristino»	« <i>la mano omnipotente de Dios</i> le señalaba el campo cristino»
---------------------	---	---

111-7: (XXV-234)	«sin cuidarse para nada de las impertinencias...»	«sin cuidarse <i>poco ni mucho</i> de las impertinencias»
---------------------	---	---

119-38: (XXVI-248)	«también él tenía fé en su causa, aunque no la mostrara (...) como el faccioso»	«también él tenía fé en su causa aunque no la mostrara (...) <i>como su hermano el faccioso</i> » (Véase con otro valor en 2.2.2.1.)
-----------------------	---	---

119-60: (XXVI-249)	«des batiremos con más comodidad»	«des <i>sacudiremos</i> con más comodidad»
-----------------------	-----------------------------------	--

En las dos próximas variantes resultan sustituidos dos verbos. La plasticidad irónica del nuevo sema en el primer caso, y el cambio de perspectiva que se introduce en el segundo, inciden en la matización expresiva del texto:

125-11: (XXVII-257)	«los estratégicos de gabinete (...) se multiplicaban en la Corte trashumante»	«los estratégicos de gabinete (...) <i>hormigueaban</i> en la Corte trashumante»
	(XXVI-251) «las conferencias de aquellos días (...) produjeron acontecimientos»	«las conferencias de aquellos días (...) <i>provocaron</i> acontecimientos»
125-63:		
126-42: (XXVIII-261)	«como es natural, mayormente entre españoles, raza enemiga de guardar secretos»	«como es natural, mayormente entre españoles, raza <i>inepta</i> para guardar secretos»
131-15: (XXVIII-268)	«... las opiniones dividen á los hombres y les llevan a <i>la guerra</i> »	«... las opiniones que <i>hacen fieras</i> á los hombres y les llevan á <i>guerrear</i> »

3.3.2. El matiz acentuador se logra en ocasiones por la anteposición de un adjetivo al sustantivo correspondiente. Como en las próximas variantes.

47-5: (XII-104)	«Fago y los suyos esperaron con ansiedad <i>vivísima</i> ...»	«Fago y los suyos esperaron con <i>vivísima</i> ansiedad...»
95-37: (XXII-206)	«no tenía vistas al campo ni á la calle, sino tan sólo a un corral <i>sombrío</i> »	«no tenía vistas al campo ni á la calle, sino tan sólo á un <i>sombrío</i> corral»

129-17: (XXVII-265)	«y dejándose caer en un sofá con desaliento»	«y dejóse caer en un sofá con <i>notorio</i> desaliento»
------------------------	--	--

3.3.3. Veamos acentuaciones expresivas logradas por el cambio de un tiempo verbal:

61-18: (XV-135)	«Sin duda la división de Córdoba <i>había atacado</i> las fuerzas... y en ayuda de estos <i>había corrido</i> el propio Zumalacárregui»	«Sin duda la división de Córdoba <i>atacaba</i> las fuerzas... y en ayuda de estos <i>corría</i> el propio Zumalacárregui»
--------------------	---	--

95-50: (XXII-206)	«No <i>digo</i> tal cosa»	«No <i>he dicho</i> tal cosa»
----------------------	---------------------------	-------------------------------

99-45: (XXIII-213)	«Esto le <i>movía</i> á cambiar de ruta»	«Esto le <i>movió</i> á cambiar de ruta»
-----------------------	--	--

111-49: (XXV-235)	«No se convencía el capellán y se obstinaba en que eran religiosas dominicas»	«No se <i>convenció</i> el capellán, y se obstinaba en que eran religiosas dominicas»
----------------------	---	---

125-6: (XXVII-257)	«había hecho bastante (...) pero sin duda habría podido hacer más»	«había hecho bastante..., pero sin duda pudo hacer más»
-----------------------	--	---

128-23: (XXVIII-264)	«El Rey, mientras yo hablaba, no me <i>quitaba</i> de mí sus ojos»	«El Rey, mientras yo peroraba no me <i>quitó</i> de mí sus ojos» (Véase con otro valor en 2.1.1.3.)
-------------------------	--	--

3.4. VARIANTES EMOTIVAS

Agrupamos bajo este epígrafe treinta y ocho variantes cuya pertinencia atañe al campo de los sentimientos o las emociones. Todas ellas matizan emocionalmente el decir o el narra.

Veamos algunos casos:

11-53:

Texto A

(III-32)

«Desfilaban ordenadamente los batallones, cuando Fago salió al camino»

Texto B

«Desfilaban ordenadamente los batallones, cuando el clérigo triste salió al camino»

Con la variante siguiente se atenúa el sabor a “retórica hueca” del texto primero mientras se consigue acentuar la profundidad del resultante.

31-41:

«Por eso mi alma se conturbó cual no se ha conturbado nunca»

(VIII-71)

«Por eso se conturbó mi alma *horrorosamente*»

32-48:

«Aquí en el seno de esta cordial confianza...»

(VIII-73)

«Aquí, en el seno de esta *dulce* confianza...»

Fago presiona inquisitivamente a su amigo Iturralde:

34-17:

«¿no ha sentido alguna vez, con el contacto diario de esos nobles guerreros, no ha sentido?»

(VIII-76)

«¿no ha sentido alguna vez, con el contacto diario de esos nobles guerreros, no ha *sentido... pues...?*»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

49-21: (XII-III)	«Se las cortaron (las orejas), y el pobre hombre se fué á su casa.»	«Se las cortaron ¡ay!, y el pobre hombre se fué á su casa»
---------------------	---	--

La repetición anafórica de la variante siguiente contribuye al realce de la emoción de los que regresan a sus casas:

54-22 (XIII-120)	«Ya estaban en casa y veían á sus piés el valle de la Borunda»	«Ya estaban en casa, <i>ya veían</i> á sus piés el valle de la Borunda»
---------------------	--	---

(Véase con otro valor en 2.2.5.)

64-30: (XV-141)	«El estrago de un encarnizado combate (...) no lo revela el día, sino la oscura noche cuando investiga recelosa el campo de batalla, cuando...»	«El estrago de un encarnizado combate (...) no lo revela el día, sino la oscura <i>la callada</i> noche, cuando examina recelosa el campo de batalla, <i>y los tristes despojos esparcidos en él;</i> cuando...»
--------------------	---	--

(Con otro valor en 1.1.1.3.)

El recuerdo de don Adrián Ulibarri, el histórico alcalde Miranda de Arga presente en la ficción de este Episodio, es torturante para José Fago. Y no sólo por las circunstancias de su trágico fin, en el que el sacerdote ficticio se vio involucrado, sino porque es el padre de su tortura amorosa, Saloma. El autor lo patentiza en la variante que sigue mediante la sustitución del patronímico por el sintagma nominal:

71-15: (XVII-156)	«Creo en los milagros; creo que he visto á Ulibarrí»	«Creo en los milagros; <i>creo</i> que he visto <i>al padre de Saloma,</i> »
----------------------	--	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

94-13: (XXII-203)	«Le había entrado el pánico»	« <i>Sentía las ansias</i> del pánico» (Véase otro valor en 2.1.1.1.)
95-20: (XXII-205)	«que le revivió en la memoria en los días de aquella crisis»	«que revivió en su memoria en los <i>críticos días de ardorosa fiebre</i> »
95-26: (XXII-205)	«Ni aún el Sr. Arespacochaga (...) lograba sacarle de aquel estado de triste atonía»	«Ni aún el Sr. Arespacochaga (...) lograba sacarle de aquel estado de <i>atónica tristeza</i> »
129-25: (XXVIII-266)	«La esperanza sonreía en los espacios y en el alma del pobre capellán»	«la esperanza <i>brillaba en los espacios y sonreía</i> en el alma del pobre capellán»

Entre las galeradas 69 y 71 se relata la delirante crisis del coprotagonista José Fago, que es clímax emocional del entramado folletinesco de este Episodio. En ese entorno surgen una serie de variantes que podríamos calificar de «patéticas»:

69-53: (XVI-152)	«En mucho menos tiempo del que se emplea en contarlo, Ulibarrí estuvo á dos pasos»	«En mucho menos tiempo del que se emplea en referirlo el fantasma, <i>a lo que fuera</i> , estuvo á dos pasos»
69-55: (XVI-152)	«Su terror fué tan grande que se habría dejado matar si cuando sólo un palmo distaba del vientre la bayoneta del furibundo cristino, no dispararan contra éste los navarros»	Su terror <i>fue inmenso... Se dejaba matar</i> . Pero cuando sólo un palmo distaba de su vientre la bayoneta del furibundo cristino, <i>dispararon</i> contra éste los navarros» (Con otro valor en 2.2.6.1.)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

70-11: (XVII-153)	«Duró su espasmo poco tiempo y al recobrase de él...»	« <i>Nunco supo lo</i> que duró su espasmo; al recobrase de él...» (Con otro valor en 2.2.6.1.)
71-6: (XVII-155)	«el que ví, el que maté era Ulibarri. Aún le estoy viendo; aún veo sus cabellos blancos, su rostro encendido, sus ojos iracundos que me traspasaban y me daban más miedo que todas las bayonetas cristinas...»	«el que ví, el que maté, era el alcalde de Villafranca. Aún le estoy viendo; <i>aún veo la blancura</i> de sus cabellos, <i>el ardor</i> de su rostro; veo sus ojos iracundos que me traspasaban, que me daban más miedo que todas las bayonetas cristinas...» (Con otro valor en 4.1.3.)

3. 5. OTRAS MATIZACIONES

Un nuevo grupo, esta vez de treinta y seis variantes, hemos reunido bajo este título general porque, efectivamente, significan aportación de diversos matices respecto al texto A.

Las hay atenuadoras, dentro del campo de la litotes literaria.

24-5: (VI-55)	«¡Es verdadero milagro que después de tan criminal despilfarro del Tesoro por uno y otro bando...»	«¡Es verdadero milagro que después de <i>tan imprudente</i> despilfarro del caudal...»
32-77: (VIII-73)	«No lo afirme usted tan pronto»	«No <i>podemos afirmarlo</i> tan pronto»

92-22: XXII-200)	«Si he de hablar con franqueza (...) esa página histórica no es muy gloriosa, que digamos	«Si he de hablar con franqueza (...) esa página histórica no <i>resulta</i> muy gloriosa que digamos»
---------------------	---	---

129-75: (XXVIII-267)	«...porque debía ser molestísimo»	«porque <i>debía de ser enfadosa</i> »
-------------------------	-----------------------------------	--

Otras variantes resultan valoradas, positiva o negativamente, del texto **A**:

Con valoración positiva:

22-50: (V-51)	«la más brava era Saloma que decía...»	« <i>la gallarda</i> Saloma decía:»
------------------	--	-------------------------------------

43-18: (X-94)	«los que iban con Fago eran dos hombrachones formidables»	«los que Fago <i>dejó consigo</i> eran dos <i>hermosos ejemplares de raza vasca</i> »
------------------	---	---

44-74: (XI-99)	«Por último los tres entonaron un himno en alabanza de la artillería»	«Por último entonaron los tres un himno en alabanza de la <i>sublime</i> artillería»
-------------------	---	--

112-42: (XXV-237)	«por los laberintos de aquella fortaleza natural de Navarra, construida por Dios para la guerra»	«por los laberintos de aquella <i>fortaleza ingente</i> Navarra, construida por Dios para la guerra civil»
----------------------	--	--

Con valoración negativa:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

40-46: (IX-89)	«y la pesada carreta resbaló por el suelo»	«y el pesado <i>armatoste</i> resbaló por el suelo»
40-48: (IX-89)	«disimulando sus pocas ganas de conversación»	«disimulando sus pocas ganas de <i>palique</i> »
48-47: (XI-101)	«... en quien su senil imaginación y su entusiasmo veían á un príncipe de familia real disfrazado»	«en quien su senil imaginación y su <i>fanatismo...</i> »
48-25: (XI-108)	«era madre de la mujer que criaba»	«era madre de la <i>mujerona</i> que criaba»
48-50: (XI-109)	«Volvía la Ignacia»	«Volvía la <i>marimacho</i> »
98-24: (XXIII-212)	«... y con media docena más de personajes y ministriles»	«y con media docena más de <i>figurones</i> y ministriles»

Al igual que en la variante anterior, la sustitución de un sustantivo en las siguientes parecen conllevar una leve valoración negativa:

88-59: (XXI-193)	«Admito que mi capellán no tenga parte alguna en esos tratos y componendas»	«Admito que mi capellán no tenga parte alguna en esos <i>enjuagues</i> y componendas»
---------------------	---	---

Especialmente remarcadoras de determinada situación parecen la variante que sigue:

74-19: (XVIII-162)	«la otra mujer tenía por apodo « <i>La Maja de la seda</i> » y llevaba muchos años de ejercer el comercio ambulante en Rioja y Cinco Villas»	«la otra mujer tenía por apodo « <i>La Maja de la seda</i> » y llevaba muchos años de ejercer el comercio ambulante <i>rodando por</i> Rioja y Cinco Villas»
-----------------------	--	--

CONCLUSIONES AL CAPITULO III

El capítulo tercero ha estado dedicado a las variantes que hemos llamado, de manera general, *intensificadoras del contenido*.

Desde un punto de vista de la forma, la diferencia entre los textos **A** y **B** es mínima en estas variantes. La pertinencia significativa de las mismas se halla en el campo del contenido: en la aguda profundización de sus matices, en la adecuada determinación connotativa de sus términos.

Hemos separado cinco grupos: el primero engloba los matices caracterizadores: intensificadores de la caracterización de determinados personajes de la narración (Fago, Saloma la baturra, Ibarburu, Arespachoga...). La expresividad del habla popular merece igualmente un nutrido número de estas variantes. Hemos recopilado un total de setenta casos.

El segundo apartado reúne las variantes *evocadoras*. La intención de subrayar un contenido evocador -local o social- ha sido, así nos lo ha parecido, la intencionalidad común en que descansan; suman diez casos.

Mucho más numeroso es el grupo de las variantes que forman el apartado tercero de este capítulo y que hemos titulado, de manera genérica, *expresivas*, porque tienen en común el interés por subrayar de manera expresiva el contenido del primer texto A. Alcanzan la cifra de ciento quince variantes. Solamente por el número de casos registrados podríamos colegir un especial interés del autor por la rotundidad expresiva de su texto.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

En la misma línea nos situamos en el apartado cuarto de este capítulo que recopila las variantes que hemos llamado *emotivas*: atañen al campo de los sentimientos y las emociones, al sentir interno de los personajes. Son treinta y cinco las variantes emotivas.

El apartado 5 de este capítulo encierra una serie de variaciones intensificadoras de diversa índole, bajo el epígrafe general de *otras matizaciones*: unas son atenuadoras (catorce casos); otras valoradoras, positiva o negativamente (diecinueve casos).

Suman pues un total de doscientas sesenta y tres las modificaciones que aparecen recogidas en éste capítulo. Si bien no podemos decir que es éste el capítulo más rico en variantes, sí podemos afirmar que es el que presenta las más profundas y sugestivas de aquéllas. Partimos de una trama novelesca ya totalmente urdida, de una obra ya totalmente hecha. Ahora el autor va puntualizando, subrayando, retocando con agudo pincel estilístico para poner la nota final que deje totalmente perfilado su texto.

Podemos concluir pues diciendo que este capítulo encierra las variantes más atractivas de las analizadas, porque con ellas redondea el autor la fuerza expresiva de su texto. El punto álgido de este afán de refinamiento expresivo nos lo dan las variantes que hemos llamado «patéticas» directamente relacionadas con la vertiente folletinesca que contiene, en parte, el argumento de este Episodio.

CAPITULO IV

VARIANTES GRAMATICALES

En los capítulos anteriores hemos observado las variantes galdosianas desde un punto de vista estilístico o conceptual. En este nuevo capítulo abandonaremos esta perspectiva para realizar una observación de las mismas desde un punto de vista puramente gramatical, entendiendo el término como globalizador de los distintos planos de la materia: del léxico, del estrictamente morfológico, del morfosintáctico.

Limitaremos nuestra observación a aquellas variantes basadas en la rectificación gramatical intencionada.

4.1. NOMINALES

A la categoría nominal, o a elementos con ella relacionados, se refieren ciento noventa casos.

4.1.1. Frases nominales

Observando las variaciones relativas a frases nominales (un total de ciento veintidós casos) hemos podido observar cierta tendencia a la simplificación de las mismas. Entendiendo por *frase* lo que señala la Real Academia: «conjunto de palabras que no bastan para componer un sentido, especialmente cuando no llegan a constituir oración», suponemos frase nominal a aquella que, con este sentido, tiene como núcleo un sustantivo.

En muchos casos la expresión simplificada no alcanza la categoría de frase, sino queda en sintagma nominal compuesto. Veamos algún ejemplo:

12-55: (IV-35)	«la claridad del incendio permitía a <i>los de la torre</i> hacer puntería»	«la claridad del incendio permitió a <i>los sitiados</i> hacer puntería»
-------------------	---	--

22-17:
(V-50)

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«Hacia el mediodía preguntaron los	<i>de la torre</i> si daban cuartel»	«Hacia el mediodía preguntaron los expedicionarios...»
------------------------------------	--------------------------------------	--

43-2: (X-94)	«Eran los <i>compañeros de Fago</i> gente decidida»	«Eran los <i>expedicionarios</i> gente decidida»
-----------------	---	--

Hemos visto en los casos anteriores cierta tendencia a la simplificación de estas frases, bien sustituyéndolas, bien vaciándolas de elementos vacíos. Veamos ahora dos casos que muestran preferencia por la perífrasis: en ambos la intencionalidad expresiva parece evidente:

21-11: (V-49)	«uno de los urbanos <i>más templados</i> »	«uno de los urbanos <i>de más calzones</i> » (Con otro valor en 3.1.3.)
------------------	--	--

70-24: (XVII-153)	«hacia el sitio donde creía hallar <i>su batallón</i> »	«Hacia el sitio donde creía hallar <i>á los de su batallón</i> »
----------------------	---	--

Cuando la frase es de origen verbal la simplificación se realiza por un sustantivo postverbal:

22-20: (V-51)	«con la débil esperanza de que, cansados los facciosos levantasen el sitio»	«con la débil esperanza de que, <i>por cansancio</i> , levantasen el sitio los facciosos»
------------------	---	---

En la variante que sigue se trata de una determinación adjetiva. El autor sustituye una perífrasis casi lexicalizada, por un adjetivo postverbal:

36-1: (IX-81)	«los curas de armas»	«los curas armados»
------------------	----------------------	---------------------

40-61:	«no exentas de intención maliciosa»	«no exentas de malicia»
--------	-------------------------------------	-------------------------

4.1.2. Derivación léxica

Un grupo de variantes, ocho, afectan a la derivación léxica. Todas ellas se enmarcan en la funcionalidad expresiva del sufijo: como estos diminutivos carentes de función disminuidota que surgen al describir la casa de un sacerdote:³¹

40-22: (IX-88)	«... era tan variada como edificante: un niño Jesús bien vestido,»	«... era tan variada como edificante: un niño Jesús bien vestidito,» ²¹
-------------------	--	--

-

40-26: (IX-88)	«corderitos bordados y el retrato de un caballero»	«corderillos bordados y el retrato de un caballero»
-------------------	--	---

Sufijos ponderativos, positiva o negativamente:

46-69: (XI-104)	«donde felizmente había un camino de escasa pendiente»	«donde había un caminejo de escasa pendiente» ²²
--------------------	--	---

(Véase con otro valor en 2.2.3.1.)

48-25: (XII-108)	«era madre de la mujer que criaba»	«era madre de la mujerona que criaba»
---------------------	------------------------------------	---------------------------------------

60-40: (XV-134)	«Sr. D. Tomás. ¿Qué hace usted en este momento al ver la pifia de su amigo?»	«Sr. D. Tomás. ¿Qué hace usted en este momento al ver la pifia de su amigote?»
--------------------	--	--

Veamos dos casos de los que A. Alonso llama «diminutivos de frase», porque persiguen una corriente activa y en parte emotiva hacia el interlocutor, el lector en este caso. El primero surge en un contexto narrativo y el narrador parece dirigirse al lector en un tono casi coloquial; el segundo aparece en boca de un «reverendo» que pondera a su rey. Veamos:

116-7: (XXVI-242)	«Pero, en fin, con estas seguridades, las tropas iban a sus posiciones muy animadas y con ganas de pelear»	«Pero, en fin, con estas seguridades las tropas iban á sus posiciones muy animadas, y con ganitas de pelear»
127-21: (XXVIII-262)	«Tenemos un Rey que por su carácter entero, junto con su religiosidad, merecería gobernar toda la Europa»	«Tenemos un Rey que por su carácter entero, así como por su religiosidad, merecería gobernar todita la Europa»

4.1.3. Sustantivaciones

Hallamos diez casos de sustantivaciones de adjetivos; nacen de ellos intencionados sustantivos abstractos:

12-12: (IV-34)	«los urbanos se replegaron en la torre de sólida construcción»	«los urbanos se replegaron en la torre de robusta solidez» ²³
86-26: (XX-187)	«prosiguió con severa entonación»	«prosiguió con hueca severidad»

Tres de las sustantivaciones se enmarcan en lo que podríamos llamar *lenguaje impresionista*²⁴. En la primera variante el adjetivo ha pasado de término secundario a primario -como diría Jespersen- para acentuar la cualidad. Veamos:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

71-6: (XVII-155)	«Aún le estoy viendo; aún sus cabellos blancos, su rostro encendido, sus ojos iracundos que me traspasaban...»	«Aún le estoy viendo; aún veo <i>la blancura</i> de sus cabellos, <i>el ardor</i> de su rostro; veo sus ojos iracundos que me...» (Con otro valor en 3.4.)
117-41: (XXVI-245)	«Siguió a la tarde una noche angustiosa esperando ser atacados»	«Pasaron toda la noche en la angustiosa expectación de ser atacados»

4.1.4. Pronombres

Rectificaciones pronominales son la base de cuarenta y dos variantes.

4.1.4.1. Un destacado grupo de ellas se relacionan con el uso de las formas pronominales átonas de tercera persona. Galdós era rotundamente leísta en sus escritos. A pesar de proceder de un territorio lingüístico de uso casi exclusivamente etimológico, S. Fernández Ramírez lo cita como autor leísta en su gramática; allí se extraña de que autores procedentes de regiones de uso etimológico, como Pardo Bazán o Blasco Ibáñez, sean casi totalmente leístas, pero no se extraña del leísmo de nuestro autor²⁵. Sin embargo, a juzgar por varias de las rectificaciones que hemos hallado, parecen escapar de su pluma usos etimológicos espontáneos que el habla canaria dictaba al autor, y que éste se apresura a corregir:

12-20: (IV-34)	«El sexo femenino (...) exaltaba el ánimo de los hombres y <i>los</i> hacía sanguinarios»	«el sexo femenino (...) exaltaba el ánimo de los hombres y <i>les</i> hacía sanguinarios»
21-4: (V-49)	«En la acción de Artaza me <i>lo</i> mataron»	«En la acción de Artaza me <i>le</i> mataron»
131-16: (XXVIII-268)	«y abominando de las opiniones que dividen á los hombres y <i>los</i> llevan á las guerras»	«y abominando de las opiniones que dividen a los hombres y <i>les</i> llevan á guerrear»

Algunas variantes corrigen léismos incorrectos. Como éstas:

38-12: (IX-84)	«hallará usted muchas familias que ofrezcan su chocolatera (...) otras menos fervorosas darán esos adminículos por poco dinero, y habrá quien le niegue»	(...) otras menos fervorosas darán esos adminículos por poco dinero, y habrá quien <i>lo</i> niegue»
45-68: (XI-101)	Pasado el cañón a la otra orilla, no nos faltarán parejas con que llevarle esta noche a Urrestrillo»	«Pasado el cañón a la otra orilla no nos faltarán parejas con que llevar <i>lo</i> esta noche a Urrestrillo
46-28: (XI-103)	Y dirigiéndose hacia donde había dejado el cañón, ordenó que entre todos (...) tirarán de él para bajarle al puente»	«Y dirigiéndose hacia donde había dejado el cañón, ordenó que entre todos (...) tiraran de él para bajar <i>lo</i> al puente»
56-80: (XIV-126)	«La tropa no se cansaba de admirar la soberbia pieza de artillería y los aldeanos de ambos sexos (...) acudían a contemplarle gozosos»	«La tropa no se cansaba de admirar la soberbia mole y los aldeanos de ambos sexos (...) acudían a contemplar <i>la</i> gozosos»
102-50: (XXIII-218)	«dieron alimentos a los que le pidieron»	«dieron alimento a los que <i>lo</i> pidieron»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

111-17: (XXV-234)	«Fago les oyó decir: <i>Mé, Mé</i> » (a las reses)	«Fago <i>las</i> oyó decir: <i>Mé, Mé</i> » (a las reses)
----------------------	---	---

118-6: (XXVI-246)	«Si nos retiramos por donde hemos venido, á medida que vayan saliendo barcos los irán cazando á su gusto y fusilándoles sin piedad»	«Si nos retiramos por donde hemos venido, á medida que vayan saliendo barcos el enemigo los irán cazando á su gusto y abrazándalos (sic) sin piedad» ²⁶
----------------------	---	--

Hay otros casos de variantes pronominales que parecen simples correcciones de forma. Como éstas:

30-24: (VII-68)	«porque la ciudad se venía muy chica á ejército tan grande»	«porque la ciudad <i>le</i> venía muy chica á ejército tan grande»
--------------------	---	--

40-34: (IX-88)	«sorprendióle el cura (...) llegando á saludarle»	«sorprendióle el cura (...) llegándose <i>se</i> á saludarle»
-------------------	---	---

La variante que sigue introduce un pronombre átono, el llamado “dativo ético”:

87-56: (XXI-190)	¿Por qué pone usted esa cara de estupor y atontamiento?»	«¿Por qué <i>me</i> pone usted esa cara de estupor y atontamiento?» (Con otro valor en 3.1.2.)
---------------------	--	---

4.1.4.2. Enclisis pronominal.

Son muchas las variantes que demuestran cierta preferencia de Galdós por la posición enclítica del pronombre personal. Parecen muestras de una decidida “voluntad de estilo” de nuestro autor, y por eso aparecieron reseñadas en el correspondiente capítulo de este trabajo (2.2.5.). Aquí sólo recordaremos algunos de los veinte casos recopilados:

54-51: (XIII-121)	«y sus pensamientos le tuvieron en vela»	«Y sus pensamientos tuviaeronle en vela»
62-6: (XV-138)	«dos del centro lo hicieron»	«dos del centro hiciéronlo»
72-4: (XVII-157)	«Anduvo en la dirección del canto»	«Aventuróse en la dirección del canto»

4.1.4.3. Pronombres de cortesía

Un grupo interesante de correcciones se refiere a los usos de los pronombres de cortesía o tratamiento.

Pérez Galdós utiliza siempre en sus escritos los pronombres de tratamiento según el paradigma castellano, es decir, para “tu” el plural “vosotros” y para “usted” el plural: ustedes. Sin embargo, en la hoja 47 de estas galeradas y en el transcurso de una conversación entre el protagonista y unas mujeres, éste empieza tratándolas de *usted* (¿saben ustedes (...) si están en la venta los migueletes?, 47-33), concordando los verbos con formas de segunda persona como corresponde a *vosotros*: *accedáis*, *tratéis*, *obedezcáis*, etc. Corrige entonces cuidadosamente Galdós (hasta 12 correcciones) para hacer concordar las formas verbales con *usted-ustedes*: *sepan*, *accedan*, *traten*, *obedezcan*, etc.; pero en el transcurso del diálogo, al dirigirse a una de las mujeres individualmente, la trata de *tú* («el crío tuyo que espere», 47-80).

Hojas más adelante «un vejete riojano» utiliza en una misma perorata una mezcla curiosa de ambos usos:

- 65-13: «¿qué me contáis a mí?»
(XV-142)
- 65-15: «Aquí donde me veis»
(XV-143)
- 65-21: «Conque yo sé más que ustedes» «Conque yo sé más que vosotros»
(XV-143)

La explicación de los casos de confusión o de duda en estos usos consiste en que aplica Galdós la norma canaria (*ustedes*, plural de *tú* y de *usted* con las formas verbales en tercera persona de plural) que aflora espontáneamente en sus usos lingüísticos de Pérez Galdós. Es normal, porque el autor aplicaba espontáneamente esa norma en su habla cotidiana.

4.1.4.4. Pronombres relativos.

Las variantes surgidas de pronombres relativos tienden, en general, a evitar la forma *que* tan anfibológica como irrelevante fónicamente. Aparece ésta sustituida siempre por formas más netas, y más próximas a un lenguaje intencionadamente literario. Veamos algunos casos:

- 12-37: «sin que ello prestara ayuda al «sin que ello prestara ayuda al
(IV-35) bueno de Fago, que estaba bueno de Fago, el cual atónito
 como lelo presenciando cosas presenciaba cosas extrañas»
 extrañas»
- 18-46: «sentimientos de odio al «sentimientos de implacable
(V-45) enemigo, que debían tomar furor, los cuales debía...»
 cebo...»

Isidora 29
Yolanda Arencibia

35-71: (IX-80)	«; mozo despierto y valientísimo, que, andando el tiempo...»	«; mozo despierto y valientísimo, a quien, andando el tiempo»
62-38: (XV-138)	La retirada de los tres batallones que le quedaban á Iturralde...»	«La retirada de los tres batallones á cuyo frente seguía Iturralde...»
113-50: (XXV-238)	«como punto en que forzosamente había de adquirir noticias de la persona que encontrar deseaba»	«como punto en que forzosamente había de adquirir noticias de la persona cuyo hallazgo deseaba»
82-4: (XIX-178)	«y á todo lo que decían sus patronos»	«y á cuanto le decían sus patronos»

La alternancia pronombres-adverbios relativos queda de manifiesto en estas variantes:

90-25: (XXI-196)	«un pobre chico, acólito en Oñate, que le ayudaba las misas a Fago»	«un pobre chico, acólito en Oñate, donde le ayudaba las misas a Fago»
100-16: (XXIII-214)	«para no infundir sospechas en el campo cristino, adonde resueltamente se encaminaba»	«para no infundir sospechas en el campo cristino, hacia el cual resueltamente se encaminaba»

4.1.5. Artículos

Unos cincuenta casos de rectificaciones se relacionan con artículos.

4.1.5.1. Un grupo de ellas se basa en la oposición artículo/determinante posesivo, resuelta en favor de uno u otro con criterios no claros.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

En varias ocasiones la presencia del posesivo en la corrección parece subrayar la determinación²⁷.

11-36: (III-42)	«Peñas y corrientes de agua rondaban por el cerebro»	«Peñas y corrientes de agua rondaban por su cerebro»
67-42: (XVI-147)	que el hombre de guerra no puede sustraerse á la atracción que ejercen sobre él los actos del contrario»	«que el hombre de guerra no puede sustraerse á la atracción (...) los actos de <i>su</i> contrario»
75-25: (XVIII-165)	«... cuando Saloma descosió con las uñas las insignias que en la manga llevaba»	«... cuando Saloma descosió con sus puercas uñas las insignias que en la manga llevaba»
105-27: (XXIV-224)	«pero ésta y la compañera se resistieron á oírle»	«pero ésta y su compañera se resistieron á oírle»
121-19: (XXVII-251)	«pues nunca pensó en que las tropas estuvieran...»	«pues nunca pensó en que sus tropas estuvieran...»
124-33: (XXVIII-257)	«no ignoraba que (...) se le iba formando una opinión adversa, regateándole los méritos»	«no ignoraba que (...) se le iba formando una opinión adversa, regateándole sus méritos»
112-29: (XXV-236)	«Mina inspiraba poca confianza (...): notaban todos la desproporción entre los arrogantes proyectos y la ineficacia de los resultados»	«Mina inspiraba poca confianza (...): notaban todos la desproporción entre sus arrogantes proyectos...»

La tendencia a la economía del lenguaje parece haber influido en las variantes que siguen:

13-17: (IV-36)	«y las manos se le encallecieron de tanto hacer nudos»	«y sus manos encallecieron de tanto hacer nudos» (Véase también en 2.1.2.1.)
-------------------	--	---

69-57: (XVI-152)	«Pero cuando sólo un palmo distaba del <i>vientre de Fago</i> »	«Pero cuando sólo un palmo distaba de <i>su</i> vientre...»
---------------------	---	---

Siguen ahora varios casos de sustitución del determinante posesivo por el artículo. En la mayoría de ellos parece perseguirse mayor precisión semántica:

35-55: (VIII-77)	«daba vueltas su fecundo magín á <i>su</i> idea de construirlos en el país»	«daba vueltas su fecundo magín á <i>la</i> idea de construirlos en el país»
---------------------	---	---

69-63: (VI-151)	«una mano agarró convulsiva <i>su</i> cuello»	«una mano de tigre le agarró convulsiva <i>el</i> cuello»
--------------------	---	---

76-79: (XVIII-169)	«No contento con rechazar á los que osaron meterse por <i>su</i> ventana»	«No contento con rechazar á los que osaron meterse por la ventana»
-----------------------	---	--

108-16: (XXIV-229)	« <i>Su</i> esclavitud le había entontecido»	« <i>La</i> esclavitud le había entontecido»
-----------------------	--	--

112-44: (XXV-237)	«Su cabeza no parecía»	«La cabeza no parecía»
----------------------	------------------------	------------------------

Isidora 29
Yolanda Arencibia

117-47: (XXV-245)	«Su subida tenía que ser por los valles de...»	«La salida tenía que ser por...»
118-57: (XXVI-247)	«Ya no había más plan que emprender su retirada hacia Estella»	«Ya no había más plan que emprender la retirada hacia Estella»

4.1.5.2. Cuatro variantes se enmarcan en la dicotomía artículo/artículo cero, o su ausencia. El valor de referencia subjetiva hacia la esencia de lo nombrado, hacia su *quid*, que Amado Alonso señalara para el artículo cero parecen claros en las variantes a que nos referimos²⁸:

72-20: (XVII-158)	«Las lágrimas le brotaron de los ojos»	«Lágrimas brotaron de sus ojos»
31-98: (VIII-70)	«una gran rectitud, un sentimiento profundísimo de bien»	«una gran rectitud, un sentimiento profundísimo del bien»
82-68: (XIX-180)	«fue viendo algo como la huella de una cabra»	«fue viendo algo como huella de una cabra»

4.1.5.3. Relacionadas con la existencia o no de un artículo indeterminado, se halla un grupo de ocho variantes. Juegan con la presencia o ausencia de *un/una* con valores significativos equivalentes, cuando no idénticos, a los señalados para el artículo determinado²⁹.

Veamos:

38-65: (XIX-85)	«Convéznase usted de que ésta no es una campaña de guerrillas»	«Convéznase usted de que ésta no es campaña de guerrillas»
--------------------	--	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

39-40: (IX-86)	«como una escritura llena de equívocos y contradicciones que necesita clave para su interpretación»	«como escritura cifrada que necesita clave para su interpretación» (Véase también en 2.1.2.2.)
56-99: (XIII-126)	«La Naturaleza favorecía la campaña (...) obsequiando con una temperatura bonancible y una tibia sequedad»	«La Naturaleza favorecía la campaña (...) obsequiando con temperatura bonancible y tibia sequedad»
60-4: (XIV-133)	«Veía un movimiento singular de lanzas, como una vibración del aire»	«Veía un movimiento singular de lanzas, como vibración del aire»
115-12: (XXVI-241)	«Era un hombre modestísimo»	«Era hombre modestísimo»

Veamos ahora una variante en que se dan los dos casos: alternancia *un/ausencia de artículo* y *ausencia de artículo/un*:

23-46: (VI-54)	«no se respiraba aire, sino un ambiente de maldiciones mezcladas á aliento, á transpiración de enfermo corrupto»	«no se respiraba aire, sino ambiente de maldiciones mezcladas á un aliento insano como transpiración de enfermo corrupto»
-------------------	--	---

4.1.6. Género

En relación con la marca de la concordancia, uno de los valores caracterizadores del género, se sitúa un pequeño grupo de variantes; son sólo cuatro. Demuestran la vacilación genérica que estas concordancias permiten en nuestra lengua. Veamos un ejemplo:

79-28: (XXIX-174)	«los pastores (...) aseguraban que (...) hasta pasado Navidad no había operaciones»	«Los pastores (...) aseguraban que (...) hasta pasada Navidad no había operaciones»
----------------------	---	---

Galdós se inclina por uno u otro género sin justificación aparente. No así en el caso de la variación de género de un abstracto en -or (masculino en latín y también hoy, aunque ambiguos desde los primeros textos romances) para los que ha preferido el femenino; sin duda, por lo que ello suponía de valor evocador añadido a la caracterización del personaje literario al que se refiere.

Veamos el caso:

81-20: (XIX-176)	«llegóse al grupo un pastor cojitranco (...) de color gitanesco...»	«llegóse al grupo un pastor cojitranco (...) de color gitanesca» ³⁰ .
---------------------	---	--

4.1.7. Número

Nueve variantes se relacionan con los valores morfológicos del número y sus usos. Responden a las lógicas vacilaciones de la concordancia y parecen irrelevantes en cuanto a la determinación de un idiolecto galdosiano:

65-55: (XVI-144)	«Al entrar en Zúñiga, donde Zumalacarregui (sic) rehizo a su gente dándoles descanso y municiones»	«Al entrar en Zúñiga, donde Zumalacarregui rehizo á su gente, dándole descanso y municiones»
68-20: (XVI-149)	«Miente el bellaco (...) y si vuelve a decirme tal injuria el capitán y tú sabréis...»	«Miente el bellaco (...) y si vuelven a decirme tal injuria el capitán y tú sabréis...»

En la variante que sigue, Galdós ha preferido el singular para el nombre que nace de genitivo especificativo en un sintagma genérico:

100-39: (XXIII-215)	«una mujer tuerta (...) preparó para todos la cena consistente en sopas con grasa de ovejas»	«una mujer tuerta (...) preparó para todos la cena consistente en sopas con grasa de ovejas» ³¹ .
------------------------	--	--

4.2. ADVERBIALES

Con usos de adverbios se relacionan once variantes. Todas ellas parecen estar encaminadas a emplear términos más netos. Veamos ejemplos:

A veces hay poca diferencia semántica entre las formas:

11-2: (III-31)	«Cuando Ibarburu pegaba la hebra...»	«Mientras Ibarburu pegaba la hebra...»
100-2: (XXIII-214)	«Se decía además...»	«Se decía también...»
48-31: (XI-108)	«se le había aparecido la noche antes»	«se le había aparecido la noche anterior» (Véase con otro valor en 2.2.5.)
126-63: (XXVII-260)	«dando noticias á medias»	«dando noticias incompletas»

Entre las posibilidades de uso de *quizá-quizás*, prefiere Galdós la segunda, pues así consta en tres correcciones.

Las variantes de adverbios negativos hacen pensar que prefería el uso limitado de los mismos:

46-61: (XI-103)	«no habían dejado fuerza ninguna en la venta»	«No habían dejado fuerza en la venta»
52-7: (XII-116)	«pero no consigo nada...»	«pero nada consigo...»
88-28: (XXI-192)	«medias palabras que no dicen nada»	«medias palabras que nada dicen»
122-5: (XXVII-253)	«no salieron bien librados»	«salieron mal librados»

4.3. NEXUALES

Conforman este apartado treinta y seis variantes.

Dieciséis de ellas afectan a los usos de conjunciones. La mayoría prefieren formas de contenido semántico más claro y neto. Por ejemplo:

19-18: (V-46)	«pues si era hermosa como la otra...» «pues aunque hermosa, como aquella...» ³² .	(Con otro valor en 2.2.5.)
50-38: (XII-114)	«y no le vale decir que guerrea por la religión que la religión no necesita que nadie...»	«y no le vale decir que guerrea por la religión, <i>pues</i> la religión no necesita...»
57-32: (XIV-128)		

Isidora 29
Yolanda Arencibia

«Trátase de saber si ustedes nos los	quitan, ó nosotros les quitamos los suyos»	«Trátese de saber si ustedes nos los quitan, ó <i>si</i> nosotros les quitamos los suyos»
--------------------------------------	--	---

81-49: (XIX-178)	«no debemos dar curso a la calumnia y cortarla donde quiera que se encuentre» «no debemos dar curso a la calumnia, <i>sino</i> cortarla...»	(Véase con otro valor en 2.1.3.3.)
---------------------	--	------------------------------------

A usos de los relacionantes preposicionales afectan veinte correcciones. El autor ha preferido una preposición a otra, sin determinada razón, en apariencia; demuestran estos casos la poca fijeza que en nuestra lengua existe para el uso de estos nexos. Veamos algunos casos:

12-22: (IV-24)	«Se replegaron <i>a</i> la torre»	«Se replegaron <i>en</i> la torre»
-------------------	-----------------------------------	------------------------------------

31-32: (VIII-71)	«¿no sintió (...) piedad inmensa <i>por</i> el inocente sacrificado?»	«¿No sintió (...) piedad inmensa <i>del</i> inocente sacrificado?»
---------------------	---	--

35-89: (VIII-81)	« <i>Por</i> fin pasó mi hombre y fue recibido por...»	« <i>Al</i> fin pasó mi hombre y...»
---------------------	--	--------------------------------------

56-7: (XIII-123)	«montaron á caballo ó <i>á</i> mula»	«montaron á caballo ó <i>en</i> ...»
---------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

128-15: (XXVIII-264)	«no debe hablarse una palabra más <i>sobre</i> el asunto»	«no debe hablarse una palabra <i>del</i> asunto»
-------------------------	---	--

Isidora 29
Yolanda Arencibia

En alguna ocasión el cambio ocurrido entre preposición propia y frase preposicional parece reforzar la intencionalidad expresiva del texto:

104-29: (XXIV-221)	«Traía revuelto al pueblo y por ella se dieron muchas puñaladas»	«Traía revuelto al pueblo, y por causa de ella...»
125-38: (XXVII-258)	«... cuya guarnición capituló después de débil resistencia»	«cuya guarnición, tras una débil resistencia, capituló»

Intencionalidad literaria parece ser el móvil de trece variantes preposicionales: todas ellas evitan repeticiones innecesarias de ellas:

35-61: (IX-80)	«lo primero en que se ocupó Reina fue en examinar...»	«lo primero que hizo Reina fue examinar...»
47-16: (XI-105)	«por miedo o por cobardía»	«por miedo o cobardía»
70-31: (XVII-153)	«determinóse a seguir renunciando al fusil»	«Determinóse a seguir sin fusil»

4.4. VERBALES

De la observación del conjunto de las variantes relacionadas con el verbo, muy variadas y complejas -lo que nos ha supuesto serias dificultades de clasificación-, hemos podido colegir que Galdós muestra tendencia a la adecuación del aspecto del tiempo empleado a la semántica textual. En la mayoría de los casos prevalecen los usos de tiempos de forma simple y aspecto puntual; aunque en ocasiones, cuando el significado lo requiere, acude a tiempos de aspecto perfectivo y a formas compuestas.

Como es propio del mundo narrativo que conforman los *Episodios Nacionales*, la inmensa mayoría de los tiempos verbales pertenecen al grupo de los pasados, o de los tiempos *del mundo narrado*, que diría Weinrich. En torno a ellos se mueven treinta y cinco de las de las ochenta y cuatro variantes verbales que hemos recopilado. Las más interesantes juegan con la dualidad imperfecto/perfecto simple y su diferencia aspectual durativo/puntual o de tiempo relativo/absoluto, respectivamente:

12-55: (IV-35)	«la claridad del incendio permitía a los de la torre hacer puntería»	«la claridad del incendio permitió a los sitiados hacer puntería»
46-22: (XI-102)	«Así permanecieron hasta que la gradual lejanía (...) les <i>anunciaba</i> que la columna cristiana...»	«Así permanecieron hasta que la gradual lejanía del rumor militar les <i>anunció</i> que la...» (Véase también en 2.1.3.1.)
111-49: (XV-235)	«No se <i>convencía</i> el capellán y se obstinaba...»	«No se <i>convenció</i> el capellán, y se obstinaba...»
59-70: (XIV-133)	«y tanto <i>tardaron</i> en presentarse las tropas de la reina...»	«y tanto <i>tardaban</i> en presentarse las tropas...» (Con otro valor en 2.1.3.1.)
86-48: (XX-100)	«Se pasó la mano por la frente»	«Se pasaba la mano por la frente»

Algunas sustituciones de otros tiempos de la narración:

59-60: (XIV-132)	«Faltaba que vinieran pronto y cayeran en la ratonera que se les <i>preparaba</i> »	«Faltaba que vinieran pronto y cayesen en la trampa que se les <i>había preparado</i> »
61-21: (XV-135)	«y en apoyo de éstos <i>había corrido</i> sin duda...»	«y en apoyo de éstos <i>corría</i> sin duda...»
60-28: (XIV-134)	«El movimiento de éste <i>había alterado</i> gravemente...»	«La impetuosidad de éste <i>alteró</i> gravemente...»
73-54: (XVIII-161)	«Oráa <i>había</i> sido rechazado»	«Oráa fue rechazado en Lana»

Veamos uno de los cambios basados en la relatividad del presente:

84-25: (XX-183)	«Porque si usted (...) no ha de hacer nada (...) lo mejor es...»	«Porque si usted (...) no ha de hacer nada (...) lo mejor será...»
--------------------	--	--

Veamos un futuro con restos de valor obligatorio:

55-56: (XII-123)	«¿Quién me podría negar esto?»	«¿Quién me lo negará?»
---------------------	--------------------------------	------------------------

Otros cambios verbales:

86-59: (XX-188)	«La mujer de quien hablábamos»	«La mujer de quien hablamos» (Véase con otro valor en 1.1.3.)
95-50: (XXII-207)	«No digo tal cosa»	«No he dicho tal cosa»
56-14: (XIII-123)	«¿Y por qué han de ser santos?»	«¿Y por qué habían de ser...?»

Estudiando casos de corrección en *perífrasis verbales*, hemos podido observar que en la mayoría de las ocasiones prefiere Galdós la forma verbal única, siempre más directa y puntualizadora.:

82-41: (XIX-179)	«El papel había sido roto por la vieja»	«Rompió el papel la anciana»
82-49: (XIX-179)	«La hija de Ulibarri escribía muy mal, y sabía firmar sólo con sílaba Mé.»	«La hija de Ulibarri escribía y firmaba sólo con la...» (Véase con otro valor en 2.1.2.1.)
99-4: (XXIII-212)	«No creo que la Generalísima tenga que intervenir para nada en ésto»	«No creo que la Generalísima intervenga para nada...»

Cuando Galdós prefiere la perífrasis, se advierte una intencionalidad estilística clara:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

75-72: (XVIII-166)	«las diez serían cuando se rasgó la niebla»	«las diez serían cuando empezó a deshilacharse la niebla» (Véase con otro valor en 2.2.5.)
---------------------------	---	---

15-32: (IV-40)	«la segunda, que era de libras, la aseguraron...»	«la segunda, que era de libras, fue asegurada...»
-----------------------	---	---

Veinticuatro variantes verbales se refieren a formas no personales. Las hemos separado en tres grupos indicadores de otras tantas tendencias galdosianas juzgando según la opción por él elegida para su nuevo texto:

a) Prefiere el infinitivo en ocho ocasiones; parece querer aprovechar así el valor neutro de tiempo en reposo que éste aporta. Veamos unos casos:

54-36: (XIII-120)	«A poco de lanzado aquel grito...»	«A poco de lanzar su grito...»
--------------------------	------------------------------------	--------------------------------

102-34: (XXIII-218)	«y su pena fue grande viendo entre ellos...»	«muy viva fue su pena al ver entre ellos...»
----------------------------	--	--

b) Prefiere el gerundio en seis ocasiones, para aprovechar la agilidad que a la frase confiere el aspecto durativo de éste y también el valor fónico que conlleva:

45-10: (XI-99)	«Los otros dos habían pasado el río y habían ido a las alturas de Pagochaeta»	«Los otros tres habían pasado el río, subiendo a las alturas de Pagochaeta»
-----------------------	---	---

104-6: (XXIV-221)	«No se dio por vencido el aragonés, y pidió permiso...»	«No dándose por vencido el aragonés, pidió permiso...»
----------------------	---	--

c) Pero elude gerundios en muchas más ocasiones (diez):

53-33: (XIII-118)	«En San Gregorio donde pasaron el domingo descansando»	«En San Gregorio, donde pasaron el domingo en alegre descanso»
----------------------	--	--

85-2: (XX-184)	«Aquí estamos desviviéndonos por traer a la causa...»	«Aquí nos desvivimos por...»
-------------------	---	------------------------------

117-41: (XXVI-245)	«Siguió a la tarde una noche angustiosa esperando ser atacados»	«Siguió a la tarde una noche angustiosa en la expectación de ser atacados»
-----------------------	---	--

En una ocasión la variante elimina un gerundio incorrecto:

45-31: (XI-100)	«ordenó Fago (...) que corrieran(...), ordenándoles detenerse»	«ordenó Fago (...) que corrieran y les ordenaran detenerse.»
--------------------	--	--

4.5. VARIANTES ORACIONALES

Diecisiete variantes se relacionan con la oración. Todas ellas se encaminan a eliminar la subordinada sustituyéndola, la mayoría de las veces, por un sintagma equivalente. Son las proposiciones adjetivas las afectadas, principalmente. Veamos algunos casos:

54-41: (XI-101)	«el objeto que allí les tenía...»	«el objeto de su expedición. (Véase también en 2.1.2.1.)
--------------------	-----------------------------------	---

Isidora 29
Yolanda Arencibia

65-2: (XV-142)	«un granadero esbeltísimo que llevaba el farol»	«un granadero esbeltísimo portador de la linterna»
-----------------------	---	--

74-41: (XVIII-163)	«Cuando le llevó la noticia de que los realistas, que habían salido de Cirauqui al anochecer...»	«Cuando le llevó la noticia de que los realistas, escapados de Cirauqui al anochecer...»
---------------------------	--	--

109-24: (XXV-231)	«y el jefe que le custodiaba»	«y el jefe de su expedición»
--------------------------	-------------------------------	------------------------------

En la próxima variante se sustituye la proposición adjetiva por un gerundio; ello, unido a la supresión de artículos en el sintagma, coadyuva eficazmente a la semántica textual:

129-68: (XXVIII-267)	«se le representaban en forma extrañísima, en las bombas y granadas que caían sobre la infeliz Bilbao»	«se les representaban en forma extrañísima, bombas y granadas cayendo sobre la infeliz Bilbao»
-----------------------------	--	--

Veamos unos casos en que son subordinadas sustantivas o adverbiales las sustituidas:

29-22: (VII-65)	«Lo que no me ha entrado todavía en la cabeza es que Dios consienta el que fría y descaradamente se mate...»	«Lo que no me ha entrado todavía en la cabeza es que Dios consienta el matar frío y carnicero» (Con otro valor en 3.3.1.)
------------------------	--	--

33-59: (VIII-75)	«y de que me sirve (...) saber calcular (...) que el tiempo y la acción vayan ajustados»	«y de qué me sirve (...) saber calcular (...) un ajuste perfecto entre el tiempo y la acción»
-------------------------	--	---

CONCLUSIONES AL CAPÍTULO IV

Si una variante textual supone una reflexión sobre el lenguaje, de las variantes que resultan de las reflexiones del autor acerca de sus propios usos lingüísticos, es decir, de las *variantes gramaticales*, podremos colegir algunas conclusiones válidas acerca de su idiolecto (siguiendo la terminología de Hockett, aceptada con ciertas reservas por Roman Jakobson³³).

De las variaciones recopiladas en el presente capítulo podríamos extraer estas conclusiones:

1. Galdós parece preferir la simplificación de las frases nominales y de los sintagmas nominales compuestos, bien reduciéndolos a un sustantivo único, bien vaciándolos de elementos superfluos.
2. Sabe aprovechar la sufijación y la sustantivación abstracta de determinados adjetivos para tensar adecuadamente las cuerdas más expresivas de la lengua.
3. Es intencionadamente leísta en sus escritos; por ello corrige cuidadosamente los usos etimológicos espontáneos de su habla canaria que escapan de su pluma.
4. Parece mostrar una inclinación clara a la enclisis del pronombre personal átono.
5. Frente al empleo del artículo, vacío semánticamente, prefiere la mayor riqueza semántica del determinante posesivo, en algunas ocasiones. En otras prefiere el artículo, sobre todo para jugar con los valores expresivos de la dicotomía presencia/ausencia del mismo o de sus valores determinación/indeterminación.
6. Prefiere limitar el número de adverbios negativos en las perífrasis de este tipo.
7. Entre las distintas formas nexuales, conjunciones o preposiciones, parece preferir las de serna más neto.
8. Con respecto a las formas verbales, parece preferir el uso de los tiempos de aspecto perfectivo o puntual frente a los imperfectos, y las formas simples a las compuestas o perifrásticas.
9. En las frases verbales parece mostrar preferencia por las de infinitivo y eludir las de gerundio.

10. Tiende a eliminar determinadas proposiciones. Especialmente se muestra esta tendencia en las oraciones adjetivas que resultan, en su mayoría, reducidas al adjetivo correspondiente.

CONCLUSIONES GENERALES

Extractaremos ahora, a manera de visión general, las conclusiones parciales que de cada uno de los capítulos de nuestro trabajo hemos podido colegir.

1.º El texto B, el de las galeradas *segundas* de *Zumalacárregui* es, *sustancialmente*, el mismo que Galdós alumbrara para la primera versión. El 96 % de las correcciones afectan al mundo de la plasmación literaria de la obra y no al contenido de la misma. Existen, efectivamente, variantes de contenido, pero de poca relevancia, cualitativa y cuantitativamente hablando.

2.º Resulta particularmente interesante el hecho de que más de la mitad de las variantes cuya pertinencia nos ha ocupado³⁴ se refieran a la expresión literaria y atiendan a puntualizar o redondear detalles, detalles relevantes, de la urdimbre narrativa. Ello convierte el análisis de las variantes en un estudio eficaz para determinar la posible preocupación estilística de Galdós y los pasos de la gestación de sus textos.

3.º Las variantes correctoras analizadas retratan a un Galdós preocupado, no sólo del *para* sino del *como* de su narración. Podríamos colegir de estas variantes que la preocupación del autor por perfilar su estilo va más allá de las propias afirmaciones recordadas por Luis Bello que aparecen reseñadas, en parte, en la nota 10 de este trabajo: «Para mí el estilo empieza en el plan... En general, los arrepentimientos que tengo no son por errores de estilo, sino por precipitaciones de plan... *Sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en estos perfiles con tantas cosas que tengo que contar*» (el subrayado es nuestro).

4.º Casi un 80 % de la totalidad de las variantes de expresión se encuadran en las que hemos titulado *perfeccionadoras*. Ellas demuestran una cuidada dedicación del autor al acabado literario de su lenguaje, producto, sin duda, de las preocupaciones cultistas propias del gran escritor, Académico de la Lengua, cuyo único instrumento de afirmación personal es la pluma.

5.º Entre las variantes *perfeccionadoras* destaca la abundancia de las que encierran finalidad precisiva, cualidad literaria muy apropiada y hasta característica, de un escritor encuadrado

en lo que podríamos llamar «realismo» (valga el término como englobador de la principal narrativa del XIX).

6.º Parece destacada la preocupación de Galdós por la adecuación rítmica de su texto, a juzgar por la gran cantidad de correcciones que con este sentido hemos recopilado. La intencionalidad de ellas es siempre enfatizar los matices rítmicos, bien rastreando logros fónicos que enriquecen el atractivo acústico de un período, bien sirviéndose del ritmo para subrayar la carga emocional del texto en un momento dado. La agudeza auditiva y el sentido musical de nuestro novelista ha sido objeto de varios estudios (véase nota 23). Efectivamente, parece lícito suponer que un oído musical sensible tiene que ha de resultar aliado eficaz para el escritor cuando pretende reflejar en la lengua escrita la expresividad que en la hablada consiguen los elementos suprasegmentales.

7.º Las más sugestivas de las variantes de estas galeradas (aunque no alcanzan el 25 % del total) son aquéllas que reflejan la pincelada matizadora del autor, y que hemos agrupado como *intensificadoras del contenido*. La caracterización de los personajes resulta con ellas perfilada; la fresca espontaneidad de las hablas locales, subrayada; la expresividad del texto, intensificada.

8.º Las variantes *emotivas* perfilan de manera especial aquellos pasajes cuyo contenido aparece anegado de sentimentalismo que hallamos, y no de manera excesiva, en este Episodio. Como sabemos, la nota sentimental y emotiva es común en toda la obra galdosiana y, aunque más neta en sus novelas, no falta en los Episodios. Tal vez sea *Zumalacárregui* uno de los Episodios menos “«melodramáticos” de esta tercera serie (tan “romántica” por otra parte); no falta, sin embargo, el hálito humano y cálido, que llega en ocasiones a rozar el mundo del folletín, tan propio de la época narración, singularmente en las publicaciones episódicas³⁵.

9.º Del análisis de los usos gramaticales de Galdós nos parecen tendencias más destacables:

a) la que conduce a la esquematización sintáctica de la frase; b) el juego léxico galdosiano en busca de la mayor expresividad del lenguaje, c) su preferencia por los tiempos narrativos precisos y puntualizadores; d) su preferencia por las conexiones nexuales más inequívocas y netas.

NOTAS

- 1- A. Alonso: «La interpretación estilística de los textos literarios» en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1965, pág. 86.
 - 2- A. Alonso: «Lo español y lo universal en Galdós», en *ibidem*, página 203.
 - 3- En efecto, hemos realizado también este trabajo, muy diferente en contenido y estructura al que nos ocupa hoy.
 - 4- M. Durán: Prólogo a *B. Pérez Galdós y la novela histórica-española*, de A. Regalado García. Madrid, Insula, 1966, pág. 62.
 - 5- En *El Sol* (enero de 1928) recordaba Luis Bello estas palabras de Galdós a propósito de su estilo: «Para mí, el estilo empieza en el plan ... En general, los arrepentimientos que tengo no son por errores de estilo, sino por precipitaciones de plan...».
 - 6- La expansión es “*que operaban en combinación con la columna de Erasó*”, pues «escopeteros» y «partidas volantes» son casi sinónimos. Escopetero es «el que sin ser soldado va armado de escopeta» (DRAE).
 - 7- Véase A. Martinet: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 6-8 y Charles Bally: *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 1955.
 - 8- Definición de María Moliner en *Diccionario de usos del español*. Tomo 1.
 - 9- La definición es de R. Lapesa en su ya clásico manual: *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca, Anaya, 1966, página 30.
 - 10- S. Fernández Ramírez: *Gramática española*. Madrid, *Rev. de Occidente*, 1951, pág. 343.
 - 11- R. Lapesa, *op. cit.*, pág.31.
 - 12- Sobre estos *indicios* insistió el profesor Muñoz Cortés en “Aportaciones a un proyecto del estudio sistemático de la lengua de Galdós”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, I*, Ediciones de Excmo, Cabildo de Gran Canaria, 1989, pp, 261-269.
 - 13-En la edición impresa de este trabajo (1987) presentamos en apéndice específico los usos canarios detectables en la lengua de Galdós que ahora analizamos. Dedicamos allí espacio a la casuística de los pronombres personales de tratamiento, a la preferencia de las terminaciones en –ra frente a las en –se para las formas del imperfecto de subjuntivo, y a algunas variantes léxicas. Fueron éstas “lambión”, “agasajar” y “jinojo”.
 - 14- J. Pérez Vidal: *Galdós, crítico musical*. Las Palmas, 1956. El mismo autor, “*Las tres vocaciones de Pérez Galdós*”, en *B. Filol. Universidad de Chile*. Tomo XXII, 74, 1975.
- G. Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid, Espasa, 1956.
- 15- R Lapesa Melgar, *op. cit.*, pág. 30.

- 16- R. Gullón: *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, 1973, p. 261.
- 17- Sobre el patronímico de este personaje: en 27-63, le llama Galdós «don Blas»; en 85-43, le llama «Vicente» y rectifica en esa misma línea para llamarlo «Fructuoso», nombre que adoptará en adelante. Todo lector de Galdós sabe la intencionalidad que esconden los nombres que asigna a sus personajes (doña Perfecta, Gloria, Silvestre, Fortunata, Ángel Guerra...), por ello es normal que aparezcan modificaciones sobre ellos en las galeradas. Así en las correspondientes a *Miau*, como atestigua Weber en el prólogo de su edición (Barcelona, Labor, 1973).
- 18- Añade Galdós en la variante este término de marcado sema despreciativo y no nuevo en el léxico galdosiano. En *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, M. C. Lassaleta señala su presencia en *Fortunata y Jacinta*.
- 19- “Jinojo” aparece en el DRAE como andalucismo. Pero aparece como canarismo en los repertorios más antiguos y acreditados. “Irse p’al jinojo” es expresión léxica aún habitual en las islas aludiendo a un final desastroso.
- 20- Juan B. Avalle (en «Zumalacárregui», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252. Octubre, 1970; enero, 1971, p. 362) destaca el detalle de presentar al héroe afeitándose con su jabón en la cara, como «inapreciable testimonio del camino recorrido por Galdós desde la primera serie de Episodios en la técnica de presentación del personaje histórico». Vemos con la variante cómo Galdós procuró acentuar la nota realista.
- 21- Pérez Vidal (en *Canarias en Galdós*, Las Palmas, 1979, p. 108) dedica un apartado especial a los diminutivos en Galdós. En él remite a los estudios sobre el tema de R. Gullón (*Técnicas de Galdós*, Madrid, 1970) y de Nández (*El diminutivo*, Madrid, 1973).
- 22- En la edición prínceps de 1898 se lee se lee: «había un caminejo bastante expedito».
- 23- En la edición prínceps de 1898 se lee: «Replegarónse los urbanos en la torre, de robusta construcción».
- 24- Recordemos la diversidad de criterios surgida en torno a la existencia o no de un lenguaje impresionista. Puede verse al respecto: Ch. Bally, E. Richter, A. Alonso y R. Lida en: *Impresionismo, expresionismo y gramática*, en Inst. Filog., Buenos Aires, 1936. También A. Alonso en: «Por qué el lenguaje no es impresionista», en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid, Gredos, 1974.
- 25-S. Fernández Ramírez: *Gramática española. Los sonidos, el nombre y el pronombre*. Tomo 1, Madrid, 1951, p. 203.
- 26- Esta confusión ortográfica aparece corregida en la edición.
- 27- Ya Alcina y Blecua señalan que cuando el nombre individualizado por el artículo toma significado de cosa poseída éste alterna su presencia con las formas posesivas (Alcina, J. y Blecua, J. M.: *Gramática española*. Barcelona, Ariel, 1965, pp.565-566).

28- A. Alonso: «Estilística y gramática del artículo en español», en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid, Gredos, 1974.

29- Estos casos podrían suponer un apoyo para la tesis del profesor Lapesa respecto a la existencia del artículo indeterminado como actualizador, contraria a la de E. Alarcos y A. Alonso (R. Lapesa: «Un, una, as the indefinite article in Spanish», en *Issues in linguistic*, University of Illinois, pp. 492-503). A. Alarcos: «El artículo en español », en *Estudios de gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 167. A. Alonso, *op. cit.*, p. 151).

30- En la edición prínceps de 1898 se lee se lee: «gitanesco».

31- Margherita Morreale en «Aspectos gramaticales y estilísticos del número», *Boletín de la RAE*. Tomo LI, pp. 117-119, alude, curiosamente, a este mismo sintagma -no tomado de Galdós- para ejemplificar la preferencia por el singular que se advierte en estos casos.

32- En la edición prínceps de 1898 se elimina «pues».

33- R Jakobson: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, 1975, p. 21. En *La semiótica. Guía alfabética*, de Max Bente y E. Walter se da como definición del término «la posesión individual del signo y de sus respectivos contenidos. Es decir, del lenguaje de una persona». Se refrenda esta definición en W. Meyer-Eppler: *La semiótica*, Barcelona, 1975, p. 81.

34- Son 1.090 de 1.209 casos. En esta cifra no incluimos las *variantes gramaticales*, cuya pertinencia se sitúa en otro nivel.

35- A propósito de *El audaz*, estudia el profesor F. Ynduráin el tema del folletín en Galdós: «Galdós entre la novela y el folletín», en *De lector a lector*, Madrid. Escelicer, 1975, pp. 95-135.

DEL ESTILO. NAZARÍN DE PÉREZ GALDÓS²

UNA VÍA DE INVESTIGACIÓN

Cuando un investigador se propone abordar estudios estilísticos sobre un escritor es lo normal que acuda al corpus de la obra definitiva. Sin embargo, parece indudable que tal "monumento" no es producto de una intuición afortunada que se plasma improvisadamente en una primera escritura sino resultado de un proceso de elaboración -seguramente reflexivo y minucioso- durante el cual el autor ha ido planteándose y resolviendo dudas, tanteando matices conceptuales y formales, resolviendo arrepentimientos, añadiendo correcciones; tal vez conjugando reelaboraciones. Puede suceder que no quede huella material de esos primeros tanteos del escritor; es lo más común (lo será cada vez más debido a los adelantos informáticos que permiten borrar rápidamente, sin dejar huella). Pero puede suceder también que un afortunado azar haya favorecido la existencia de materiales de esas dudas previas que permitan analizar la redacción de un texto en su devenir, en los momentos sucesivos de su creación. Cuando esto ocurre se abre ante ese investigador interesado en temas de estilo un interesantísimo campo que le permitirá -sin dejar de valorar la redacción definitiva de la obra literaria como tal- reconstruir el proceso de la gestación de esa obra y, lo que es mucho más valioso y eficaz, indagar en los porqués de aquellos tanteos consolidados en arrepentimientos y transformados en correcciones. El resultado de este análisis ha de significar importante luz añadida sobre las preocupaciones estilísticas del autor.

En el caso de Pérez Galdós existe abundancia de ese material de elaboración previa en centros de investigación como la Biblioteca Nacional y la Casa Museo de **Pérez Galdós**. Tentador es a los investigadores que tenemos la fortuna de residir cerca de esa Casa Museo en su isla natal de Gran Canaria realizar trabajos en esa línea al contar con la disposición en un

² Tras el primer trabajo en los caminos de la ecdótica, seguí aplicándome a trabajos esa tarea que aún hoy me sigue entusiasmando. Publiqué trabajos en 1975 y 1993, en las sesiones del Congreso con motivo del Centenario de la publicación de *Fortunata y Jacinta*, y en la revista *Ínsula*, respectivamente; participé en Congresos específicos, dicté cursos.

Me interesó el manuscrito de *Nazarín* al que dediqué más de un trabajo. El que sigue es uno de ellos, que preparé para un curso galdosiano que organizó en Almería la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense en el verano de 1993.

mismo entorno de manuscritos, pruebas de imprenta corregidas y primeras ediciones de las obras. Introducidos de lleno en esa tarea, la experiencia crítica llega ser apasionante.

Cada vez más van publicándose trabajos críticos centrados en la gestación del texto galdosiano. Los esfuerzos pioneros -Weber, Cardona, Pattison- cuentan ya con destacados seguidores que, mediante investigaciones concretas y específicas, han ido contribuyendo eficazmente a acabar de enterrar el viejo tópico de la despreocupación estilística de Pérez Galdós.

En esa línea nos encontramos; y sobre ella va a discurrir el trabajo que hoy nos proponemos. Presentaremos algunas consideraciones extraídas del estudio de la gestación de *Nazarín*, la novela escrita y publicada en 1865, tan interesante por diversos aspectos.

MATERIALES DE TRABAJO

Materiales de trabajo en nuestra consideración han sido el texto manuscrito, las pruebas de imprenta corregidas autógrafamente y la primera edición de la novela.

El manuscrito del *Nazarín* consta de 440 cuartillas de redacción apaisada. En la primera, sobre el título subrayado, y en la última, tras la indicación "fin de [*Nazarín*]¹ la novela", se registran interesantes referencias: "Empezado el 7 de mayo" y "rehecho el 14 de mayo 95" en la primera; y "Santander (San Quintín) Mayo, Junio de 1895" en la última.

El documento en sí no difiere -formal y conceptualmente- de otros de estos textos del autor. Aparece redactado en una caligrafía descuidada -y de no fácil lectura- propia de un producto de elaboración rápida que responde a una intuición artística clara y definida y a una voluntad creadora decidida, que supera dudas y titubeos sobre la marcha y que cuenta con un estadio posterior para acabar de redondear situaciones y de perfilar matices². Reproduce una primera redacción de la obra completa en texto muy rico en arrepentimientos que se resuelven mediante transformaciones textuales basadas en sustituciones, supresiones o adiciones del documento primitivo. Muchas de las transformaciones por sustitución afectan a porciones cortas de texto (de una palabra a tres líneas); en estos casos se ejecuta la corrección sobre la marcha, abandonado incluso una palabra en mitad de la redacción y prosiguiendo la escritura inmediatamente, o sobreponiendo el texto sobre la línea. Con mucha frecuencia se registran sustituciones largas que conllevan importante adición textual y que afectan a cuartillas enteras o a gran espacio de las mismas que -una vez tachado el texto primitivo mediante trazos de

pluma en forma de aspa, líneas onduladas o mezcla de ambas y añadido de trazos rectos- se resuelven con un eventual, práctico y también económico aprovechamiento de los reversos de la misma hoja en donde se dispone el nuevo texto. En el manuscrito de *Nazarín* se han utilizado treinta reversos procedentes de anversos desechados de hojas sueltas, y un grupo de cinco más de otras tantas hojas consecutivas. Las correcciones destinadas a suprimir texto - que podrá ser reemplazado por otro o no- se realizan mediante trazos enérgicos y decididos que dificultan enormemente la reconstrucción de lo desechado; tal tarea se vuelve cada vez más dificultosa según la corrección decrece en longitud llegando a hacerse casi imposible cuando de supresiones de palabras se trata³. Conceptualmente consideradas, las correcciones de los manuscritos son las más propicias a incluir alteraciones profundas (en el sentido generativista del término) respecto al plan primitivo de la obra o adecuaciones estructurales de capítulos o subcapítulos; abundan en ellos, más que en ninguna otra etapa, las adiciones y supresiones textuales largas -más o menos largas- y no son extrañas las variaciones de espacios o las puntualizaciones respecto a contextos y ambientes; y son ellos los más propensos a ofrecer titubeos sobre los personajes (cambios de nombre o de fisonomía pero también remodelaciones de su personalidad y puntualizaciones, en fin, de su caracterización).

Tampoco difiere de lo habitual en las del autor las pruebas de imprenta corregidas de *Nazarín*. Constituyen un documento de doscientos veintidós folios numerados por Galdós cuyo texto ocupa el centro de unas hojas alargadas con amplios márgenes en blanco. Suponen la primera redacción impresa de una novela conceptualmente acabada para la que empieza a contar el tiempo *per se* de la corrección. Sobre este texto reflexiona el autor: y suprime alguna palabra, sintagma o frase tachándola y realizando la correspondiente indicación en el margen; y sustituye alguna elección anterior registrando el nuevo texto -también en los márgenes- con letra cuidadosa y clara; y añade alguna palabra, alguna frase o algún párrafo en los espacios laterales señalando nítidamente su ubicación en el texto. Puede también indicar al tipógrafo alguna variación de carácter técnico; o llamar su atención con un "ojo" enmarcado en círculo cuando un extremo textual le interesa especialmente⁴.

Numerosísimas son las correcciones que registran estas galeradas. La inmensa mayoría de ellas, como propias de un texto que ha superado ya la preocupación por la "urdimbre" narrativa de la obra, son variantes de la expresión que afectan al acabado literario del texto sin dejar de incidir en los contenidos y de iluminar con su presencia los entresijos de la escritura galdosiana. Mediante estas variantes de la expresión el autor "redondea detalles", completa y pule, intensifica, perfecciona, y matiza la obra que había resultado del manuscrito.

La primera edición de *Nazarín* que se conserva en la Casa Museo de Pérez Galdós es la que lo es propiamente, la aparecida en la editorial "La Guirnalda" en 1895. Como sucede en todas las primeras ediciones de nuestro autor, supone ésta un nuevo y último paso en la elaboración de su texto, pues se añaden en ella nuevas variantes a las registradas en las etapas anteriores cuya oportunidad y significación indican que proceden de la voluntad correctora del novelista, aunque no haya constancia gráfica de ello. Los cambios no afectan a la semántica textual de la obra, claro; pero sí "mejoran el texto precisándolo en sus detalles, simplificándolo en su sintaxis y dando más detalles en algunas descripciones" (Cardona, 1984,62). Se refieren a términos concretos y se dirigen -en la mayoría de los casos- a intensificar la capacidad expresiva de un texto o a corregir una expresión determinada añadiéndole -casi siempre- capacidad precisiva, eficacia narrativa, en fin, calidad literaria⁵.

TANTEOS DE ESTILO

Nos centraremos en adelante en la exposición y el comentario de casos concretos de la gestación textual de *Nazarín*. Nos limitaremos -por imperativos claros de espacio- a abrir ante ustedes un muestreo parcial de nuestro fichero de trabajo con ejemplos cuya consideración illustre las consideraciones generales antedichas y cuya significación pueda aportar algunos datos al mejor conocimiento de la estilística galdosiana. La elección no es fácil. Como tampoco lo es una exposición medianamente ordenada y sistemática, y además sucinta, de ejemplos y significaciones.

Consideradas por su intensidad y por su significación no existen diferencias profundas que justifiquen encasillar en secciones diferentes las correcciones de manuscritos, galeradas o primeras ediciones. Sí pueden comprobarse algunas especificidades en cada momento del devenir textual en las que tiene no poca incidencia la longitud física de las correcciones que, en efecto, decrece a medida que el texto se acerca a la redacción definitiva. Esto es lógico; y no sólo considerados estos momentos desde el aspecto de la creación en sí misma sino también desde su devenir material pues en un texto ya "encajado" tipográficamente como el de las pruebas de imprenta, el autor tiene menos libertad material (y Pérez Galdós, excepcionalmente la tiene, y mucha), circunstancia que es aún más estricta en el caso de las últimas correcciones, ya en los momentos inmediatamente anteriores a la publicación de la edición. Estas razones de espacio material van a incidir en la tipología de las rectificaciones de los distintos momentos de la elaboración textual, pero, repito, no actúa de manera excluyente en la significación de las mismas.

MANUSCRITO

Como, en términos generales, son las correcciones más extensas las más propicias a introducir variaciones sustanciales respecto a la semántica textual (bastante escasas, por cierto, en la revisión de esta novela), podemos afirmar que éstas han de corresponder, principalmente, al manuscrito. En este momento de la gestación se halla, en efecto, la más extensa de las correcciones de nuestro texto y no deja de afectar, precisamente, a sus contenidos. Surgió para corresponder a las dudas conceptuales del autor en las páginas finales de la novela, aquellas que relatan los últimos pasos del *vía crucis* del protagonista y sus acompañantes femeninas, y en ellos las inseguridades anímicas de Nazarín y las fantasmagóricas visiones que le agobian situándolo en un espacio mental no bien delimitado entre la ensoñación y la realidad. Allí el subcapítulo V de la Parte Quinta y última de la novela supone desde su inicio la supresión de 5 cuartillas correlativas del manuscrito y la utilización consecuente de sus reversos. El nuevo texto, aunque sigue la estructura conceptual del anterior, lo amplía en casi dos cuartillas; pero más importante que esta ampliación espacial es lo que esto afecta a los contenidos: se enriquece en detalles la descripción de la cárcel que acoge a los protagonistas (triplica el espacio en la corrección); incide, clarificando, en un acercamiento anímico de Nazarín hacia Beatriz que la primera versión no contemplaba; destaca el protagonismo de la muchacha e insiste en el dolor de ambos, separada y conjuntamente; y, por fin, intensifica lo que comienza a ser la desolación del héroe y el consiguiente estado anímico de confusión que envuelve la novela hasta su final.

Otros tanteos textuales del manuscrito ocasionan cambios que alteran, aunque nunca profundamente, la semántica textual. Cambio sustancial intencionado parece haber motivado la siguiente corrección resuelta en la utilización de un reverso:

"Y los labradores que parecían gente acomodada desconfiaron sin duda de la mala traza de nuestro peregrinos porque [los arrojaron dándoles una perra] los despidieron con un "Dios lo ampare" muy desabrido". (M. 319)ⁱ

"Y los labradores, que parecían gente acomodada y buena entregaron a Nazarín una azada, y otra a Beatriz, y a Ándara un mazo para desterronar". (Reverso M. 319)

En algún caso la eliminación de un párrafo implica consecuente eliminación de una idea anteriormente elegida; como en este caso en que el autor consideró mejor atenuar la fe del pueblo en Nazarín tras una pretendida acción milagrosa:

"Dice que [jamás de los jamases volverá a rezar más a ningún santo que a Ud., y a Dios o la Virgen, por supuesto] si no entra Ud a la casa la niña se muere." (M. 194)

Los ejemplos que siguen arrojan la presencia de leves puntualizaciones aspectuales o espaciales que el manuscrito registra:

"[Profundamente dormía cuando] A las altas horas de la noche le despert[ó]aron [el ladrido] los gruñidos del animal (M. 160)

"Y vivimos en aquella casa que ve [junto al] más acá del cementerio (M. 133).

Correcciones propias de los manuscritos y destacadas en éste son otras dos que pasamos a reseñar. La primera se refiere a un interesante cambio de nombre de personaje, concretamente al de Beatriz, la más atractiva de las mujeres que comparten con el protagonista el recorrido de su *vía crucis*. Recuérdese que en la simbología inherente a la novela -refiriéndonos al tema de modo muy simple- se halla presente aquel otro camino de sufrimiento de la figura de Jesús de Nazareth a la que no es ajena la oportunidad del nombre del protagonista (Nazario, Nazarín) que -como es sabido- da título a la novela. Pero también se halla presente en ella el otro "camino" más que simbólico que trazara en su obra magna el divino Dante. En este sentido, la compañera más cercana a Nazarín en su vía de sufrimiento particular se llamó en principio Martina, lógica elección (pudiera ser) para la que viene a ser "compañera del mártir"; de este modo, Martina, se denomina al personaje desde su aparición y durante diecisiete hojas de manuscrito. Pero a la altura de la hoja 196 el autor consolida textualmente la doble simbología que señalamos reflejándola en el patronímico del personaje que, en perfecta adecuación, pasa a ser, definitivamente, Beatriz: y las hojas anteriores son oportunamente revisadas y pertinentemente corregidas: [Martina] <Beatriz>. Por si hubiera alguna duda de la presencia conceptual del poeta florentino, en el reverso de la hoja 212 de la prueba de imprenta de este mismo texto pueden leerse 9 versos de la *Divina Comedia*, con referencia expresa de la "Beatrice" de Alighieri que el autor manscribe, sin ninguna razón aparente.

La segunda de las correcciones aludidas afecta al plan capitular de la obra, cosa no frecuente en los manuscritos galdosianos. En *Nazarín* se registra uno de estos casos en el remate del subcapítulo II de la Parte Tercera del relato. El autor tacha con amplios y claros

trazos la indicación en romanos del nuevo supcapítulo (III) para, retrasándolo, insertar un párrafo de seis líneas que anuncia al lector hechos futuros "de indudable importancia y gravedad" en la continuación (M.284). Se trata sin duda de un arrepentimiento "menor" en la organización del plan pero sí supone un interesante añadido estratégico para lanzar sobre la marcha una llamada de atención al lector en una más que clara intención de atraparlo en la lectura. Es rasgo característico del autor; lo sabemos. Reaparece el ardid en la hoja 157 de la galerada, esta vez en medio de un párrafo para reclamar atención sobre la figura del enano Ujo que va a introducir en el relato:

"Ningún mal encuentro tuvo y una sola de las personas que hablaron con ella le dijo algo que la inquietó. <¿Qué persona era ésta? Ahora lo sabremos>" (G. 157)

ADICIONES EN GALERADAS

Las supresiones o adiciones de texto largo son menores en número, pero bien significativas en el siguiente paso del camino gestador, el de las galeradas, en donde ocupan el espacio de los márgenes. Destacaremos una adición de casi nueve líneas manuscritas (G.98) para introducir una explicación sobre la ausencia en la trama de un perro que acompañaba fielmente a Nazarín desde el inicio de su peregrinaje y que en el manuscrito se había olvidado:

"Anduvieron todo aquel día [sin que nada <más ocurrencia digna de> les ocurriera que merezca ser señalada] [menci[ón] <arse que la deserción del perro que acompañaba a Nazarín desee Carabanchel. Bien porque tuviera también parentela honrada en Polvoranca, bien porque no gustase de salir de su terreno, que era la zona de Madrid en un corto radio, ello es que al caer de la tarde, se despidió como un criado descontento, tomando soleta para la Villa y Corte, en busca de mejor acomodo.>

Nuevas incidencias textuales dan lugar a intencionados añadidos o supresiones de texto. Los añadidos, pueden surgir para enriquecer el texto de intención de crónica ("Malísimo alojamiento tenían <los infelices presos> en Móstoles <**ó en donde fuese, que también esta localidad no está bien determinada en las crónicas nazaristas**>, pues la llamada cárcel..." G.212); o para localizar oportunamente "Se encaminaron a [Aldea del Fresno] <**un pueblo, que no sabemos si era Métrida o Aldea del Fresno pues las referencias nazarínicas son algo oscuras en la designación de esta localidad. Sólo consta que era**> lugar ameno...(G.145). Las supresiones consiguen eliminar detalles incidentales (10 líneas de interrogaciones retóricas en la galerada 57; 4 líneas en las 100 y 144 que se referían al

encuentro de un pastor con su hijo y al quehacer de unas mujeres, y otras tantas en la 30 que borra un comentario del narrador del relato; o esta última que evita -esta vez- intención de crónica ("[Pero los periódicos por la pluma de sus informadores, pudieron declarar que todas las pérdidas habían sido materiales]" G 58).

Añadidos breves pero interesantes de las galeradas son elocuentes exclamaciones del narrador que aparecen entre exclamaciones en los márgenes y que enriquecen al texto de expresiva inmediatez.

"[Fue preciso que] Nazarín [las] <tuvo que> exhortar<las>. Al fin, <¡vive Dios!> fueron entrando, entrando en fuego"(G. 139).

"Asomóse Ándara a la saetera y [¡Jesús nos valga!] <Virgen santísima> no sólo oyó el ruido..." (G.170)

"Lo mismo fue oírlo, <María Santísima > que empezó el hombre a echar venablos por aquella boca. (G.81)

"y si no se lo contaba a nadie y a la cita acudía su <¡adiós gracia, adiós méritos ganados por su> alma...(.) ¿Qué era lo mejor? ¿Ir o no ir? <¡Espantoso dilema!> (G. 151)

VARIANTES DE LA EXPRESIÓN

Las variantes de la expresión que, como dijimos, afectan al acabado literario del texto sin dejar de incidir en los contenidos, que pulen, intensifican, perfeccionan y matizan el texto literario, y que "redondean" detalles de estilo, pueden surgir en cualquiera de los tres estadios de la gestación textual.

Por su intencionalidad, podríamos distinguir en estas variantes de la expresión dos grupos. El primero de ellos, situado en un primer estadio de corrección, comprendería las variantes encaminadas no sólo a eliminar descuidos consiguiendo -de paso- elevar el registro lingüístico del texto, sino las que nacen directamente con esa intencionalidad; se aprecian sobre todo en las hojas de las galeradas, aunque no faltan en el manuscrito y no existen -casi nunca- en las de la primera edición. El segundo grupo comprendería aquellas correcciones de estilo que, sin dejar de ser formales, persiguen intensificar el contenido textual retocando ideas, redondeando perfiles, subrayando detalles; se dan estas correcciones en todos los estadios de la gestación textual, aunque en distinta proporción. bastante alta en el manuscrito, muy alta en

las galeradas, y engloba a la totalidad (siempre hemos de incluir un casi a esa totalidad) de las de la primera edición.

Casos y ejemplos mínimos del primer grupo podrían ser:

a) las correcciones que persiguen la depuración de "frases cliché" -demasiado repetidas- en el lenguaje:

"La soledad es [cosa buena] <una gran maestra para el alma>. (G.77)

"(Habla el narrador) "... y bajó escapada (Ándara) y [salió del] escabullóse del portal [como alma que lleva el diablo] más pronta que la vista." (G.54)

b) las que persiguen depurar el texto de repeticiones de términos en la sucesión del discurso y cuya eliminación conlleva atractivas aperturas de abanicos semánticos: ocurre en los 'verba dicendi' ('dijo', 'murmuró', 'exclamó', 'añadió...'); o en los patronímicos (Ándara, la de Polvoranca, la tarasca, la feróstica de Madrid, la andariega; o Beatriz, la de Móstoles, la penitente); en muchos de estos últimos casos el porqué de la variación pueda encubrir -también- atractivas intenciones añadidas de clarificación sobre los distintos aspectos de una personalidad literaria, como sucede con las apelaciones sucesivas que se dedican a Nazarín: 'el sacerdote', 'el penitente', 'el novato', 'el peregrino', 'el convidado', 'el ermitaño', 'el errante'...

c) Otras atenciones correctoras perseguirán pulir la palabra del narrador o la manifestación del personaje evitando alguna expresión que pudiera desentonar por vulgar:

"el guapo que quiera descubrir el olor...y verá...a qué [*jiede*] que le ajuma. (G.55) (Se trata de un fuego provocado; la corrección, además de menos vulgar, es más apropiada.

G.69 La <señora> Peluda [hembra] no tomó [por el lado] lo sentimental (G. 69). (Se trata de la esposa de "el peludo"; la primera denominación, aunque legítima, era mucho menos respetuosa).

d) Otros cambios indican más intensamente una voluntad de estilo: como la tendencia a la economía lingüística evitando la presencia de "palabras vacías", en pro de la concreción y la eficacia textuales:

"No sé...no sé...porque unos [dicen que es un] <le tienen por> santo y otros [que un] <por> un pillete muy largo. (G.44)

"Despidióse de ellas poco después [diciendo que volvería] <con promesa de volver> y preguntando [a una de ellas] hacia donde caía la iglesia. (G. 91)

"que [de] al pronto me pareció de mujer [, pero luego vi que era de hombre. Mas]. Pero era un hombre. (M.16)

"resuelto a [decirla] <ser veraz> no sólo por obligación. (E. 90)

e) Igual intención estilística atiende a la calidad fónica del texto para incidir en su modulación rítmica preferentemente orientada a atraer un acento dominante a las primeras sílabas de la frase. Muchos de estos casos corrigen la posición del pronombre átono que, añadido al verbo como enclítico, consigue acentuar la fuerza fónica de la nueva palabra la modulación de la frase. Algún ejemplo:

"Y [lo extendió] extendiólo debajo de la cama." (G.54)

"[Fue como si] <Creyérase que> toda aquella construcción ..." (G.54)

"Vieron<se>, pues, salir de estampía..."(E. 86)

En otros casos la modulación rítmica consigue agilidad narrativa por otros medios:

"[Pero observando]<Aunque> bien <podrían ser> aquellos rumores, [no tardó en comprender que eran] el movimiento común y ordinario de la casa [, y que no debía temer una sorpresa] (G.42).

"[El clérigo anciano] no volvió a <recibir la visita> [visitarlo más] del clérigo anciano. (G.65)

"Que se quede en la puerta" (M. 106) "Quédese en la puerta" (G.53). "Quédese donde está" (E. 80)

f) Otro estilema, bien característico, es el de la voluntad precisiva que registra un gran número de variaciones e incide en muy variados matices. Algunos casos:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

"...y le [tenía] <recluía> en aquella campestre residencia". (G.105)

"Pero si [lo que dijo] <las noticias> de la malquerencia del Pinto..."(G.159)

"apoyó con calor las <enérgicas> razones de Estefanía" (E.78)

"Sin poder hablar de otra cosa que de la niña enferma y de [los motivos que había para rechazar o acoger] <cuán vanas son en caso de enfermedad, las> esperanzas [<de vida>] <de alivio> (ED.) (G.92-E.133)

g) La presencia de 'indicios de elaboración', demostradores de una evidente preocupación cultista en nuestro autor, es otro estilema que se manifiesta mediante muy diversos procedimientos. Uno de ellos, puede consistir en la sustitución de ciertos términos comunes por sinónimos más inusuales en los discursos del narrador: (pasaron>transcurrieron; bajar>descender; decirle>indicarle etc); o introducirlos en la nueva redacción:

"y que forzosamente [habían de ocurrirle cosas muy extrañas] habrían de sobrevenirle extrañas convergencias. (G.80)

"De vuelta a casa...¿y cómo se le [descomponía] <desvirtuaba> la idea con las [dificultades] <contingencias> de la realidad" (G.67)

Nos centraremos ya en el segundo grupo de las variantes de expresión indicado. En el desarrollo de estos 'estilemas' cuidadores del cómo de la obra y demostrando la profunda imbricación de esa sólo aparente dicotomía que podemos llamar de manera simple **fondo y forma**, podemos sorprender destacadas variaciones textuales cuya pertinencia trasciende el plano de la expresión para matizar eficazmente la fuerza expresadora de los contenidos.

a) La intensificación de matices que perfilan intencionadamente una situación o un personaje es lo más habitual en las correcciones. Destaquemos sólo unas variantes destinadas a la más cuidada caracterización de personajes.

a.1.: sobre Nazarín) Una serie de ellas nace en un contexto conversacional entre el protagonista, el reportero y el fingido narrador. En la conversación Nazarín da muestras de

Isidora 29
Yolanda Arencibia

extremada gravedad y cordura ("demostrando ser hombre de luces") y expresa coherentemente sus ideas respecto a los libros; las correcciones acentúan esa matización:

"Cuando uno ha [aprend] adquirido unas cuantas ideas, [y las tiene por propias y las profesa para] aprendidas en...(M. 37) "Cuando uno ha [adquirido] <ha podido añadir al saber innato> unas cuantas ideas..."(G.19)

"Ya verá entonces (...) qué hará la historia de tanta historia que nos refieren hechos [menos interesantes cuanto más pasa el tiempo por ellos] <,cuyo interés se desgasta con el tiempo y acabará por perderse en absoluto. La memoria humana es ya pajar chico para tanto fárrago de Historia>. (G.20).

El carácter de Nazarín merece también algunas matizaciones: los dos primeros ejemplos corrigen para realzar cualidades de su carácter; los siguientes, de su condición sacerdotal:

"(le han dicho que se traiga una cajetilla de cigarros para él)

"¡[Cajetilla <Para mí>!-exclamó el sacerdote con [desdén] espanto. (G.40)

"Pues si no la necesita [démela] le agradeceré que me la ceda. (G.70)

(En su encuentro con la fuerte personalidad de don Pedro de Belmonte) "Si este buen señor ha de hacer en mí una barbaridad que no sea sin oír antes las verdades evangélicas <que debo decirle, que Cristo mi Maestro decirle me manda> (M. 220). "que debo [decirle que Cristo mi maestro me manda]> G.113 <manifestarle por impulso de mi conciencia y por mandato de Cristo mi Maestro>. (G.113)

"A los que poseen la Fe (...) toca el conducir a los que [no la tienen] <están privados de ella> (...). No basta predicar la doctrina de Cristo [sino practicarla] <darle existencia en la práctica> (...) Para [practicar] <patentizar los beneficios de la> humildad es [necesario] <imprescindible> (...) (G.120)

En la parte final de la novela, aquella en que se acentúa el paralelismo del protagonista con Cristo, surgen interesantes detalles cuya abundancia impide una atención detenida. Anotemos sólo un rasgo concretado en una supresión textual de cuatro líneas que, variando el texto, elimina lo que hubiera sido una flaqueza humana del protagonista:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

"No sentía más, sino que al recibir el primer golpe, [la flaqueza humana resurgió en él potente, y a punto estuvo de dar al traste con sus propósitos de resignación y sus hábitos de sufrimiento. En un tris] en poco estuvo que se resolviera..."(G.208).

a.2: sobre otros personajes) La personalidad de un sacerdote de vana y ampulosa personalidad ya había merecido retoques en el manuscrito; en las galeradas recibe oportunos añadidos de expresiones en latín que inciden positivamente en su caracterización:

"Usted se está con esa alma beatífica y [cree que vivimos en medio de una región seráfica] y no ve el peligro" (M.122) Usted se [está con esa alma beatífica] se <le pasea el alma por el cuerpo> y no ve el peligro(...) Usted sostenía relaciones escandalosas, vitandas y deshonestas con esa y otras [tales]...<ejusdem furfuris> ya sabe que somos amigos <ex toto corde>...que le tengo a usted por hombre puro <pulcherrimo viro> (G. 62-3)

La fuerte personalidad de don Pedro de Belmonte merece también un reverso caracterizador:

"Está Ud. en mi casa y aquí mando yo. Y sin permitirle explicaciones no [dejar] esperar respuesta [ni razón alguna] salió riendo y allí le dejó solo, aturdido, loco." (M.242)

Reverso- Está Ud. en mi casa y en nombre de la [ley de] santa ley de la hospitalidad yo le mando a Ud. que se acueste [en blanda cama] y duerma. Y sin permitirle explicaciones ni esperar respuesta salió de la estancia riendo, y allí se quedó solo el buen Nazarín [sin saber lo que le pasaba en la cabeza] con la cabeza como el que ha estado mucho tiempo oyendo cañonazos, dudando de si dormía o velaba, si era verdad o sueño lo que [veía sus ojos y oía] había visto y oído."

En la intención caracterizadora de los personajes incide el corrector en las expresiones conducentes a realzar la espontánea expresividad propia de los personajes populares en el coloquio; abundas ejemplos en varios de estos casos. Veamos algunos de la fiel peregrina Ándara:

".. y cuando me muera, hablaré hasta [dando] <un poquito después de dar>la última boqueada. (G.36)

", porque [lo que tengo es una sed horrorosa] <me está abrasando una sed que ni en el infierno..." (M. 70)

"..me entró una pena...y luego sentí que me daba la corazonada gorda,la gorda, la que cuenta, y dije, digo: Voy a decirle a Nazarín que vaya a ver a la niña y la cure." (M.164)

Reverso de la hoja- "...me entró una pena...y luego sentí que me daba la corazonada gorda, aquella que es como si el corazón me pegara cuatro gritos, ¿sabe? Ah, ésta no me engaña...Pues me alegré al sentirle y dije para entre mí. Voy a contárselo al padre Nazarín y decirle que vaya a ver a la niña y la cure."

"yo le juro que aunque volviera a ser guapa, que no [volveré] <me caerá esa breva> (G. 77)

Habitual camino de caracterización de sus personajes populares en nuestro autor es la preocupación por reflejar fielmente los rasgos característicos de éstas hablas. No faltan muestras de ellos en los textos que analizamos:

"[Veo] <Paice> que [es usted] <seis> nuevo en el...y que no [sabe andar]<nunca anduvieis> por [estas tierras] <acá>" (Habla un pastor. G.79)

"A lo que <d>iba...Mal te [has portado] <porteis> conmigo, caraifa..pero manque de fina no tiés un pelo, y me has escup[i]<aita>do mismamente en la cara, yo [sigo diciéndote] <diz> que te estimo...Manque me escup[as]<ites> otra vez, te lo [diré]<diz>...¿Qui[eres]<és> [que te lo diga?] más. Pues cuando le peg[aste]aites la cuchillada a Lucas,...te volv[iste]<ites> guapa. Yo [te miré] <miraite> y no te conoc[ía]<cei>, caraifa. Porque tu [eres] <seis> fea. (Habla un enano. Correcciones de su habla en M.357; más en G.183-4).

CONCLUYENDO³

Concluimos nuestra tarea por hoy. Sólo ha sido un muestreo, espero con algún valor práctico, al que hemos podido llegar siguiendo la técnica de base inductiva del "mostrar analizando para concluir justificando" en frase feliz de nuestro maestro Ynduráin, eficaz inductor de nuestros primeros pasos en estas tareas investigadoras.

³Curso de verano de Almería. Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense. Julio 1993.

Hemos pretendido contribuir a reafirmar la opinión de que Pérez Galdós, que, en efecto, tuvo conciencia de no ser un estilista y en cuyo texto prevalecen siempre intenciones de *funcionalidad* sobre cualesquiera otras, fue un concienzudo corrector de su forma demostrando con todo ello una evidente **voluntad de estilo**.

Podemos concluir reiterando -ya lo hicimos en otra ocasión- que manuscritos, galeradas y primeras ediciones son, como hemos podido ver, distintos momentos de elaboración textual. Con sus peculiaridades; pero unidos por una voluntad perfeccionadora común. Como el mismo Galdós indicó "el estilo no deja de construirse el autor mientras no deja de escribir". Y el devenir de las correcciones de los distintos momentos de la elaboración textual en su significación, nos demuestran que representan meros eslabones de una misma preocupación correctora que va adensándose y depurándose paso a paso, como etapas diversas de una misma búsqueda.

NOTAS

Hemos utilizado corchetes para indicar que el texto por ellos envuelto ha sido desechado (tachado) por el autor; así lo seguiremos haciendo en adelante. Referiremos los ejemplos de nuestras citas mediante las iniciales M, G, y E seguidas del dígito correspondiente a la situación de los textos en la hoja o página correspondiente del Manuscrito, la prueba de imprenta (Galeradas) y la primera Edición del texto. Seguiremos utilizando los corchetes para indicar el texto suprimido y nos serviremos de los ángulos para encerrar el texto añadido *ex novo*.

2. Los manuscritos galdosianos constituyen el primer eslabón de un estudio de su elaboración textual; pero está claro que no son el verdadero primer texto, en sentido estricto. Sin duda el autor partía de un anterior esbozo textual. También parece claro, como apuntó Beatriz Entenza (1989:150) que el autor, los utilizó como texto intermedio.

3. Curioso es comprobar en los textos cómo una tachadura concienzuda va ajustándose al perfil caligráfico de la palabra para dar lugar a un atractivo dibujo; así un sofá con volutas laterales o un artística hoja de bien dibujados perfiles que -en lo que parece delectación de dibujante y solaz momentáneo del creador- se reproduce en solitario en la parte superior de la cuartilla; también una gorra con borla rematadora, una artística embarcación o un dibujo de motivos lineales decorativos -tal vez para algún mueble-. (Aparecen estos casos concretos en las hojas 14, 67, 97, 308 y 362 del manuscrito de *Nazarín*; pero tal práctica es habitual en el autor).

4. En este sentido, la indicación más curiosa de las galeradas de *Nazarín* aparece en la hoja 50. Ya había sido corregida en la anterior la *Á* inicial del patronímico *Ándara* para añadirle un acento. En ésta se repite la corrección y se indica al margen: : "Ojo! Si no hay bastantes *Á* con acento, pídanlas, pues indispensablemente se ha de repetir mucho la *Á* acentuada".

5. Aunque no es el caso de *Nazarín*, puede suceder en sucesivas "primeras ediciones" del autor alteraciones profundas del texto, como han sido los cambios de algunos finales de novelas en distintas ediciones; pero no han sido razones estilísticas concretas las dirimientes. Piénsese en los cambios del final de las novelas *Doña Perfecta* o de *La Fontana de Oro*. Espacio aparte merece también la consideración de las ediciones "cuidadosamente corregidas" por el autor; pero tampoco se da esta circunstancia en *Nazarín*.

* * *

EPISODIOS NACIONALES DE PÉREZ GALDÓS

EDICIONES⁴

INTRODUCCIÓN

Los problemas de la edición crítica de textos del XIX son -obviamente- muy diferentes a los que afectan a los de las centurias clásicas dadas las diferencias sustanciales en la transmisión de la obra literaria.

La transmisión de la obra literaria en el siglo XIX presenta los rasgos que ya venían siendo característicos desde la mitad de la centuria anterior; esto es, son textos que han llegado a nosotros por tradición directa e impresa, y las variantes que se aprecian entre los manuscritos las obras editadas y/o entre las distintas ediciones de una misma obra proceden en su mayoría de la voluntad de los propios autores. Los problemas de la *recensio*, pues, de una edición crítica pueden quedar reducidos a la elección del texto básico que va a constituirse en punto de partida. Deberá ser el de la primera edición de la obra; o podrá ser el de la última en vida del autor si hay huellas de que aquél pudo haber vigilado el proceso de las distintas ediciones. Llegado el momento de la *constitutio textus*, la única *emendatio* posible (entendiendo el término en un sentido lato) sería la adecuación de la tipografía, la ortografía y la prosodia del texto a los parámetros actuales y la de corrección de errores -o erratas- de puntuación o expresión, en pro de una mayor eficacia de la *dispositio* textual; claro está que habrá de respetarse siempre las decisiones del autor cuando éste transgrede la norma intencionadamente. Por fin, el *apparatus criticus* habrá de contener todas las variantes textuales y todas las notas que el editor considere necesarias para la más rigurosa, más completa y mejor edición del texto propuesto.

LOS EPISODIOS NACIONALES DE B. PÉREZ GALDÓS Y SU VIGENCIA

Entre 1873 y 1912 redactó Benito Pérez Galdós la monumental novela histórica que lleva por título *Episodios Nacionales*.: 46 episodios agrupados en 5 series. En ellos un novelista interesado y analítico despliega el panorama histórico de una España bien cercana al autor, desde el hecho de la batalla de Trafalgar (1805) y la España de Cánovas (1880): setenta y cinco

⁴ Redacté este texto para un curso de verano que organizó la Fundación Duques de Soria en 1994. Mis colegas galdosianos habrán de comprender lo obsoleto de la bibliografía a que aludo. Era la de aquel tiempo.

apretados años de historia de España; los años que han cimentado la España moderna. Entre 1873 y 1879 se suceden los veinte títulos de las dos primeras series; tras un silencio de diecinueve años, entre 1898 y 1912, se publican los veintiséis restantes: diez de cada uno de las series tercera y cuarta y sólo seis de la quinta.

La vigencia de los *Episodios Nacionales* parece estar fuera de toda duda a juzgar por el creciente interés que hacia ellos demuestra la crítica especializada; y cualquier lector actual de esos textos sabe puede comprenderlo. Un análisis cuantitativo de la bibliografía actual sobre estos textos demuestra no sólo la importancia numérica de los estudios específicos (superan ampliamente el centenar) sino que un ochenta por ciento de éstos han sido publicados en los últimos veinte años.

A partir de unos títulos generales, considerados como punto de partida fundamental por toda la crítica (Berkowitz, 1948; Casaldueiro, 1961; Hinterhäuser, 1963; Regalado García, 1966; Montesinos, 1968; Gullón, 1973) la bibliografía de estos últimos años se centra en parcelas más concretas de la cuestión, enfocada ésta -en la mayoría de los casos- desde la imbricación historia-novela, bien más o menos inclinada hacia la primera; Lida 1968 es, en este sentido, un "clásico"; más cercanos en el tiempo, y entre otros, Faus 1972, Jover 1971 y 1974 o Rodríguez Puértolas 1975), o con especial atención a la segunda (distintos trabajos de Ribbans -1980, 1981, 1988-, de Cardona -1974, 1988-, de Dendle -1980, 1988-, de Bly 1983 o de Urey 1989, entre otros). Además de destacados trabajos sobre series determinadas (Glendining 1970, Gullón 1972, Urey 1983 y 1986, Bly 1984, Dendle 1985, O'Connor 1985, Triviños 1987), la crítica más reciente dirige su atención primordialmente a estudios sobre *episodios* concretos en cantidad y variedad tal que imposibilitan una sistematización siquiera aproximada en corto espacio. De la tendencia última de esta crítica y de su variedad pueden servir de ejemplo (como lo fue el interesante monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1970-71) los títulos reunidos en la edición de Bly (1988).

EDICIONES DE *EPISODIOS NACIONALES*.

A partir de la desaparición de su autor (y aun de una manera destacada durante su vida) los distintos textos de los *Episodios Nacionales* (unas series más que otras; unos episodios más que otros) han sido ampliamente difundidos en muchas y variadas ediciones, entre las que sobresalen -desde la consideración meramente textual y cuantitativamente- las sucesivas y variadas de Hernando, de Aguilar o de Alianza. Son las muchas ediciones de Aguilar, que recoge la totalidad de los títulos en tres volúmenes de *Obras completas* y que superan la veintena

desde la primera de 1945, las más citadas por la mayoría de los críticos; no son éstas, sin embargo, demasiado fiables desde una consideración estrictamente textual.

Carecen los *Episodios* -casi totalmente- de ediciones críticas, de tal modo que sólo podemos disponer por el momento de la que ofrece Cátedra de *Trafalgar* (aparecida en 1983), la editada por el Cabildo Insular de Gran Canaria de *Zumalacárregui* (1990) y la de Castalia de *La vuelta al mundo en la Numancia* (1992). De resto, y hasta ahora, cualquier cita textual rigurosa de los *Episodios* de Pérez Galdós ha de remitir a la última edición aparecida en vida del autor que es siempre reimpresión de la primera o de la "cuidadosamente corregida" por el mismo; concurre ésta última circunstancia sólo en las novelas de la segunda serie y en varias de las de la primera: allí quedan sin corrección expresa *La Corte de Carlos IV*, *Bailén*, *Gerona* y *La batalla de los Arapiles*.

Por lo tanto, llegar a fijar con rigor el texto galdosiano de los *Episodios Nacionales*, y fijarlo, además, en edición crítica que contemple en su amplitud y que puntualice adecuadamente el *aparatus criticus* y las circunstancias contextuales que lo conforman, sigue siendo tarea pendiente de enorme interés.

MATERIALES PARA UNA EDICIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Para realizar una edición de los *Episodios* galdosianos que pretenda una rigurosa fijación textual, es indispensable acudir a las ediciones realizadas en vida del autor; preferentemente, y por regla general, a la última sin dejar de contrastarla con la primera, como ya indicamos.

Pero además serán de indispensable consulta los **materiales previos** a esa edición que puedan existir porque ayudan a la fijación definitiva del texto y porque permiten comprobar la génesis y la conformación paulatina en sucesivas variantes de la creación galdosiana: los manuscritos y las pruebas de imprenta corregidas -galeradas- en primer lugar, además de otros materiales de configuración previa que existen en el caso de los *Episodios*.

El corpus de estos materiales respecto a los *Episodios Nacionales* es el siguiente:

MANUSCRITOS : Existen manuscritos de cuarenta y uno de los cuarenta y seis títulos; el resto se considera perdido. Están completos los de la primera serie, los de la cuarta y los de la

quinta; de la segunda serie falta el último, *Un faccioso más y algunos frailes menos*; de la tercera faltan cuatro: los de *Zumalacárregui*, *Mendizábal*, *Luchana* y *Los Ayacuchos*.

Los documentos originales se encuentran en la Biblioteca Nacional, excepto los manuscritos de *Bodas Reales*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto*, y *Cánovas* que se conservan en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Del primero de ellos, *Bodas reales*, la Biblioteca Nacional dispone de una fotocopia; recíprocamente, la Casa-Museo Pérez Galdós dispone de fotocopias de los manuscritos originales que están en la Biblioteca Nacional, excepto -en este momento- de cinco de ellos: *Prim*, *La de los tristes destinos*, *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I*.

GALERADAS - Existen galeradas corregidas de 25 episodios, que corresponden a todos los títulos a partir de la Tercera Serie, exceptuando al de *Los duendes de la camarilla*.

La mayoría están completas y la inmensa mayoría corregidas por la mano de su autor. Las incompletas son sólo seis: *Zumalacárregui*, *Luchana*, *La campaña del Maestrazgo*, *Bodas reales*, *La revolución de julio* y *Cánovas*. Las corregidas por mano ajena al autor -ya en la etapa crítica de su ceguera- son *La primera República* y *De Cartago a Sagunto*; las correcciones de *Amadeo I* las realiza el autor sólo en parte. Las galeradas de *Cánovas*, el último episodio publicado, aparecen sin corregir.

OTROS MATERIALES ORIGINALES -Existe en el archivo de la Casa Museo "Pérez Galdós" una caja de documentos varios relacionados con los *Episodios* cuyo interés -aunque adicional- exige la consideración del especialista que pretende realizar una edición completa y rigurosa de los textos y sus circunstancias.

Se trata de apuntes diversos que afectan a distintos textos a partir de la tercera serie: esquemas o planes de obra, relación de personajes de alguna de ellas, notas de tipo histórico, datos varios sobre situaciones o personajes, encuestas preparadas y/o contestadas por informantes diversos... Fácil es suponer que el autor los recopilaba para apuntalar las referencias históricas de sus textos, para descubrir los detalles individuales de los protagonistas de la historia que en las novelas adquirirían relieve adicional de personajes literarios o para fijar las circunstancias de la historia (aquella "historia interna") que los seres de ficción vivían y padecían. Así, junto a listados de gabinetes políticos sucesivos con cuidadosa datación cronológica expresa, aparecen detalles de distintos informantes sobre curiosidades varias sobre personajes y personajillos o una relación de cuestiones concretas sobre costumbres, hábitos y gustos particulares de los protagonistas de la historia destinada a un informante específico (en este

sentido es particularmente curiosa la destinada a recibir información sobre el rey Amadeo I). Aparecen también interesantes dibujos encaminados a situar visualmente hechos concretos que luego hallaban reproducción cuidada en el texto novelístico, como ocurre, por ejemplo, con un gráfico de la localización y disposición de las tropas en la batalla de Arapiles, un plano de las dependencias internas de una cárcel o el dibujo existente del coche en que viajaba Prim en el momento de su atentado con detalle de la ubicación de su persona y la del cochero. Investigar cómo y hasta donde utilizó el autor estos materiales es tarea atractiva y, sin duda, necesaria.

INTERÉS Y UTILIDAD DE LOS DISTINTOS MATERIALES.

A partir de la consideración general del interés y de la utilidad de los materiales previos de la gestación galdosiana, apuntaremos algunas tendencias del maestro detectables en materiales críticos concretos de *Episodios Nacionales*. Serán sólo apuntes o aproximaciones esquemáticas; inútil sería tratar de recoger en unas páginas las notas más destacadas de los distintos materiales críticos que confluyen en la edición de los *Episodios Nacionales* galdosianos y las tendencias correctoras, perfiladoras o definidoras que de ellos pueden derivarse. En el caso concreto del curso que nos ocupa, la exposición directa enriquecida de textos ejemplificadores podría contribuir eficazmente a redondear lo ahora expuesto.

5.1.1- Los manuscritos galdosianos son documentos imprescindibles para el editor crítico de esos textos. Suponen el primer eslabón documentado de la gestación textual aunque, tal como se nos presentan, no puedan ser, *sensu stricto*, el verdadero primer texto. Seguramente el autor partía de un anterior esbozo textual -quizás esquemático; quizá expuesto en breve forma discursiva- donde quedaban perfilados ya el plan de la obra (su estructuración capitular, la adecuación de contenidos y contextos a las técnicas narrativas correspondientes), los contenidos temáticos y la envoltura formal en líneas generales, además de la clarificación de temas y subtemas en su desarrollo y la configuración de los personajes. Se conservan, en efecto, algunos borradores esquemáticos de la pre-redacción galdosiana; pero éstos refieren a circunstancias históricas o contextuales -fechas, datos, nombres de personalidades...- más que a circunstancias de la ficción. Curiosamente, una de esas cuartillas puede verse reproducida en la segunda parte de las páginas que "el Bachiller Corchuelo" dedicara a don Benito en *Por esos mundos* del año 1910: pertenece a la preparación del Episodio Nacional *Las tormentas del 48* y se trata de una apretada lista de referencias sobre la composición de los distintos gabinetes políticos del momento. Y verdad es que muchas referencias de los hechos históricos - españoles y europeos- ofrece la novelita; pero ninguna alusión se recoge en el documento al

memorialista García Fajardo, personaje de ficción que nace en el episodio disfrazado de simbólico pícaro de los tiempos para ofrecernos el panorama de los hechos desde su particular punto de vista; ni a bella Eufrosia, vieja amiga de los lectores desde la serie episódica anterior y que ahora reaparece oportunamente redimida y situada ("colocada") por una boda conveniente, para insistir en el paralelismo de la historia y la novela. Es posible que, en efecto, don Benito, prepare primero -como afirma- "el cañamazo, es decir, el tinglado histórico" ...y luego "una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, (invente) la intriga"...como dejó dicho en unas de sus declaraciones, no muy abundantes, por cierto. (Bachiller Corchuelo, 1910).

Como prueba de las lógicas variaciones que median entre la concepción de un texto y su redacción definitiva podría servir las declaraciones del propio autor respecto a la redacción del Episodio Nacional *Amadeo I*. (Bachiller Corchuelo 1910). Figura ya su nombre en la parte superior de una cuartilla en blanco:

"Lo haré en forma dialogada, como *Cassandra*, como *El abuelo*... Creo que se estrenará arreglado para el teatro. Será una comedia satírica...Al modo de las de Aristófanes...¡Ya verá como le gustará!"

La realidad del texto final es que, en efecto, *Amadeo I* es uno de los textos más atractivos de los Episodios Nacionales, narrado desde la primera persona de un individuo ficcional -Tito- que interpreta una etapa histórica cercana para el autor que lo manipula, y con el sugerente añadido de la presencia directa de don Benito en "el amigo canario" que anima al personaje a novelar la etapa histórica. Pero, aunque no falta el ingrediente satírico, no está redactada en diálogo dramático, ni sufrió nunca versión teatral; es decir, la idea inicialmente concebida para el texto cambió profundamente en la hora de la verdad de la redacción.

Como apuntó Beatriz Entenza (1989,150), está claro que el autor utilizó los manuscritos como **texto intermedio**. Muestran, generalmente, una caligrafía descuidada -y de no fácil lectura- propia de un producto de elaboración rápida y expedita y de una voluntad creadora decidida que espera a un estadio posterior -el de las pruebas de imprenta o galeradas- para acabar de redondear situaciones y de perfilar matices. Los manuscritos galdosianos aparecen redactados en cuartillas numeradas correlativamente y redactadas con pluma y por una sola cara. En general, constituyen primeras redacciones de la obra completa, muy ricas en arrepenimientos que se solucionan mediante transformaciones textuales basadas en sustituciones, supresiones o adiciones del documento primitivo. Los manuscritos correspondientes a *Episodios* -especialmente los de las dos primeras series- parecen productos

menos espontáneos que algunos de los de sus novelas, pues puede apreciarse en ellos de manera especial el interés del autor por reelaborar el texto definitivo evitando tachaduras muy largas, pues los caracteres caligráficos se dilatan o se contraen por necesidades de adaptaciones espaciales (así ocurre en *La segunda casaca*, *El Grande Oriente...*).

Aunque puede haber diferencias entre textos manuscritos de distintas épocas, se puede afirmar de manera general que, formalmente, las correcciones de los manuscritos destinadas a suprimir texto -que podrá ser reemplazado por otro o no- se realizan mediante trazos enérgicos y decididos que dificultan enormemente la reconstrucción de lo desechado; tal tarea se vuelve cada vez más dificultosa según la corrección decrece en longitud llegando a hacerse casi imposible cuando de supresiones de palabras se trata.

Muchas de las transformaciones por sustitución afectan a porciones cortas de texto (de una palabra a tres líneas); en estos casos se ejecuta la corrección sobre la marcha, abandonado -incluso- una palabra en mitad de la redacción y prosiguiendo la escritura inmediatamente, o sobreponiendo el texto sobre la línea.

Arrepentimientos producidos en una segunda lectura textual del manuscrito pueden resolverse de diferentes maneras según su amplitud: bien tachando de un solo trazo lo escrito para añadir el texto sustituidor sobre la línea, bien añadiendo la nueva redacción en otra hoja o parte de ella pegada sobre la anterior (cuando se trata de una adición para la que la longitud de lo suprimido es insuficiente), o bien dando lugar a nuevas hojas numeradas repitiendo la cifra de las que se desechan parcialmente con un ordinal añadido (31a, 31b, 31c...) cuando se trata de una adición amplia.

Con mucha frecuencia se registran sustituciones largas que afectan a páginas enteras o a gran espacio de las mismas que, una vez tachado el texto primitivo mediante trazos de pluma en forma de aspa, líneas onduladas o mezcla de ambas y añadido de trazos rectos, se resuelven con un eventual y práctico -también económico- aprovechamiento de los reversos de la misma hoja, para disponer en él la nueva elección textual. La casuística de la utilización de estos reversos y los arrepentimientos textuales que ellos contienen es muy amplia. Todos los manuscritos, sin excepción, contienen reversos ilustrados. En la mayoría de los casos se trata de borradores desechados de la misma novela; pero pueden descubrirse en ellos también planes de redacción del mismo episodio (ocurre por ejemplo en el manuscrito de *Los apóstólicos*); borradores de telegramas que prepara el autor (así en *Narváez*); textos de cartas a Galdós (por ejemplo, en *La campaña del Maestrazgo*); borradores de cartas de Galdós (por

ejemplo en *Montes de Oca*); textos periodísticos diversos (por ejemplo en *La estafeta romántica*, y también en *La revolución de julio* en dos de cuyos reversos manuscritos -229 y 228- aparece un interesante escrito de reflexión sobre las realidades españolas del momento). O pueden descubrirse en esos reversos otros trabajos que está realizando el autor: así aparece el borrador de una traducción de Dickens que en los reversos de unas cuartillas (493-497) del texto de *La segunda casaca*, o un texto sobre flores titulado "Junio" de tres cuartillas de *El 7 de julio*. Igualmente, y con frecuencia, contienen borradores desechados de otras novelas como, por ejemplo, aparecen textos olvidados de *Doña Perfecta* en *El Grande Oriente* y en *Carlos VI en la Rápita*, de *Gloria* en *Los Apostólicos*; de *Cuarenta leguas por Cantabria* en *Los cien mil hijos de San Luis*; de *Alma y vida* en *Las tormentas del 48*; de *Marianela* en *Un voluntario realista*; de *La república de las letras* en *Carlos VI en la Rápita*, etc. Las hojas sueltas desechadas de *Luchana* que aparecen en las cuartillas de *La campaña del Maestrazgo* contienen el interés añadido de tratarse de restos de un manuscrito perdido.

Las transformaciones largas a las que estamos aludiendo pueden llegar a afectar a varias hojas, incluso a un texto casi completo, intensificando el atractivo del campo de investigación y ampliando sus límites. Piénsese por ejemplo en el origen de lo que Alan Smith publicó como novela con el nombre de *Rosalía* (1983), un texto desechado por Galdós pero cuyas cuartillas aprovechó en sus reversos para la redacción de parte de *Gloria* y de varios de los títulos de la segunda serie de *Episodios Nacionales*. Ejemplos relevantes son, también, las tres versiones de *Lo prohibido*, y las dos (una completa, -la definitiva-, otra incompleta -la desechada) de la novela *Miau*, y el caso similar de *Fortunata y Jacinta*, que han dado lugar a interesantes trabajos de J. Whiston (1883), de R.J. Weber (1964 y 1973) y de Diane Beth Hyman (1972), y de Whiston (1975), Ribbans (1989) y López Baralt (1992), respecto a cada una de las tres novelas.

En términos generales -y atendiendo ahora a la significación de las transformaciones- podemos afirmar que son los manuscritos los textos más propicios a incluir alteraciones *profundas* (en el sentido generativista del término) respecto al plan primitivo de la obra¹ o adecuaciones estructurales de capítulos, subcapítulos, o jornadas y escenas; que abundan en ellos, más que en ninguna otra etapa, las adiciones y supresiones textuales largas -más o menos largas-, y que no son extrañas las variaciones de espacios o las puntualizaciones respecto a contextos y ambientes; que son ellos los más propensos a ofrecer titubeos sobre los personajes (cambios de nombre o de fisonomía pero también remodelaciones de su personalidad, modos de actuación que los individualizan, en especial, puntualizaciones respecto al lenguaje

individual, factor determinante para la caracterización). Huella hay de algún título cambiado, como es el caso de *Las tormentas del 48* que, según podría deducirse de la anotación el reverso de la hoja 2, se llamó primero *El Huracán del 48*. Destacable es el caso del manuscrito de *El terror de 1824* que, si bien no es de los más ricos en correcciones, sí que aparecen interesantes puntualizaciones para el contenido textual: así el cambio del nombre del tético personaje Romo que de Zacarías pasa a llamarse Francisco y que, en dato suprimido, era conocido por "Paco Tinieblas", mote procedente de un antiguo "Fray Tinieblas" que recibiera en su anterior vida conventual; también el interés por recoger en la novela datos de la realidad histórica, como los detalles de la muerte de Riego y la reproducción del texto completo de una sentencia condenatoria de aquellos aciagos días, interés este último que da lugar a muchas correcciones, al añadido de cuatro cuartillas (146,1-2-3-4) y a la indicación expresa "Aquí un claro donde intercalaré la sentencia. Lo haré en las pruebas porque todavía no la tengo a mano".

5.1.2.- Las galeradas o pruebas de imprenta corregidas (primeras pruebas) son el segundo momento de la gestación textual galdosiana.

El autor se encuentra ante la primera redacción impresa de su novela, limpia, ocupando la tira central de unas hojas alargadas que ofrecen amplios márgenes en blanco. Una redacción, además, conceptualmente acabada para la que empieza a contar el tiempo *per se* de la corrección.

Sobre este texto reflexiona el autor. Y suprime alguna palabra, sintagma o frase tachándola y realizando la correspondiente indicación en el margen; y sustituye alguna elección anterior registrando el nuevo texto con letra cuidadosa y clara; y añade alguna palabra, alguna frase o algún párrafo en los espacios laterales. O indica nítidamente al tipógrafo alguna variación de carácter técnico; o llama su atención con un "ojo" enmarcado en círculo cuando un extremo textual le interesa especialmente. No son extrañas en las galeradas la presencia de avisos al editor sobre la calidad del papel, o sobre el envío de las pruebas; como tampoco son extrañas referencias ajenas a las mismas como operaciones aritméticas diversas o dibujos y caricaturas relacionadas o no con su mundo de creación. Todo ello constituye indicios de una tarea realizada con especial cuidado, con atención despaciosa que permite algunas distracciones intermedias. Berkowitz asegura que Galdós sentía odio hacia las galeradas de sus propias obras (1951, 5); todos los que hemos experimentado tal tarea en textos propios o ajenos conocemos la desazón que producen, por la responsabilidad que la corrección conlleva. Pero es evidente que este momento corrector fue para Galdós -creo que de manera excepcional- el verdadero de la creación, asumido con la fruición que el caso requiere, según todos los

indicios. Eso parece indicar Manuel Tolosa Latour en carta al autor (10 de noviembre de 1895) y reproduciéndole una conversación del propio Tolosa con María Guerrero, escribe: "¿Qué hace que no viene D.B. de Santander? (...) Su novela. Usted no sabe cómo es D. B. cuando está con galeradas en la mano".

Concluida la tarea correctora, las pruebas de imprenta se han convertido en un instrumento de trabajo valiosísimo para el investigador; no sólo por la abundancia y la variedad de los arrepentimientos que en ellas se registran sino por su significación. Estudiándolos podremos comprobar que las correcciones de las galeradas -la inmensa mayoría de ellas-, como propias de un producto nacido de la reflexión dentro de un texto en que se ha superado ya la preocupación por la "urdimbre" narrativa de la obra, son variantes de la expresión que afectan al acabado literario del texto sin dejar de incidir en los contenidos y de iluminar con su presencia los entresijos de la escritura galdosiana. Mediante estas variantes de la expresión el autor completa, pule, intensifica, perfecciona, matiza la obra que había resultado del manuscrito; y también "redondea detalles"; y rectifica posibles defectos que pudieran obstaculizar aquellas pretensiones de funcionalidad perseguidas. Constituyen, por tanto, la etapa más interesante y más significativa para conocer y valorar la preocupación estilística galdosiana en el devenir de la gestación de su texto.

En esa voluntad correctora hallamos la presencia de destacados 'estilemas' característicos de diferente significación y oportunidad. Ejemplificando con casos concretos de entre la amplia casuística podríamos señalar que algunos de ellos, situados en un primer estadio de corrección, se encaminan, simplemente, a eliminar descuidos consiguiendo -de paso- elevar el registro lingüístico del texto. Otras atenciones correctoras perseguirán pulir la palabra del narrador o la manifestación del personaje evitando alguna expresión que pudiera desentonar por vulgar: o este caso que reproduce la expresión impulsiva del Tito de *Amadeo I*: «Pues le participo que me casaré con Obdulia cuando me dé la gana, y sepa que me [caigo sobre usted y su pindonguera] descargo en usted y su pastelera madre»

Otros cambios indican más intensamente una voluntad de estilo: como la tendencia -abundantemente documentada- a la economía lingüística evitando la presencia de "palabras vacías", en pro de la concreción y la eficacia textuales: un ejemplo de *Zumalacárregui*, «La enagua en casa, [y no hay que buscar el calzón en el monte ni en el camino sino esperar a que venga a casa] y en l acalle y en la heredad al calzón». Igual intención estilística dirige la

atención a la calidad fónica del texto para incidir en su modulación rítmica: (de *Amadeo I*), «Al verla partir» [yo] tomé una actitud de dignidad severa [y la vi partir] sin despegar los labios ni alterar mi adusto entrecejo».

Otro estilema, bien característico, es el de la voluntad precisiva que registra el mayor número de las variaciones. Esa intención se detecta en el afán por lograr la expresión más apropiada en cada caso: «No se oiría en él ni el [ruido] vuelo de una mosca», en *Amadeo I*.

La presencia de 'indicios de elaboración', demostradores de una evidente preocupación cultista en nuestro autor, es otro estilema que se manifiesta mediante muy diversos procedimientos. Uno de ellos, puede consistir en la sustitución de ciertos términos comunes por sinónimos más inusuales (loco >demente; bajar> descender; gasto diario >gasto cotidiano, etc). Otro de estos procedimientos consistirá en introducir en la nueva redacción oportunos juegos retóricos: tal es el caso de la siguiente perífrasis de *Amadeo I*: «Algunos la ensalzaban con exceso; otros la deprimían con esta crítica pesimista que es [el mayor deleite de los españoles] la miel más grata en bocas españolas».

En el desarrollo de estos 'estilemas' cuidadores del cómo de la obra, y demostrando la profunda imbricación de la sólo aparente dicotomía que podemos llamar de manera simple **fondo y forma**, sorprendemos destacadas variaciones textuales cuya pertinencia trasciende el plano de la expresión para matizar eficazmente la fuerza expresiva de los contenidos. La intensificación de matices que perfilan intencionadamente una situación o un personaje es lo más habitual en las correcciones de las galeradas. En otro lugar (1987, 116) habíamos señalado algunas variantes de galeradas que insisten en la caracterización de un mismo individuo "de pocas luces, de ideas comunes y palabras rebuscadas y ampulosas" que atosiga con sus argumentos al protagonista: «Es que... bien podría suceder que «acá se nos» viniera usted con fines de espionaje (...) «Y por mis ayudantes supe que «el señor capellán» (perífrasis conminativa) acudió [usted] a la cita» (...) «Mi buen capellán [se halla usted fluctuando] «fluctúa» tristemente entre lo que le [dice] pinta su imaginación...». Muy abundantes son los textos corregidos en galeradas de similar significación: señalemos su presencia, por ejemplo, en *Bodas reales, O'Donell, España sin rey, Narváez, Montesdeoca...*

En las galeradas puede darse, también, el cambio del nombre de un personaje: como el de la marquesa de Sariñán, que en *Luchana* pasa a llamarse doña Juana Teresa, el lugar de doña María como la conocíamos anteriormente. También pueden originarse correcciones

significativas, como las que apuntan a comprobar el interés del autor por suprimir textos demasiado digresivos o reflexivo-críticos que empañarían la eficacia de su novela: así puede comprobarse en el texto de *La estafeta romántica* o en el de *Vergara*.

Otro dato de interesante comprobación en las galeradas es el del interés del autor por la perfecta referencia de los datos de sus informantes (ejemplo destacado se registra en *Aita Tettauén*); o por la reproducción fiel del habla popular; o por la referencia correcta de los textos en hablas no castellanas: valga como ejemplo el cuidado en la corrección de los textos catalanes de *La campaña del Maestrazgo*.

5.1.3- Cerrando ya los caminos de la gestación textual galdosiana en su sucesión no podemos dejar de aludir a los nuevos cambios que registra la edición prínceps respecto a las galeradas corregidas, y que suponen un paso posterior de esta voluntad correctora pues, aunque en todos los casos no haya constancia gráfica de ello, la mayoría parecen venir de las manos del novelista y muy pocos -y superficiales- de editores o cajistas. De algunos *Episodios* se conservan documentos de segundas o terceras pruebas corregidas, como el texto de imprenta ya paginado de *Bodas reales*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y de *Cánovas*.

No afectan los cambios que reflejan las primeras ediciones a la semántica textual de la obra, claro; pero sí «mejoran el texto precisándolo en sus detalles, simplificándolo en su sintaxis y dando más detalles en algunas descripciones» (Cardona, 1984,62). Se refieren a términos concretos y se dirigen -en la mayoría de los casos- a intensificar la capacidad expresiva de un texto o a corregir una expresión determinada añadiéndole -casi siempre- precisión, eficacia narrativa..., en fin, calidad literaria².

4.1.4.- Espacio aparte merece otra cuestión poco explorada aún por la crítica que es el cómo, el porqué y el hasta qué punto de las ediciones que se señalan como "esmeradamente corregidas" por el autor, a partir de la edición prínceps. Es ése, en efecto, otro tema interesante que una edición crítica rigurosa y completa no debería obviar. Ya quedó indicado en el apartado 3 el estado de la cuestión en este extremo concreto.

* * *

El análisis de las variaciones de los manuscritos, las galeradas y las primeras ediciones galdosianas nos permiten comprobar que, en efecto, Pérez Galdós, que tuvo conciencia de no ser un estilista y en cuyo texto prevalecen siempre intenciones de *funcionalidad* sobre cualesquiera otras, fue un concienzudo corrector de su forma -para precisar, para lograr la

expresión más idónea a cada caso, para conseguir una modulación rítmica apropiada al universo narrativo que construye, para marcar literariamente su texto...-. Manuscritos, galeradas y primeras ediciones son, como hemos podido ver, distintos momentos de elaboración textual. Con sus peculiaridades; pero unidos por una voluntad perfeccionadora común. Como el mismo Galdós indicó "el estilo no deja de construirse el autor mientras no deja de escribir". Y el devenir de las correcciones de los distintos momentos de su gestación textual en su significación, nos demuestran que representan meros eslabones de una misma preocupación correctora que va adensándose y depurándose paso a paso, como etapas diversas de una misma búsqueda.

NOTAS

1- Apuntemos como curiosidad la modificación que el autor introduce en el plan de *Los duendes de la camarilla* cuando la redacta y que aparece en el reverso de la hoja 169 del manuscrito, donde puede leerse: "Modificación. Domiciana no se escapó del convento con Lucila.- Salió [por para ir a] por enferma y loca, para curarse en su casa. Patrocinio consintió en esta salida para verse libre de ella. Lucila la sirvió de criada y enfermera. Cuando Lucila se escapó, buscó refugio en la casa de Domiciana, que la tuvo a su servicio algún tiempo."

2- Dejo aparte en mi consideración las alteraciones profundas del texto, como han sido los cambios de algunos finales de novelas en distintas ediciones, pues no han sido sólo ni principalmente razones estilísticas concretas las dirimentes: piénsese en los cambios del final de las novelas *Doña Perfecta* o de *La Fontana de Oro*.

* * *

Lección impartida en el Curso de verano de la Fundación Duques de Soria. Director: Francisco Rico. Soria. Julio, 1994.

GALDÓS Y EL MUNDO CLÁSICO

De manera muy reiterada y en textos muy diferentes, Jorge Luis Borges ha teorizado respecto a lo que sea efectivamente eso tan complejo que llamamos **literatura**. En este terreno -como en muchos otros- hemos de suscribir sus declaraciones como propias no sólo del gran sabio que llegó a ser, sino de su particular genialidad, que le ha permitido definir en discurso clarividente intuiciones clarificadoras y ordenadoras del mundo. En *Otras disquisiciones* (638) afirma Borges que la literatura, como, en general, todas las manifestaciones culturales a las que ha accedido el hombre, puede ser considerada como "la historia de la diversa entonación de algunas metáforas"; la continua reelaboración formal de unos pocos tópicos; en la línea (como el propio Borges expresa) de lo afirmado por Paul Valery, por Emerson, por Shelley... respecto del poema: sólo son los grandes poemas fragmentos de un poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe. Puede ser considerada entonces cada obra de la literatura como sílaba o aportación individual al **Gran Texto**, a cuyo entendimiento total sólo podrá llegarse aunando todas las obras en torno a un gran **eje de relaciones** que permita la confrontación de las diversas **afinidades**, conceptuales y formales, sobreiluminadas estas afinidades desde las coordenadas espacio-temporales correspondientes.

Fácil es llegar desde estos supuestos a nociones muy actuales en los planteamientos críticos, así las de *intertextualidad* -en palabras de Julia Kristeva- que se traduciría en marbetes como *transtextualidad*, *palimpsesto* o *literatura en segundo grado* siguiendo a Gerard Genette. Son nociones complementarias, desde la praxis, de las expresadas por el pensador argentino, que permiten comprobar a lo largo de la historia lo que podríamos llamar, con palabras del mismo Borges, *las diversas entonaciones de una misma metáfora* mediante las redes de significaciones detectables en los distintos **textos**, es decir, en los significantes textuales que explicitan en la estructura de superficie las informaciones semántico-sintácticas de la obra literaria. Estas estas redes de significaciones -por otra parte- precisan de la connivencia especial de un lector competente, capaz de descubrir sus implicaciones; un descubrimiento -por cierto- doblemente gratificante para ese lector porque va a permitirle, además, el placer de colaborar con el autor en el ejercicio mágico de la creación literaria mediante la atractiva complicidad que permiten las competencias mutuas.

Hablamos del **Gran Texto** de la literatura en el mundo, hablamos de **intertextualidades**: podríamos añadir que, en efecto, escribir es ante todo volver a leer, revivir un diálogo eterno entre textos. Y en la comparación y en el diálogo entre ellos, y en el seguir los rastros de las diferentes escrituras es donde destaca el atractivo del guiño intertextual.

Viene a convenir la reflexión anteriormente expuesta con en el tema de la relación entre el mundo de la Cultura clásica y el texto moderno, cuestión que nos ha ocupado últimamente y sobre el que hemos realizado una indagación crítica teniendo como referencia el universo literario de Benito Pérez Galdós.

*

Casi no hace falta recordar que, en la cosmovisión literaria occidental (permítaseme un juego libresco), *en el principio fue el mundo clásico*; lógico es, pues, que los textos inaugurales clásicos sostengan el edificio de aquel diálogo cultural que indicábamos; unos textos, los clásicos, además, especialmente enriquecidos de hallazgos y significaciones de alcance universalista que se representan en abundantes y atractivos **mitos**, entendiendo el mito -sin entrar en profundidades sobre las diversas interpretaciones del término- como arquitectura de palabras con trascendencia, como palabras preñadas de sentidos diversos que se abren a derivaciones múltiples. El mundo clásico y sus referencias culturales, pues, como sustrato, como base. También como modelo; como "autoritas". Y no sólo en aquellas etapas literarias cuyas estéticas han estado especialmente ligadas a los modos y las inspiraciones del mundo antiguo.

*

Como sabemos, Benito Pérez Galdós se formó hasta culminar el bachillerato en el prestigiado Colegio de San Agustín, una reciente fundación docente de su isla natal -Gran Canaria- que contaba entre sus profesores con lo más destacado de la intelectualidad liberal de aquellos momentos especialmente interesantes para la sociedad insular. Y se formó -como "tenía que ser"- en la tradición de la escuela de su tiempo, una escuela asentada en los principios intelectuales de la cultura clásica, consolidada, prestigiada y moldeada en los viejos ideales de la Ilustración, los mismos que actuarán como constante a lo largo de la centuria y que espolearán las plumas comprometidas con su tiempo y con su tradición.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Los estudios clásicos de Galdós en el Colegio de San Agustín, realizados bajo la dirección de los hermanos Martínez de Escobar, debieron ser armoniosos y sólidos. Los nuevos programas académicos de aquellos años (los planes de 1858) daban preponderancia a estas disciplinas, hasta el punto de merecer las quejas de otro alumno de la misma época amante de las ciencias, Andrés Navarro Torrent, que en *Mis recuerdos* expresa:

"Siempre el dichoso latín y griego. Bajo el título de análisis del griego y composición castellana y latina, siguen siendo el objeto preferente del nuevo plan de estudios. Tantos años seguidos sin dejar de la mano dos lenguas muertas (...)"

En la biblioteca de la antigua residencia veraniega de don Benito, la casa actual de los Pérez Galdós en Tafira, se conserva un ejemplar de *El arte poético* de Horacio fechado en 1860 que fue -casi sin ninguna duda- lectura escolar de nuestro autor.

Continuó Pérez Galdós su formación clásica en Madrid. En las aulas universitarias tiene como maestro de "letras clásicas" a Alfredo Adolfo Camus, excelente pedagogo a quien Galdós dedicó un atractivo retrato que formó parte de su *Galería de españoles célebres* publicada en la prensa madrileña en 1866. En este retrato, el joven alumno isleño que "aprendía en la universidad a *ver* la vida" (Blanquat, 187) perfila al maestro Camus como revividor de la tradición espiritual del auténtico humanismo y como espléndido pedagogo que sabía conducir a sus discípulos al conocimiento de las obras maestras de los clásicos para descubrir a través de ellas el esplendor de la vida de una civilización desaparecida. Camus dejó sin duda huella perenne en el futuro novelista que de la mano del maestro y desde sus ojos divertidos y despiertos, aprendió a asimilar el pensamiento antiguo como fuerza creadora con capacidad de animación para los tiempos modernos. Josette Blanquat apunta huellas de las sugerencias clásicas de Camus que se manifiestan en conexiones existentes en la obra galdosiana con la filosofía y el espíritu de Juvenal, de Horacio, de Plauto, de Terencio; conexiones éstas macedadas desde dos ámbitos propicios: aquel preparado por las enseñanzas del siglo XVIII que Galdós había asimilado en los años de su formación canaria, y el de las sugerencias del romanticismo liberal de aquellos tiempos.

*

Nada descubrimos al afirmar que la extensa obra novelística de Pérez Galdós se halla caracterizada por una "inspiración de trascendencia" -religiosa, social o histórica- que motiva el que su universo narrativo aparezca enriquecido de paralelismos simbólicos cuyo descubrimiento, seguimiento y derivaciones -más allá de la atractiva superficialidad de los

contenidos- constituye uno de los más atractivos señuelos para el lector galdosiano. En el ámbito religioso, abundan los paradigmas bíblicos del Antiguo y del nuevo Testamento. En los ámbitos sociales o históricos es, sin embargo, más frecuente la presencia de concepciones simbólicas que atienden a motivos o a temas de la tradición mitológica de la Antigüedad. De este modo, no es difícil sorprender reelaboraciones personales de leyendas o mitos antiguos que enriquecen de connotaciones culturales el mundo de las significaciones novelísticas; o descubrir en los perfiles de destacados personajes caracterizaciones muy personales que revelan huellas de imágenes consagradas por la tradición clásica. Necesario es advertir cómo el uso de lugares comunes de la mitología clásica y la particular recreación que de ella hace el autor es recurso eficaz para -en ocasiones- envolver de ironía el mundo de la representación que se propone; vía la de la ironía que no es extraña en las reinterpretaciones de mitos que llevan a cabo los autores modernos quienes acuden -casi siempre- al contraste entre mundos para situar al mitológico en una cercanía casi familiar, "bajo una luz irónica un tanto frívola" como ha señalado Carlos García Gual (47).

*

Fue el investigador galdosiano Gustavo Correa (1963) el primero en señalar cómo determinadas actitudes frente a la mitología antigua ayudan a la determinación de momentos significativos de la creación galdosiana. En lo que el investigador llama "Actitudes frente a la mitología clásica" (1963,59) y para señalar la literaturización de los lugares comunes de la creación del autor derivados de leyendas o topos mitológicos, ejemplifica Correa en las novelas de la primera época, a partir del aprovechamiento literario de las constelaciones del universo cósmico en distintas creaciones y con sentido diferente. Así en *Doña Perfecta*, en donde las apasionadas declaraciones de Pepe Rey, imbuidas de suficiencia personal y de irónico escepticismo religioso frente a la tradición, e identificada ésta en los lugares consagrados de la Antigüedad clásica enfrentados a realidades sociales de la época, va a determinar no sólo la caracterización individual de Pepe Rey como personaje sino la actitud hacia el liberal ingeniero de Doña Perfecta -la severa protagonista- y, a la postre, el desencadenamiento progresivo de los hechos catastróficos de la novela:

"(...) Dirija usted la vista a todos lados, señor penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la luna no es una cazadora traviesaⁱⁱ, sino un pedrusco opaco; el sol no es un cochero emperlejlado sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas sino dos escollosⁱⁱⁱ; las sirenas son focas; en el orden de personas Mercurio es

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Manzanedo^{iv}; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke^v; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama monsieur Thiers^{vi}; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp^{vii}; Apolo es cualquier poeta. (...) No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay Laguna Estigia, ni otros Campos Elyseos que los de París. No hay ya más bajada a la tierra que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve dice que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentran sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio, y nada más.(...) (*Doña Perfecta*, 1984, 105-106).

En *El Doctor Centeno* corresponde al personaje Federico Ruiz -caracterizado como extravagante mezcla de poeta y astrónomo a la vez que como enervado católico-protagonizar la doble referencia intertextual de una anacrónica cristianización del cosmos, no muy alejada de las alegorizaciones mitológicas con sentido moralizante frecuentes en la Edad Media; de ella resulta el efecto humorístico con viso de esperpento que el autor perseguía para la caracterización de su personaje.

"¿Por qué los planetas y las constelaciones, todas las unidades, familias o grupos sidéreos han de tener nombres mitológicos? Qué significación ni sentido podemos dar en nuestra edad cristiana a los nombres y a las aventuras amorosas o criminales de tanto dios adúltero y brutal, de tanto semidiós canalla, de tanta ninfa sinvergüenza, de tanto animal absurdo? ¿Por ventura no tenemos en lo espiritual nuestro magnífico cielo cristiano poblado de santos patriarcas, ángeles, profetas, vírgenes, mártires y serafines? (...) ¿Qué inconveniente hay en que ese grandioso planeta llamado Júpiter, dios de una falsa doctrina, se llame ahora San José? Y los demás planetas de nuestro sistema, ¿por qué no habían de tener el nombre de otros patriarcas, Adán, Noé, Abraham? Esto se cae de su peso. Pues siguiendo este trabajo de bautizar el firmamento, las doce partes del Zodíaco vienen que ni de molde para los doce Apóstoles. Todas las constelaciones boreales y australes tendrían su santo correspondiente, y las grandes estrellas representarían los santos más famosos. *Arcturus*, por ejemplo, sería San Francisco de Asís; *Aldebarán*, San Ignacio de Loyola, el *Alpha del Centauro*, Santiago; la *Cabra*, San Gregorio Magno; *Vega*, San Agustín; *Rigel*, San Luis Gonzaga... *La Cabellera de Venecia* tomaría el nombre de la Magdalena; las *Pléyades* serían las once mil vírgenes; la *Espiga o Alpha de la Virgen*, Santa Teresa de Jesús, y *Antarés*, la

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Verónica...*Sirius*, la mayor maravilla del cielo, tendría la representación de la Madre de Dios (...)" (*El Doctor Centeno*, 1975, p.111-112).

En sentido contrario al del texto anterior, en *La familia de León Roch*, ante la magnificencia de una noche estrellada y en un momento de congoja personal, las constelaciones mitológicas en su tradición fabulística se confunden con el sentimiento, para despertar la imaginación poética del científico León Roch y clarificarle su verdadero camino en "la inmensidad de aquel mar sin orillas", cuestión que el autor resuelve formalmente en bello ejercicio retórico de personificaciones enlazadas.

"Enfrente y arriba, fija, sola, quieta, en apariencia no muy grande, presidiendo como en un trono el decurso eterno de las demás estrellas, vio León a la Polar, primera letra del libro del firmamento. Las dos Osas le hacen la corte: la pequeña rondando junto a ella; la mayor, arrastrando su magnífica cola en grandioso círculo. Casiopea, Cefeo, el Dragón, la enorme Cruz del Cisne, atrajeron sucesivamente su mirada, y por último, Vega, estrella hermosa, con centelleo melancólico y elocuente. Es tan linda que nos dan ganas de cogerla, y la cogeríamos si tuviéramos un brazo un millón trescientas treinta veces más grande que el brazo que necesitaríamos para encender nuestro cigarro al Sol. (...) Era tarde, y mientras Arcturus declinaba hacia el Ocaso, aparecía por la derecha el Cuadrado de Pegaso, seguido de la infeliz Andrómeda, que se alarga hasta tocar a Perseo; apareció éste con la Medusa en la mano, y después de Cabra, sola en un ángulo del Cochero, sin compañía ninguna, enojada, brillando con rayos que parecen saetas, mirándonos con entrecejo resplandeciente desde la distancia de ciento setenta billones de leguas. (...) León Roch calculaba por la hora el tiempo que tardaría en aparecer el soberbio Orión, la maravilla más grande de los cielos, seguido de Sirio, ante cuya magnificencia palidece toda hermosura sidérea; después recorrió la región zodiacal, buscando la coqueta Antares, con hermosa cabeza y garras de Escorpión; se detuvo luego a determinar los sitios de las nebulosas más notables; esparció la vista por la Vía Láctea, donde tiende sus alas el águila y abres sus brazos la Cruz del Cisne; por un rato se anonadó ante tanta belleza, considerando lo difícil que es para los ojos profanos el considerarla como una polvareda de soles, y.. por fin se cansó de mirar al cielo. Reclamado en el fondo de su alma por cuidados de la Tierra y por una inquietud y presentimientos inexplicables, levantóse del asiento y penetró en la casa." (*La familia de León Roch*, p. 133-137)

De modo muy diferente aparece en la novelística galdosiana lo que podríamos llamar "reencarnaciones mitológicas", es decir la existencia de un simbolismo de signo clásico presente en la caracterización de determinados personajes, que se manifiesta de manera más o menos intensa, más o menos ocasional. Así Alejandro Miquis, en *El doctor Centeno*, es un aprendiz del dios Vulcano en su afán por conquistar las alturas del ideal artístico que se halla fuera de su alcance; o una encarnación de Ave Fenix, que saca sublimes fuerzas y alientos creadores en medio de la desintegración de su organismo. O Caballuco, en *Doña Perfecta*, reencarnación literaria no exenta de ironía del Centauro clásico, presenta un aspecto soberbiamente animalizado que se corresponde con su condición moral infrahumana. En ocasiones, el simbolismo de correspondencia clásica o mitológica llega a estructurar el desarrollo de la acción logrando añadir especial dimensión artística a la semántica textual: como el temprano relato *La sombra*, versión "doméstica" de la leyenda homérica de Paris, el robador de Elena. En el desarrollo argumental de *La sombra*, la leyenda mítica y Paris -su protagonista- se erigen como morbosa obsesión en la imaginación calenturienta de don Anselmo. Paris hallará su correlato real en Alejandro (por cierto, uno de los nombres que se dan a Paris en las *Heroidas* de Ovidio), que es en la atmósfera de irregularidad y magia de la novela, rival y tormento del marido cuyos celos llegarán a hacer revivir los extremos anecdóticos de la leyenda mítica haciendo de Alejandro un onírico Paris redivivo:

"¡Necio! tú me has llamado, tú me has dado vida: yo soy tu obra. (...) Yo he salido de tu cerebro como salió aquella buena señora [Minerva] del cerebro de Júpiter: yo soy tu idea hecha hombre" (*La sombra*, p. 92).

Otro investigador galdosiano, Gilbert Smith (1980), abordó también nuestro tema, señalando la confluencia de tres planteamientos míticos distintos en las novelas de Torquemada y en la figura de su protagonista don Francisco de Torquemada. Es don Francisco, en efecto, primero, la víctima de un proceso inquisitorial (recordemos la nada inocente coincidencia del denominativo "Torquemada"); segundo, la evocación del Cristo crucificado; y, tercero, la resonancia transtextual del Prometeo martirizado: tres mitos, diferentes, pero no difícilmente relacionables, vinculados al judeo-cristianismo del ambiente histórico-cultural en que se desenvuelve la novela. En la realidad del discurso galdosiano la oportunidad de la relación del mito griego se evidenciaría desde la ironía del narrador que contrapone la distancia entre los dos universos culturales presentando a su héroe como individuo que ha querido ser Dios mediante el orgullo de la existencia de su hijo superdotado y de su situación económica; pero ha de pagar por su pecado. Así, habrá de enfrentarse Torquemada a las Águilas que le "sacarán las entrañas", hasta "sacarle el hígado" (Cruz, en

efecto, le va devorando las entrañas, el alma; que para él es el dinero) y llegará a morir de una enfermedad gástrica. Oportunamente, en un momento de la última de las novelas de la serie don Francisco se enfrenta al cuadro de Rubens que representa a Prometeo y que -indica el narrador- "le resultaba la cosa más cargante del mundo, un tío muy feo y muy bruto amarrado a una peña. Decían que era Prometeo, un punto de la antigüedad mitológica: picardías muy malas debió de hacer el tal, porque un pajarraco le comía las asaduras, suplicio que a juicio del marqués de San Eloy, le estaba bien empleado" (380). El irónico narrador ofrece la versión del propio personaje, don Francisco, que enjuicia, sin saberlo, su propio suplicio.

Más difícil de precisar, pero sin duda de gran interés, es el rastreo de condicionantes filosóficos de estirpe clásica asimiladas por Pérez Galdós que pudieron haber manifestado su presencia en presupuestos intelectuales que sostienen su novelística. De nuevo Gustavo Correa (1972) ha incidido en la presencia de las ideas determinantes de la filosofía platónica ("una presencia difusa pero efectiva y persistente" p.13) detectable en no pocos de los extremos filosóficos que determinaron algunas narraciones; en su concepción del hombre y de la sociedad; en el optimismo esencial que emana de sus novelas fundado en la capacidad del hombre para regenerarse. Para Correa, la huella del influjo de los planteamientos filosóficos platónicos en Galdós es eficaz complemento para comprender la tendencia hacia la espiritualización de la realidad que se halla marcada en su novelística a partir de los años 80. A la lectura demostrada de los textos de *La República* (Ruiz, 1970), han de añadirse -indica Correa- los presupuestos del *Fedón*, el *Fedro*, el *Banquete*, el *Timeo* y el *Filebo* en la base de la visión integradora del universo que Pérez Galdós presenta y que implica una armonía integradora entre el mundo sensible y el mundo espiritual; y entre el hombre, el cosmos y la sociedad en que aquél se halla situado. Se trata de una concepción optimista, que tiene su reverso negativo en el hecho de que un fragmentarismo derivado tanto del propio individuo como de la sociedad exterior, lleva a la desarmonía y la desintegración de los elementos y son síntomas de *enfermedad*. Así en *Doña Perfecta* es el anquilosamiento de los miembros sociales los que causan el desastre, el odio; en *Gloria* es el monstruo de la discordia el que invade el pueblo de Ficóbriga para causar la raíz del mal; en *La familia de León Roch* es la intolerancia y la descomposición social la que afecta a la armonía natural de la pareja y a la tragedia final. Los extremos de la dialéctica platónica influyen decididamente en la perspectiva exploratoria que supone Máximo en *El amigo Manso*, un personaje que comienza afirmando su inexistencia ("Yo no existo... (...) juro y perjuro que no existo (...) Declaro que ni siquiera soy retrato de alguien" p.7) pero es esa realidad la que va a posibilitarle llegar a tener una existencia más cabal que la

de los demás hombres, como personaje novelesco y que adquiere su fundamento existencial precisamente por ser invención artística.

A partir de *Fortunata y Jacinta* va a ser más perceptible la concepción por parte de Pérez Galdós de una armonía integradora del universo que abarca tanto el mundo de la realidad objetiva como el del espíritu y que armoniza la vida interior de los personajes con su función en el contexto social; así el destino trágico de Maximiliano Rubín radica en el error de haberse unido a Fortunata siendo tan radicalmente distintos ambos, tan desproporcionadamente diferentes. Ángel Guerra o Nazarín -los protagonistas de las dos novelas de titulan con sus nombres- podrán romper las normas de armonía por la vía ascética, pero trágicas serán las consecuencias del desvirtuamiento de las inclinaciones naturales: el primero lo reconocerá en el momento de la muerte; el segundo buscará la sabiduría trascendente como meta por medio de la dialéctica, como el filósofo, o mediante una purificación constante. El poder transformador del amor que defienden algunas de las novelas galdosianas tiene también raigambre platónica: como Rosario en *Doña Perfecta*; como Teresita Villaescusa en distintas novelas de la cuarta serie de *Episodios*; como Maximiliano Rubín que compara el poder avasallador del amor al roce del hombre con "las fuerzas de la naturaleza"; como Antonio Urrea, en *Halma*, que revive como un nuevo ser ante la condesa de Halma.

No podían faltar reflejos del mundo clásico en el teatro de Galdós. La sola revisión de algunos de los títulos de sus obras dramáticas ya incita a la correspondencia cultural con los clásicos del teatro griego: *Electra*, *Cassandra*, *Alceste*. Nada más evidente. Sin embargo, sólo la última es verdadera pieza de inspiración clásica, en su significación. Como ya señaló Gountiñas (1977), *Electra* sólo tiene del personaje griego la oportunidad del nombre, impuesto -con evidente ironía que no escapa al lector- por la infidelidad de la madre de la protagonista, que se llama Eleuteria y cuyo marido -de nuevo la connotación irónica- se hace llamar "Agamenón". Algo similar ocurre con *Cassandra*, que no tiene de la homónima griega más que la resonancia del nombre y la entereza de la protagonista, posible evocación transtextual de Medea o de Fedra.

Alceste es, sin embargo, una consciente adaptación de la obra homónima de Eurípides, drama que el autor conocía muy bien como evidencia el prólogo que precede a la obra. Advirtiendo el carácter de "drama satírico" del texto griego, Galdós catalogó a *Alceste* como "tragicomedia", y moderniza el tema adaptándolo a su tiempo para lo que se permite algunas licencias de autor: como trasladar la cronología al tiempo de Pericles, aumentar el número de personajes, o sustituir a Apolo por Mercurio como divinidad -explica el autor, "más en con-

tacto con los mortales", por lo tanto más apto para "darle a tal figura el carácter irónico y familiar que me convenía" (*Alceste*, 1297). En su creación, añade Galdós algunos elementos; así, el de la sorpresa en la trama, cuestión ausente de la obra griega, como era habitual en el teatro ateniense; así, intensifica la acción, mientras queda atenuado el lirismo que enriquecía el texto griego.

Relevante es también la relación Galdós-mundo clásico en determinados textos del Pérez Galdós autor de los *Episodios Nacionales*, aquellos que consiguen hacer destacar con especial luz al Pérez Galdós observador y estudioso de la historia que supo abarcar con mirada trascendente y escudriñadora casi la totalidad de los hechos patrios del XIX. Es tema amplio y sugerente que no ha sido abordado hasta ahora de manera directa.

De lleno en la tarea, razones de método me imponen abordar parcialmente el tema escogiendo unos pocos títulos de la vasta novela histórica galdosiana; razones de oportunidad me señalan que esos textos han de ser, ineludiblemente, los que la rematan, los títulos finales que novelizan el período histórico que abarca el derrocamiento de Isabel II, la fallida Primera república española y los primeros años de la Restauración borbónica; razones de espacio me obligan a seleccionar de entre los posibles materiales de trabajo.

La estructuración cerrada de los Episodios galdosianos en unidades histórico-novelísticas que se organizan en "series" había ido modificándose en la sucesión de las cuatro primeras. Ya se palpa en los dos últimos títulos de la cuarta serie (en realidad los dos primeros de la quinta) lo que se venía atisbando ya en las anteriores, y que en la serie final se verá culminado: la presencia de un narrador-autor cuya personal involucración en los hechos - anímica y testimonial- le impide distanciamiento literario; un narrador-autor cansado y desesperanzado que, así como ve escapársele de las manos una Historia digna de ser enjuiciada positivamente, parece escapársele la estructura clara del "episodio" que conjuga proporcionalmente la "historia integral". Se trata, también, (y esta última perspectiva es del mayor interés) de un autor-narrador maduro e imbuido de la crisis de las formas novelísticas de su tiempo que ya exploraba nuevos caminos y que, paralelamente a la inauguración de una nueva forma de **mirar** (la Historia, en este caso) inaugura una nueva forma de **hacer**, de novelar. Los episodios de la serie final son magníficos textos, quizás los mejores; pero son también e indudablemente, muy diferentes de los de las series iniciales. Y lo son porque, --como indica Triviños-, a partir de los hechos históricos que noveliza el Episodio titulado *Prim*, el autor, a falta de "historias verídicas", necesita contar "historias mentirosas" pero "lógicas" y "estéticas". Me interesa precisamente ahora subrayar esta idea. Porque en ese afán de hallar sentido

trascendente y bello a una etapa histórica particularmente **trágica** (en el primitivo sentido del término), el mundo de la tragedia griega y de los nombres y los hitos relacionados e identificados con la cultura clásica, son referencia intertextual destacada; y no sólo los nombres y los hitos, sino los comportamientos y las facultades que poseen los dioses y sus "favorecidos" en las leyendas clásicas (ubicuidad, posibilidad de transformismo, invisibilidad circunstancial...) que van a ser aprovechados ampliamente por el autor.

Deberemos empezar apuntando que la concepción historiográfica galdosiana que demuestran los Episodios, bien cercana se halla de la que manifestó en sus textos el historiador latino Tito Livio, su indudable maestro. Como sabemos^{viii}, el historiador latino, realiza su ideal de la historia nacional, *opus unum hoc oratorium maxime*, distinguiendo entre verdad poética y verdad histórica, desposeído del espíritu crítico de un historiador y recurriendo a descripciones y localizaciones vagas y a menudo conducentes a error, porque no le interesaba la geografía: lo mismo puede aplicarse a Pérez Galdós (lo que le costó -como sabemos- algún reproche crítico^{ix}). Con los datos que le suministran las fuentes, Tito Livio construye el relato según las reglas enunciadas por Cicerón, es decir, respeta el orden cronológico y la exposición de lugar, las intenciones, los acontecimientos, los resultados y los análisis de las causas: idéntico camino sigue Pérez Galdós. Con el fin de emocionar al lector, Tito Livio utiliza recursos de la historiografía y de la retórica armonizando relato, discurso y retrato para lograr una narración sencilla y poco complicada que persigue la comprensión del lector y que subordina la técnica al problema humano al centrar la atención en los personajes, sus angustias, su psicología: como manifiestan, también, los caminos de especial manipulación histórica de Benito Pérez Galdós. También como su discípulo Pérez Galdós, Tito Livio gusta de realizar retratos que procuran ser fieles, que reproducen la huella que el retratado dejó entre sus contemporáneos, que repiten palabras pronunciadas por estos sujetos en una ocasión especial y registran el análisis de la reacción de los hombres y sus motivaciones. Magisterio de Tito Livio en Galdós, pues. Clarificado además en el personaje casi homónimo -Tito Liviano- creado precisamente con la misión de ser historiador improvisado de los Episodios últimos. Pero dejemos ahora a Tito Liviano, sobre el que volveremos enseguida.

Con aires de solemnidad trágica al modo clásico, se plantean los hechos en los dos primeros títulos de la serie final -*España sin rey* y *España trágica*- que forman unidad temática para trazar el cuadro histórico de los primeros años tras la revolución del 68 que se debaten en la incertidumbre del futuro entre varios posibles reyes, en situación parangonada -por cierto- a la de "Júpiter y las ranas pidiéndole rey" (173 y 185)^x. En el primero de los títulos -*España sin*

Isidora 29
Yolanda Arencibia

rey- y en un ambiente revuelto por insurrecciones revolucionarias y trasnochadas, la protagonista, Fernanda, vive aventuras de igualmente trasnochado romanticismo que va adquiriendo tintes dramáticos hasta la llegada al trágico final, formalmente resuelto en diálogo teatral con cadencias no carentes de poesía -aires rítmicos de versículos- en las intervenciones alternativas de las voces enteras, serenas, trascendentes de los protagonistas y en las protestas lacrimosas de un improvisado coro complementario, coro humano y también oportuno fondo de coro de ranas.

FERNANDA: He sido yo, señor.

DON WIFREDO: Mía es la espada.

FERNANDA: Mía fue la mano.

MARCIANA: (*Protestando con voz lacrimosa*) -No delires, jija del alma. Tú no has sido... Como testigo que no miente, digo y sostengo que esa pobre mujer iba delante de nosotras... De pronto salió de lo oscuro un hombre enmascarado que la mató, atravesándola con su espada.

DON WIFREDO.- La espada es mía, y yo el matador enmascarado. Lo digo y juro yo, bailío de Nueve Villas en la hospitalaria Orden de Jerusalén; yo, que jamás he mentido; yo, que por riguroso mandato de la caballerescas religión que profeso, no puedo decir cosa contraria a la verdad.

FERNANDA.- (*Con voz entera*)- Por mi culpa, por culpa también de alguno que no está presente, he venido a caer en este infierno. Yo estoy en él por mi pasión furiosa. La generosidad del buen bailío no tiene puesto aquí.

DON WIFREDO.- (*Inspirado, pulsando la lira, más bien templándola*) -No se obstine, Fernanda, en creer que sus manos están manchadas de sangre... En ellas veo yo la blancura de las azucenas, como en toda su alma la celeste claridad de la virtud (*Tocando la lira con frenesí.*) Pasa la gentil doncella de Ibero por el valle que riegan nuestras lágrimas. Los ángeles la preceden; las estrellas la acompañan; coronan su frente y adornan su seno piedras preciosas, símbolo refulgente de la pureza. Recorre nuestro mísero valle la inefable dama; ella es el cielo que pasa; nosotros el infierno que permanece... Quedamos en el valle angosto y negro de la falsa devoción, de la vanidad y de la mentira... Para ella el esplendor de la bienaventuranza; para nosotros, la oscuridad de las cárceles y presidios, entre la villana grey de estos diablos llamados hombres. (*Rom-*

piendo alguna cuerda de la furia con que toca) Adiós, Virgen de ibero, la del destino venturoso... Un triste caballero desconsolado, hoy criminal confeso, contempla la vía luminosa que dejas detrás de ti, y en ese plover rutilante busca lejos de tu voz, estelas de tu sonrisa, destellos de tu mirada... Adiós mujer que fuiste, querubín que eres (215).

Por cierto, que el diálogo dramático con marcada cadencia versicular, a la manera de las clásicas tragedias no es estrategia transtextual sólo para los hechos trágicos de la historia grande, sino también para la menuda y para someter a la dignidad de su empaque de dramática solemnidad, novedades sobre el devenir histórico; como el que sostienen dos personajes destacados (Halconero y Segismundo García Fajardo) para situar las zonas conflictivas expuestas desde "el balcón de la historia, a modo trágico":

Halconero: Y en qué vertiente o colina de las setecientas de Madrid pondrá su tinglado la historia? ¿Puedes decirlo?

Segismundo: No. Yo veo que palatino y Capitolio se disputan el ser teatro de lo que ha de venir. Aventino está descartado.

Bravo: No nos hables en romano ni vaticines tragedias. (*España trágica*, 185)

"In crescendo" las proximidades con la tragedia griega en la novela y en la realidad, las primeras páginas del episodio *España trágica* retratan al protagonista Vicente Halconero, contemplando con deleite un grueso volumen de Mitología clásica recién adquirido para señalar los parentescos entre deidades y personajes: como entre su madre Lucila y Melpómene la musa de la tragedia, precisamente cuando la tragedia fingida domina los hechos novelescos y la real los históricos porque, en ambos casos, "lo que debió haber sido una comedia, Melpómene le había cambiado los trastos" (58). De Lucila se dice que es "mujer grande que en sus ojos dejaba traslucir el alma de Esquilo" (21), y que también es trasunto de Némesis "que preside el tránsito a la eternidad en los hechos luctuosos" (28); de la protagonista del Episodio, Fernanda, se dice que es Polimnia (22) en su actitud pensativa y también Alceste "antes de que viniera Hércules a despertarla" (27) en su lecho de muerte. En el devenir del texto, la **Triple Hécate, las Parcas**, se reencarnan en la escena, caminando al compás y vestidas de negro, para augurar negruras y tragedias, y, en quiebro irónico, pierden todo carácter divino para humanizarse en tres personajes femeninos, bien conocidos por el lector de anteriores narraciones, como unas grotescas "ecuménicas", denominación que explica el narrador como deformada a partir de "Coéforas y Euménides" (41, 66, 152) precisamente porque no llegaban a ser ni lo uno ni lo otro, sino presencia encantada del mal que acecha, cuya sabiduría procede

de informaciones de confesionarios (68), y cuyo poder se puede ahuyentar con agua bendita. No faltan en las páginas de estos Episodios intertextualidades clásicas, episódicas y muy concretas, para caracterizar o puntualizar; así la referencia libresca tiene significaciones de grotesca ironía cuando existe manifiesta desproporción entre alusión y referencia: de una pareja circunstancial y anodina, y para expresar la sorpresa del encuentro se dirá que eran "El Perseo de la fábula cauriense, y la Andrómeda, su esposa" (54), de un personaje dedicado a la tarea epistolar se dirá que "reanuda su tarea de Sísifo" (92), y para aludir a la pasión dominante de un personaje femenino especialmente sensual se dirá que "en su duplicada encarnación histórica y romántica era la infernal Antarés, que ofrecía sus formas seductoras [con los atractivos] de la tiniebla y el vicio" (194).

A partir de *Amadeo I*, el tercero de los títulos de la serie final de los Episodios, ésta va a ser conducida por dos personajes anegados de referentes clásicos: Clío, la musa de la historia, que adquiere revestido y tratamiento de diosa; y Proteo Liviano, comunmente denominado Tito Liviano o, simplemente, Tito. Clío -antigua conocida de los lectores de los Episodios de la cuarta serie bajo la evocación de Mariclío, la Madre Clío o, simplemente, la Madre- revive con especial protagonismo en los nuevos títulos no sólo para dar noticias o comentar aguda e irónicamente la realidad sino para conducir los hechos que genera la novela, interpretadora de la Historia. En *La revolución de Julio* realiza Clío su aparición como "bondadosa divinidad, [que] cuida de evitar el aburrimiento a los pueblos" "cuyos niños juegan con soldaditos de plomo"; allí destacó como la trompetera avisadora de la historia (de la grande, pero también de la menuda), que "como Demóstenes enriquecía su voz frente a las olas del mar [ella enriquece] frente al pueblo libre", pero que, acomodándose a las luces o las sombras de los hechos, se escabulle cuando el panorama no le gusta, será bien recibida o será apedreada según las circunstancias, y acomoda a la ocasión su aspecto y su indumentaria. Indumentaria que es el vestido, pero especialmente, el calzado: elegantes grecas la adornan para escuchar -por ejemplo- las "bases propuestas por el general Prim para conceder a la isla de Cuba la autonomía" (*La revolución...*, 109); vestirá sus mejores galas -clámide griega, coturnos, diadema...- para asistir a la despedida solemne y honrosa del rey Amadeo I, en el episodio de su nombre, haciendo consonar la elegancia de su aspecto con la página hermosa que tal hecho representa para el autor; volverá a calzar airosos coturnos para visitar los tesoros bibliográficos de Cánovas (*Cánovas*, 159-160) y para asistir a sus "declaraciones grandes" (*Cánovas*, 107-109). Pero vestirá sus pies con "holgados borceguíes de puro paño, decorados con papeles de rojo y gualda" (*Cánovas* 50) para asistir a nombramientos poco eficaces; vestirá de harapos para contemplar la invasión de España por las órdenes religiosas en el período alfonsino (*Cánovas*, 172) y esconde

su presencia tras una carta para revelar a su muñeco Tito Liviano el negro futuro que aguarda a España, ya en las páginas que clausuran los Episodios (*Cánovas*, 178-180). Es decir, se escabulle cuando los acontecimientos no le gustan; conducta semejante, por cierto, a la que adopta el dios mercurio en *Las nubes* de Aristófanes. Y pruebas tenemos de que Aristófanes y las modalidades de su desenfadado teatro clásico, está en la mente de Pérez Galdós cuando prepara estos episodios. Respecto a la redacción del episodio *Amadeo I*, le confiesa al periodista "Bachiller Corchuelo" en palabras que éste reproduce en la prensa en 1910:

"Lo haré en forma dialogada, como *Cassandra*, como *El abuelo*...Creo que se estrenará arreglado para el teatro. Será una comedia satírica...Al modo de las de Aristófanes...¡Ya verá como le gustará!".

La reencarnación mítica de la Madre Clío no cobra vida sólo en los *Episodios nacionales* - como sabemos- sino que aparece también en *El caballero encantado* (1909), la novela simbólica que recoge las últimas preocupaciones sociales del autor expresadas por la vía del simbolismo utópico literario. En *El caballero encantado*, la madre encarnará a la cultura hispánica y va desvelando sus contornos mitológicos en la medida en que el protagonista de la novela, Tarsis, avanza en su peregrinación fantástica, ubicua, onírica, omnipresente.

Tito Liviano, (el segundo personaje al que aludíamos como conductor de los hechos de los últimos Episodios) es creación literaria de *Amadeo I* para actuar como narrador directo de la acción novelesca y de su correspondiente histórico. Es el último de los muchos narradores en primera persona que creó el autor; también el menos convencional, sin duda el de mayor atractivo, por su verbo directo y hasta desgarrado, por su visión irónica y hasta burlona de la historia, por su familiaridad con el lector al que se dirige con complicidad bastante poco respetuosa, por su variable personalidad fantaseada en duende. Proteo Liviano, Tito Liviano o, simplemente, Tito -dijimos- es la denominación particular del personaje. Ninguna inocencia en nombre y sobrenombre, como veremos. Porque Tito es un *Proteo* degradado desde la ironía, pero como el dios mitológico capaz de acomodarse a los acontecimientos y variar de forma o de actitud según las circunstancias; en efecto, como caricatura deformada del referente cultural de su nombre, Tito aceptará cualquier circunstancia que altere la realidad o que la derive en quimera, cualquier disculpa ante los deslices amorosos, cualquier heterodoxia respecto a convicciones tradicionales, asumiendo la personificación de una individualidad en consonancia con los hechos históricos. Y también es Tito un reflejo del historiador latino *Tito Livio*, degradado ahora en Liviano no sólo porque físicamente pesa poco (es "un individuo chiquitín") y por su proverbial incontinencia amorosa (es voluble y especialmente enamorado), sino por

su "peso específico" leve en relación con el del historiador latino. Nuestro Tito Liviano no inocentemente es designado directamente Tito Livio en muchas de las páginas, (*La primera República*, 140, 156), explicándose tal hecho como apócope de Liviano, a modo de "vislumbre de metátesis" y para ser designado como "contador de acontecimientos y vigía de la historia".

En los abundantes "enigmas" -como los denomina Tito- de los espacios histórico-ficcionales del episodio *La primera República*, se suceden hechos fantasiosos, apariciones o transformaciones misteriosas. En los preludios de los hechos reales de la República española, las nueve musas, "las hermanas de Apolo" aparecen "como máscaras griegas llevando coronas de mirto y laurel" (54) preparadas para asistir al triunfo "lógico" de la hermosa idea federal, conocida, según explica *Mariclío*, "en tiempos muy remotos, casi en los días en que mi padre Júpiter nos dio la existencia a mis ocho hermanas y a mí (...) para esparcir por el mundo toda la gala de las artes como cuando se formó la maravilla del "Anfictionado de Tesalia" (...) en tiempos anteriores a la guerra de Troya" (168).

Con el transcurrir de los acontecimientos, Tito, zarandeado por la Historia -la madre Clío-, pierde categoría y dignidad para convertirse en muñeco que se mueve "al compás de los hechos". Es personaje real pero también comodín fantástico que conoce a todos y que está en todo; duende que acepta cualquier equívoco sobre su personalidad; que ve el presente, el más allá y la reflexión de los hechos; que puede moverse en un ambiguo mundo de sueños; que ve mermada su ya reducida figura hasta el tamaño de un ratón y que protagoniza un viaje fantástico -afianzado en antecedentes literarios clásicos y bien rico en simbolismos- desde una cueva de Madrid hasta "los bajos del río Júcar" en la Cartagena cantonal.

La regeneración y la convalecencia del traumatizado antihéroe tras la peripecia onírica de su viaje, precisa *locus amoenus* especiales en que "la hermosura del sitio, la pureza del aire, la inquietud y transparencia de las aguas" se unen a la comida sencilla y a los entretenimientos humildes propios de un *aurea mediocritas* intencionado (177-178) en donde Teócrito y Horacio se dan la mano. Allí la Madre, con un libro de Jenofonte en las manos, el *Agesilao*, ofrece bizcochos riquísimos del Monte Hymeto, que combinan "la dulzura con la sustancia"; la misma mágica repostería que había alimentado a Tito en el viaje absurdo por las entrañas del planeta, "pues -explica- comiendo aquel manjar se escapaba mi espíritu hacia las penumbras misteriosas de aquellas cavernas y conductos labrados por una ensoñación dantesca o mitológica" (176), para ver el séquito de la divina Floriana, de los toros, de las ninfas... para creer en fin, "que lo sobrenatural es lo verdadero".

Sugerente había de ser para el autor la comparación del sueño fallido de la primera República española con aquella antigua República que consagraron los griegos, basada en la madurez sapiencial, en la cultura, en la enseñanza. En efecto, el discurso ficcional del episodio correspondiente (*La Primera República*) no oculta una visión paródica de "lo que pudo haber sido", contraponiendo la humillación de Tito, provisional trasunto de la España enferma, y por tanto "hombre raquítrico, enclenque, de ruin naturaleza, residuo miserable de una raza extenuada, politicastro que pretendía reformar el mundo con discurso huecos" (186) con un forjador aparentemente humilde, pero en realidad un "ser titánico de infinita grandeza" encarnación paródica de aquel Vulcano, forjador de hombres, que en esta ocasión, no sólo pretende adoctrinarlos en el trabajo sino que engendra una divinidad femenina, maestra de profesión, engendradora a su vez de nuevas maestras para tendrán como misión educar a los hombres en una escuela liberal] que predique la "enseñanza sin traumas" (185) en donde el aprender sea delicia y no tormento, que prepare -dice la encarnación de Vulcano a Tito- a "tu patria y las patrias adyacentes" para ser regeneradas, ennoblecidas y espiritualizadas hasta consumir la perfecta revolución social"(186).

Los hechos novelados en *De Cartago a Sagunto* -ya el penúltimo episodio- significan la muerte de los ideales republicanos y -para el autor- un paso atrás en la historia, con la restauración monárquica en puertas y el estallido de una nueva guerra carlista. Por ello despiertan la reflexión grave y amarga de un Galdós especialmente pesimista que se escuda, contrapuntísticamente, en el pequeño narrador Tito siempre exultante, recuperadas la ironía y el buen humor, la disposición al amor y a la conquista, cuyas peripecias logran poner la nota de color en un cuadro histórico especialmente tétrico (Por cierto, que ante la presencia de una mujer especialmente atractiva entre las negruras de la acción represiva sobre Cuenca, se le ocurre a Tito una exclamación bien sugerente: ¡Por Júpiter Capitolino y por la divina Cytherea!). En consecuencia con el tono amargo del episodio, pesimista y defraudada se retrata Mariclió y, paralelamente, la historia menuda se destaca frente a la oficial y real como "mejor alimento (para el lector) siquiera sea de golosinas" pág. 14. Continuando con las intertextualidades clásicas, se alude "al libro I de las *Tristes* de Ovidio" y al poema que comienza con el verso "Cum repeto noctem" para aludir a la historia dolorosa de un personaje; se jura "por la Laguna Estigia"; se recuerda la gruta de Calipso para referirse con sarcasmo a un lugar de mala vida (12); y se revive la fragua de Vulcano y su Titán como ideal de la única salida social por la

vía de la educación. La "Madre" ante los hechos, abandona el Cantón (38); viste de luto; reaparece triste, tímida y cansada (66).

Con el devenir de la historia a los peores momentos -siempre en opinión del autor- ya en las páginas de *Cánovas*, la Madre se aleja del improvisado historiador protagonista, Tito Liviano -con mucha frecuencia ahora denominado Tito Livio-. Tito aparece disminuido, cada vez más "muñeco", en paralelismo con la situación del hombre de su tiempo ante los hechos históricos; pero en retorcimiento de dolorido sarcasmo, Tito llegará a autodenominarse Prometeo, cuando indica su forzosa dedicación a faenas caseras, "que hubieran causado vergüenza a la "Venus Calípige".

Actuando como "embajadoras" de la Madre Clío, que permanece ausente para no ver una historia degradante, hacen su aparición (en *Cánovas*) unas nuevas encarnaciones míticas, las Efémeras, tres deidades de flotante ligereza cuyo destino es correr de un lado a otro para llevar la historia de cada día (32); y que hacen su aparición en distintos momentos de la acción, ataviadas de diferentes maneras, incluso vistiendo de andrajos para acomodarse al contenido de las noticias, y disponiendo de los rasgos formales del discurso teatral para encarecer su papel de "ninfas que llevan a otro mundo la razón de la sinrazón" (99). La Diosa Clío sólo dará noticias indirectas de su persona para relatar "los atajos militares (24) que lograrán la proclamación de Alfonso XII y para notificar el nombramiento de la novia de Tito, Casiana, como inspectora de escuelas. Reaparecerá, majestuosamente, calzando los altos coturnos de las solemnidades y haciendo anunciar su presencia con el aroma a tomillo del monte Hymeto para asistir a las declaraciones solemnes de *Cánovas* (107-109); y también para acompañar a Tito en la admiración de los tesoros bibliográficos del presidente.

La imagen del autor Pérez Galdós considerando en su escritura como hecho grande, solemne, la contemplación de un tesoro bibliográfico va cerrar nuestra exposición. Imagen oportuna, creemos, en la cuestión Antigüedad clásica-escritura galdosiana al que hemos querido contribuir.

Leíamos estos días un comentario de Levis Strauss a la música de Rameau. Indicaba allí que el músico demostró cómo de un mismo acorde se podían derivar muchos más "como otras tantas inversiones del primero" (33, ss.); y que esto, aparentemente simple que entusiasma al público de la época pasó desapercibido a otro, mucho menos cultivado musicalmente. El mismo Strauss aplicaba el axioma al análisis estructural de los elementos míticos de un texto. En efecto, algo de ello, podría relacionarse con la pervivencia actual de determinada

literatura, como la de Galdós, preñada de riquezas culturales, de tics recurrentes que, ante un lector pasivo e impermeable por incompetencia cultural, pierde gran parte de su riqueza. Reducir una novela de estas características al simple atractivo de la trama -que lo posee, evidentemente- es minimizarlo, mutilarlo. El lector que sólo puede desempeñar el papel pasivo de un receptor pierde la capacidad de fluidez de la recepción, la oportunidad de entrar en el juego creativo. Concluye Levis Strauss con una frase que voy a aprovechar como cierre de esta charla: "De no haberme llamado la atención unos viejos textos, probablemente [la obra] no hubiera sorprendido por su audacia, ni siquiera por su originalidad, al mediano oyente que soy yo".

NOTAS

Se refiere a Diana, diosa de la caza, representada por la Luna en la mitología clásica.

² Se refiere a los golfos de Sidra y de Gabes.

³ Manzanedo personaje real de la banca de la época.

⁴ El Conde de Moltke es mariscal del ejército alemán.

⁵ Se trata del estadista francés, presidente de la Tercera República.

⁶ El dios del fuego frente al fundador de una famosa fábrica de cañones.

⁷ Entre las muchas posibles referencias, puede verse el trabajo de A.M. Aldama y otros (1989).

⁸ Fue Pío Baroja (1952, 180), el primero en reprochar incorrecciones geográficas a Pérez Galdós.

⁹ En el siguiente episodio *-España trágica-* volverá a repetirse la imagen: Las algarabías de los clubs recuerdan a las ranas pidiendo rey (47).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDAMA, Ana M, Matilde ROVIRA, Almudena ZAPATA, *Introducción a la historiografía latina*, Madrid, Palas Atenea, 1989.

BAROJA, PIO, *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, Madrid, 1952.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

BLANQUAT, Josette, "Lecturas de Juventud" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251, (Octubre 1970-enero 1971), pp. 161-220.

BORGES, Jorge Luis, *Otras disquisiciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 1974.

CORREA, Gustavo, "El simbolismo mítico en las novelas de Pérez Galdós" en *De Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XVIII, Bogotá, 1963.

---- "Galdós y el platonismo" en *Anales galdosianos*, VII, 1972, pp. 3-17.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1994.

GOUNTIÑAS TUÑÓN, Orlando, "Notas al *Alceste*" en *Actas del Primer Congreso Internacional galdosiano*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.

LEVIS STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela, 1994.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1984.

---- *El Doctor Centeno*, Madrid, Hernando, 1975.

---- *La familia de León Roch*, Madrid, Hernando, Alianza editorial, 1972.

---- *La sombra*, M. Castelote, Madrid, 1972.

---- *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1976.

---- *Alceste*, en *Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1971.

---- *Torquemada en el Purgatorio*, Madrid, Alianza editorial, 1994.

---- *España sin rey*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

---- *La España trágica*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

---- *La Revolución de Julio*, Madrid, Alianza-Hernando, 1979.

---- *Amadeo I*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

---- *La primera República*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

---- *Cánovas*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

---- *De Cartago a Sagunto*, Madrid, Alianza-Hernando, 1980.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

----- *Alceste*, en *Obras completas VI*, Madrid, Aguilar, 1942.

RUIZ E., Mario, "El idealismo platónico de *Marianela* de Galdós" en *Hispania*, LIII, (1970), pp. 870-880.

SCHMITH, Gilbert, "La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada" en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 361-368.

TRIVIÑOS, GILBERTO, *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

Este trabajo fue leído como conferencia en el Ateneo da Madrid el 4 de mayo de 1996.

TETRALOGÍA DE TORQUEMADA. LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE

En las jornadas del IV Congreso Internacional Galdosiano celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en abril de 1990, nació la idea de formar un equipo de trabajo entre investigadores que estudiábamos aspectos distintos del texto galdosiano como medio de acceso a la realidad construida por el autor.

Conversaciones posteriores concretaron el objetivo: construir un modelo general de análisis de la obra literaria de partiendo exclusivamente del texto, con propósito integrador del total de la producción galdosiana, y convergente de los caminos de investigación que partían de la realidad textual. El corpus del trabajo: las cuatro novelas que abordan la peripecia ficcional de Francisco de Torquemada (*Torquemada en la hoguera*, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada en la cruz* y *Torquemada y San Pedro*), siguiendo el texto de la editorial Alianza, que aunaba en un solo tomo los cuatro títulos.

Los resultados se presentaron en el V Congreso galdosiano, celebrado en 1996, y se recogieron en libro en 1977. De esa publicación (que reseño al final) he rescatado para Isidora el trabajo que constituyó mi contribución al proyecto, como homenaje a los colegas que me acompañaron (algunos no viven ya).

Fueron mis compañeros de equipo: Julián Ávila, M. Prado Escobar, Joaquín Garrido, Germán Gullón, John W. Kronik, Emma Martinell, José M. Navarro e Isabel Román. Recuerdo aquellas sesiones de trabajo con cariño y con respeto.

Uno de los puntos más atractivos y, a la vez, más complicados del proceso de elaboración de la creación literaria es la construcción del personaje. ¿Qué recursos narrativos son precisos para conseguir que un haz de datos textuales nacidos de la imaginación salte de las páginas de la novela convertido en un ser con ilusión de vida, con trazas de autenticidad, autónomo? ¿Qué elementos son necesarios para diseñar en las páginas de una novela el desarrollo de una personalidad cuya existencia acepta el lector

desde el primer esbozo y que, al compás del texto, contribuye a completar? En fin, ¿cómo se configura un personaje de novela?

Bastante ha cambiado el papel del personaje desde la novela tradicional¹, en donde mantenía su fuerza representativa estrechamente derivada de la mimesis clásica. En efecto, fácil es detectar una disminución de su relevancia en la novela moderna y con ella una variación de las bases de su concepción y, por consiguiente, de las estrategias de su configuración en el discurso textual. Ello no impide, sin embargo, que el personaje permanezca en el relato como centro de construcción sobre el que el discurso novelesco se estructura, como unidad de sentido que persiste a lo largo del texto [...] tanto si el principio generador de la obra literaria es la mimesis y el principio estético que le da forma es el realista, como si el autor prefiere otros principios generativos y otra estética. (Bobes, 1985, 502)

La configuración del personaje se inicia con el primer indicio de su existencia en la novela y no concluye hasta la desaparición de su huella en la trama argumental. La aparición en el texto, directa o insinuada, abre el camino de su construcción que el discurso narrativo en su avanzar irá completando, perfilándolo en sí mismo y definiéndolo al compás de su relación con el resto de los semas textuales en oposición funcional.

El personaje novelesco es la conjunción de un sistema de signos, principalmente (aunque no exclusivamente) verbales, destinados a lograr la ilusión de una persona con características específicas y propias, que forma parte sustancial de la metáfora parcial del mundo que constituye la novela. Por ello, hallará su realización en los signos que le son individuales, que directamente lo caracterizan fisognómicamente. Pero también hallará esa realización en la relación con la totalidad de los que constituyen el texto: los de sí mismo en una posible evolución; los del resto de los personajes que, por similitud o por contraste, van a perfilarlo; los que provienen del universo de ficción que habita y por los signos que conforman el discurso narrativo, como la relación del personaje con el tiempo y con el espacio de la narración, la ubicación espacial o cronológica que mantiene en la trama novelesca, la cuantificación de su presencia y hasta la relevancia de sus silencios. Incluso coadyuvará a la realización del personaje la mirada del lector, quien, tras haber experimentado la expectación de su presencia, contribuirá a la conformación virtual desde la perspectiva de su óptica, seleccionando elementos o añadiéndole notaciones extraídas de las propias vivencias.

Por otra parte, si el texto y sus elementos se consideran como una macro-oración, los personajes cumplen las funciones sintácticas que la estructura oracional exige y en torno a las cuales se organiza el discurso. Son unidades de un paradigma cuyos rasgos específicos lo identifican por oposición a los demás, y también son unidades sintagmáticas que se definen por las posibilidades de relación con el resto de los sintagmas textuales, en oposición funcional.

En el proceso de la construcción narrativa, la conjunción de los diferentes elementos que confluyen en la construcción de la imagen del personaje (estáticamente y en su devenir), la integración y la adecuación del propio personaje en la historia y el discurso novelísticos, y la funcionalidad de cada uno de ellos respecto a la sintaxis textual, aportarán al lector una serie de indicadores. Estos indicadores, en su conjunto, permitirán el acceso a la configuración, más o menos compleja, del personaje.

TÉCNICAS Y TÁCTICAS

Ampliando lo apuntado, y aplicándolo a la tetralogía de *Torquemada*, podemos indicar que, en el inicio del proceso de la configuración del personaje, el novelista adopta un planteamiento general que irá completando con estrategias adicionales en cantidad y cualidad variables. Así, siguiendo un procedimiento habitual en el autor, la existencia del personaje suele anunciarse de manera directa o incidental, antes de ser atraída hacia el objetivo central de la escena y, paulatinamente, completada semánticamente con datos de distintas procedencias. El modo más o menos directo de la presentación no siempre será factor determinante del mayor o menor protagonismo que llegue a alcanzar ni de la funcionalidad que le va a corresponder en el entramado narrativo.

En un intento de sistematización de técnicas y tácticas del autor de *Torquemada*, indicaremos que, a partir de una primera aparición en escena, la construcción de los distintos personajes se realiza desde las siguientes perspectivas generales:

A) La perspectiva del narrador; la más común. Será un narrador omnisciente y testigo. Es, generalmente, un narrador directo, que presentará y enjuiciará desde su propia perspectiva; que, en novedosa y eficaz técnica, podrá introducirse en la interioridad del personaje para

actuar más libremente; y que, a menudo, introducirá en el coloquio sus puntos de vista mediante apostillas que lo apoyan y completan.

B) La del propio personaje que podrá explicar sus comportamientos y revelará sus inquietudes mediante el soliloquio o en las oportunidades del coloquio.

C) La de los distintos personajes de la narración, que verterán datos y juicios caracterizadores sobre los otros, que, a su vez, y en juego de reciprocidades, podrán servir de autocaracterizadores.

D) La derivada de las actuaciones del propio personaje -sin marcas textuales- que el lector apreciará sutil y hábilmente inducido por el novelista.

E) Por oposición, la perspectiva procedente de la interrelación derivada de las actuaciones de los distintos personajes, cada uno respecto a los demás.

A partir de estos enfoques generales, el autor caracterizará a los personajes mediante diversas tácticas que se aplican en la realidad de la novela a la generalidad de las criaturas, aunque no con la misma intensidad. Así, podrán actuar como caracterizadores destacados en el proceso metafórico de la construcción:

A) La onomástica y la iconografía.

B) El lenguaje (el característico del personaje o la utilización circunstancial de registros determinados).

C) La caricatura, un paso más en el recurso de la metáfora deformante que logra contraponer imágenes en el retrato.

D) La zoosemia (real o eufemística), como recurso paralelo al anterior desde el disfemismo.

E) La ironía (del narrador o de los otros personajes) en la incidencia de los matices subjetivos, por contraste.

F) El gesto, en el plano de los signos que son síntomas.

En el caso de *Torquemada*, la primera de las perspectivas utilizadas (en el orden que exige la presencia) es la habitual en muchas de las novelas galdosianas: la del narrador. Se trata de un narrador verdadero «protagonista, si no de la novela, sí del texto» (R. Gullón,

1979, 14); un narrador explícito, testigo, omnisciente y nada imparcial, que va a ir conformando a sus personajes apoyándose -también- en otras voces y otros puntos de mira, pero retomando siempre la autoridad de la perspectiva propia, la de supremo "componedor". Es un narrador profundamente cervantino a quien, por cierto, el lector galdosiano reconoce como familiar. El resto de las perspectivas se aplicarán de forma desigual a los distintos casos; y alguna de ellas (la del propio personaje que se define o se explica mediante el soliloquio) se reservará para el trazado exclusivo de personajes principales. En la realidad del texto, la oportunidad, la riqueza y la abundancia de las perspectivas adoptadas para la construcción de los distintos personajes será determinante para establecer su categoría.

Lo mismo ocurre en cuanto a los caracterizadores, pues tanto la cantidad, la cualidad y la variedad de los utilizados como la repetición de algunos de ellos, a modo de énfasis, ha de ser determinante para la mejor y más completa caracterización del personaje. De nuevo, y lógicamente, marcará la jerarquía en el texto la atención caracterizadora que reciba cada uno de ellos; en cada caso, la individualización intencionada va a exigir la presencia de unos rasgos y la ausencia de otros.

LOS PERSONAJES DE *TORQUEMADA* EN LA SINTAXIS TEXTUAL

Estructuralmente hablando, en *Torquemada en la hoguera*, los personajes de la historia van siendo presentados desde las primeras páginas hasta la mitad de la unidad tres de las nueve de que consta la novelita. Allí una frase esencial marca un hito en la historia y determinará el desarrollo estratégico del texto y su peripecia: «No te asustes, papá, no es nada... Valentín ha venido malo de la escuela». (TH, iii, 26). En el resto de las novelas de la serie no se aprecia esta separación estructural, sino que los personajes conocidos irán progresando, o (algunos) llegarán a desaparecer, mientras van surgiendo nuevas individualidades al hilo lógico de la trama argumental.

Los sujetos de la novela

Centro del protagonismo de las novelas y sujeto indudable de la serie es Francisco de Torquemada, cuyo objeto primordial --la felicidad por la avaricia-- constituye el eje de la acción novelística². Por si no bastara la clarividencia de los títulos de las cuatro novelas, en donde el protagonista, Torquemada, es epónimo de los "hechos" en su sucesión, el narrador enuncia taxativamente su intención --y su parcialidad-- en las primeras líneas:

«Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas» (TH, i, 7): la "historia" del sujeto se abre ante el lector. Y se abre casi *in medias res*, porque la existencia del personaje es anterior a la novela³. Seguramente, el lector lo recuerda; si no, el narrador se lo volverá a la memoria enriquecido de datos respecto al pasado. En adelante se desarrollará la historia presente estructurada sobre una sucesión de momentos críticos que marcarán los hitos sintácticos de la trama. Serán los acontecimientos que experimentará y sufrirá él mismo, como «primer actor» (Bal, 21) que los causa y que los sufre. Su reacción ante ellos irá redondeando la configuración del protagonista y modulando sus perfiles característicos. También, la anunciada historia y su desarrollo va a determinar la funcionalidad del total de los personajes de la novela.

Junto a Torquemada, se alza como nuevo sujeto generador de acción propia Cruz del Águila, cuyo objeto inmediato será la satisfacción de los anhelos familiares y cuya determinación está promovida por la recuperación del perdido estatus social. Ambos sujetos son, entre sí, a la vez ayudantes y oponentes y, en cierto modo, tan recíprocamente adversarios como necesariamente aliados: tal es la coincidencia de los respectivos objetivos⁴. Ambos generarán en la sintaxis de la novela ayudantes y oponentes propios que, incluso, entrecruzarán su instancia activa entre uno y otro personaje.

LOS PROTAGONISTAS DE LA SEGUNDA FILA

Tras los sujetos protagonistas de primera fila se sitúan en la historia una serie de nuevos personajes. - Son protagonistas también, a su modo, y que rodean a los primeros en círculos propios que llegan a ser coincidentes.

Forman el círculo de Cruz del Águila, sus hermanos: Fidela, como ayudante pasiva, y Rafael, como oponente activo respecto (en los dos casos) a Cruz; ambos con las matizaciones de aliada y adversario, respectivamente, de don Francisco. Fidela, a pesar de esa "segunda fila" que sujetos tan relevantes la obligan a ocupar, y a no alinearse como oponente ni como ayudante decidida respecto a los sujetos protagonistas ni al objeto central del texto, es personaje con protagonismo imprescindible para todos, como instrumento básico en el devenir de la historia⁵. Por su parte, Rafael resulta actante destacado. Actuando como contrapunto idealista de sus dos hermanas, asume el papel del mayor adversario --el único-- que en la familia halló don Francisco de Torquemada y el oponente más decidido de los objetivos de Cruz: oponente en vida y también tras su muerte, porque ésta supuso la verdadera primera derrota de los afanes de la suprema

gobernadora. Su papel de opositor a ultranza y el fracaso de sus propios ideales fuerzan el desenlace desgraciado de su peripecia, que se ve abortada en las páginas finales de *Torquemada en el Purgatorio*.

Completan el círculo de Cruz del Águila los personajes de José Ruiz Donoso y Luis de Gamborena. Son destacados actores en papel de ayudantes con desigual presencia en la trama novelesca con categoría destacada de antagonistas de Torquemada y que coadyuvarán a los objetivos de ambos sujetos en la distinta faceta de los logros materiales y espirituales. José Ruiz Donoso, el primero según la cronología del relato, es personaje circunstancial con historia propia que juega en la novela de su aparición, *Torquemada en la cruz*, destacado papel de puente entre la familia del Águila y Torquemada, además de particular contrapunto en la deseada evolución de don Francisco, de quien será decidido mentor y ejemplo inexcusable. En la derivación de la trama y en la realidad textual del resto de las novelas de la serie su categoría va anquilosándose hasta quedar desdibujado categorialmente.

Con protagonismo más destacado, aunque constreñida su presencia al último de los títulos de la tetralogía, Luis de Gamborena se configura funcionalmente como colofón activo a la trama de toda la serie, como ayudante decisivo de los objetivos de Cruz del Águila y como oponente final y definitivo de los anhelos del sujeto principal, Francisco de Torquemada, en especial en cuanto se refiere al último de sus negocios, el de la salvación eterna. El apelativo con que lo distingue Torquemada, "San Pedro", con presencia en el título, transparenta esa funcionalidad y clarifica lo que para el avaro significa "el negocio" de la salvación: congraciarse y dominar al cancerbero del paso al imaginado recinto de la otra vida.

El círculo de Torquemada está formado por los personajes de José Bailón, la Tía Roma y los hijos de don Francisco, los dos Valentín, Rufina y su marido. Don José Bailón y la Tía Roma se construyen y desaparecen en *Torquemada en la hoguera*, en donde aparecen ligados a circunstancias de la historia. Podría derivarse de ello que son personajes episódicos o circunstanciales; pero sería vana esa apariencia porque juegan papel activo en la trama. Frente al protagonista Torquemada son, en cierto modo, antagonistas. Ninguno de ellos desempeña papel actancial de ayudante u oponente del sujeto respecto a sus objetivos, pero sí en cuanto a las expectativas de ese sujeto, porque las reflexiones teóricas del uno (Bailón, como aliado) y las admoniciones de la otra (Roma, como adversario) despertarán en don Francisco «la fiebre de los negocios divinos», corazonada que «se le

enciende en la mollera [como] fuego de inspiración» (TH, vi, 47) y que determinará el devenir de la historia⁶. Por su parte, Roma deviene personaje activo que cumple un doble objetivo: por un lado, dar noticias sobre los primeros malos tiempos de la familia Torquemada y descubrir lo más sórdido del pasado del protagonista y de su carácter; y por otro, erigirse como adversario principal de Torquemada, contraponiendo a la filosofía de la riqueza del avaro la suya propia del desprecio a ellas y actuar como látigo infligidor de la amonestación más dura que recibe el sujeto en la novela.

De entre los hijos de Torquemada, los dos varones (los dos Valentín, en cierto modo concatenados en la significación de la novela) actúan como involuntarios actantes-oponentes de las expectativas del sujeto principal en la primera y la última de las novelas, respectivamente, en donde juegan el importante papel de instrumentos del primer y último castigo ejemplar de su padre, ocasionándole los más dolorosos de sus fracasos. De las consecuencias de la muerte del primero, derivará la evolución más importante del usurero y la vertiginosa sucesión de sus desgracias; el nacimiento del último supondrá el fracaso definitivo de cualquier esperanza, de las de don Francisco y de las de toda la familia⁷.

El papel de la hija, Rufina, y de su novio primero y después marido, Quevedito, ocupa un segundo plano de funcionalidad a pesar de mantenerse a lo largo de las cuatro novelas de la serie. Cumplen la desvaída función de ayudantes pasivos del protagonista sujeto, y aparecerán en la escena como instrumentos útiles siempre que ocurre una desgracia. Quevedito será blanco perpetuo de las invectivas del protagonista que le tratará siempre «como a un yerno» [TH, iii, 27] sobre el que descargará todas las congojas por enfermedades y muertes que tuvo que sufrir.

Ha de ser incluido aquí un personaje episódico, pasivo en sí pero escogido como centro generador de peripecia recurrente. Se trata del mendigo sin nombre que, en Torquemada en la hoguera, recibe "la capa vieja" de Torquemada y, con ella, el primer intento de compra de la gracia divina del avaro. A la escena volverá para enmarcar el último, el que tendrá como intermediario al nuevo San Pedro, Gamborena; por cierto, que a San Pedro se asemeja el mendigo, indica el narrador.

LOS PERSONAJES SECUNDARIOS Y LOS COMPARSAS DE LA ESCENA

Otros muchos personajes pueblan la escena de las novelas de *Torquemada*. Necesariamente complementarios para la urdimbre de la trama argumental, funcionan gran parte de ellos como ayudantes episódicos de los protagonistas. Así, los Valiente en *Torquemada en la cruz*; Bernardina, su marido Cándido y su suegro Hipólito quienes, además de aportar datos anteriores al tiempo de la narración, colaboran en la función de ayudantes de Cruz en las peripecias circunstanciales del relato. Así, también en *Torquemada en la cruz*, Melchor el prendero y su hijo Melchorito, circunstanciales eslabones de las del Águila de no poco valor estratégico⁸. Algunos de estos personajes secundarios aportan a su funcionalidad en la historia, categoría destacada de arquetipo; como Morentín, aprendiz de tenorio que funciona como oponente a conceptos centrales de la novela: a la virtud de Fidela, al sentido del honor de Rafael, a la recta sencillez ingenua de don Francisco; o como Zárate, que en *Torquemada en el Purgatorio* se configura con todos los rasgos arquetípicos del pedante para funcionar como ayudante de los anhelos de sabiduría superficial de Torquemada quien lo considera como «mina de conocimientos fáciles» y a quien pinchaba discretamente para que saliesen «a sus labios locuaces la miel de la ciencia» (TP, I, xi, 307); o como Matías Vallejo, que enriquece los arquetipos de la novela encarnando al tabernero popular y que, sin llegar a adquirir categoría actancial, funciona en las páginas finales de *Torquemada y San Pedro* como complemento necesario de la peripecia, representando una añorada "vuelta atrás" -inútil y funesta- en la vida de don Francisco. Personajes en función de complementariedad no irrelevante son los pseudocronistas que dan detalles del sujeto protagonista al narrador de *Torquemada en el Purgatorio* y que no carecen de leve caracterización: Juan de Madrid, el de la "mala intención"; Malibrán, "la peor lengua del mundo".

Necesarios son en toda novela los personajes que funcionan como comparsa narrativa, es decir, como elementos conjuntivos en la sintaxis oracional, de mayor o menor determinación individualizada. En *Torquemada en la hoguera* son los principales "comparsa" mendigos callejeros anónimos de aparición momentánea que completan el escenario textual definidos coherentemente por detalles más o menos grotescos o esperpénticos sobre su aspecto, o por apuntes sobre su categoría humana. En *Torquemada en la cruz*, ejercen papel de comparsa los sirvientes de los Torquemada o de los Águila, los primos y oponentes de estos últimos, y el grotesco mendigo cuyas circunstancias se manifiestan en contraste a la sensibilidad de Rafael del Águila. Mucho mayor es la presencia de personajes comparsa en

Torquemada en el Purgatorio y *Torquemada y San Pedro*, en forma de creaciones complementarias que ayudan a conformar el escenario de la encumbrada familia de don Francisco. Son los representantes del mundillo político o del social, innominados en su mayoría, aunque sí determinados someramente: el ministro "a la pata la llana", el senador campanudo, el orador brillante, "el bibliófilo", el arribista de conciencia elástica. Por fin, no podían faltar en la comparsa los componentes del entramado doméstico, en especial los criados, caracterizados levemente por la indicación de su oficio o, en alguna ocasión, trazados con más detenimiento por una mayor relevancia funcional, como el lacayo mayor ("el maldito francés" o "el bueno del francés"), cuyas costumbres apunta el narrador y que cumple la función estratégica de ser portador de las noticias que aquél quiere adelantar.

Los "ANTIGUIOS CONOCIDOS" Y SU FUNCIÓN

Llamamos "antiguos conocidos" a los personajes recurrentes de la novela galdosiana. Es técnica no extraña en su autosuficiente universo narrativo galdosiano (la debe a Balzac, indicó R. Gullón [1973, 45]) que actúa como guiño connivente lanzado al lector para alumbrar la actual novela con la luz de la otra historia e incluso para añadir a aquélla detalles novedosos. Incidentalmente reaparecen en las novelas de *Torquemada* algunos de ellos para desempeñar papel de muy distinta importancia.

El mayor grado de funcionalidad lo ostenta doña Lupe, inolvidable "amiga y compinche" de *Torquemada* en *Fortunata y Jacinta*, que ahora reaparece revestida de casamentera -en un atractivo entrecruzamiento de personajes-, para funcionar como núcleo desencadenante del argumento general de la tetralogía, para abrir «el rayito de sob» (TC, I, v, 96) que va a ser para las del Águila el dinero de *Torquemada* y animando, con la posterior ayuda de Donoso, las esperanzas de la reencarnación del hijo perdido que José Bailón había insuflado en don Francisco.

Por otra parte, la heroína de *La incógnita y Realidad*, Augusta Cisnero de Orozco, vuelve a la vida en *Torquemada y San Pedro* con papel en apariencia desdibujado pero que no deja de tener relevancia. En efecto, además de apuntalar realidades conocidas por el lector, su presencia funciona como representación de la alta sociedad de moralidad poco escrupulosa que tan bien conoce el "tenorio" de pacotilla que es el personaje Morentín. Y funciona también Augusta como contrapunto femenino a la fidelidad de la esposa de don Francisco, Fidela del Águila. Otro de los "antiguos conocidos" es Isidora Rufete, la protagonista de *La desheredada* que se incorpora en *Torquemada en la hoguera* como

“comparsa” entre los favorecidos por el gran avaro pero que no carece de rasgos de caracterización añadidos, como veremos.

El resto de los "antiguos conocidos" son comparsa subalterna de la escena: Nicolás Rubín, el hermano de Maxi en *Fortunata y Jacinta*; y Augusto Miquis, que volverá a ejercer en las novelas de Torquemada como "el sabio médico" que tantas otras páginas galdosianas habían conocido desde su primera aparición en *La desheredada*. Además de los citados, cruzan la escena viejos conocidos de los lectores galdosianos, como la Marquesa de San Salomó (la amante de Gustavo Tellería en *La familia de León Roch*), varios integrantes de la destacada familia Pez que nació en *La desheredada* (don Manuel, Joaquín, y "dos chicos y una de las chicas"), Jacinto Villalonga (compañero de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*), Manolito Infante y Cornelio Malibrán (conocidos por el lector galdosiano de *La incógnita* junto a Federico Viera, quien merece en TP, II, iii, 336 la alusión interesada de "desgraciado amigo", y Manuel Peña e Irene, el matrimonio que se formalizó en *El amigo Manso*⁹.

MODOS DE INDIVIDUALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

En las novelas de Torquemada se registran unos cuarenta personajes, treinta de los cuales recibirán en el discurso detalles de caracterización convirtiéndolos desde la categoría de actantes en personaje individualizado. Los modos de individualización no varían sustancialmente de los personajes que actúan como principales de los que poseen funcionalidad más atenuada, secundaria o complementaria al relato; pero sí que establecen diferencias la relación cuantitativa de los caracterizadores y la capacidad del personaje de "irse haciendo" en la novela, indicios éstos de la jerarquía entre los distintos actores de la historia.

LAS INDIVIDUALIDADES DE PRIMERA FILA

Francisco de Torquemada sobresale como indiscutible personaje principal, y no sólo por centrar con su nombre todos los títulos de la tetralogía, sino por ser el personaje más rico en datos caracterizadores y aquél cuya personalidad se completa de modo más amplio mediante sus actuaciones y sus relaciones con el resto de los elementos textuales. También sobresale por ser el de mayor complejidad y capacidad de transformación. La personalidad de Francisco Torquemada abre las páginas de la primera novela, y su muerte cierra las páginas de la última de la serie. La peripecia novelística lo presenta ante el lector en la mitad de su experiencia vital. En adelante éste podrá observar su trayectoria "en movimiento". Va a conocer detalles de su ser y de su actuar en etapa anterior al tiempo de la

narración, y va a seguir puntualmente la conformación de su personalidad en su sucesión, al compás de su disposición ante los hechos, a lo largo de la tetralogía.

En el proceso de la configuración del personaje de Torquemada y para su caracterización completa, se hallan representadas la totalidad de las técnicas, perspectivas y tácticas anteriormente apuntadas. La perspectiva más habitual del dibujo será la de aquel narrador directo, omnisciente, testigo y parcial que señalábamos, ahora especialmente irónico. Pero ésta se verá enriquecida tácticamente. Así, servirán de punto de mira las expresiones del propio personaje (con indicación en el texto o sin ella), o --con dúctil técnica de estilo indirecto libre-- conformará el narrador su relato directo con los pensamientos y la voz del personaje, sin marcas externas. Contribuirán igualmente a la construcción de don Francisco de Torquemada los soliloquios del propio personaje, que serán abundantes e ilustrativos. La colaboración de las perspectivas de distintos personajes de la narración será táctica importante y reiterada. Así, el caso de la amplia información que aporta la voz de la Tía Roma (TH, viii, 66-67), quien realiza una clarificadora y descarnada etopeya retrospectiva de Torquemada, en su ser y en su actuar, que va a ser válida, también, como caracterizadora de la misma Roma y de doña Silvia, la difunta esposa del protagonista. Las actuaciones del propio personaje no sólo son espejo obligado en el camino de su configuración sino que marcarán los pasos del devenir de la trama por su relevancia temática y argumental.

Tácticas caracterizadoras de Francisco de Torquemada son la onomástica y la iconografía. El nombre evocará el del inquisidor Tomás de Torquemada, con la intención de servir de metáfora empeorada del personaje real (don Francisco llegará a ser "Torquemada el Peor" [TH, i, 7; el primer ejemplo textual entre muchos]). Como el histórico inquisidor Tomás, don Francisco será verdugo encarnizado; pero además será, por contraste, víctima en "la hoguera", en "la cruz", en "el Purgatorio" y en la incertidumbre ante "San Pedro", porque su historia se muestra, expresivamente, como "aviso de condenados y escarmiento de inquisidores" (TH, i, 7). Paralelamente, el aspecto de don Francisco merecerá alguna de las comparaciones iconográficas tan gratas al autor¹⁰: recordará "a O'Donnell cuando volvía de África" (TC, I, xv, 145), y también a "un mártir [...], como los que pintan en las láminas de la Inquisición o del infierno" (TP, III, x, 453)¹¹.

Importante elemento caracterizador para Francisco de Torquemada es el lenguaje que, fuertemente adobado de ironía¹², llegará a ser piedra de toque para marcar las distintas etapas de su evolución personal. Los niveles lingüísticos descubrirán su disposición anímica y se ajustarán convenientemente a la realidad de los hechos. Además, la evolución de la disposición lingüística del sujeto señalará el desarrollo de la historia en su suceder, hecho del que él es plenamente consciente:

Con esto, y con redoblar su atención cuando oía hablar a personas eruditas, se fue afinando con estilo y lenguaje hasta el punto de que, en aquella tercera fase de su evolución social, [...] [h]ablaba con mediana corrección, huyendo de los conceptos afectados o que trascendiesen a sabiduría pegadiza. (TP, III, i, 403)

La caracterización de Torquemada recibe, además, dardos de intención caricaturesca, generalmente animados por comparaciones zoosémicas, muy abundantes¹³. Frecuentes son las referencias al personaje con frases del tipo "el animal de..." o "la feroz hormiga"; o las caracterizaciones a él dedicadas mediante recursos comparativos añadidos al hilo del discurso: desde el simple "como un cerdo" (TP, I, iii, 265) hasta las muestras de infantilidad de los juegos de Fidela que lo llama "*su borriquito*, pasándole la mano por el lomo" (TP, I, ii, 262), entre otros muchos casos.

Por fin, más que en ningún otro personaje de la novela, el lenguaje del gesto -esto es, la pintura animada- destaca en el caso de la caracterización de Torquemada como apoyo básico del proceso de su configuración hasta llegar a sustentar, casi gráficamente, los distintos momentos emocionales. De especial relevancia es el gesto de hacer "con los dedos pulgar e índice una perfecta rosquilla" (TH, vii, 55; 56) para enfatizar. Es este gesto, identificación recurrente (Poyatos, 380) indiscutible del personaje, que lo había caracterizado desde su presentación en *La de Bringas* en donde se alude a ese gesto de don Francisco en varias ocasiones (capítulos XXXVII, LXII, LXVII), que se reitera en *Fortunata y Jacinta* (I, III, ii, 521) y que ahora había de reaparecer. Otros gestos característicos de don Francisco registran el texto: los "tan suyos" de apoyarse con "ambas manos en el bastón, [y] cargaba sobre éste todo el peso del cuerpo, meciéndose" (TH, iv, 34); o el de ladearse "la gorra de seda negra para rascarse el cráneo" (TP, I, ii, 260); o los habituales (como "las mordidas del bigote subrayadas con restriego de manos" [tres casos en TP]); o los eventuales, ligados a circunstancias anímicas, como la frotación de manos en la alegría (TP, II, vi, 349), entre otros muchos posibles ejemplos.

La aparición de Cruz del Águila se realiza en *Torquemada en la cruz* (I, ii) con gran riqueza de elementos, aunque de forma indirecta, pues, ocultando en principio su identidad a la curiosidad del lector, el aparentemente imparcial narrador anuncia su existencia a través de las observaciones de don Francisco: "una señora que Torquemada no conocía, [...] de aspecto noble *hasta la pared de enfrente*, [...] despidiendo de su persona lo que Torquemada llamaba *olorcillo de aristocracia*" (TC, I, ii, 82). La caracterización de personaje tan principal demanda del autor el empleo de distintas perspectivas y tácticas. En la primera parte de *Torquemada en la cruz*, la etopeya de Cruz del Águila se dispondrá en toques aislados del narrador, interpretando (casi siempre) la mirada de Torquemada o añadiendo a los hechos sus propios comentarios y puntualizaciones. Son cuidadosos toques caracterizadores del personaje en su aspecto moral y físico que revelan el importante papel que éste va a jugar en la serie novelesca. En el resto de la tetralogía, compartirán con el narrador la perspectiva de la caracterización de Cruz (directamente o apostillando en el coloquio) los distintos personajes, o la propia Cruz en soliloquio nocturno. En la conjunción de las voces, el retrato resulta enriquecido para lograr mostrar al lector los detalles cruciales de su personalidad dominadora y autoritaria, las aristas de tan recia personalidad, y su capacidad para amoldarse como conviene al compás de los acontecimientos.

La onomástica resulta destacado factor caracterizador en el personaje. Cruz, el patronímico, indica lo que va a significar, efectivamente, este personaje para el avaro Torquemada: la cruz "de [su] casa" (como expresa él mismo en juego con la dualidad de significaciones [TP, III, x, 453]), pues, aunque Cruz es la principal impulsora de su ascenso social, significa la cruz más pesada de su existencia¹⁴. El apellido familiar, "Águila", evoca los semas de altura y elegancia que caracterizan por igual al animal real y a la solera aristocrática de la familia a la que denomina. Claro que son éstos, "Águilas" venidos a menos; no vuelan alto. También es el águila un ave rapaz, cualidad que, metafóricamente, puede aplicársele a Cruz, como indica el propio Torquemada en juego sarcástico: "señora cernícala, más que águila, que desde que caí malo está tocando el cielo con las uñas" (TSP, III, vii, 639).

Resulta de interés destacar cómo el autor acude a la comparación cultural de marcado contenido icónico para matizar rasgos idiosincrásicos de Cruz del Águila en distintas etapas de su evolución. Así Cruz, la "gobernadora" en la novela de su aparición, será "algo como el Moisés que los llevaba [a sus hermanos] al través del desierto," (TC, II, i,

158); y también la sabia componedora de las páginas de *Torquemada en el Purgatorio* "sabe más que todos los padres y que todos los abuelos de la Iglesia" y será "la papisa Juana en figura de señora" (TP, III, x, 453). Por fin, en "el desmayo de sus ambiciones de autócrata" de la última novela, se volverá una mística caritativa con afán de "imitar a la Santa Isabel de Murillo, lavando a los tiñosos, y tan cristiana y tan señora como ella se creía" (TSP, II, vi, 572).

Importante para la caracterización de Cruz del Águila es la expresividad del gesto. Se apuntan gestos aislados, y gestualidades sucesivas ante una crisis. Pero posee Cruz del Águila, por encima de todos, un gesto identificador propio: el temblor del labio inferior en los momentos tensos. Es gesto recurrente que el narrador hará advertir en ocho ocasiones a lo largo de la tetralogía y que servirá al lector de "marca" kinésica diferenciadora del personaje (Poyatos) como expresión voluntariosa de la energía interior: "Aquella mujer de mirada penetrante, labio temblón y palabra elegantísima" (TP, I, xiii, 318), se dice en uno de los casos.

EL TRATAMIENTO INDIVIDUALIZADOR DEL RESTO DE LOS PROTAGONISTAS

La construcción de los personajes Fidela y Rafael, los dos hermanos menores del Águila, se inicia en el marco familiar de *Torquemada en la cruz* desde alusiones indirectas de la hermana mayor. Llegado el momento de la aparición física de ambos en la escena, el autor los sitúa cerrando unidad de relato consecutiva (la iv y la v) de modo que el espacio en blanco --el silencio-- que sigue en el texto actúa, en cada caso, de marco enfatizador. Es un modo de indicio adelantado al lector de un más destacado protagonismo futuro para quienes ahora aparecen desvaídos frente a la fuerza de "la dominadora". En el caso de Fidela, la aparición tiene movimiento, pues resulta materialmente empujada hacia el centro de la escena ("-Mi hermana Fidela-- dijo Cruz, tirando de ella por un brazo hasta vencer su resistencia" [TC, I, iv, 95]). Rafael, sin embargo, protagoniza una aparición estática que no carece de fuerza plástica de signo religioso, extremo que va a ser determinante en su caracterización.

Fidela puede considerarse personaje pasivo, porque no genera acción sino que ésta la domina (R. Gullón, 1979, 88). En concordancia con la pasividad figurada del personaje no dedicará el autor a la individualización de Fidela del Águila atención directa. No merecerá soliloquios que la desnuden anímicamente, ni el narrador demuestra interés en

dejarla actuar desde una técnica indirecta libre. Serán siempre "otros" los que hablen de ella: su hermana Cruz, Torquemada, su hermano Rafael o el propio narrador al hilo de los acontecimientos. La onomástica va a figurar como técnica caracterizadora en Fidela cuyo patronímico metaforiza personalidad y funcionalidad del personaje; porque Fidela va a ser incondicionalmente fiel a todos: a su hermana, ante cuyo dominio se muestra siempre obediente y sumisa, y a su marido, a quien permanece absolutamente fiel a pesar de algunas sospechas¹⁵. Es la fidelidad y la sumisión absolutas que el autor precisaba para la culminación intencionada de su historia. Es Fidela sin embargo un personaje atractivo que va transformándose a lo largo del relato. Tal vez se deba a ello el que, en la última etapa de su evolución, su caracterización llegue a merecer una comparación pictórica para indicar que se parece "a las hermanas de Carlos V y a otras princesas ilustres que viven en efigie por esos museos de Dios", y a los tipos femeninos de una de las tablas de su colección (TSP, I, vii, 495).

En la construcción del personaje de Rafael del Águila, la del narrador es la perspectiva por excelencia, bien en presentación directa, bien apostillando intencionadamente el coloquio, aunque ocasionalmente colabora con él la voz del propio personaje en expresivo soliloquio (TP, III, iv, 414, 418-420). Oportuna es la utilización de la onomástica como recurso caracterizador de Rafael, pues la referencia al arcángel que su patronímico evoca concuerda con el espíritu idealista y luchador del joven ciego. Como también concuerdan con esa convencional imagen los detalles del aspecto físico del personaje, confluyendo, de este modo, onomástica e iconografía. Este último recurso, la iconografía, se acentúa desde el simbolismo religioso pues a la evocación del arcángel de su nombre se añade la de la figura de Cristo que, desde la perspectiva de don Francisco, llega a ser marca caracterizadora recurrente. Las facciones del Rafael recién conocido en *Torquemada en la cruz* le recuerdan al gran avaro a un Cristo joven y guapo; y, en las páginas de *Torquemada y San Pedro*, el ya presuicida se asemeja a un "Santo Cristo" sufriente y, más adelante, a "una perfecta imagen de Cristo en el sepulcro, como lo sacan en la procesión del Viernes Santo" (TP, III, xi, 463). Pero aún un juego de significaciones va a servirse de la iconografía para aportar un guiño intencional a la significación del personaje, puesto que este mismo Rafael yacente, contemplado desde la mirada menos inocente del narrador, va a representar una imagen -gestualidad sensual incluida-- de "la maja yacente de Goya" (gestualidad sensual incluida), tal vez exponente del egoísmo fundamental del personaje (Bly, 96). Igualmente, el lenguaje del gesto aparece como táctica reiterada también en la caracterización de Rafael del Águila. Los gestos habituales en él para expresar el desaliento

lo acercan a la categoría de identificador gestual recurrente (Poyatos): el cruzar de las manos, la colocación de las piernas una sobre otra, el situar la cara vuelta hacia el techo con los brazos extendidos (TP, III, xi, 462). Y son frecuentes en el discurso textual otros muchos que subrayan distintos estados de ánimo circunstancialmente.

La aparición textual de José Ruiz Donoso sigue la táctica habitual del autor de realizarse a través de noticias sobre su persona antes de su introducción en la escena. La primera de ellas será la alusión indirecta del narrador, pero pronto la ampliará el lector mediante la muy completa e interesada etopeya que de él traza Cruz del Águila; retomará el narrador la perspectiva para colocarlo en primer plano de los acontecimientos, primero, y acabar de retratarlo en su figura y su indumentaria ayudado por la mirada encandilada de Torquemada. Desde sus palabras, sus discursos, su conducta, sus hechos y su historia familiar, el lector van añadiendo nuevos datos a su perfil. Al personaje le sienta bien la oportunidad nada casual de su denominación: un "José Ruiz" poco destacado, propio de "un hombre de tantos", "de inteligencia perfectamente alineada en ese nivel medio que constituye la fuerza llamada opinión" (TC, I, x, 120). Pero se adjetiva como "donoso", positiva generalidad de sus cualidades que se destaca en ocasiones teñida de desdeñosa ironía, como cuando se describe la ampulosa perorata de su presentación, un "solemne discurso [...] que todos oyeron religiosamente" (TC, I, xi, 122). "-Donoso, Donoso... Me parece que me suena ese nombre", se oye decir a don Francisco en los primeros momentos de su conocimiento [TC, I, ix, 116].

La configuración de Luis de Gamborena es bastante más variada y sugerente, un indicio de la superior categoría del personaje, por si no bastara el hecho de compartir con don Francisco, metafóricamente, el título de la novela que le da vida, *Torquemada y San Pedro*. Van En a confluir en los atractivos de su caracterización técnicas bien conocidas. No estarán ajenos los recursos de la onomástica y la iconografía, la pintura desde perspectiva poliédrica, la caricatura intencionada, la expresividad de la palabra y el gesto; y todo ello acentuado, más que en ningún otro personaje, por la presencia nada inocente de la ironía¹⁶.

Como había ocurrido en la presentación de Ruiz Donoso, la realidad de la existencia de don Luis se adelanta a su presencia real por la noticia de un criado francés quien aclara también su apelativo de San Pedro, "como le dice el señor marqués por chungu" (TSP, I, ii, 471). El propio narrado lo presentará de manera somera; pero se añaden enseguida otras voces. intervendrá incluso la del propio personaje que, en memoria

retrospectiva, aportará valiosos datos al lector para el acabado cabal de la imagen que de él se está formando. En los detalles de su caracterización, el patronímico, Luis, insinúa la presencia soterrada de aquel Luis Gonzaga, consagrado modelo jesuítico de bondad y pureza, al que puede referir la intencionada pintura de su cabeza que "parecía de talla pintada, como imagen antiquísima que la devoción conserva limpia y reluciente" (TSP, I, iii, 476). En los perfiles de su físico y su carácter, no carece el personaje de notas simplificadoras de claro arquetipismo, que lo encuadra con la tipología más común en los miembros de las muchas órdenes religiosas cuya reverberación propiciaron los hechos políticos del tiempo de la narración. En efecto, se perfilará Gamborena desde apelativos comunes, como "el buen curita" (TSP, I, iii, 479), y se añadirán a los detalles físicos nada singulares otros morales o de carácter en absoluto inocentes: el buen apetito e imaginación enardecida, la melifluidad, el retoricismo convincente muy de su papel, la testarudez y agresividad cuando el caso lo requiere. De modo consecuente y paralelo a los datos del carácter, no podía faltar en la caracterización de Gamborena el expresivo recurso del gesto: los estudiados de la comida, el arqueo de las cejas, el extender de manos para imponer silencio en "movimiento que lo mismo podría ser de predicador que de director de orquesta" (TSP, I, iv, 481), "el codo en el filo del mueble y la cabeza en el puño de la mano derecha" para dibujar los perfiles de cierta indolencia (TSP, I, iii, 479); las palmaditas persuasivas en las rodillas o en las manos de sus interlocutores en su intención de inspirar confianza. Tampoco falta para don Luis la caracterización por la caricatura, que no es descarnada sino suavizada por una eficaz ironía que matiza detalles de sospechosa inocencia, como la comparación de las arrugas de la tez con las del "hombre de mar, [...] compartiendo su existencia entre la fe, emanada de lo alto, y la pesca, extraída de lo profundo" (TSP, I, iii, 475); o la llamada de atención sobre "[u]n ligero cariz de raza o parentesco mogólico" dejado allí por Buda que, "enojado éste de la persecución religiosa" de que el sacerdote le hacía objeto, "estuvo mirándole a la cara años y más años, hasta dejar proyectados en ella algunos rasgos típicos de la suya" (TSP, I, iii, 475-476).

Los personajes que hemos incluido en el denominado "círculo de Torquemada" merecen distinta atención caracterizadora. El primer Valentín y Rufina sostienen el protagonismo de su padre en *Torquemada en la hoguera*. El narrador testigo y parcial apuntará someramente las cualidades físicas y morales de ambos desde una valoración positiva pero sin demasiado calor, contraponiendo "al animal de don Francisco" con "sus dos hijos [que] eran [...] verdaderas joyas o como bendiciones de Dios" (TH, i, 10); y los presentará - indicador relevante- desde la cercanía del diminutivo familiar, Valentinito y Rufinita.

La construcción como personaje del primer Valentín manifiesta el contraste entre su escasa y desdibujada presencia y el papel central que juega en el drama familiar que narra el texto. En *Torquemada en la hoguera*, su verdadera novela, nunca se le presenta desde perspectiva directa. Su tratamiento es el de un monigote trazado desde la perspectiva del narrador o, en menor grado, desde las apreciaciones de su padre. El narrador lo presenta y lo perfila destacando las extraordinarias cualidades del muchacho con apuntes directos y concretos a su físico y a sus extraordinarias dotes, pero apostillas oportunamente con eficaz ironía. Cuando reaparece en los sueños de su padre en *Torquemada en la cruz* lo hace en estilo directo, más humanizado que en vida (claro que sólo es un sueño) y con más decidida caracterización en función de su nuevo papel de motor de las ilusiones personales don Francisco, a quien se permite lanzar duros reproches e incluso corregirle la expresión. La desgraciada humanidad del segundo Valentín (véase la n. 6) es caracterizada por el narrador directamente, con epítetos expresivos ("el salvaje bebé", "el pobre salvaje"); y serán muy abundantes las comparaciones zoosémicas, especialmente con cuadrúpedos, detalle éste que se verá reforzado en el gesto habitual que emplea el chico para los desplazamientos.

Muy desvaída es la caracterización del personaje de Rufina. Pese a ello, el narrador aporta para conocimiento del lector algunos datos en el devenir de la trama; de ellos deducirá este su serenidad y su valor ante las malas circunstancias además de ciertas virtudes cercanas a las paternas, como el sentido práctico (que aquél ha de recalcar con lógico agrado), y la presencia de particulares deseos de acomodo y mejoras sociales; última virtud ésta que apunta el narrador de *Torquemada en la hoguera* y que la voz de la propia Rufinita confirma en *Torquemada en la cruz*. Pero nada avanza su perfil en las sucesivas novelas, a no ser la intensificación de su desdichado papel de pertinaz objeto del desahogo de los pesares de su padre. La caracterización del novio de Rufina, Quevedito, se hará siempre desde la indiferencia o el desprecio, sea el narrador o su suegro el que maneje la dirección de la perspectiva. El narrador dedicará a su presentación muy pocas pinceladas para apuntar cualidades inalterables y éstas aun matizadas por la ironía:

Era un chico de Medicina, chico en toda la extensión de la palabra, pues levantaba del suelo lo menos que puede levantar un hombre; estudiosillo, inocente, bonísimo y manchego por más señas. (TH, i, 11)

En la desdibujada caracterización de Quevedito (nada inocente la identificación con el diminutivo), no falta la presencia de algún gesto acentuador de su inseguridad en los momentos tensos o de apuro en que se muestra "rojo como un pimiento" (TP, III, i, 402),

o limpiándose "el sudor del rostro" mientras "[u]n color se le iba y otro se le venía" (TSP, I, xiii, 529).

La construcción de José Bailón se realiza desde la voz de un narrador testigo propenso al tono desdeñoso, irrespetuoso o de clara burla, que lo incorpora al relato en el marco de una breve historia personal retrospectiva. En ella Bailón aparece como apóstol de las teorías "librecultistas", autor de "bobadas escritas en estilo bíblico" e individuo "de los que con cuatro ideas y pocas más palabras se las componen para aparentar que saben lo que ignoran y deslumbrar a los ignorantes sin malicia" (TH, iii, 21, 22-23)¹⁷. El retrato-etopeya del personaje parte de la comparación zoosémica ("Era don José Bailón un animalote de gran alzada" al que don Francisco acaba "dando con la puerta en el hocico") y se completa con especial riqueza de caracterizadores. La oportunidad de su apellido (el toque irónico de la fonética y la oportuna base semántica) anuncia los extremos de una personalidad acomodaticia a distintas circunstancias y filosofías. La iconografía es apoyo caracterizador no exento de ironía por contraste, pues el llamado *Bailón* sabe ajustar el físico a las circunstancias, adoptando "bigotes larguísimos aumentados con parte de la barba, como los gastaba Víctor Manuel", o afeitándose para asemejarse a "un Dante echado a perder". O también puede parecer una vieja de raza titánica, "el vivo retrato de la sibila de Cumas, pintada por Miguel Ángel". El gesto es auxiliar iconográfico para el acabado de esta pintura; así, dibujado en escorzo ("alzando una patata y enarcando el brazo"), Bailón se asemeja a "esos figurones que andan por los techos de las catedrales, despatarrados sobre una nube"; mientras que en actitud sedente ("las manos sobre el puño del bastón, éste entre las piernas dobladas con igualdad; el sombrero caído para atrás [...]") seguía pareciéndose a Dante (TH, iii, 21-22, 45)¹⁸.

Si importante pero episódica es la presencia de Bailón en *Torquemada en la hoguera*, igualmente lo será la de Roma. Apenas tres actuaciones tendrá Roma entre las páginas 46 y la final; ero serán los tres casos, coloquios con don Francisco, riquísimos en significación y atractivos en contenido. Antes de comenzar el primer coloquio, el astuto narrador descubre a Roma como una desvalida viejecita (a quien llaman *Tía Roma*), para dedicar a su caracterización, en seguida, la más atractiva y eficaz de las caricaturas de la tetralogía:

y era tan vieja, tan vieja y tan fea, que su cara parecía un puñado de telarañas revueltas con la ceniza; su nariz de corcho ya no tenía forma; su boca redonda y sin dientes menguaba o crecía, según la distensión de las arrugas que la formaban. Más

arriba, entre aquel revoltijo de piel polvorosa, lucían los ojos de pescado, dentro de un cerco de pimentón húmedo. (TH, vi, 43)

Del coloquio que sigue y de los próximos, Roma va a resultar caracterizada desde sus propias palabras y desde los apóstrofes que le dedica don Francisco. En la sucesión de los signos de su conformación, la trapera, "la mujer de las fregaduras", o "la viejecita", va revistiéndose con trazos de caricatura para adquirir signos de bruja. Lo indican sus gestos (las vueltas del pañuelo, el agitar de las manos y "de los flexibles dedos" [TH, viii, 65], la mano descarnada y fría sobre el hombro), y la califica así, directamente, el narrador en la última de sus intervenciones cuando lanza sobre Torquemada el conjuro que se verá cumplido al final de la tetralogía: "Mala muerte va usted a tener, condenado de Dios, si no se enmienda" (TH, ix, 73).

Igualmente, el narrador destaca con detalles de caracterización propios a aquel "anciano mendigo" que, al recibir la capa de Torquemada en la primera novela pasa a ocupar un plano destacado de significación que se verá culminado en *Torquemada y San Pedro*. No sólo se le dedican detalles de aspecto y vestimenta sino que aun se acude a la iconografía para destacar su simbolismo trascendente: su cara "no se podía encontrar sino en las estampas del *Año Cristiano*", y su "barba erizada y frente llena de arrugas" le asemejaban a un San Pedro de "cráneo terso y dos rizados mechones en las sienes" (TH, v, 41).

EL TRATAMIENTO INDIVIDUALIZADOR DE LOS PERSONAJES SESUNDARIOS

El abanico de las perspectivas de construcción de estos personajes se restringe -en la gran mayoría de los casos- a la del narrador, un narrador explícito y opinador que guía al lector con marcas textuales de aprecio o de ironía. En el caso de los Valiente, la individualización de Bernardina merece la estrategia de ser presentada asomando en la conversación de Cruz del Águila, como mera alusión que el narrador se encarga de desarrollar poco después para afirmar su papel instrumental en el devenir de la trama. Por otra parte, no carecen los Valiente de valor simbólico, pues Hipólito es héroe ficticio de glorias ficticias (la guerra de África) y encandila con ellas al poco realista Rafael, mientras Cándido se entretiene en salvas pirotécnicas reales pero inútiles.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Para el ayudante episódico de *Torquemada en la hoguera*, Melchor el prendero, el autor reserva habilidosa técnica de estilo indirecto libre; y para su hijo Melchorito, atención más dilatada para caracterizarlo, positivamente, por sus cualidades. Morentín, el *aprendiz de tenorio* ("Tenorio sin drama", lo llama el narrador [TP, III, ii, 408]), se construye con riqueza de datos que expresan inequívoco rechazo, lo haga el narrador o él mismo desde sus palabras y hechos. Su papel de arquetipo no deja de resultar afianzado por la onomástica -Pepe Serrano Morentín-, eco de la personalidad fatua de "elegante oficial".

Por su parte, Zárate crece y se desarrolla en *Torquemada en el Purgatorio*, configurado desde la perspectiva del narrador o la del protagonista principal Torquemada con riqueza de detalles caracterizadores y con todos los rasgos arquetípicos del pedante. En táctica textual y concordando con su papel, el autor organiza la presentación del personaje con afectada solemnidad e inusual expectación tras un blanco de página: "Zárate... Pero ¿quién es este Zárate?" (TP, I, xi, 304). El lector conocía su existencia por alusiones de Torquemada, y había percibido la intención paródica de su papel en la novela y su significación negativa desde la opinión de toda la familia torquemadesca, que no ahorrará caracterizadores directos ("la viviente enciclopedia", "el consultor científico", "el pedante histrión"). Por si alguna duda quedase de su categoría, la aclara el autor mediante una digresión textual inmediata sobre la existencia de tipos genéricos "clavados, como vulgarmente se dice" (TP, I, xi, 304), entre los que figura el prototipo de "moderno pedante [...] seco, difuso, desabrido, tormentoso, incapaz de divertir a nadie" (TP, I, xi, 305) que Zárate representa, y que destaca al final de la relación y con gran lujo de detalles.

El narrador reviste al personaje de Matías Vallejo con las notas estereotípicas que lo caracterizan como tabernero popular, aprovechando los recursos, ahora idóneos, de la gestualidad expresiva y de la caricatura:

[...] una panza frailuna, revestida del verde mandil con rayas negras; por abajo, unos pies que apenas cabían dentro de inconmensurables pantuflas de alfombra, y por arriba, una cabeza que era lo mismo que un gran tomate con ojos, boca y narices.
(TSP, II, ix, 586)

Apenas merecen los personajes comparsa mayor caracterización que leves apuntes sobre su aspecto o su categoría humana. Excepcionalmente, alguno de ellos merece mejor tratamiento, como es el caso de don Juan Guadalberto Serrano, el fatuo padre de Morentín,

Isidora 29
Yolanda Arencibia

cuya esposa llega a recibir el dato caracterizador especial de una muletilla lingüística ("enteramente"), que repite continuamente.

Sólo tres de los "antiguos conocidos" merecen atención caracterizadora digna de mención y adicional al conocimiento que de él ha adquirido previamente el lector. La "novela" particular de doña Lupe, *la de los pavos* que había quedado abierta al lector en *Fortunata y Jacinta* se cierra en *Torquemada en la cruz* con los detalles de su muerte; una muerte que reafirma su trayectoria vital consagrándola con su peculiar "genio y figura" ahora redondeada por detalles caracterizadores en técnicas de estilo indirecto.

Los detalles ahora añadidos a la construcción del personaje de Augusta Orozco merecen distintas perspectivas de acercamiento desde su presentación como "dama de historia" por la despectiva impertinencia de un criado. El narrador, que no pierde ocasión de aludir al pasado de la dama (aunque "sin necesidad de refrescar ahora memorias viejas" [TSP, I, vii, 494], como indica sin disimulo), dedica detallismo cuidadoso a su aspecto físico, jugando con la curiosidad de un lector cómplice y ávido de conocer detalles del "presente" de tan atractivo personaje tras el cierre de las páginas de su novela particular.

Por fin, la oportunidad de la aparición de Isidora Rufete, la triste heroína de *La desheredada*, añade noticias sobre la actualidad de su interesante persona valiéndose de la mirada del narrador. Así el lector que conoce el final de su peripecia en aquella novela, contempla desde la voz del narrador el presente desafortunado de su estado, de su vestimenta; y por la propia voz de Isidora comprueba que sigue siendo la ilusa de siempre. Corresponde de nuevo al narrador añadir una nota de simpatía y de comprensión hacia la desgraciada, que conforta ahora su desgracia con el amor; y obediente a las indicaciones del autor, también ha de reparar el narrador en su parecido con María Magdalena (señal de doble significado caracterizador) sin dejar de insistir en las perennes gracias de la muchacha: su hermoso pelo, su palmito, su dentadura, su gracioso pie ("¡Dios, qué botas, y cómo desfiguraban aquel pie tan bonito!" [TH, vii, 48]).

EVOLUCIÓN Y CONFIGURACIÓN

La configuración completa del personaje de una novela exige la perspectiva de su ubicación en el tiempo de la narración, de la extensión de su presencia y de la capacidad de ir evolucionando en el devenir de la historia y al compás de su argumento. La ubicación, la extensión y la capacidad de evolución van a ser indicios evidentes de mayor o menor categoría.

Torquemada, Cruz del Águila, Fidela y Rafael, son protagonistas *dinámicos* porque su evolución, y con ella su capacidad de transformación en el texto, viene marcada por marcas textuales. Donoso, Gamborena, la Tía Roma e incluso José Bailón, son protagonistas de relevancia, pero estáticos desde la perspectiva que ahora seguimos; pues nada influye que, en alguno de los casos, algunos datos añadidos permitan dilatar la cronología de su peripecia personal más allá de la de novela o que actuaciones concretas hayan sido decisivas en el devenir de la trama. Rufina y Quevedito quedan muy lejos de alcanzar tal categoría.

Torquemada, Cruz del Águila, Fidela y Rafael son protagonistas *dinámicos* en muy diversa medida, como veremos. Entre los citados, Rafael del Águila es el personaje de más atenuado dinamismo, tal vez porque su peripecia ocupa sólo las dos novelas centrales de la tetralogía. El lector lo conoce en *Torquemada en la cruz* junto al resto de la familia especialmente caracterizado de altivez aristocrática con aureola de espiritualidad. El avanzar de la historia y los cambios que origina el entronque de Torquemada con su familia variarán aquella espiritualidad en resentimiento, y las muestras de afecto en manifestaciones feroces de celos. "El pobre ciego", como lo llama el narrador, camina con su desequilibrio hacia el final de la novela, y terminará suicidándose. Es un suicidio real, pero también simbólico por la subversión de los valores que significa: de la hidalguía frente al progreso, de la espiritualidad frente al materialismo, del hombre culto frente al plebeyo y grotesco. En este devenir, el personaje de Rafael conocerá una lenta evolución hacia Torquemada desde el desprecio a la tolerancia resignada; una evolución que el narrador apunta y que el lector comprueba en los términos de los coloquios con don Francisco (los últimos de la vida del joven) en los que llega a incorporar a sus expresiones rasgos del habla de su cuñado. Ambos, don Francisco y Rafael, han llegado a confluír en su papel de víctimas de los objetivos logrados de Cruz, aunque de modo diferente.

Interesante es la evolución de Fidela del Águila en la novela. Desde *Torquemada en la cruz* los datos se aportan que sobre Fidela indican las constantes de su personalidad infantil, de su medianía intelectual y de carácter, de la indiferencia ante los grandes acontecimientos, de la volubilidad, de la irresponsabilidad que la caracteriza. A ellas podrá añadir el lector un evidente sentido práctico al asumir los hechos y sus circunstancias, pues Fidela aceptará la imposición de Cruz respecto a su destino de esposa de Torquemada con un alzar de hombros y un "Bueno" externos que encubren alegría interna ante los beneficios materiales del hecho. También expresa Fidela una poco reflexiva consideración ante los inconvenientes de la boda, lo que no deja de ser sutil detalle perfilador.

La evolución de su personalidad tras su nueva situación de casada va a conocer tres etapas. En la primera se deja apreciar falta de delicadeza y sensibilidad (cualidades que la acercan al que "por compañero de vida, casa y lecho, le había dado la sociedad de acuerdo con la Santa Iglesia" [TP, I, iii, 262]) y el avance en "sutilezas de imaginación" y frivolidad, un dato que se manifiesta por su afición a la lectura apresurada de novelas. Igualmente se aprecia en Fidela una especial frigidez anímica (expresaba su "cariño [de modo] frío, dulzón y desleído" [TP, II, ix, 370]), cualidad negativa ésta que se verá reforzada desde perspectivas diferentes: la del personaje desdeñado, la del narrador, e incluso la de Cruz del Águila. El nacimiento de su hijo, el deforme Valentín, marcará la segunda etapa de su evolución como personaje, que merecerá del narrador interesantes notas sobre sus cambios físicos y sobre la adquirida madurez personal, cualidad ésta que se traduce en novedosa gravedad y perspicacia y en el cese de las aficiones "malsanas" de la etapa anterior (consumir golosinas y leer novelas). La última etapa vital del personaje, la de su enfermedad, requiere del narrador nuevas notas llamadas a destacar la decadencia de sus condiciones físicas. Se contraponen esta decadencia a una más lúcida madurez personal que el lector puede deducir a través de los indicios de su conducta y de las propias palabras del personaje en el coloquio.

Aludíamos al papel secundario pero principal que desempeña Fidela del Águila en la novela. Precisamente esta función textual le confiere cierta indefinición y relativa ambigüedad que fundamentan en el texto la sugerente categoría que posee de personaje abierto, que va "redondeándose" (Forster, 72-84) dato a dato, ante el lector.

Llegamos ya a la observación del dinamismo de los protagonistas principales. En la semántica de la novela, Cruz del Águila ocupa el eje de la mayor atracción en *Torquemada en la cruz*, el texto de su aparición y de su afianzamiento como sujeto; pero en *Torquemada en el Purgatorio* su persona y sus circunstancias se erigen como centro triunfante en la trama

argumental, de modo que esta última novela significa para ella algo así como una metafórica *gloria*, frente al *purgatorio* que corresponde sufrir a su antagonista don Francisco. A lo largo de las tres unidades de la narración de *Torquemada en el Purgatorio*, Cruz ve reafirmada su función al tiempo que los perfiles de su personalidad se enfatizan mediante las puntualizaciones del narrador que destaca el móvil de todos sus actos: la atención al engrandecimiento de la familia. Pero Cruz es personaje de atractiva complejidad, dentro de su transparencia, y convincente en su capacidad para sorprender al lector, como corresponde a su categoría de *redondo* (Forster). En la evolución configurativa, la fuerte personalidad de Cruz conoce la debilidad de vacilar, de reconocer sus destacadas cualidades como defectos¹⁹; pero será momentáneo tal sentimiento porque pronto se verá superado por la fuerza de su voluntad que decide "continuar hacia arriba, siempre en busca de las mayores alturas [para la familia], con majestuoso vuelo de águilas [...]" (TP, II, ix, 368). En el avanzar evolutivo, y por si no estuviera suficientemente claro el equilibrio de fuerzas entre los dos protagonistas (don Francisco y Cruz), el narrador realiza guiños de acercamiento entre ambos, jugando con una ductilidad convincente en el trazado del personaje-persona y aprovechando el atractivo de la caracterización por el lenguaje²⁰.

En *Torquemada y San Pedro* la peripecia novelística marcará nuevas matizaciones en la evolución de Cruz. Indiscutible señora de la casa de los Torquemada y auténtica gobernadora de todo y de todos, será más que nunca impertinente, imperante, discutidora y autoritaria; también, desde la perspectiva de don Francisco, será la tirana de siempre, pues "a cada triquitraque [le] enseña la varita de hierro candente" (TSP, I, iii, 477). Por contraste, estos rasgos de carácter son signos de "grandeza" desde la perspectiva de Gamborena, el sacerdote "amigo incomparable" por el que sentía Cruz -nueva faceta- "una adoración entrañable, toda pureza, toda idealidad" (TSP, I, v, 486) y cuya presencia va a señalar un nuevo rebrote de registro afectuoso en carácter de tanto atractivo. Tras la muerte de su hermana Fidela, apunta el narrador un dato último de la evolución de Cruz, como natural evolución ante los hechos y en lógica consecuencia con la melancolía que ya arrastraba desde la muerte de Rafael: el misticismo como refugio anímico cuyos símbolos externos son la vida piadosa y el ejercicio de la caridad además de la actitud conciliadora y hasta cariñosa hacia Torquemada. En la novela, Cruz del Águila ha triunfado sobre sus oponentes y ha logrado sus objetivos. Graves desgracias, frustraciones y fracasos familiares le han costado; pero pertrechada en ellos, se ha provisto de nuevo hálito de triunfo que le permite dominar los hechos desde una actitud de generosidad y altruismo en la línea de la religiosidad tradicional. En la realidad de los hechos novelescos, será la de Cruz la mano que

"coloque las cosas en su sitio" distribuyendo a su manera los bienes que logró acumular don Francisco, lo que equivale, en la significación social de los mismos, a "remediar" las consecuencias de la desamortización.

Indudable es la supremacía del personaje de don Francisco de Torquemada en la consideración dinámica de su desarrollo²¹, desde "la sencillez usurera hasta [el] enmarañamiento social" (Earle, 29). En el texto, el proceso de su configuración se abre con la novela, desde que el narrador-testigo lo anuncia como "verdugo y víctima", en el marco de un discurso pseudohistórico con tintes hiperbólico-caricaturescos. La historia va a aportar al lector datos del personaje desde "conocimientos anteriores", que contraponen a un Torquemada de más sórdida tacañería "en su verdadera época de aprendizaje" (TH, i, 12), e indicando que ha sufrido "la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndolo en positivista" (TH, ii, 13), de lo que resulta una eficaz conexión del personaje --nuevos indicadores-- con los contextos históricos que lo conforman. Las circunstancias de la historia que constituyen el centro de la novela particular de *Torquemada en la hoguera* propiciarán una variación de la conducta del personaje, con las consiguientes aportaciones sémicas. Pero el cambio sólo será coyuntural, como revela el último párrafo de la novela mediante atractiva frase de resonancia cervantina: "A eso te respondo que si buenos memoriales eché, buenas y gordas calabazas me dieron. La misericordia que yo tenga, ¡puñales!, que me la claven en la frente" (TH, ix, 73).

La configuración de Torquemada irá avanzando acompañada al devenir de la historia. En ella, el lector podrá observar los signos de la evolución del personaje desde los datos que ya se señalaban en la anterior novela: sus modos de hablar (ejemplos muy abundantes), de vestir, y de vivir. La evolución de su personalidad se señala en relación con los detonantes de la trama. El alternar y, más adelante, entroncar con la familia del Águila va a decidir la pretendida evolución que comienza por despertar en el avaro la capacidad de tener "un rasgo" (= ser capaz de perdonar intereses [TC, I, vii, 106]) para culminar con la autoconvicción de su acceso a un estrato social superior. Ese "rasgo" va a significar el verdadero inicio de su camino de víctima cuya primera señal es la pérdida de la seguridad ante las dos hermanas Águila, especialmente ante Cruz, lo que transparenta el texto en la descripción, casi esperpéntica, de la primera salida de don Francisco de la casa de sus futuros verdugos:

a tropezones, chocando como pelota en los ángulos del pasillo, metiéndose por una puerta que no era la de salida, enganchándose la americana en el cerrojo, [...] y allá

iba el hombre por aquellos peldaños abajo, como quien rueda por un despeñadero.
(TC, I, vi, 105)

En el camino de la evolución del gran avaro, *Torquemada en la cruz* presenta como modelos actanciales del sujeto a sus antagonistas y oponentes: las personalidades de Ruiz Donoso y de Cruz, piedras de toque de la emulación personal de Torquemada. Pero el narrador -recurrente en este extremo textual- se encarga de aclarar con los hechos que nada ha cambiado, porque a las primeras de cambio reaparece el burdo y tosco Torquemada de siempre; como en la circunstancia de la borrachera del día de la boda. En el avanzar de la historia, y ya en el espacio textual de *Torquemada en el Purgatorio*, el autor amplía las perspectivas de la construcción del ya familiar narrador brindándole el quiebro libresco de la existencia de unas crónicas de la historia de don Francisco de Torquemada ("Dichos y hechos de don Francisco de Torquemada" por el licenciado Juan de Madrid) y el auxilio de otros cronicones sociales de la época, para resolver el paso del tiempo de la novela y, con él, la ascendente evolución social de la familia que transparentan los símbolos externos. Va a ser, precisamente, el lenguaje, el signo que señala el punto culminante de su condición de "víctima", pues cuando Torquemada, en momento de gran indignación, quiera expresarse con "los términos groseramente expresivos que usar solía en su vida libre; tan sólo acudían a su boca conceptos y vocablos finos, el lenguaje de aquella esclavitud opulenta en que se consumía" (TP, II, xiv, 397-398). El narrador subsumido en el propio personaje pero --en lógica correspondencia con la evolución de aquél-- sin acudir casi nunca al recurso fácil de la ironía por el pintoresquismo de su expresión, destaca en los momentos aparentemente triunfales de don Francisco (ya marqués de San Eloy y venturoso padre) nuevos datos caracterizadores que permiten apreciar sus intensas melancolías y el agotamiento de sus energías porque el sujeto protagonista va sucumbiendo ante los oponentes y ve el objeto de su anhelo cada vez más lejano. En efecto, la historia de su fracaso personal y la consagración de su condición de víctima atrapada por las circunstancias y por sus antagonistas culmina en las páginas de *Torquemada y San Pedro*, que marcan el desgraciado tramo último de su evolución con serios detonantes: la muerte de su esposa y el monstruo que resulta de sus esperanzas de reencarnación de Valentín. Por fin, su enfermedad. El único de los objetivos que ha logrado alcanzar, la ascensión social, sólo contribuye a agravar los dardos que le clava su avaricia. Se cumple, pues, el ciclo iniciado por nuestro personaje en la primera novela con la llegada "al quemadero del inhumano" (TH, i, 7). Nada ha cambiado sustancialmente, porque revelan los datos del texto que Torquemada sigue siendo el mismo que se perfiló en *Torquemada en la hoguera*. Constante es la marca

identificadora por el lenguaje (manifiesta preferentemente en soliloquios o en ilustrativos desvaríos). De forma paralela a aquella primera narración, reacciona a la muerte de su mujer como lo había hecho ante la de su hijo: amagando una primera intención de "compra" de la piedad divina y sufriendo un ataque espasmódico semejante al sufrido instantes antes de morir el primer Valentín. Otro ataque espasmódico habrá de sufrir en los excesos de la "vuelta a los orígenes" que pretende con la visita a la taberna de Matías y que acentúa su enfermedad gástrica y el camino hacia la muerte. En la ocasión anterior, Torquemada había intentado pactar la salvación de su primer hijo con ejercicios de desprendimiento y la entrega simbólica de "la capa vieja" al necesitado (a aquel necesitado que, precisamente, se parecía a San Pedro). Esta vez, igualmente acobardado ante los hechos el eterno marrullero pretende asegurar su salvación como si se tratara de un asunto financiero, y, animado por la presencia directa de un negociador real (Gamborena=San Pedro), intenta una transacción satisfactoria "pactando" con sus verdugos la entrega de los bienes a cambio de "la puerta que ha de abrirle San Pedro".

* * *

La tetralogía de Torquemada conforma, indudablemente, una novela de personaje, del personaje Francisco de Torquemada, en primer lugar. Explícita queda esa realidad significativa, en los distintos títulos de las novelas: en todos, un patronímico preñado de connotación seguido de un determinante que advierte del encadenamiento de la historia narrada en su discurrir al individuo que la sufre, pues, como ya indicó R. Gullón (1979, 154-155), Torquemada arde *en la hoguera*; es crucificado *en la doble cruz* que le colocan encima; continúa su padecer en *el purgatorio*; y llega a sus días postreros frente a una reencarnación de *San Pedro*.

Pero no se circunscribe la tetralogía a ser la historia del avaro con notación de inquisidor. El entramado argumental aparece entretejido con la animación de muchos otros personajes que van poblando la ficción y desarrollando en ella su propia novela. Hemos rastreado en el discurso textual de las novelas técnicas y tácticas que han constituido la configuración del personaje galdosiano de las novelas de Torquemada, tomando como elementos del análisis la realidad de su funcionalidad en la sintaxis de la novela, las estrategias de su presentación y de su caracterización y el énfasis significativo que supone para algunos de ellos su evolución al compás de la historia.

Para llegar a unas posibles conclusiones, hemos de empezar afirmando que, como en el resto de su mundo de creación, Galdós construye el personaje de esta tetralogía siguiendo una retórica realista, aquella que enfatiza la descripción física de los personajes con valor fisionómico (porque orienta a la interpretación psíquica de la *persona*); y aquella que construye al personaje de acuerdo con tipos verosímiles extraídos del natural (Bobes, 1985, entre otros) como representativos de unos contextos que el reflejo de sus siluetas contribuye a iluminar. Pero esos tipos dejan de serlo al quedar inmersos en situaciones concretas en las que quedan perfilados con semas individualizadores que los retratan de modo inconfundible. Muchos avaros, usureros y prestamistas poblaban el tiempo de la narración (a muchos pudo llegar a conocer el autor), pero sólo hay un Francisco de Torquemada; como sólo hay una Cruz del Águila entre las hijas de la aristocracia arruinada de aquella sociedad española. Incluso, sólo hay un Matías Vallejo entre los múltiples taberneros populares de ayer y de hoy, aunque sus gestos groseros y su "panza frailuna" resulten familiares.

Galdós despliega el abanico de sus modos creativos en el camino de la construcción que va a hacer de la metáfora pretextual un personaje individual y autónomo (una autonomía más accesible en la novela que en la vida real, "donde la máscara que es la persona presenta una versión del ser cuya autenticidad siempre resulta dudosa", dice G. Gullón [70]). En principio, Galdós logra sorprender al lector mediante un atractivo -y eficaz, narratológicamente hablando- juego de perspectivas mediante el cual podrá velar la presencia del personaje cuando le interesa (a veces para concitar expectación sobre él) o podrá enfocarlo desde distintos encuadres para retratarlos de cuerpo -y de alma- entero; de forma completa y desde todos los ángulos (desde las noticias del narrador, desde el propio personaje, desde las otras voces de la novela, desde sus actos, desde sus dichos). En los enfoques, ajustará la lente para enriquecer el retrato de matices: matices de ironía teñida de sarcasmo (Torquemada, Gamborena, Bailón), o de intencionado desdén (Torquemada, Morentín, Zárate). También matices para enfatizar su significación (la Tía Roma o Rufina y Rafael, que comparten con Zárate la luz añadida de un blanco de página), o para restarle atención (Rufina, Quevedito). El novelista podrá trazar la peripecia del personaje de forma clara y contundente (Torquemada, Cruz, Gamborena) o apuntará sobre él aristas de duda, de ambivalencia, de dobleces intencionados (Rafael, Fidela, Augusta Orozco). Al distribuir entre los pobladores de la novela los caracterizadores directos, Galdós destacará por el número de ellos a los protagonistas principales; pero no descuida perfiles intencionados para los secundarios, a veces para darles viveza (Zárate, Matías Vallejo, el criado francés), a

veces para arrojar sobre ellos aires de suspicacia (Bailón, Augusta Orozco, Isidora Rufete). Será recurrente la utilización de algunas tácticas caracterizadoras que aplicará, también, a criaturas de la segunda fila: la onomástica (Torquemada, Cruz, Fidela, Rafael, Luis de Gamborena, Bailón, José Ruiz Donoso, Serrano Morentín, Matías Vallejo); o la iconografía, con especial énfasis en las comparaciones pictóricas (Cruz, Fidela, Bailón), o las referencias culturales (Bailón, Gamborena, el mendigo de la capa). Algo más parco se manifestará en la distribución de caricaturas, que no faltan (y son sobresalientes), como la de la Tía Roma, la de Bailón, la de Matías Vallejo; y aún más parco en las marcas zoosémicas (Torquemada, el segundo Valentín, Bailón, Nicolás Rubín). Por fin, la gestualidad es recurso caracterizador de primer orden para casi todos los personajes. Torquemada, Cruz, Fidela, Rafael evolucionarán convincentemente al compás de la historia, e individuos episódicos extienden su huella más allá del texto, en la realidad o por su significación (Bailón, Tía Roma, el mendigo de la capa, el primer Valentín).

En el resultado final, Galdós se muestra como el narrador realista que apuntábamos: detallista, cuidadoso, observador, retratador de aquella "imagen de la vida que es la novela" y de los seres que la pueblan. Se muestra como un retratista imaginativo que crea una galería de seres con convincente ilusión de realidad desde los juegos geniales de su lente particular y privilegiada; un retratador realista que sin embargo sabe jugar con ambivalencias, con dobleces, con carnavalizaciones, muy en la línea de los creadores modernos.

NOTAS

¹ Aceptamos la convención generalizadora al referirnos como "tradicional" a la novela decimonónica y como "moderna" a los textos más cercanos en el tiempo.

² En este punto del análisis que refiere a la funcionalidad del personaje en la sintaxis textual, son útiles las antiguas categorías propuestas por Greimas que oponen Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Ayudante-Oponente.

³ Don Francisco de Torquemada había sido personaje circunstancial en *El doctor Centeno*, *La de Bringas*, *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*.

⁴ En la novela, Cruz del Águila será la encarnación del verdugo que llegará a consumir la derrota de Torquemada; a la postre, la principal oponente del sujeto que es centro del discurso textual.

⁵ Desde la significación de la historia, Fidela puede considerarse la verdadera víctima de los objetivos desmesurados de sus protagonistas, si el autor diera pie para ello (que no lo da); o tal vez podría considerarse como verdugo, el instrumento de la culminación del tormento de los ambiciosos. En ambos casos, víctima o verdugo, lo sería inocente y hasta condescendentemente.

⁶ La presencia de José Bailón en *Torquemada en la hoguera* se reduce a cuatro apariciones entre las pp. 20 y 46. Sin embargo, juega en la trama el importante papel de contrapunto de las ideas religiosas o filosóficas de Torquemada, a quien abre nuevas perspectivas que van a sugestionarlo ante los hechos de la enfermedad de su hijo. En efecto, la personal asimilación de las ideas de la reencarnación y del *Dios es la Humanidad* que Bailón insufla al protagonista va a ser determinante para la peripecia del personaje y su novela; y no sólo en el contexto de *Torquemada en la hoguera* sino para el resto de la tetralogía.

⁷ Peter G. Earle, al explicar en su interesante trabajo la unidad de la tetralogía frente a la opinión de Casaldiero (111), defiende la significación de *personaje continuo* para Valentín: sucesivos aspectos de un mismo personaje serían el prodigio de *Torquemada en la hoguera*, el fantasma de *Torquemada en la cruz* y el monstruo de *Torquemada en el Purgatorio*, "en grotesca parodia del proceso positivista" (33).

⁸ Melchorito "estudiante de pintura en la Academia de San Fernando [...] y punto fijo en el paraíso del Teatro Real" (TC, II, x, 212) sirve de recurso al autor para añadir al texto noticias muy de su gusto sobre música y sobre pinturas del Museo del Prado.

⁹ Son también antiguos conocidos (además de Torquemada, ya señalado) los personajes de José Bailón (en *Ángel Guerra*) y Rufina, que había aparecido tangencialmente en *Fortunata y Jacinta*. Pero su protagonismo ha merecido espacio propio en nuestro análisis.

¹⁰ La utilización de comparaciones del mundo del arte, en especial de la pintura, para la caracterización de personajes es técnica habitual de Galdós; la serie de Torquemada es especialmente rica en ejemplos. Véanse al respecto Alfieri y Bly.

¹¹ En los apuntes tomados por el novelista para la serie de Torquemada y en las páginas que se refieren a la enfermedad del protagonista, Galdós había apuntado que en ésta don Francisco "se va demacrando y le crece la barba, *parece un santo de marfil. S. Vicente de Paul*". En la redacción de la novela este remate de caracterización por la iconografía quedó en el tintero (R. Gullón, 1979, 179).

¹² Corresponde a don Francisco la mayor afluencia de la estrategia de la ironía, y es la del narrador la perspectiva por excelencia desde la que el recurso se prodiga. La ironía en *Torquemada* es tema monográfico que merece espacio propio y cuyo análisis queda pendiente al cerrar este volumen. Para el estudio de tal recurso en Galdós, puede verse Diane F. Urey, entre otros; y para el tema en general, los trabajos de Booth y Ballart.

¹³ A Francisco de Torquemada se refieren casi todas las animalizaciones del discurso textual. Aparte de él, sólo conocen notas zoosémicas en el texto el segundo Valentín -el hijo deforme-, Nicolás Rubín -el "antiguo conocido" como hermano de Maxi en *Fortunata y Jacinta*-, y José Bailón, el clérigo renegado, revolucionario y perturbador.

¹⁴ Interesante es recordar la simbología religiosa que enlaza la onomástica de las hermanas Cruz y Fidela, que se refuerza en la coincidencia del antiguo himno religioso "Crux fidelis" (véase Escobar en este mismo volumen). Importante es anotar la simbología religiosa que descansa en el fondo de toda la novela.

¹⁵ Las sospechas parten de su hermano Rafael y son infundadas. Pero el autor entreabre en el texto espigas de sospecha que, en juego poliédrico de atractiva textura, pretende llegar a confundir al lector; son éstas, en el texto, las declaradas intenciones de Morentín; en el guiño intertextual, la presencia de Augusta Orozco como su gran amiga.

¹⁶ Corresponde a Gamborena compartir con Torquemada la mayor afluencia de la estrategia de la caracterización por la ironía.

¹⁷ Para la posible base referencial de Bailón en el revolucionario Roque Barcia (y para el resto de las referencias históricas y su huella en el texto) véase Ávila en este mismo volumen.

¹⁸ El lector galdosiano reencontrará a José Bailón en las páginas de *Ángel Guerra* como "el cura renegado, vecino de la casa, y el más antiguo concurrente a la tertulia de los Babeles". Allí podrá reconocerlo, en plena discusión, perfilado en la derivación de sus ideas y reafirmado en los datos característicos de manera de pensar, de ser y de fisonomía (I, II, iv, 58-59).

¹⁹ Sintió Cruz "algo como remordimiento de haber sacado a la familia de la oscuridad después del matrimonio con el tacaño" (TP, II, ix, 368).

²⁰ Esporádicamente, habían ido dejándose oír en el coloquio con su cuñado expresiones torquemadescas en boca de Cruz, oportunamente destacadas en cursiva. Una de ellas es una frase de ecos librescos que se deja caer, como perla, ya en la tercera parte de *Torquemada en el Purgatorio*: "Peor es meneallo", se decía hablando como Cervantes y como don Francisco" (TP, III, iii, 414).

²¹ Earle lo considera "Como el personaje más ampliamente desarrollado del mundo galdosiano" (29).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

"La configuración del personaje", en *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, pp. 115-145

ALFIERI, J.J., "El arte pictórico en las novelas de Galdós", *Anales Galdosianos*, III, 1968, pp. 79-86.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración textual en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BLY, Peter A., *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986.

BOBES NAVES, M. del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1975.

---, "Los signos para la construcción del personaje en la novela", *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, vol. I, Madrid, CSIC, 1985, pp. 499-508.

BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989.

CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961.

EARLE, Peter G., "Torquemada: hombre-masa", *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 29-43.

FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.

GREIMAS, A. J., *Sémantica estructural*, Madrid, Gredos, 1966.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- GULLÓN, Germán, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1973.
- , *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ángel Guerra*, Madrid, Hernando, 1970.
- , *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *La de Bringas*, ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1985.
- POYATOS, Fernando, "Nuevas perspectivas de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje", *Teoría de la novela*, ed. Santos Sanz Villanueva y C. J. Barbachano, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 353-383.
- , *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994.
- ROGERS, Douglass M., "Lenguaje y personaje en Galdós (Un estudio de Torquemada)" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 206, 1967, pp. 243-273.
- SMITH, Gilbert, "La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 361-368.
- UREY, Diane F., *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

* * * *

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Con María Guerrero



BENITO PÉREZ GALDÓS, O EL ARTE DE LA PINTURA

Este texto formó parte del catálogo de una exposición que el Cabildo de Gran Canaria realizó en 1998 titulada “La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad”. A esa fecha han de referirse nuestras apreciaciones y la bibliografía correspondiente.

ISIDORA VISITA EL PRADO

"En el Museo, las impresiones de aquella singular joven fueron muy distintas, y sus ideas levantando el vuelo, llegaron a zonas mucho más altas que aquella por donde andaban al rastrear en los muestrarios llenos de chucherías. Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta entonces le fuera desconocido. (*La Desheredada*, I, IV, I)

Expresa así el narrador de *La desheredada* (primera de las novelas "españolas contemporáneas" de Pérez Galdós, escrita en 1881) el impacto que, en persona sensible, puede suponer una primera visita al Museo del Prado; en este caso el impacto que produce en la protagonista de la novela, Isidora Rufete, que vive sus primeras jornadas en Madrid. Momentos antes, el mismo narrador ha enmarcado el contexto narrativo de la situación pincelando con atractivo trazo la figura de la muchacha, a quien ha colocado en el centro de la escena bajo el brillante foco que merece su atractivo protagonismo. En efecto, son días ilusionantes para la joven "desheredada" que espera lograr el reconocimiento familiar de la condesa de Aransis, su presunta abuela. Dispuesta a salir de paseo, el espejo le ha confirmado que le sientan admirablemente el vestidillo negro recién arreglado y el velito sobre la cabeza. Además, estrena botas; y botas de becerro mate, con caña de paño negro graciosamente cruzado de respuntes, ¡qué bonitas lucen y qué bien sientan a su pie pequeño y gracioso! Isidora se siente casi feliz. La acompaña en su paseo (la corteja) Augusto Miquis, aquel estudiante de medicina aprovechadísimo pero revoltoso a quien embelesan las pinturas del museo casi tanto como las sesiones de música del Teatro Real, a las que procura no faltar. Llegará lejos Miquis... Isidora aún no lo sabe. Nada le importa que llegue lejos o no. Tal vez, si

no fuera ella una rica heredera...; pero, ¡ni pensarlo! El mediquillo podría resultar que ni pintado para cualquiera de sus primas, las hacendositas Emilia y Leonor Relimpio. Ha recorrido Isidora con placer las atractivas calles admirando en las vidrieras de los escaparates la realidad tentadora de mil cachivaches preciosos además del perfil airoso de la propia silueta, en escorzo. Hace muy buen tiempo; un día excepcional; fresquito, aunque claro y hermoso. La pareja venía caminando hacia el Retiro desde la calle Hernán Cortés. Y ha llegado al primer Museo de España cuya contemplación cuya inmensidad ha despertado la sensibilidad sin cultivar de la muchacha con los sentimientos que describe el texto transcrito más arriba.

Fácil es reconocer en el contenido del texto anterior la admiración del autor Pérez Galdós por la riqueza artística del gran museo madrileño. Algo semejante a lo indicado para Isidora, sin duda, debió sentir el joven Benito en sus primeras visitas al Prado, recién llegado a Madrid desde Las Palmas, cuando descubre las sesiones musicales del Teatro Real (como Augusto Miquis), y cuando comienza a pintar ambientes con lápiz y con pluma como lo hace ahora el narrador de la vela. Algo semejante, decíamos, pero intensificado; porque, al contrario del personaje femenino, nuestro creador contemplaba las maravillas pictóricas desde ojos devotos por tal arte y desde una personalidad con formación artística previa.

VOCACIÓN Y HABILIDADES

En su ciudad natal de Las Palmas de Gran Canaria tuvo Pérez Galdós ocasión de recibir lecciones de dibujo. Lecciones elementales, tal vez, porque mucho no podía pedirse en aquella sociedad recoleta que conoció su infancia tan abierta al arte, sin embargo. Estas lecciones debieron incluir nociones de técnica que el dibujante vocacional y observador atentísimo precisaba. Sabemos que cuando sólo tenía pocos años pudo conocer y admirar muy directamente la obra de Elizabeth Murray, una de las grandes pintoras decimonónicas inglesas que visitó con fines artísticos el archipiélago canario, (García Pérez, 1982) y de la que, al parecer, recibió lecciones de inglés. Sabemos también que fue afición temprana del niño Benito la creación de composiciones artísticas que precisasen papel, pincel y lápiz, y que se distinguió entre sus compañeros del colegio de San Agustín por "emborronar" cuartillas y "profanar" los márgenes de los libros de texto con apuntes gráficos y caricaturas de sus amigos y de sus profesores. Sin duda suponía el lápiz un descanso relajado ante materias poco atractivas para el estudiante, tanto en las clases como en el salón de estudio. Dejaron demostrado, sin embargo, estos apuntes pictóricos tempranos características sustanciales del Pérez Galdós de siempre: un agudo sentido de la observación, una memoria visual fuera de lo común y una habilidad excepcional para plasmarla.

En adelante, la afición por el dibujo o la pintura nunca abandonaría al novelista hasta llegar a ser compañía perenne de su escritura, a modo de tic complementario siempre recurrente. De su época juvenil canaria conservamos algunos óleos y una curiosa colección de dibujos al carboncillo. Uno de los óleos, el titulado *La Alquería* (que recibió un premio en una exposición de Las Palmas) dejó entrever interesantes conocimientos y habilidades en el arte de combinar los colores simples en la paleta. Los dibujos al carboncillo componen una serie de medio centenar de planas, la mayoría de ellas de tema marinero. Son apuntes de barcos de diversos tipos y esbozos de paisajes marítimos inspirados o tomados del natural; como tenía que ser normal en un niño canario para quien el mar es el elemento más vivo y permanente. También aparecen en esta colección bocetos paisajísticos reales o imaginados, caricaturas, apuntes arquitectónicos.... Éstos y los dibujos que inmediatamente van a seguirles son apuntes rápidos y anecdóticos, bocetos someramente perfilados y realistas. En ellos no suele faltar la vena humorística que "en las circunstancias más difíciles vislumbra el aspecto cómico de personas, situaciones y cosas" (Ruiz de la Serna- Cruz Quintana, 323), y una no disimulada perspicacia en la elección del tema de su representación gráfica.

En esta línea, aislada de las anteriores y no absolutamente inocente en la intención, aparece una temprana composición artística de tema historicista. Se trata de un bien perfilado dibujo a carboncillo que presentó Galdós a la Exposición Provincial de Las Palmas de 1862, titulada *La Conquista de Gran Canaria*. Sin duda quiso el joven alumno homenajear a su profesor en el colegio de San Agustín don Agustín Millares Torres, pues de la *Historia de la Gran Canaria* recién publicada (T. I, 1860; T. II, 1861) tomó prestado el motivo central del cuadro, en sus elementos y en su espíritu. La anécdota del dibujo reproduce la entrega de las princesas Guayarmina y Masequera a Pedro de Vera y su esposa para ser educadas, como puntualiza la explicación del margen inferior: "El capitán Pedro de Vera recomienda a don Francisco Mayorga y a su esposa la educación de las princesas canarias Guayarmina y Masequera después de la rendición de los isleños el 29 de abril de 1843". En la configuración plástica del hecho histórico, la escena se perfila con minuciosidad detallista y gran riqueza de elementos. El espacio es abierto, con árboles nudosos, palmeras y colinas suaves en la lejanía fiel trasunto paisajístico del lugar real de los hechos ("en la llanura donde hoy se levanta la iglesia y ex-convento de Sto. Domingo", según Millares Torres, I, 262). Los conquistadores españoles, a la izquierda de la composición, montan o tienen las riendas de elegantes caballerías y visten sus mejores galas: trajes regios, armaduras brillantes, penachos de plumas. No pueden faltar las

espadas; pero están envainadas. Todos muestran amable continente; hasta cuchichean dos de ellos, con la mirada curiosa puesta sobre las princesas. Soldados de a pie e individuos ataviados al uso campesino parecen conversar o "novelerear" en actitud relajada. Los nativos canarios, fuertes, musculosos, descalzos y cubiertos de pieles ocupan gran parte del centro de la escena. Mientras unos parecen contemplar el espectáculo con mirada curiosa, otros, los guaires, portan las rústicas andas (o parihuelas) de troncos en donde se recuestan unas bellas y sonrientes princesas, con largos cabellos que les cubren el pecho. Destacado de entre los nativos se alza el principal de ellos, Tenesor, en actitud majestuosa y nada servil. No faltan detalles realistas para completar el cuadro: un fraile dominico contempla los acontecimientos con expresión de interés, y hasta un perro bardino de rabo enhiesto pasea la escena. Vencedores y vencidos, pues, componen un mismo cuadro histórico en actitud nada hostil, con apariencia de familia bien avenida que posa para el álbum de los recuerdos dignos. Responde así Galdós al espíritu histórico del maestro Millares Torres que, cuando narra la escena, indica su trasfondo histórico: "la civilización europea iba a depositar sobre aquella tierra su fecunda semilla" (1860, I, 263).

Anotemos que este dibujo representa la única manifestación pública que Pérez Galdós hiciera sobre la significación final de la conquista de las Canarias en un momento en los aires románticos de la búsqueda de las raíces propias hacía aflorar el tema teñido de los ecos roussoneanos del "buen salvaje" sacrificado ante el poder injusto y la fuerza. Y añadamos que la elección del motivo de presentar la esperanza de la instrucción en la armonía de la paz no pudo ser más clarificadora de su punto de vista respecto al tema ni más definitiva de su bien asimilada personalidad ilustrada. Ni el modo elegido para expresar su opinión pudo ser más idiosincrásico de nuestro autor: no lo hace de forma directa, con la palabra, sino oblicuamente mediante el dibujo. Amainando un posible riesgo de ofender alguna opinión. Tal vez con una media sonrisa amable, entre comprensiva y distante, hacia quienes despertaban la cuestión en Canarias con afanes reivindicativos. A la postre, coincidía con el modo de concebir los hechos que adoptara para Tenerife Antonio de Viana en su clásico *Poema*.

DIBUJOS Y COLECCIONES

Conservamos hoy un amplio muestrario de la habilidad de Pérez Galdós con el lápiz o con el pincel completado en etapas muy distintas de su existencia y en soportes muy diversos: una tablita de madera, la tapa de una caja de habanos, la cuartilla más convencional o el cuero de una pandereta. Incluso dejaba muestras de su lápiz en las mesas del madrileño y tertuliano café Universal, según testimonio de Palacio Valdés al "Diario de Las Palmas" (agosto, 1894).

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Un muy habitual soporte de los dibujos galdosianos fueron las hojas de sus manuscritos y borradores, y los márgenes amplios y tentadores de las pruebas de imprenta. Suponen, sin duda, entretenimientos del novelista en los vacíos de la creación. Los motivos siguen siendo, principalmente, fisonomías caricaturescas al hilo de tramas o situaciones de la creación, motivos navales, muebles (en las galeradas de *Fortunata y Jacinta* se dibuja los muebles del comedor de la casa de Santander), dibujos geométricos aislados, revocos enlazados con una mayúscula gótica, o composiciones de armonía geométrica a partir de un arrepentimiento textual que deviene tachadura caprichosa.

Muchos de los dibujos galdosianos son unitarios e individuales; pero también muchos de ellos -los más conocidos- aparecen agrupados por afinidad temática o cronológica formando parte de un álbum monográfico. Sabemos de la existencia de al menos cuatro de estas colecciones de dibujos, propiedad hoy de familiares de Galdós, de la Casa-Museo y del Museo Canario.

Nos muestran estos dibujos en serie cómo el lápiz fue también usado por Galdós como arma eficaz; pero un arma afilada con humor. Nos muestran cómo supo aprovechar el dibujo para expresar una opinión o una postura ideológica, para tomar partido ante un tema de manera sinuosa pero clarificadora; y es muestra, también, de una actitud artística natural integradora que no fue extraña en literatos de su tiempo: Víctor Hugo, Goethe, Bécquer... No es aislado el caso de Pérez Galdós, quien sigue la línea muy arraigada en el arte popular de todos los tiempos del uso de la caricatura militante o de la expresión gráfica entendida como arma más o menos ácida de combate. Por otra parte, las revistas ilustradas de la primera mitad del XIX fomentaron la afición al dibujo entre los españoles, entre ellos el de las caricaturas que se sentía como gran novedad. Pérez Galdós sigue, en efecto, esta modalidad durante los primeros años de su "aprendizaje en Madrid", vaciando su parecer en dibujos caricaturescos empapados de ironía. Los más antiguos de estos dibujos galdosianos de intención crítica se refieren a la polémica local sobre la ubicación del futuro "nuevo teatro" que en su ciudad natal debía sustituir al antiguo de Tirso de Molina ¿Debería construirse junto al mar, o alejado de la zona costera, por los alrededores del antiguo convento de San Bernardo? El joven Benito escucha opiniones, observa, afina el lápiz y coge una cuartilla... Y la agudeza satírica de este joven observador e imaginativo plasma en el dibujo, en clave de humor, su parecer crítico mediante una colección de dibujos que componen *El Gran Teatro de la Pescadería*, un cuadernillo que pincela con acerada ironía y en apuntes caricaturescos su oposición a la ubicación de la nueva construcción junto al mar. La imaginación se abre ante las imágenes humorísticas de lo

Isidora 29
Yolanda Arencibia

que podría suceder si se construye el teatro en el borde del mar. Las escenas se le presentan con tanta fuerza y rigor que piden más una expresión gráfica que literaria. Y van llenando un álbum: "el lápiz juguetón pero obediente, las va trazando unas tras otras, festivas pero intencionadas" (Pérez Vidal, 1979, 234). De este modo, el dios Neptuno, con tridente y corona, puede aparecer bajo el telón que anuncia "El gran teatro de la Pescadería", recostarse elegantemente en una butaca para ajustarse los prismáticos, incluso ocupar un platea especial repantingado en su butaca; el "teatro nuevo" puede fondearse en el mar o quedar anclado entre barcos; el murallón del edificio sucumbe entre el oleaje mientras un barco irrumpe en escena; varios espectadores arriban nadando mientras unas opulentas señoras son porteadas hasta el teatro por marineros picarones con el agua hasta la rodilla; en un atractivo escenario flotante puede suceder que un chinchorro inoportuno caiga sobre un actriz, que una diva se horrorice al ver la concha del apuntador ocupada por un delfín, o que un trovador resulte atacado por un pez de afilados dientes. Un curioso público de peces diversos ha de componer la fila frente a la taquilla, mientras un pescador se cuelga, caña al ristre, en el frontis del edificio...

Los dibujos no pueden ser más expresivos y fueron sin duda festivamente recibidos por compañeros de opinión y por conciudadanos. Las manifestaciones gráficas de *El gran teatro de la Pescadería* no suelen llevar lema escrito, pero resultan complementados por la habilidad literaria. Así, al dorso de uno de los dibujos, la sátira irónica toma la forma de unos versillos arromanzados: El infeliz arquitecto/ sólo adornó el frontispicio/ con estatuas y letrero,/ que es un adorno sencillo;/ mas bien pronto este defecto/ disimularon solícitos/ el cangrejo y la langosta/ con el pulpo y el erizo/. Y esa misma intención se plasma en una composición más amplia e imaginativa en la que "el siniestro ser fantástico" de un redivivo Cairasco de Figueroa que "se cierne sobre el ámbito/ de la ciudad pacífica/", no puede menos de acudir a sus famosos esdrújulos para, horrorizado ante "la chata cúspide/ del coliseo náutico", exclamar:

¿Quién fue el patriota estúpido,
quién fue el patriota vándalo,
que imaginó las bóvedas
de ese teatro acuático?
¡Por vida de San Crispulo!

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Que a genio tan lunático
merece coronársele
con ruda y con espárragos.

(...)

En 1863 nace en Madrid, al calor de la amplia colonia isleña en la capital, un periódico titulado *Las Canarias*. Pretende la publicación mejorar el conocimiento de las islas, defender sus intereses, servir de medio de expresión "regional" de los universitarios canarios allí residentes y ofrecer a los jóvenes isleños la ocasión de iniciarse como periodistas (así se anunció en un prospecto que recogió *El Ómnibus* grancanario en marzo de 1863). Muchos canarios intervienen en el nuevo periódico con distinto grado de responsabilidad; y, lógicamente, en el centro distendido de reunión habitual de éstos que es la tertulia del café Universal, han de seguirse con interés las vicisitudes de la publicación. No tardan en surgir entre los promotores de la revista disidencias de matiz político acompañadas de deserciones y de protestas, que hallan feliz acogida entre los juveniles y festivos estudiantes, progresistas casi todos, entre los que se encuentra Benito Pérez Galdós. Entre bromas, comentarios y opiniones más o menos acaloradas, y también entre críticas y manifiestos más serios, Galdós observa y anota; apenas interviene; mientras, va manifestando su opinión a los compañeros, de nuevo, sin palabras, sólo con la punta afilada de su lápiz. Y nace una nueva colección de dibujos caricaturescos cuyos protagonistas principales, casi exclusivos, son el equipo de redacción del periódico: el palmero que lo dirigía, Benigno Carballo, el tinerfeño Luis F. Benítez de Lugo, Marqués de la Florida, y el gran canario Fernando León y Castillo.

El Galdós caricaturista del álbum de *Las Canarias* y de la continuación del mismo, el *Atlas zoológico de las Islas Canarias* (una amplia colección realizada entre 1864-1866), sigue, intensificándola, la línea iniciada en *El gran Teatro de la Pescadería*. Continúa siendo Galdós el dibujante bienhumorado e incisivo que plasma en eficaz cuadro plástico sus opiniones dejando bien claras la habilidad para el retrato y para el apunte caricaturesco de fisonomías y gestos. Pero se aprecian importantes diferencias de distinto alcance que suponen un avance respecto al primer álbum de dibujos.

En la ocasión de estas colecciones, como en la del anterior, los dibujos no están concebidos como obras de arte sino como mero pasatiempo al compás de la burla y la guasa de las tertulias, sin embargo significan un progreso artístico evidente. Técnicamente, resulta

asombrosa la habilidad que ahora muestra Galdós para organizar la composición del cuadro del modo más eficaz y, sobre todo, para hacer reconocible el retrato tras el esbozo caricaturesco. No carece de interés el que aproveche al máximo como rasgo caracterizador -entre otros-- el atractivo de la animalización y la cosificación, recursos muy comunes en sus caricaturas literarias: Carballo aparece con cuerpo de mono, la cara de León y Castillo se asemeja a un globo o un jamón; Fernández Ferraz está provisto de patas de gallo de pelea con enormes espolones, el marqués de la Florida tienen cuerpo de reptil...

Desde la perspectiva de la intención del dibujante, el nivel del valor testimonial de los dibujos de estas dos últimas colecciones ha subido mucho respecto a la anterior, como es normal al tratarse de personas, comportamientos y actitudes reales y reconocibles. Efectivamente, los personajes caricaturizados tienen nombre propio, es transparente el reconocimiento de su personalidad desde la deformación intencionada del apunte, y los temas de los dibujos --y la crítica que los envuelve, por tanto-- responden a situaciones reales cuya intención crítica aparece clarificada --además-- mediante los textos festivos y burlescos que los acompañan. Evidentemente, personajes y temática imponían una opinión más acerada; de este modo, nada extraño resulta que la inocente ironía de antes devenga ahora sarcasmo. Ningún acontecimiento relacionado con *Las Canarias* y sus redactores escapa al escalpelo galdosiano: León y Castillo y Carballo devorados por el resto de los redactores; la "máquina para hacer animales de todas clases" con que se figura la publicación; el "entierro" del periódico con coche fúnebre tirado por dos parejas de cerdos, conducido por un mono y seguido de cortejo de animales; o la alegoría del fundador Carballo como "San Benigno fundador y Mártir"... Y completando el "atlas zoológico", huellas serias de disensión política o personal con presencia de temas candentes de la época en relación con la actualidad de los redactores: como los dibujos relacionados con la presentación de Carballo a diputado; o la defensa del ideal krausista, expresada en contraposición al León y Castillo autor del ensayo *El ideal de patria*, que aparece en forma de bala saliendo de un cañón que disparan Carballo y el propio León contra un simulado "Krause" de rodillas; o el duro remedo del texto evangélico que figura la estampa de un escuálido Carballo crucificado como Cristo, flanqueado por un ajamonado León y Castillo en el papel del "mal ladrón" evangélico y recibiendo torturas de sus enemigos: torturas físicas --lanzada en el costado-- y morales --hisopo con cabeza de progresista que le acerca en larga caña Fernández Ferraz y reparto de sus vestiduras por el resto. Incluso dedica una caricatura plena de humor negro a Carballo fallecido (murió en abril de 1864) que dibuja a León de rodillas a los pies del mausoleo, con un gran rosario entre los dedos.

No faltan en la colección dibujos más festivos: como las caricaturas humorísticas seriadas en formas de "aleluyas" dedicadas al marqués de la Florida, siguiendo la moda del momento (en la primera viñeta un retrato caricaturesco y el lema "Bella y gloriosa es la vida/ del marqués de la Florida/"); o los retratos del dueño del Universal y el camarero "Pepe el malagueño"; o los aspectos lúdicos de la vida estudiantil, inspirados en las ferias y verbenas de Madrid que Galdós conoce por primera vez en los meses de mayo y junio del 63.

Si bien nadie sale bien parado de los dibujos críticos galdosianos últimos, podríamos coincidir con Sebastián Hernández (1995, 14) en decir que "La sangre no llegó al río", porque "el hipotético debate político (...) quedó anulado por la tendencia facilona de lo pueblerino, y si analizamos con atención las figuras del serial comprobamos que estamos ante una riña de viejos amigos cuya importancia queda al fin eclipsada por el localismo de los asuntos tratados". Así pudiera ser.

PINTURA Y LITERATURA

Nada original ni novedoso resulta afirmar ahora las concomitancias artísticas entre literatura y artes visuales, especialmente entre literatura y pintura. De sobras conocida es la identidad entre esas artes que ya dejó definida el poeta latino Horacio como "ut pintura poesis" y, con anterioridad, el griego Simónides en la afirmación de que "la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante". Si fuera ésta ocasión para ello, fácil sería continuar hallando huellas teóricas al respecto, hasta llegar al realismo estético del XIX que vivió Galdós en que aquella identificación toma caracteres de lugar común, repetido como básico.

Hemos de limitarnos ahora a llamar la atención sobre la demostrada habilidad de Pérez Galdós para el retrato literario en relación muy cercana a la demostrada para el pictórico. Conviene ahora recordar algo más que sabido: la importancia del personaje literario en la novela, uno de los factores básicos más atractivos y, a la vez, más complicados del proceso de elaboración de la creación literaria. El personaje novelesco —dejamos anotado en una publicación anterior— es la conjunción de un sistema de signos, verbales o no, destinados a lograr la ilusión de una individualidad que forma parte sustancial de la metáfora parcial del mundo que constituye la novela. Como escritor realista, Galdós construye sus retratos ficcionales como imágenes verosímiles de los reales; y los construye enfatizando la descripción física sin preterir lo fisionómico, del griego *φρσιογνωμία* *physiognōmía*, que traduce la

orientación del retrato hacia la interpretación del individuo como “persona”; a los rasgos de su carácter y su personalidad. La pintura literaria del personaje suele añadir elementos fisionómicos a los físicos; pero la maestría de los creadores suele no restar al lector la posibilidad de descubrirlos de los contextos y las relaciones de las individualidades; de sus comportamientos; de sus expresiones, de sus actitudes y hasta de sus gestos. Difícilmente serán “tipos” estas creaciones. Escaparán de sa categoría desde que quedan inmersos en situaciones concretas de las que resultan perfilados con individualizadores que los identifican de modo inconfundible.

En la construcción de los personajes Galdós adoptará tácticas caracterizadoras en las que el retrato ocupa el primer puesto. El retrato estático (pocas veces) o acompañado de movimiento y gesto (las más), y el retrato devenido en caricatura, su pariente cercano, que resulta de añadir a la imagen realista intencionalidades oblicuas y sinuosas que se materializan en los recursos deformadores pero atractivos de la ironía o el sarcasmo. En el resultado final, Galdós se muestra como el narrador realista que apuntábamos: detallista, cuidadoso, observador, retratador de aquella "imagen de la vida que es la novela" y de los seres que la pueblan. Se muestra como un retratista imaginativo que crea una galería de seres con convincente ilusión de realidad desde los juegos geniales de su lente particular y privilegiada. Un retratador realista que sin embargo sabe jugar con ambivalencias, con dobleces, con carnavalizaciones; muy en la línea de los creadores modernos.

Riquísima es la galería del retrato literario galdosiano. Del retrato y de la caricatura. Escojamos al azar unas pocas muestras. Para empezar, hemos seleccionado un atractivo retrato rico en recursos caracterizadores entre los que se cuenta uno muy galdosiano que interesa ahora de modo especial: la comparación pictórica. Se trata del que dibuja al José Bailón de *Torquemada en la hoguera* desde la voz de un narrador testigo propenso al tono desdeñoso, irrespetuoso o de clara burla, que lo incorpora al relato en el marco de una breve historia personal retrospectiva. En ella, Bailón aparece como apóstol de las teorías "librecultistas", autor de "bobadas escritas en estilo bíblico" e individuo "de los que con cuatro ideas y pocas más palabras se las componen para aparentar que saben lo que ignoran y deslumbrar a los ignorantes sin malicia". El retrato-etopeya del personaje parte de la comparación zoosémica ("Era don José Bailón un animalote de gran alzada" al que don Francisco acaba "dando con la puerta en el hocico") y se completa con especial riqueza de caracterizadores. La oportunidad de su apellido (el toque irónico de la fonética y la oportuna base semántica) anuncia los extremos de una personalidad acomodaticia a distintas circunstancias y filosofías. La

iconografía es apoyo caracterizador no exento de ironía por contraste, pues el no inocentemente llamado Bailón sabe ajustar el físico a las circunstancias, adoptando "bigotes larguísimos aumentados con parte de la barba, como los gastaba Víctor Manuel", o afeitándose para asemejarse a "un Dante echado a perder". O también puede tener semejanza a una vieja de raza titánica, "el vivo retrato de la sibila de Cumas, pintada por Miguel Ángel". El gesto es auxiliar iconográfico, pues, dibujado en escorzo ("alzando una pataza y enarcando el brazo"), Bailón se asemeja a "esos figurones que andan por los techos de las catedrales, despatarrados sobre una nube"; mientras que en actitud sedente ("las manos sobre el puño del bastón, éste entre las piernas dobladas con igualdad; el sombrero caído para atrás [...]") seguía pareciéndose a Dante. El lector galdosiano recordará su figura cuando escuche su nombre en boca de Leonor, *la Peri de Realidad* y comprobará lo importante de sus ideas para don Francisco en las de *Torquemada en la hoguera*. Y reconocerá su invariable "genio y figura" en las páginas de *Ángel Guerra* como "el cura renegado, vecino de la casa, y el más antiguo concurrente a la tertulia de los Babeles"; en esa novela sorprenderlo en plena discusión, perfilado en la derivación de sus ideas y reafirmado en los datos característicos de manera de pensar, de ser y de fisonomía.

El retrato del "jefe supremo de los atractivos aunque desafortunados babeles" de *Ángel Guerra* puede ser ejemplo de un cuadro etopéyico monoperspectivesco con presencia, de nuevo, del recurso de la comparación con personaje histórico o pictórico. Lo traza un narrador omnisciente adobado de ironía (el más habitual de los narradores galdosianos):

Don Simón García Babel, nacido en Madrid del 20 al 23, y criado en humildes pañales, bien conservadito en sus sesenta y pico de años, de rostro más simpático que venerable, bigote militar prolongado como el del general León, de insinuante palabra, y muy dispuesto a familiarizarse con toda persona con quien trabase conocimiento; tan expansivo y pegajoso en sociedad, que a veces había que huir de él como de la peste (...) hombre de ideas extremadas en todos los sentidos, hacia atrás y hacia adelante, según los casos y el mayor fantasmón que han visto los siglos".

Un ejemplo de retrato con presencia del recurso de la caracterización por el habla y dotado de movimiento y gesto, puede ser el de la esposa del personaje anterior, doña Catalina de Alencastre:

(...)descendiente en línea recta, pero muy recta, de un hermano de la reina doña Catalina, mujer de don Enrique III de Castilla, *de dulce memoria*. (...) En su casa había

Isidora 29
Yolanda Arencibia

mucho trigo, pero mucho, y dieciseis pares de mulas empleadas en la labranza. Además poseía su padre dos molinos, y una cantidad de cabezas de ganado que variaba según el estado síquico de doña Catalina en el momento de contarlo. (...) Cuando pasó de los cuarenta y cinco años, y sus hijos fueron hombres y sus hijas mujeres, doña Catalina mostró una lamentable propensión a chiflarse (...) Entrábale a la buena señora una vibración epiléptica, un impulso de risas con lágrimas y un braceo y un bailoteo tales que parecía la estampa del movimiento continuo. (...) Añádase que doña Catalina había sido una real moza, y conservaba en su edad madura rasgos de belleza y aún de cierta distinción nativa."

Una muestra de "retrato al revés", es decir de retrato deformado desde la intención sarcástica, desde la técnica de significar lo contrario de lo que se dice o "la viceversa de las cosas", es el D. Manuel del Pez, el padre de la genealogía galdosiana de "los peces", los genios de la administración corrupta. El personaje nace en *La desheredada* como prototipo del más desagradable burócrata, omnipotente, de moral acomodaticia y pocos escrúpulos. Su presentación se realiza desde la modulación de un sarcástico sermón panegírico de tintes quevedescos bajo lema extraído del Génesis. El tono del presunto panegirista remeda el hablar engolado y la fatuidad vana del personaje, a la vez que la retórica común del género. En consonancia con la magnitud de tal sujeto, el sermón ocupa dos unidades de capítulo y el acabado del retrato en el entorno familiar "de los innumerables peces" se extiende al resto de todo él:

Amados hermanos míos: feliz mil veces la *postrera de las tierras hacia donde el sol se pone*, esta nuestra España, que concibió en su seno y crió a sus pechos a don Manuel José Ramón del Pez, lumbrera de la Administración, fanal de las oficinas, astro de segunda magnitud en la política, padre de los expedientes, hijo de sus obras, hermano de dos cofradías, yerno de su suegro el señor don Juan de Pipaón, indispensable en las comisiones, necesario en las juntas, la primera cabeza del orbe para acelerar o detener un asunto, la mejor mano para trazar el plan de un empréstito, la nariz más fina para olfatear un negocio, servidor de sí mismo y de los demás, enciclopedia de chismes políticos, apostol nunca fatigado de esas venerandas rutinas sobre que descansa el noble edificio de nuestra gloriosa apatía nacional, maquinilla de hacer leyes, cortar reglamentos, picar ordenanzas y vaciar instrucciones, ordeñador mayor por juro de heredad de las ubres del presupuesto, hombre, en fin, que vosotros y yo conocemos como los dedos de nuestra mano, porque más que un hombre es una generación y

Isidora 29
Yolanda Arencibia

más que persona es una era, y más que personaje es una casta, una tribu, un medio Madrid, cifra y compendio de una media España.(...)

Don Manuel José Ramón del Pez andaba, en la época a que se refiere este nuestro panegírico, entre los cincuenta y los sesenta años. Desde su tierna edad servía a esta maternal administración española (...). Más adelante se gobernó solo y casi siempre desempeñó elevados y ubérrimos destinos, con intervalos de cesantías, que nada hay estable ni completo en este mundo. Gozaba reputación de honrado, lo que el predicador declara con gusto, aunque esto de la honradez bien sabemos todos que ha llegado a ser una idea puramente relativa. (...)

Tentador era para Galdós hacer de un Manuel del Pez -la burocracia personificada-personaje recurrente, por aprovechable en los contextos sociales que novelaba. En efecto, sucesivas novelas (hasta nueve) van aportando nuevos datos al acabado de su caracterización, todos negativos; o positivos desde la significación contraria. Destacado es su papel en *La de Bringas* como gran amigo de don Francisco y cortejador hábil de Rosalía. Allí resulta redondeado su aspecto físico con detalles varios y la utilización ejemplar de dos técnicas caracterizadoras muy habituales en Galdós: el de la comparación pictórica para el retrato, y del de la individualización por *tics* de habla:

Eran cincuenta años que parecían poco más de cuarenta; medio siglo decorado con patillas y bigote de oro oscuro con ligera mezcla de plata, limpios, relucientes, declarando en su brillo que se les consagraba un buen ratito en el tocador. Sus ojos eran españoles netos, de una dulzura y serenidad tales, que recordaban los que Murillo supo pintar interpretando a San José. Si Pez no se afeitara el mentón y en vez de levita llevara túnica y vara, sería la imagen viva del santo Patriarca, tal como nos le han transmitido los pintores. (...) Cuando hablaba, se le oía con gusto, y él gustaba también de oírse, porque recorría con la mirada los rostros de los oyentes para sorprender el efecto que en ellos producía. Su lenguaje habíase adaptado al estilo político creado entre nosotros por la prensa y la tribuna. Nutrido aquel ingenio en las propias fuentes de la amplificación, no acertaba a expresar ningún concepto en términos justos y precisos, sino que los daba siempre por triplicado. (...) "La revolución de que tanto nos hemos reído, de que tanto nos hemos burlado, de que tanto nos hemos mofado, va avanzando, va minando, va labrando su camino, y lo único que debemos desear, lo único que demos pedir, es que no se declare verdadera incompatibilidad, verdadera lucha, verdadera guerra a muerte (...).

Un nuevo ejemplo para terminar; ahora de caricatura literaria extraída de de las muchísimas que pueblan el universo narrativo galdosiano. Se trata de la que se dedica a la *Tía Roma* en *Torquemada en la hoguera*. Su presencia es episódica en la novela, apenas tres actuaciones entre las páginas 46 y la final; en los tres casos, se trata de coloquios con el protagonista don Francisco Torquemada, riquísimos en significación y atractivos en contenido.

Antes de comenzar el primer coloquio, el astuto narrador descubre a Roma como una aparentemente desvalida viejecita; pero enseguida dedicará a su caracterización una atractiva y eficaz caricatura:

y era tan vieja, tan vieja y tan fea, que su cara parecía un puñado de telarañas revueltas con la ceniza; su nariz de corcho ya no tenía forma; su boca redonda y sin dientes menguaba o crecía, según la distensión de las arrugas que la formaban. Más arriba, entre aquel revoltijo de piel polvorosa, lucían los ojos de pescado, dentro de un cerco de pimentón húmedo.

Del coloquio que sigue y de los próximos, Roma va a resultar caracterizada desde sus propias palabras y desde las apostrofes que le dedica don Francisco. En la sucesión de los signos de su conformación, "la traperera" "la mujer de las fregaduras", "la viejecita", va revistiéndose de nuevos trazos de caricatura para adquirir signos de bruja. Lo indican sus gestos (las vueltas del pañuelo, el agitar de las manos y "de los flexibles dedos" [65], la mano descarnada y fría sobre el hombro), y la califica así, directamente, el narrador en la última de sus intervenciones cuando lanza sobre Torquemada el conjuro que se verá cumplido al final de la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro*: "Mala muerte va usted a tener, condenado de Dios, si no se enmienda" (73).

TEORÍAS EXPRESAS Y ARTE INTEGRAL

Si bien no nos atreveríamos a afirmar que Pérez Galdós dejara definida una teoría propia sobre las artes, sobre el arte de la pintura en particular, sí que es fácil hallar en su obra escrita páginas o párrafos alusivos con opiniones de base estética más que atractivas: en los artículos que escribió para la prensa, en declaraciones epistolares interesantes y, también, en sugestivos textos entreverados en las páginas de su obra de creación. *La Revista de España*, *La Nación*, *La Revista del Movimiento intelectual de Europa*, *La Prensa* de Buenos Aires, conocieron sus más agudas reflexiones de crítica artística. En la generalidad de ellas destaca el reflejo de una constante: el concepto pan-artístico de Galdós, quien muestra para la generalidad de las artes unas convicciones personales firmes que supo llevar a cabo, de modo excepcional, en el arte

supremo de la representación literaria de la realidad, con el gran éxito que conocemos. Línea maestra de esas convicciones es la afinidad interna con los planteamientos estéticos realistas, concordes con el momento pero rompedores de mimetismos desde la inspiración del creador, de su individualidad. Necesariamente complementaria a esa línea, se muestra explícita en Galdós la necesidad que el artista tiene de responder a las coordenadas de su tiempo histórico, proyectando su obra desde una estética moderna y avanzada que sea capaz de posibilitar la superación de modelos artísticos repetitivos y, a la fuerza, caducos.

Sebastián Hernández ha estudiado cómo un Galdós recién incorporado a los ambientes artísticos de Madrid "tuvo la capacidad no sólo de enjuiciar los acontecimientos artísticos, sino de vaticinar los derroteros que en breve iban a convertirse en la vanguardia europea". En la prensa madrileña demostró Galdós su sintonía con los postulados realistas y la libertad de su juicio, afín a las posturas positivistas, aquellas que defienden una preocupación decidida por la comprensión de una realidad científica demostrable que consiga mantenerse alejada de estereotipos estilísticos prefijados. En este sentido, tan ilustrador como atractivo, por la fecha y por el desenfado irónico que encierra, es la alusión a las imperfecciones de *La Gioconda* que se atreve Galdós a publicar en *La revista de la semana* (noviembre 1867) y que revela la independencia del autor frente a cánones clásicos consolidados: "Mirad a la Monna Lisa: su boca (que) tiene media pulgada más de lo que marcan los tratados de anatomía" (Hernández, 9). Por su parte Peter Bly ha pormenorizado la presencia crítica de las artes visuales en Pérez Galdós con referencia a algunas novelas históricas y a títulos determinados de sus novelas "de la sociedad contemporánea" para demostrar la constante y sustancial presencia del tema artístico en el autor.

El volumen *Arte y crítica* (II de las "obras inéditas" que publicó Ghirardo) recoge una gruesa gavilla de artículos de Pérez Galdós con opiniones del mayor interés en materia artística. Uno de esos textos me parece especialmente ilustrativo de aquellas convicciones pan-artísticas galdosianas a que aludíamos.

Recordemos que las líneas medulares del programa artístico-literario de Galdós se encaminaron, desde los primeros textos, a lograr la renovación del panorama narrativo de su tiempo mediante una novela "de costumbres" con base en el tiempo actual, alejada de convencionalismos románticos trasnochados y de modas foráneas, que lograrse recrear "la sociedad nacional y coetánea" como en "espejo fiel", y con el modelo cervantino por montera.

Con él logra renovar el panorama de la narrativa de su tiempo, abatiendo los trasnochados romanticismos narrativos, de modo similar a cómo abatió Cervantes las trasnochadas gestas caballerescas. El resultado final es el sugestivo universo de ficción que conocemos y que lo convierte en el verdadero creador de la novela moderna en España.

Entre los pocos textos de teoría literaria que Galdós publicó, nos interesa ahora de modo especial el recogido en las páginas de la *Revista de España*, en 1870, que defiende la necesidad de crear una novela renovadora (respecto a la romántica o la costumbrista) que respondiera a las exigencias sociales siendo portavoz de las creencias y aspiraciones de la burguesía, la representación social de la clase media, que era para él, "la base del orden social (en la que está) el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas" (1990, 105-120). Pues bien, leamos esas mismas ideas aplicadas a la pintura en un texto de 1894.

Como sucede en todas las Exposiciones españolas de Bellas Artes, la pintura histórica prevalece sobre todos los demás géneros, y entre los asuntos escogidos descuellan siempre los más patéticos y terribles. (...) La pintura de género, que es la que más se acomoda a las tendencias del arte moderno, no merece aún de nuestros artistas una preferencia absoluta y es probable que por mucho tiempo sigamos asediados por las cotas de mallas, las dalmáticas de terciopelo, las ropillas, los mantos de armiño, las vestiduras recamadas de oro y plata y por los ya desacreditados casacones de la época goyesca (...) no nos cansamos de repetirles un día y otro (a nuestros artistas): "Así como toda la naturaleza es bella, todas las épocas de la historia son igualmente pintorescas, y la nuestra, con su paño negro, sus lanas grises y pardas, sus blusas y sus fracs, sus sedas y sus percales, no lo son menos que las anteriores. Pintad la época presente, pintad vuestra época, lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís. ¿No os dice nada el ejemplo de vuestros ilustres predecesores y maestros que siempre pintaron lo que veían, y que cuando pintaban historia, es decir, Biblia o Mitología, la modernizaban trayéndola a la *vulgaridad* de su tiempo? (...) Tengo para mí que la llamada pintura histórica es un género artificialmente creado por las Academias, un arte puramente convencional, sin base natural, y por tanto, llamado a perder su prestigio cuando desaparezcan las causas pedantescas que le han dado vida. (...) Abandonen, pues, esta senda espinosa. Ha sido dado el numen al artista para que interprete la realidad bella, no para que ilustre la historia, añadiendo documentos pictóricos a los tesoros de los archivos. Vuelvan al espaldas a la realidad *supuesta* o

inducida y pongan los ojos en la visible y palpable, que esto hicieron el gran Velázquez, Rembrandt, Van Dick, y aun los idealistas Rafael y Murillo. Se dirá que éstos grandes artistas también pintaban historia; esto es, los dos Testamentos y la Mitología. Es cierto; pero empezaban por prescindir completamente de la arqueología (enemiga de la inspiración) y por traer los asuntos religiosos o paganos a su propia época. (...)

Extraigamos del dossier de textos de la misma serie de "inéditos" indicada, otro ejemplo que revela la agudeza personal de su comentario crítico:

Pocas veces hemos visto una escena trágica interpretada por el pincel de manera más feliz. El efecto es tan grande, que solo después de mirar y remirar el cuadro se advierten las incorrecciones de su hechura; incorrecciones disimuladas con la energía del toque, con el arranque de la composición y con aquel aliento de vida y verdad que en todas las partes de la enorme tela se descubren. (...) Quizá lo más acertado del cuadro es el *movimiento* y la libertad con que las figuras realizan el ideal del artista, sin que aparezcan por ninguna parte los torsos obligados y rutinarios que a tiro de ballesta acusan el yeso. En el color hay algo de terroso y sanguinolento que no va mal con la expresión patética que se ha querido buscar, aunque en algunos trozos el ocre abunda demasiado (...)"

El rastreo de los comentarios pictóricos de Pérez Galdós en la obra literaria es tarea del mayor interés. Tal vez sean los ejemplos más atractivos (entre los muchísimos posibles) aquellos que prefiguran la opinión crítica desde la oblicuidad del punto de vista de un personaje en el que ha de influir la problemática ficcional del contexto argumental en que se encuentra. Así, el narrador interesado (el narrador galdosiano siempre lo es) que perfila al Ángel Guerra de la primera parte de la novela de su nombre sumergido en las perplejidades de su mundo interior en crisis. Ese narrador pone en boca del personaje esta opinión sobre la pintura religiosa:

En la habitación que fue de doña Sales, prevalecían los tonos oscuros. A la escasa claridad de una luz con pantalla verde, resaltaban del fondo de las paredes varias imágenes religiosas, cuadros de escaso mérito y algunos cromos de chillón colorido, pero que satisfacían el menguado gusto artístico de la señora, sirviéndole además para exaltar su mente y encadenar su atención durante los rezos nocturnos. Eran los Sagrados Corazones de Jesús y de María, San Francisco de Sales y santa Juana

Francisca Fremiot, y dos copias al óleo, en gran tamaño, de anacoretas de Ribera, pinturas de un tremendo realismo, en las cuales la afectación del claroscuro acentuaba la escualidez de los desnudos cuerpos. Siempre había mirado Ángel aquellas obras de arte con el mayor desdén; pero aquella noche su angustia y su temor se las hicieron respetables, y el desdichado llegó a creer que las figuras tenían ojos vivos para verle y oídos para escucharle, y un alma henchida de comprensión por los infortunios humanos.

Atractivos han de ser los juicios pictóricos de Francisco de Torquemada, receptor de la pullas irónicas más aceradas de su narrador quien, en técnica de discurso indirecto, lo hace enjuiciar así un valiosísimo Masaccio que figura en su recién adquirida colección de nuevo rico y flamante marqués de San Eloy a las alturas de *Torquemada y San Pedro* :

«¡El Masaccio! Y ¿qué era ¡ñales! Pues un cuadrito que a primera vista parecía representar el interior de una botella de tinta, todo negro, destacándose apenas sobre aquella oscuridad el torso de una figura y la pierna de otra». Era el *Bautismo de nuestro Redentor*; a este, según frase del entonces legítimo dueño de tal preciosidad, no lo conocería ni la madre que lo parió.

Más complejidad intencional tiene un nuevo juicio pictórico indirecto de don Francisco de Torquemada en la misma novela cuando se enfrenta al cuadro de Rubens que representa a Prometeo encadenado. Ofrece allí, de nuevo, una versión personalísima de la pintura, que está en relación directa con el interés del autor en destacar, desde la ironía, la coincidencia transtextual del Prometeo martirizado del mito griego con el martirio del propio don Francisco. En efecto, es Torquemada un individuo nada heroico que ha querido ser Dios mediante el orgullo de la existencia de su hijo superdotado y de su situación económica, pero que ha de pagar por su pecado enfrentándose a Cruz del Águila (a los Águilas en general) que, como a Prometeo le atormentaban las entrañas hasta "sacarle el hígado" (las entrañas, el hígado es para don Francisco el dinero) y llegará a morir de una enfermedad gástrica. Desde esta perspectiva observa el personaje al que es motivo central de la pintura, el que le resultaba la cosa más cargante del mundo, un tío muy feo y muy bruto amarrado a una peña. Decían que era Prometeo, un punto de la antigüedad mitológica: picardías muy malas debió de hacer el tal, porque un pajarraco le comía las asaduras, suplicio que a juicio del marqués de San Eloy, le estaba bien empleado.

El irónico narrador consigue que el propio personaje, don Francisco, enjuicie, sin saberlo, su propio suplicio. El interés de Galdós por las bellas artes quedó apuntado desde sus primeros años juveniles canarios y fue demostrado con posterioridad en declaraciones teóricas y, sobre todo, prácticamente, en la intensa plasticidad que revela su creación literaria. En los años de su residencia en Madrid pudo consolidar ese interés, formar su gusto estético y permanecer al día de las novedades artísticas, bien mediante las visitas a las exposiciones regulares -como las del Museo del Prado- o las esporádicas --como las trienales de Bellas Artes que glosó en prensa-, bien con la interesante influencia de amigos artistas y críticos que tuvo ocasión de conocer y tratar en las aulas del Ateneo, en las redacciones de los periódicos, en las ocasiones de su entorno literario o personal. Así el gran crítico y amigo personal Federico Balart; o como Arturo Mérida, el principal ilustrador de sus *Episodios Nacionales*; o como el paisajista toledano Ricardo Arredondo; o como, en otro plano, el valedor artístico y amigo Gregorio Marañón. Sus relaciones con el arte de la pintura son las del vocacional interesado en ella, y la del "gustador" del arte con libertad plena, desde un positivismo que huye de estereotipos y de convenciones prefijadas.

A la postre, la realidad artística de Pérez Galdós es la autenticidad de su espíritu creativo. De él supo dejar constancia en distintas parcelas del arte (de modo más intenso y extenso en el literario), tanto en obras concretas como en perspectivas críticas novedosas y nada académicas. Y supo dejar esa constancia con criterios propios, siempre rompedores e inaugurales; descabalgados siempre en las realizaciones concretas de lo que era oficial o convencional.

A la postre, la genialidad de Pérez Galdós es la autenticidad incuestionable de su temperamento artístico –pan-artístico– que le permitió conjugar vocaciones, habilidades y conocimientos adquiridos para la construcción de un universo literario fuera de lo común, tan auténticamente realista como asombrosamente imaginativo y fantasioso.

Su inmensa obra literaria es, a la postre, el mejor monumento artístico.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y/O CITADA

ALFIERI, J. J., "El arte pictórico en las novelas de Galdós", *Anales Galdosianos*,3 (1968), pp.

79-86

---- "Images of the "Sacra Familia" in Galdós's novels" *Hispanófila*, 74 (1982), pp. 25-40.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Las caricaturas literarias en Galdós" en *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 453-82.
- BLY, Peter A., *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986.
- GARCÍA PÉREZ, José Luis, *Elizabeth Murray. Un nombre en el siglo XIX*, Sta. Cruz de Tenerife, 1982.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *Anales Galdosianos*, 7 (1972), pp. 19-25.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Sebastián, "La Monna Lisa de la boca grande o el positivismo del arte galdosiano", en VV.AA., *Ars Natura Veritas. Pérez Galdós, creador y crítico*, Centro Insular de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 9-19.
- HINTERHÄUSER, Hans, "Pintura de historia y literatura" en *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 356-369.
- MILLARES TORRES, Agustín, *Historia de la Gran Canaria*, 2 tomos, Las Palmas, 1860 y 1861.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Obras inéditas*, ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo, vol. II, Madrid, 1923.
- *Ángel Guerra*, Hernando, Madrid, 1970.
- *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Barcelona, Nexos, 1990.
- *La desheredada*, ed. de Enrique Miralles, Madrid, Planeta, 1992.
- *Torquemada en la hoguera*, Madrid, Alianza, 1994.
- *Torquemada y San Pedro*, Madrid, Alianza, 1994.
- PÉREZ VIDAL, José, *Galdós en Canarias (1843-1862)*, El Museo Canario, 1952.
- *Canarias en Galdós*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

--- *Años de aprendizaje en Madrid (1862-1868)*, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias, 1987.

RUIZ DE LA SERNA, Enrique y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.

SCANLON, Geraldine, "Religion and Art in *Ángel Guerra*", *Anales Galdosianos*, 8 (1973), pp. 99-105.

* * * *

"Benito Pérez Galdós o el arte de la pintura", en *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad*, Cabildo de Gran Canaria, 1998, pp. 136-160.

APUNTES

GALDÓS, AUTOR DE TEATRO. ELECTRA

En 2001 celebramos en Las Palmas de Gran Canaria el centenario del estreno de *Electra*, en el Teatro Español de Madrid, la noche del 30 de enero de 1901. La efemérides mereció un nutrido grupo de actividades, la mayoría de las cuales tuvieron lugar en el marco espléndido del Teatro Pérez Galdós de la capital canaria. Para ellas preparé la conferencia que ahora adjunto para *Isidora*.

Para entender y valorar adecuadamente el teatro de Galdós es indispensable considerarlo en su cronología, la de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando las transformaciones sociales, históricas e ideológicas del XIX europeo, avanzando con el transcurrir de las décadas desde la centuria anterior, confluyeron en la España de mitad del siglo con la creación de una sociedad nueva y distinta; deudora de la revolución industrial y rompedora de moldes; emprendedora; menos escindidas las estructuras sociales con la pujanza de las clases medias y la pujanza paulatina de la clase obrera; acomodados a los nuevos tiempos las mentalidades y las actitudes.

Afectaron esas transformaciones a todos los órdenes sociales; y se manifestaron en todos los aspectos de la vida y del arte. En la literatura, por consiguiente; y en su protagonista el escritor que se enraíza como un intelectual reconocido que se afianza en un dominio artístico connivente con el pensamiento filosófico y considerado como forma elevada del humanismo liberal; corresponsable, por tanto, (la literatura y el escritor) de proponer un modelo de pensamiento y de comportamiento.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, lo que conocemos como *realismo artístico* moduló la estética de la nueva sociedad. Y si todos los géneros literarios experimentarían cambios importantes, van a ser especialmente llamativos los que afectan al teatro: el espacio para el descanso y el recreo; pero también el más propicio a la propagación directa de las ideas, a las propuestas de reflexión colectiva; el vehículo más eficaz para la difusión de la ideología del autor frente a una sociedad que necesita ser reeducada. De acuerdo con la nueva filosofía, que incluye la depreciación de los valores, las virtudes y los derechos

tradicionales, y que exige la difusión de una nueva moral más igualitaria, la escena ha de cambiar su estética abandonando la premisa de “el arte por el arte” para llenarse de contenido. Sin renunciar a sus principios, ha de servir de instrumento para la exploración utilitaria de una realidad que no sólo deberá *mostrar* sino *cuestionar* y *criticar* para acabar *proponiendo*. El nuevo drama, pues, ha de convertirse en arma eficaz para la clase media en sus reivindicaciones: un drama que caminará hacia el simbolismo sin dejar de ser burgués y cercano; que mostrará la interacción efectiva entre verdad y justicia en el marco de lo cotidiano; que reflejará los ambientes y las experiencias del espectador. Consecuentemente, el héroe que lo protagoniza ha de alejarse del mundo de la tragedia para insistir en su verdad artística; para mostrar desde la atalaya de las tablas la natural complejidad de sus procesos anímicos; de sus personalidades enfrentadas a unos valores nuevos, cuestionados, rompedores, polémicos. Con el devenir normal de los tiempos y las estéticas, ese teatro respirará los aires modernistas y se imbuirá de simbolismo, antes de adentrarse en el mundo de las rupturas vanguardistas. Es lo normal. A la postre, se exigirá a la escena modos, formas de declamación y textos acomodados a los tiempos y concordes con el papel primigenio del género teatral: el del diálogo artístico por excelencia: desde siempre: desde la antigüedad clásica que el cercano tiempo neoclásico e ilustrado había puesto al día.

Hablamos del teatro en Europa y hablamos del teatro que en las últimas décadas del XX comienza a escribir Galdós. Vayamos a Galdós.

Cuando organizó don Benito sus recuerdos en el texto que publicó en los años de su vejez con el título de *Memorias de un desmemoriado*, declaró a propósito de su teatro juvenil:

«Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria; presunción muy natural en lo cerebros juveniles de esta y aquella generación. Todo muchacho español despabilado, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera».

Son declaraciones tímidas y humildes, muy características de nuestro gran novelista, y más que conocidas; pero me parecen ahora oportunas para acercarnos a comprender dos asuntos que ahora nos interesan: el qué y el porqué del teatro galdosiano.

PREHISTORIA

Como sabemos, en su prehistoria de escritor Galdós escribió teatro. Recordemos los pinitos literarios de los años 60 al 62 de su formación canaria: 1- unos textos escolares en prosa y en verso, en la vía de la “imitatio” de los clásicos como recurso didáctico de la enseñanza de su tiempo (Cervantes, Quevedo, Lope...); 2- unos versos humorísticos con apariencia de divertimento personal pero, de nuevo, redactados con mirada puesta en los clásicos (esta vez en la tradición cercana del verso satírico y en un clásico canario, Cairasco de Figueroa y su verso esdrújulo); 3- unos primeros textos periodísticos (en hojas escolares, y en *El Ómnibus*); y 4-, como la apuesta más ambiciosa en ese momento, unos textos para el teatro: el primero de ellos un “ensayo dramático en verso” titulado *Quien mal hace, bien no espere*.

Nada extraño, esa atención precoz de Galdós hacia el teatro. Sin desechar cuestiones de inclinación personal –de vocación diríamos–, era el teatro el modo más cercano de la comunicación social en la ciudad recoleta de Las Palmas de Gran Canaria que lo vio nacer, como en muchas otras de España: el teatro y un periodismo incipiente, pero que empezaba a ser efectivo. La élite cultural de la época necesitaba el teatro; gustaba del teatro. Recordemos que la efímera Junta Progresista fundada en 1840 en nuestra capital al calor de reivindicaciones políticas urgentes (la Provincia única y sus problemas), creó en su seno una sociedad dramática dispuesta a dar funciones públicas en casas privadas para atender con el producto de sus obras lo que había de realizarse en beneficio de la población (tenemos noticia de la representación temprana –1840– de una sesión dramática en la casa de los Bethencourt de la calle de los Balcones (*de 25 años*), acompañada de dúo de violoncello y guitarra a cargo de Gregorio y Cristóbal Millares). La Junta de la Alameda que sucedió a la Progresista, funcionaba desde 1841 con un local propio “de utilidad pública”: explotaba una gallera y tenía anexos salones de baile y recreo en donde se representaba teatro; sabemos de la escenificación de seis obras dramáticas entre agosto y noviembre de 1841, y de tres más y un concierto en 1842. La demanda de un local propio para el teatro público culmina con la construcción del llamado Gran Coliseo de Cairasco y su inauguración solemne el 1 de enero de 1845, con obras “de la actualidad” nacional: *Cada cual con su razón*, de Zorrilla, seguida del cuadro de costumbres de Rodríguez Rubí, *La feria de Mairena*. El Gabinete Literario, fundado en 1844 con fines utilitarios asumió aquella Junta de la Alameda y contó con una activa “sesión Declamatoria” que organizará funciones

sociales de teatro, parejas a las del Cairasco, con el que colabora directamente. Esa sesión Declamatoria mantenía el compromiso de la organización de eventos con fines sociales; sus miembros, jóvenes de ambos sexos con vocación artística, hacían de decoradores, de acomodadores, de copiadore de las comedias, de actores... Lo recaudado se destinaba a las iniciativas de la Institución: el Colegio de San Agustín, el alumbrado público... etc. El niño Galdós oiría hablar a sus hermanos mayores de esas sesiones artísticas mientras se entretenía construyendo esbozos de monumentos o de espectáculos y se deleitaba en casa con los conciertos de su hermana Manuela. Pasados los años, el joven Galdós colaboraría en aquella sesión declamatoria, asistiría a las sesiones de teatro más o menos caseras y también a las *soirées* mensuales del Gabinete, sin etiquetas (se hacía música, se cantaba, se bailaba...) a las que estaban invitados los alumnos del San Agustín. Más allá de estos espacios públicos, proseguía en nuestra ciudad la tradición de montar representaciones de teatro en salones, huertas o jardines privados, iniciativas que se prolongaron hasta bien adentrado el siglo XX (el caso del teatro de los hermanos Millares, entre los mejor conocidos). En uno de esos jardines privados, el de los Wangüemert, estrenó el joven estudiante Benito Pérez su *Quien mal hace bien no espere*, el 25 de julio de 1861, según referencia de Berkowitz.

EN MADRID

Colores de este paisaje llevaba don Benito bien arraigados en su personalidad cuando en septiembre de 1862 marchó a Madrid para ingresar en su Universidad. De algún modo los reflejó en la pintura de su personaje Alejandro Miquis, el manchego que en las páginas de *El doctor Centeno* llega, como llegó Galdós, a una pensión de la capital con tres dramas bajo el brazo, hirviente de sueños y fantasías de éxito. Pero Alejandro es un romántico desfasado que escribe dramones fuera de contexto; muy al contrario de su creador Galdós que, en esos mismos años tempranos y sin dejar de mirar hacia la escena (paso primero y obligado en su tiempo para alguien que anhelaba darse a conocer como escritor), intuye el nuevo rumbo que la escritura literaria debía emprender. Desde aquel ensayo periodístico de 1870 y aquel éxito novelístico de 1871, Galdós, año a año, fue afianzándose como crítico sagaz y clarividente mientras se consolidaba como gran novelista. Y el creador innovador e inquieto que siempre demostró ser, va experimentando, obra a obra, técnicas novedosas que conducen al ocultamiento del narrador para destacar en su lugar el palpitar atractivo del personaje, su identidad, su locuacidad, su dibujo y su

peripecia, en una conjunción de géneros que el clima de su época demandaba: una época cuya novela tiende a intensificar la atención hacia el tema y su clímax y hacia los individuos que las protagonizan, y cuyo teatro –del realismo al simbolismo– se encamina a dar mayor relevancia a los parlamentos que desnudan conciencias que a la acción misma. Avanzando en esa línea, si desde el arrancar de sus “novelas españolas contemporáneas”, Galdós necesitó la forma dramática, y en los años ochenta eliminó del todo al narrador con su primera novela dialogada (*Realidad*, 1889), a principios de los noventa sube por primera vez a los escenarios con la versión teatral de esta misma novela.

Y aparcaando momentáneamente el teatro, se vuelca en las dos actividades más cercanas a un profesional de la literatura: la crítica literaria periódica y la novela.

Llega al teatro Galdós, pues, muy avanzada su trayectoria literaria; en la plenitud de su madurez artística; cuando su fama era ya extensa y cuando su prestigio como novelista garantizaba el interés del público y le abría las puertas de los escenarios. También, cuando el antiguo y siempre optimista Galdós, eterno comprometido con su tiempo, ve muy lejanos sus caros ideales republicanos y vive los años difíciles de la Restauración borbónica: “los tiempos bobos”, la inquieta “cuestión social”, el problema colonial... Vive también, con su época, los efectos del movimiento espiritualista europeo que se respira en la España cercana al final del siglo generando crispaciones internas, incertidumbres y reivindicaciones religiosas. En este ambiente, al intelectual comprometido Galdós no podrá serle indiferente el teatro. Y la vocación soterrada halla su cauce en la capacidad de herramienta que ofrece la escena: una atalaya directa, atractiva y más que propicia; para Galdós, casi obligada. Tras el éxito teatral de *Realidad* (1892) los sucesivos estrenos van a demostrarlo: ocho dramas estrenados en el Teatro de la Comedia o en el Español, las dos salas más prestigiosas de Madrid, en la última década del XIX, y trece más en las dos primeras del XX. En total, 21 obras de teatro y dos libretos de zarzuela.

EN LA ESCENA

Rompedora fue la irrupción del veterano novelista en los escenarios de la época: con *Realidad* (1892), un drama que profundiza en las convenciones sociales e indaga en individualidades sometidas a situaciones extremas en que se tambalean los valores absolutos, en que se pierde la capacidad de distinción entre lo real y lo imaginario. Chocante, desconcertante por novedoso, por inusual en la claridad de las tablas (y en la vida real), tuvo que resultar a aquel público la desnudez en la escena de un adulterio no

condenado calderonianamente; de un amante perturbado por cuestiones éticas; de un marido proclive a perdonar y que abraza al espectro del que debió ser su enemigo. En *La loca de la casa*, que sigue en orden al primer estreno, insiste Galdós en la relatividad de las posturas éticas y la ruptura de absolutismos. Ahora, el punto de confluencia entre dos personalidades diferentes, entre el materialismo y espiritualismo que las conforma, se halla ahora en la aceptación pragmática de lo material, del dinero; y en la fuerza del amor para “amorosar” cualquier inflexibilidad. El amor, eterno motor de confluencias, que mantiene su validez ante el conflicto que desarrollan las tablas de 1894 en una nueva comedia, *La de San Quintín*: esta vez el conflicto refiere a las diferencias entre las clases sociales, un tema nada nuevo en el autor, que ahora se atreve a resolver con argumentos concordantes a sus ideales: ante un don nadie social redimido por el trabajo y la sagacidad (los valores nuevos), una duquesa abandonará su entorno y su privilegio (valores heredados y viejos).

En el año anterior, 1893, había abordado dramaturgo Galdós el asunto de esas relatividades sacando de su archivo personal un viejo texto novelístico, *Gerona*, para revestirlo de especial fuerza trágica, de dramatismo y épico contundente. Era el tercer estreno y constituyó el primer fracaso galdosiano en las tablas. En escena, en el marco extremo de la ciudad sitiada, un médico antepone lo personal a lo humanitario general a que se debe y se obliga; maldice la ciencia; no da valor a la vida; y hasta se atreve —él, un civil—, a cuestionar sobre las tablas el mito cuasi sagrado de la trascendencia de lo militar; y destacado en el cierre de un acto. El hombre, en efecto, está conformado por su entorno, viene a proclamar Galdós. Tenía que fracasar la obra; que resultaba, en efecto, «demasiado avanzada para la época en que Galdós la estrenó». Suponía un alegato en voz alta, público, de ideas antibelicistas muy arraigadas en su personalidad y candentes en la actualidad española. Volverá con rotundidad al antibelicismo, enseguida, el novelista: en la tercera serie de *Episodios* que comienza a redactar en 1898; pero antes lo reiterará para el teatro en nuevo alegato antibélico (1896) que tituló simbólicamente *La fiera*: la fiera, el monstruo de la guerra civil con sus dos cabezas igualmente nefastas (absolutismo y carlismo), además de indestructibles. Una tercera incursión merecerá el asunto bélico (ahora más amainados los tonos) cuando en 1915 rescate para el teatro Infanta Isabel de Madrid el tipo de la “monja andariega”, altruista y quijotesca, que es *Sor Simona*, la modernísima monja de un convento ideal, sin reglas ni muros, que predica con sus actos la paz, el desprendimiento y la espiritualidad, y que se alía con el autor para ayudarle a mostrar su antibelicismo de siempre y —una vez más— el poder salvífero del amor.

En 1895, el estreno de *Los condenados* volvió a ser una apuesta teatral arriesgada por dura, y un nuevo fracaso que provocó en el autor una primera réplica en forma de prólogo: para quejarse de la crítica, de sus arcaísmos y de sus deficiencias; pero también para defender un texto comprometido con el drama social en que siempre creyó. Tal vez pedía mucho Galdós a un público desconcertado, inquieto, confuso. Porque *Los condenados* relativiza la grandeza humana que aporta el amor, y hasta la VERDAD, al fundamentar en una mentira “necesaria o conveniente” la regeneración de un individuo extremo, un libertino fuerte, activo, irreverente, orgulloso; junto a él, un espíritu equívoco y bondadoso en extremo que supedita todo a la salvación eterna del réprobo, y una joven víctima enmarañada en las redes de un amor funesto más que trágico. Resultó indigerible al público.

Quizás para darse un respiro, sube de nuevo a las tablas Galdós el mismo 1895 para envolver en comedia un asunto para él muy grato y que, episódicamente, asoma, para ser ponderado, en textos suyos muy variados: el poder de la voluntad, de la energía, del trabajo. *Voluntad* se tituló la obra; que ejemplifica en la joven Isidora el triunfo sobre la abulia y el decaimiento espiritual (sus mayores) y sobre el platonismo decadente (su novio). Volverá a quedar destacado en el teatro este triunfo, ahora enriquecido temáticamente, en la atractiva comedia de 1903, *Mariucha*: una nueva defensa de la voluntad fuerte y generosa, pero también de las interferencias productivas entre clases sociales, del trabajo, del tesón; y un ataque al caciquismo, abusador de sus fuerzas y de su poder. Entrelazando textos, recordaremos el estreno anterior a éste que se tituló *Alma y vida* en 1902, que supone un paso atrevido formal y conceptualmente. Ahora, envuelto en un simbolismo tan atractivo como intencionado, recorre la escena una parafernalia musical y poética nacida —explica el autor— «como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento de los pueblos, y es producto de la tristeza; del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes». En efecto, España languidece como la duquesa Laura de la obra. Recordemos: vivimos con Galdós los años que unen el siglo XIX y el XX: regeneracionismo; renovada preocupación por la España “invertibrada”; y, en correspondencia, en el corpus galdosiano, éstas apuestas teatrales, la novela de la Castilla latente que se publicará en 1909 con el título de *El caballero encantado*, y los *Episodios* últimos. Tanto Mariucha, hija de marqueses, como la duquesa Laura representan la oposición al poder injusto de su clase, apoyadas ambas en un héroe nuevo que les abre el corazón, los ojos y la vida.

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Y en este recorrido por la cronología teatral galdosiana llegamos a nuestra protagonista de hoy: *Electra*.

Un hito en la producción teatral galdosiana fue su estreno, el 30 de enero de 1901, abriendo brecha contundente en el nuevo siglo XX: tras cinco años de silencio dramático, en medio del sombrío post 98, de las decepciones sociales crecientes, del desaliento; estremecido el panorama español por la cuestión religiosa, por el “hasta dónde” del poder efectivo de la Iglesia y las órdenes religiosas que la servían. Este climax marcó el basamento de la obra, ayudado por el impacto de una nueva Ley de Asociaciones liberal que perjudicaba los intereses eclesiásticos, y la marejada de unos sucesos de la actualidad social muy comentados en la prensa (el caso de la señorita Uba, que ingresa en un convento con la oposición de su familia; y el de las bodas por amor de la princesa de Asturias, con la oposición de las Cortes).

De “rigurosamente contemporánea” la calificó Galdós en la primera acotación de la obra. Y, en efecto, significó *Electra* un duro alegato contra poderes y situaciones muy candentes en aquella sociedad. El argumento: una joven huérfana y de padre desconocido que, tras vivir unos primeros años con su madre y pasar por monjas ursulinas y distintos parientes, es recogida por unos tíos ricos y piadosos; todos en el entorno de la muchacha quieren “salvar” a su manera a la marcada por el estigma de un pecado familiar, especialmente Pantoja, hombre tormentoso y atormentado que considera la reclusión en un convento el único modo de redención de la muchacha, a quien acosa psíquicamente y contra quien maquina una intriga alevosa cuando ve que el amor la podría liberar de su dominio.

Era sin duda el de *Electra* un tema atractivo, rompedor, atrevido y comprometido, que apareció en momento propicio y oportuno ante un público especialmente sensibilizado. Se atrevió con él la dirección del Teatro Español. Y el día 30 de enero de 1901 fue el estreno con éxito apoteósico en Madrid y, enseguida, en toda España (en Madrid, se representó sesenta noches consecutivas en el Español y veinte más en el Novedades de la popular calle de Toledo). En el mismo año, el texto editado se tradujo al alemán, holandés y portugués; y en años sucesivos aparecieron tres traducciones en Estados Unidos, además de las de Argentina y Méjico. Mientras, “la moda *Electra*” se había extendido a títulos de publicaciones (la importante revista *Electra*, la primera), a objetos varios, incluso nominó un plato del restaurante de moda Llardy; contribuyó incluso a la caída del Gobierno conservador del general Azcárraga, que fue sustituido por el liberal de

Sagasta el 6 de marzo siguiente. A este Gobierno se le llamó “Ministerio Electra”. Las circunstancias, pues, hicieron de la obra una apoteosis y un acontecimiento inusitados. La joven Electra, la muchacha sencilla y sensible que logra liberarse de las oscuridades, fue un impacto lumínico, como lo estaba siendo la electricidad en la etapa histórica de su escritura; la electricidad, que es, precisamente, la actividad científica de Máximo, el protagonista, un símbolo de los nuevos tiempos.

Galdós tuvo conciencia plena del interés de la obra y de la marejada que iba a provocar. Y se adelantó al acontecimiento aumentando la expectación de modo inusual: invitando a un público selecto al ensayo general el día anterior al estreno, mediante protocolario tarjetón *besa la mano* “personal e intransferible”. Así, periodistas, artistas, escritores, políticos... de la capital pudieron conocer con antelación la obra. Maeztu comentó en artículo periodístico el calor tensional que respiraba la sala y la presencia en ella de nombres como Amadeo Vives, Baroja, Valle Inclán, Joaquín Sorolla, Echegaray, Azorín... Ya todos hablaban de *Electra* antes del estreno del día siguiente: en las redacciones de los periódicos, en las tertulias de los cafés, en el Ateneo de Madrid, en la Universidad... El estreno se convirtió, pues, en “la gran cuestión del día” en los “centros neurálgicos de la opinión pública” con Galdós en centro; para bien y para mal (no olvidemos lo mucho que lastró *Electra* en las aspiraciones al Nobel de don Benito). La representación fue interrumpida varias veces por aplausos del público, por gritos extemporáneos de protesta y por ruido de sillas en los palcos de donde se marchaban muchas señoras. Los gritos entusiastas y las reacciones adversas se repitieron en calle y plazas hasta cinco meses después del estreno. Don Benito salió a saludar catorce veces. El ultracatólico Menéndez Pelayo se rendirá ante la obra en *El Liberal*.

Electra fue un hito en la producción teatral galdosiana y aún en el total de su obra. Supuso una nueva vuelta de tuerca del siempre esperanzado y optimista autor hacia sus obsesiones temáticas y mentales; a sus raíces. De nuevo, y desnudo en la escena, aparece en *Electra* el hombre de ciencia de sus narraciones primeras (el Pepe Rey de *Doña Perfecta*, el Daniel Norton de *Gloria*, el Teodoro Golfín de *Marianela*, el León Roch de *La familia de León Roch*) que ahora triunfa con otro nombre y otra circunstancia para continuar la lucha contra la intransigencia, la hipocresía, el abuso de poder y el egoísmo clericales; de nuevo el amor como renovación y como salvación, y el tesón y la voluntad firme como esperanza.

También se vio la obra como un ataque concreto a la Compañía de Jesús, sospechosa entonces de conductas interesadas hacia la clase adinerada y los jóvenes a quienes educaba. Nada en la obra lo sostiene. Sin embargo, en pleno apogeo de las

representaciones, el 9 de abril, publica Galdós en *El Liberal* un artículo titulado “La España de hoy” en que se manifiesta con contundencia contra los jesuitas, y por extensión, contra otras comunidades religiosas instaladas en España, aunque cuidando de salvar de su ataque al clero secular y a la religión como principio: «No se pone en tela de juicio ningún principio religioso de las que son base nuestras creencias –explica–; lo que se litiga es el dominio social y régimen de los pueblos».

La relación del asunto con la cuestión de la religiosidad galdosiana y su cacareado anticlericalismo es evidente. El comportamiento y las declaraciones privadas de don Benito han arrojado mucha luz sobre sus convicciones y sus dudas; sobre sus ideas sobre el catolicismo como tal; sobre la religiosidad de los españoles y sobre la suya propia. También sus textos creativos, en que lo religioso es tema recurrente, aunque no se manifieste del mismo modo en las distintas épocas: en los textos iniciales demuestra no ser un anticlerical ni un antidogmático, pero sí un antineocatólico comprometido y combatiente. Con el paso del tiempo, su formación, su talante liberal, su inquietud metafísica alimentada con el krausismo, incitaron en el novelista el motivo de la incógnita de lo religioso en la sociedad española y en el individuo que la sostiene. En el climax del conflicto de nuestra *Electra*, Máximo, el científico protagonista reitera confiado «Creo en Dios». Y se queja del orden social «que nos envuelve en una red de mentiras y de argucias; y en esa red pereceremos ahogados, sin defensa, alguna (...)».

Clarín, que lo conoció muy bien, señaló en Galdós una constante preocupación religiosa “a la inglesa”, desde una perspectiva práctica; y Ricardo Gullón, que lo estudió muy bien, insistió, en uno de sus últimos textos, en que Galdós responde a las confusiones y dudas del fin del siglo con un particular espiritualismo; acendrado ahora, pero que estuvo presente siempre, como asentado con firmeza en sus ideas cristianas tradicionales. Conclusiva al respecto puede ser la opinión de F. Pérez Gutiérrez, el crítico que ha abordado de forma más sistemática el estudio de esta faceta de Galdós y que le señala como un liberal con inequívoca dimensión religiosa personal y un cristiano a quien todo lo que atiene a lo religioso, le preocupa y hasta revuelve.

Hoy ninguna duda puede quedar sobre las convicciones y los propósitos que movieron la redacción de nuestra *Electra*, y que él mismo Galdós explicitó en declaración al *Diario de Las Palmas*: «En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo y la necesidad de que olvidando nuestro desgraciado país las rutinas, convencionalismos y mentiras que nos

deshonran y envilecen ante un mundo civilizado, pueda realizarse la transformación de una España nueva que, apoyada en la ciencia y en la justicia, pueda resistir las violencias de la fuerza bruta y las sugerencias insidiosas y malvadas sobre las conciencias».

Tras *Electra*, el teatro sigue para Galdós; más combativo, más contundente, más nítido el contenido social. Las dos propuestas de 1905, retoman el hilo de los temas fundamentales de modo diferente. En la primera, de nuevo, la relatividad de los valores establecidos fragua en *Bárbara*, una tragicomedia revestida de oportunidades de ambiente que aplica esa relatividad al concepto de JUSTICIA, mediatizada ahora por el poder de un tirano cuyo primer objetivo es mantener el orden establecido por encima de las personas, de la verdad y hasta de la honradez. En la segunda apuesta de 1905, *Amor y ciencia*, el científico que centra la escena comprende y perdona porque razona y porque ama: razona en el marco humanístico de la ciencia médica, y ama, generosamente, a la humanidad y a la sociedad que lo rodea, a la que consigue regenerar en el marco escénico de un utópico sanatorio organizado desde la armonía para el alma y la medicina para el cuerpo. Retornará a esos espacios el autor en *Pedro Minio* (la comedia de 1908), para colocar en la escena a la pobreza, dulcificada para la escena mediante el amor, la esperanza y la alegría que reina en el particular establecimientos de ancianos que describe. Recordemos: quince años antes de este estreno había volcado Galdós en una novela su preocupación respecto al cómo de los establecimientos destinados a acogida de posibles “deshechos sociales”: en *Ángel Guerra*, con una propuesta concreta que hallaremos de nuevo, revisada, en el texto de *Halma*; y más velada, poco después en *Misericordia*. El problema social seguía ahí. Como era de esperar, el público pasó de puntillas por *Pedro Minio* y respondió con frialdad a *Amor y ciencia*.

Llegamos a los últimos textos de Galdós; que se espacian en el tiempo. Así tenía que ser: la actividad política le ocupaba (recordemos, de diputado en 1907 al refrendo público del triunfo de su candidatura republicano-socialista de 1910, y la presidencia de la Unión Liberal después), las frustraciones personales —económicas, sociales— le afectaban, la progresiva ceguera y los males de la edad le restaban tranquilidad y capacidad de escritura. Ejerce, sin embargo, como Director artístico del Teatro Español de 1912 a 1913, y, dando ejemplo de honestidad, renunció a estrenar ningún nuevo drama suyo durante el cargo.

Los cuatro últimos textos dramáticos de Galdós suponen, casi, un testamento, una recopilación de sus claves literarias y personales: en ellas, propuestas para la paz y llamadas a la urgencia de las reformas sociales e individuales; reflexiones y mensajes. Muy próximos

estos textos a los de las últimas series de *Episodios*, que novelizaban, además, “los años bobos” de la historia de España. Nada nuevo ni distinto; pero con fuerza inusitada en el escritor anciano.

En 1913, *Celia en los infiernos* reitera en las tablas la contundencia de la pobreza del pueblo y propone, desde la actitud de la rica aristócrata que la protagoniza, la tesis del necesario equilibrio social, aunque –en una actitud muy de la resignación esperanzada del Galdós último– aceptando la realidad de los tiempos que, si difícilmente resuelven con eficacia los males sociales, sí logra mitigarlos con amor y caridad. Enseguida, la tragicomedia *Alceste* de 1914 reescribe el texto clásico de Eurípides para renovar la propuesta del poder salvador del amor, insuflado ahora de mayor contenido político: sí al amor al esposo (de Alceste por el rey Admeto), pero también el amor al interés general, al pueblo, merecedor del supremo sacrificio.

Ya al final de la etapa, *El tacaño Salomón* supone casi un lapsus ligero en el marco ambiental de un socialismo sentimental. O al menos así aparece, en comparación con la fuerza y el interés del estreno que le sigue, broche de oro de la creación galdosiana, *Santa Juana de Castilla*: la tragicomedia en tres actos, estrenada en 1918. Un broche de oro, dijimos: un redondeo apretado de ideas y de preocupaciones pendientes, elaborado con especial habilidad dramática. Las claves del texto se sintetizan en el primer acto. Juana, la desgraciada reina viuda es para Galdós el símbolo ideal; es Castilla y es España; una España confortada en el pueblo –las gentes de Castilla–, con un cristianismo prístino, puro, simbolizado en el agua que pide para sus manos de moribunda, y, por fin, con la cercanía mental y hasta física a Erasmo (la reina aprieta contra sí un ejemplar de *El elogio de la locura*)... Juana, *Santa Juana de Castilla*, envuelve distintos sueños galdosianos: destacado, el de un cristianismo esencial, limpio de prácticas superfluas y de ritos, acogedor de distintas perspectivas, tolerante, abierto a planteamientos e interpretaciones diversas que ya añoró desde el viejo texto de *Gloria*, cuarenta años antes, apenas iniciada su tarea literaria.

CRÍTICA TEATRAL

Además de ser autor teatral, Galdós dejó constancia de su poética dramática y opinó públicamente sobre aspectos distintos de la actividad teatral, en distintos momentos y con diferente extensión e intensidad. Era normal que así fuera. Fue Galdós un intelectual destacado de una época en que esa figura se había afianzado como personalidad social que cree en el poder de la verdad del artista por encima de gustos, directrices e imposiciones, y

que se apoya en la dimensión colectiva que adquieren los fenómenos ideológicos y sociales; en una época en que se hace indispensable la opinión crítica como reflexión estética, moral y cívica. La crítica literaria profesional y especializada había despertado como resultado de la necesidad de expresión de las controversias de los nuevos tiempos, del floreciente estudio académico de la literatura, que se había consolidado como institución social. La crítica literaria ejerce de mediadora autorizada entre autores y lectores: la académica; pero también la periodística, vivaz y directa, al calor de la demanda de noticias sobre las obras literarias. Era un modo de comunicación (de publicidad, diríamos) nada desdeñable: lo aprovechó la novela y lo aprovechará el teatro. Así, Galdós dejó oír su opinión teórica y crítica sobre Teatro 1- en la prensa y sus revistas, como cronista o reseñador especializado, principalmente en los años tempranos en que buscaba su camino profesional en Madrid; 2- en su cometido como Director artístico del Teatro Español (1912-13), pues un modo de crítica supone decidir (con relativa libertad) sobre qué va a representarse; 3- en entrevistas públicas o en declaraciones privadas (cartas) a sus amigos (Clarín, Narcis Oller, Pereda, Pardo Bazán...), 4- de modo indirecto aunque no menos atractivo, enredados los juicios en los entresijos de la propia creación ficcional, y 5- en los distintos Prólogos que acompañaron a algunas de sus obras de teatro: *Los Condenados*, *Alma vida*, la edición que no se representó de *La Loca de la casa* y también en las novelas dialogadas *El abuelo* y *Casandra*. No podemos entrar en ellos por razones de espacio. Sólo dejaremos apuntado ahora que su poética está en perfecta consonancia con su tiempo europeo. Y que la más atractivas de sus propuestas (la defensa del procedimiento dialogal para la novela y del acercamiento entre ésta y el teatro en un hibridismo enriquecedor), es antigua en su taller de novelista y concuerda perfectamente con los planteamientos críticos de la libertad teatral que respiraba parte del teatro europeo de la época (los dramaturgos nórdicos, los alemanes -Hauptmann, los franceses: Balzac, Flaubert, Zola...) y que Galdós, hombre de su tiempo y de esa misma atmósfera, pudo conocer y analizar, o intuir.

HOMBRE DE SU TIEMPO

Fue Galdós fue un hombre de su tiempo: en la conciencia que demostró tener de su profesionalidad, de su oficio de escritor; en la asunción de su responsabilidad como intelectual que determinó su actividad y su vida; en la realidad del mundo de creación que construyó engarzando, ética y estéticamente, el humanismo tradicional español con el que su época demandaba. Llegó al teatro por vocación y casi por imposición de su tiempo; pero también lo utilizó como herramienta.

En efecto, los escenarios le abren la oportunidad de contribuir a una regeneración semejante a la que se propuso respecto a la novela: la del teatro en crisis de una sociedad en crisis. Lo expresó concreta y lúcidamente Gonzalo Sobejano:

“Galdós llega al drama movido por una necesidad *personal* de inmediatez expresiva; orienta su labor como una misión *social* de adoctrinamiento en la verdad, la libertad, la voluntad y la caridad; y configura sus obras –consciente de la situación *histórica* del teatro español en tales fechas y de la urgencia de su renovación *artística*– como obras en las cuales lo esencial del drama (el suceder de un conflicto entre hombres delante del espectador) se establece desde una actitud prospectiva, sobre una temática de trascendencia actual, a través de unos personajes signados por su historia y su ambiente y dotados de relevante potencia simbólica, en unas estructuras análogas al común proceder de la vida y mediante un lenguaje de variados registros, práctico, funcional, anticonvencional».

Galdós está convencido de la necesidad de un teatro social en España, que eleve la conciencia de los espectadores, y a ello se aplica. Los temas reales ahí están, en su teatro: la abulia, las guerras, las diferencias de clases, el fanatismo rural, el orgullo de los militares, la inercia política, la parálisis mental, la caquexia social... Para ello había que proponer alternativas sociales y renovar las concepciones dramáticas anticuadas, rancias tal vez; y a ello se pone. Resulta de ello un teatro problemático, perturbador, moderno, que destaca valores eternos (la esperanza, la bondad, y la maldad, el espíritu de sacrificio, el sentido del honor...), escudados en principios éticos fundamentales: la verdad, la realidad, la justicia, la voluntad.

A la postre, sus obras teatrales resultaron las más incisivas de su tiempo. Trasladó a la escena temas y técnicas de la novela contemporánea consiguiendo remover la inercia de los espectadores («en estos días de grande confusión, ansiedad y azoramiento» -prólogo a *Alma y vida*, p.160) mediante la presentación de unos personajes realmente problematizados por las circunstancias y problemáticos en sí mismos. No respetó las convenciones dramáticas de la época (lo que le causó reproches críticos) pero interesaron sus personajes por la humanidad que reflejaban y por la profundización en algunos de los valores de la sociedad restauracionista. De este modo, desde una realidad que va perdiendo su fuerza para reflejar tiempos confusos, y respondiendo al tiempo estético modernista que se respiraba, Galdós acudió a los asideros de la conciencia, recurrió al símbolo y al mito para metaforizar embelleciendo con eficacia, una estrategia habitual de su estilo último. Se

podría decir (Galdós lo entendió muy bien) que la forma teatral misma propicia la presencia más desnuda del discurso simbólico, pues al faltar el tutelaje de la narración, los actos de palabra y cuerpo asumen una responsabilidad expresiva mayor, frente al discurso novelístico.

Galdós se considerará a sí mismo, seriamente, como dramaturgo; pero no lo vio así la totalidad de la crítica de ayer. Después de algunos intentos fallidos, más o menos recientes, nuestro Teatro Pérez Galdós, de la mano de Francisco Nieva trae ahora a escena *Electra*. De ello ha hablado el gran dramaturgo a *El País* estos días (viernes 30 abril, 2010, p. 42): «He escrito la adaptación en estado de gran excitación, porque el autor es un dramaturgo sólido, de colmillo retorcido, un dialoguista increíble» –ha asentado.

Después de un largo e injusto olvido podemos estar ahora en un buen momento. Ojalá que nuestra *Electra* de hoy inicie el camino de la recuperación de este clásico en el arte teatral que se llamó Benito Pérez Galdós. Hasta hace poco, no era fácil acceder a ediciones teatrales de Galdós, y había que acudir a Sainz de Robles, en Aguilar, para su conocimiento. Poco a poco fueron apareciendo ediciones más o menos aisladas: *Electra, Alma y vida...* En 2009, Cátedra se atrevió con la edición del teatro completo, sin notas ni interpretaciones, en un solo volumen; y ese mismo año, nosotros (Ediciones del Cabildo, la Cátedra Pérez Galdós) hemos iniciado una edición en cuatro tomos de la que ya se han publicado los dos primeros; el segundo de los cuales, muy reciente, contiene el texto de *Electra*.

Bienvenidas estas ediciones, que suponen la difusión de su conocimiento.

Bienvenidas, sobre todo, las puestas en escena que son el verdadero ser del teatro: como esta de nuestra *Electra*, aquí, en el mismo escenario que la aplaudió en abril de 1901 con fuerza para cambiar el patronímico del edificio. Y luego, en el Teatro Español; y por otros lugares de España; lo que significa llamar la atención del espectador y de la crítica sobre el dramaturgo Galdós; demostrar que es un clásico actual y actualizable, y contribuir a un rescate más que merecido.

Y CERRAMOS

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Hablamos de *Electra*, nos reúne aquí *Electra*. Si “la Historia es maestra de la vida” – como reiteró Galdós siguiendo a los clásicos–, repensar *Electra* hoy permitirá comprobar cómo, a pesar de ser muy distintas circunstancias, no sólo los conflictos íntimos son eternos, sino que hay cuestiones que siguen sin resolverse, y valores y temas que no han perdido actualidad. No perderá vigencia la defensa de la sinceridad y la naturaleza frente a la hipocresía y la mezquindad que la obra significa; ni el mensaje de verdad, claridad y humanidad que conlleva; ni el valor del *gesto*, valiente pero temerario, que protagonizó nuestro Pérez Galdós en aquel convulso 1901 atreviéndose a tomar postura pública en un escenario burgués para defender valientemente sus convicciones. No dejará de conmovernos en 2010 por su actualidad rabiosa, el dedo que la obra pone en la llaga del asunto de los abusos del poder sobre los débiles, ni el paralelo de la liberación de la mujer y su papel en la sociedad; ni la dialéctica que la obra propone entre modos de entender el amor: amor para entregar y para respetar; y amor para acaparar, manipular o torturar.

El Galdós de *Electra* es el gran Galdós, el de sus mejores novelas, el mejor creador literario del XIX español, que puede parangonarse sin reparo alguno con cualquiera de los nombres del gran realismo europeo.

* * *

Texto preparado como conferencia. Centenario *Electra*. Las Palmas de Gran Canaria. Enero 2001.

LA TIERRA DE GALDÓS

¡Cuánto se ha dicho sobre la infancia y la primera juventud de Galdós!

Me gustó sin embargo redactar este texto para un público amplio y hoy no resisto a la tentación de añadirlo a estas páginas.

Perdónenme los sabios.

La biografía de un personaje comienza mucho antes de la fecha del año de su nacimiento, ya que desde mucho antes comienzan a actuar las fuerzas secretas que han de influir sobre ella.

Esta frase del viejo Canciller López de Ayala fue escogida por Enrique Ruiz y Sebastián Cruz como lema introductorio de *Prehistoria y Protobistoria de Benito Pérez Galdós* (Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1973, un libro indispensable para conocer a don Benito. De allí la tomo como muy apropiada para encabezar estas páginas y como homenaje a los maestros, pioneros del galdosianismo canario.

En efecto, los grandes trazos de las biografías nos han ido perfilando mucho antes de la venida de los seres al mundo; y mucho tienen que ver los años primeros de la formación y el aprendizaje en el redondear final de nuestros contornos. Nacemos en un núcleo familiar, en un entorno social, en un territorio geográfico y en un momento histórico determinados. Y la cuna y la infancia trazan el color y el brillo de nuestras miradas. Y los espacios cercanos ofrecen apoyo a nuestras pisadas en el inicio inalterable de esa sucesión de eslabones en movimiento que, en perspectiva amplia, llamamos tiempo histórico; historia. Y aspiran los pulmones los oxígenos del día que apuntalan fechas y que han de entremezclarse con efluvios de aromas antiguos. En adelante, poco margen queda a la inocencia y al azar, más allá de libertades y de elecciones personales. Así, el caso del novelista que centra estas páginas, Benito Pérez Galdós, cuyos contextos señalan determinados parámetros: una familia sencilla, de sólidas convicciones religiosas y morales; una sociedad conservadora y ordenada; una ciudad provinciana y recoleta; un territorio problemático, insular y alejado; unos años de inquietudes y de desafíos; una época

sedimentada en principios ilustrados que conforman bases y que trazan caminos de actuación. Y, en el terreno de lo personal: un natural observador, reflexivo, receptivo y atento; una inteligencia y perspicacia fuera de lo común; una vocación artística concebida como testimonio y como enseñanza ("Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo", declaró en una entrevista); una personalidad amplia, abierta a mundos sin horizontes.

DATOS PARA ABRIR UNA BIOGRAFÍA

En la tarde del miércoles 10 de mayo de 1843 los vecinos de la calle de Cano, en el barrio de Triana de la capital de Gran Canaria, comentaban una noticia grata: doña Dolores Galdós, la esposa de don Sebastián Pérez, el militar, ha traído un nuevo hijo al mundo ¡Y ya son diez!. Prolífica ha sido siempre la familia; once hijos tuvo la abuela materna, doña Concha Medina que, procedente de La Vega (hoy Santa Brígida) y ya viuda del azcoitiano (Domingo Galdós) que fue su marido, vive en la casa; y seis hijos de sus muchos partos le vivieron a la abuela paterna, doña Isabel Macías, de su matrimonio con Antonio Pérez, ambos cónyuges procedentes de Valsequillo y enraizados en la capital desde su casamiento en 1769. El recién nacido se llamará Benito María de los Dolores y habrá de caer como agua de mayo entre la grey infantil de la casa y centrará en su persona los cuidados de toda la familia. No sólo lo mimarán los mayores (los padres y la tía Carmen) sino el total de sus hermanos y hermanas: Soledad, Domingo, Sebastián, Tomasa, Dolores, Carmen, Concha, Manuela y el pequeño Ignacio, que ya tiene ocho años. Lo mimará especialmente el mayor, de los varones, Domingo quién, desde la benevolencia distante de sus diecinueve años, asumirá la responsabilidad de apadrinar al pequeño en el bautizo, dos días después del nacimiento en la cercana parroquia de San Francisco. Sin duda, repicarían con júbilo las campanas de la parroquia para festejar al neófito; intuirían tal vez que, años más tarde, el pequeño que ahora recibe las aguas las inmortalizará con sentidas frases: "Cuando he oído el tañido de sus campanas (las de San Francisco) he sentido una emoción entre triste y dulce. Su son no lo confundiría con ninguno".

En la ciudad pequeña y tranquila que era Las Palmas de entonces, vio Benito Pérez Galdós discurrir su infancia y los años primeros de su juventud. Al parecer, fue un niño debilucho, callado, de apariencia tímida y distraída, amante de los juegos reposados, de las colecciones de cromos, del dibujo, de la construcción de altarcitos y elementos litúrgicos; amante también de la música, especialmente de la que interpretaba al piano su hermana Manuela. Seguramente, un niño a quien extasiaría el relato de las hazañas llevadas a cabo por

su padre (como subteniente) y por el fallecido tío Domingo (como capellán) actuando con el Batallón de Granaderos de Canarias aquel que se sumó a la patriótica “lucha contra el francés”. No era para menos. El batallón fue bendecido por el Obispo Verdugo desde el balcón de la Plaza de santa Ana (3 de abril de 1809) y despedido dos días después por los isleños en la explanada del muelle de San Telmo al son de un himno creado *ad hoc*, con letra del director de la Sociedad Económica de Amigos del País y eminente arcediano, José de Viera y Clavijo y música del experto maestro de la capilla de la Catedral don José Palomino. Además de los recuerdos enardecidos de sus protagonistas, la acción bélica dejó a la familia un *Diario* más que interesante en el que el observador tío Domingo había ido anotando avatares y peripecias y una data del Ayuntamiento como recompensa: cerca de dieciocho fanegadas de terreno en el Monte Lentiscal.

“Aplicadito” en la escuela habrá de ser Benito (como afirmará él mismo en sus *Memorias de un desmemoriado*), bien en la *amiga* de la bondadosa doña Luisa Bolt, muy cerca de su casa, bien, pasando los años, en la escuela de las niñas de Mesa (Belén y Bernarda), algo más alejada: cruzando el Guinguada por el Puente de Palo hacia el Potrero. Y habrá de ser un estudiante de bachillerato despierto, activo e imaginativo; “bastante aprovechado”, como declararía a su amigo Clarín y como prueba su expediente académico hoy en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna (Tenerife) en donde superó la prueba final del “Bachillerato en Letras” que recibió.

En aquella infancia de niño mimado, un paréntesis triste debió ser para su sensibilidad la ausencia del hermano mayor, Domingo, que emigró a Cuba en 1847. No por habitual en las islas, esa emigración causaría la inquietud normal de toda la familia. Pero aquella tristeza sería compensada, sin duda, la alegría de su vuelta, cinco años más tarde, rico y casado felizmente con Magdalena Hurtado de Mendoza y Tate, quien se convertiría en protectora perpetua del más joven de sus cuñados.

TIEMPOS Y HECHOS QUE DEJAN HUELLA

Eran tiempos interesantes, aquellos de la mitad del siglo XIX que vieron nacer a Pérez Galdós, y que contemplaron su adolescencia y los años primeros de su aprendizaje grancanario. Interesantes y hasta cruciales fueron sin duda para la historia de las islas; de la de Gran Canaria en particular. Porque, en un marco general de pobreza y de atraso, con unos cabildos recién suprimidos y con problemas de toda índole, Gran Canaria vivió

acontecimientos sociales y políticos determinantes, de aquellos que van configurando la historia de los pueblos en su particularidad y en su secuencia.

En ese tiempo, una minoría burguesa asumió la tarea de despertar el afán por el saber y de elevar los niveles políticos y sociales de la isla, desde el impulso que significaba la única Institución civil de importancia (la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, fundada en 1776) y la huella de una serie de Obispos y clérigos de ideas avanzadas que tuvieron como norte común la transformación de la sociedad civil desde la Iglesia (Juan Bautista Servera, Joaquín de Herrera, Antonio Martínez de la Plaza, Antonio Tavira y Manuel José Verdugo). Así fue despertando la isla, menos lentamente de lo esperado, a cambios de importancia; todos ellos marcados por el reto ilustrado de la utilidad y el progreso como metas desde el principio de dar a Gran Canaria “los medios de explotar las favorables circunstancias con que el cielo la ha favorecido” como explica el prospecto de una publicación periodística. Era fundamental, en esa línea, la lucha por la recuperación de la capitalidad de la Provincia, o por la División de la capitalidad única ahora en Tenerife.

En la Gran Canaria inmediatamente anterior a la existencia de Benito Pérez Galdós, el hecho político de la Regencia de Espartero -1840- avivó la esperanza de recuperar para esta isla aquella pretendida capitalidad del archipiélago. Los más sesudos de los ciudadanos y los más inquietos y preparados de los jóvenes de la época (aquellos bachilleres que terminaban sus estudios de jurisprudencia en la Universidad de La Laguna; Antonio López Botas y Juan E. Doreste, entre los primeros) se apresuraron a formar una Junta de Gobierno independiente de la de Tenerife y a publicar el *Boletín Oficial de la Gran Canaria*, un primer periódico oficial de Las Palmas que servirá de ejemplo –aún tímido por temprano y por breve- de la eficacia del medio como instrumento para aglutinar y difundir iniciativas novedosas. Muy breve fue la alegría; porque periódico y Junta desaparecieron ante una orden de 1841 que volvía la situación al terreno de la provincia única con capital en Tenerife. Nuevos bríos de lucha, directa y a través de *La defensa* (que sólo vivió un mes, en 1841) y de *El Pueblo. Periódico Democrático* (sólo se conserva de él un “prospecto”), que nació con más expectativas en 1842 propugnando al periodismo como “el vapor y el camino de hierro de la inteligencia”, necesario en una sociedad como la grancanaria “muy atrasada en lo económico y en lo cultural”.

Nueva Junta de Gobierno conocería la isla en mayo de 1843, a la caída de Espartero, que no pasaría sin consecuencias, a pesar de su brevedad: problemas de insumisión con

Tenerife y angustias para el padre del Benito Pérez Galdós niño, el ahora teniente coronel Pérez Macías, como sospechoso de complicidad con los “revoltosos”. La primera y breve división provincial llegará en 1852, y se celebrará con desfiles de carrozas y profusión de “papaguevos”, “nanos” y caballitos de cartón. Y hasta con himno propio, que llevó música del maestro de capilla de la Catedral y fundador de la banda de música local don Eufemiano Jurado y letra de Carlos de Grandy, el mismo personaje que, años más tarde, en 1857, compilaría en el *Álbum de literatura isleña*, la primera antología poética de las islas. Se celebró esa primera promesa de división, también, con el nacimiento del que puede considerarse primer periódico de la isla, *El Porvenir de Canarias*, que engarzaba con la corriente de ideas que contemplaban con esperanza el progreso insular desde el convencimiento de que los intereses de las dos grandes capitales canarias no estaban encontrados. Las celebraciones públicas a que antes aludimos de abril de 1852 casi empalman con las dedicadas a otro hecho jubiloso en noviembre: el Decreto de Ley de Puertos Francos para los canarios, que se festejó con baile en el primer lugar del encuentro social el Gabinete Literario, y con alborozo y alboroto en las calles de la ciudad. En los años 1854 y 1856 hubo nuevos amagos de la consecución de la deseada biprovincialidad, que no llegará a lograr Gran Canaria hasta mucho tiempo después, ya en 1927.

En el terreno de los avances sociales, la enseñanza, que contaba desde 1777 con el Seminario Conciliar de Las Palmas (en él se formó el tío Domingo, el sacerdote, y figuraron como estudiantes el padre y los hermanos mayores de Benito), avanzó extraordinariamente con la fundación, en 1844, del Colegio de San Agustín, un “Instituto Elemental de enseñanza primaria y secundaria” de carácter privado, que nació bajo los auspicios del Gabinete Literario y el mecenazgo de muchos ciudadanos ilustres. El Colegio estaba llamado a desempeñar un más que importante papel en la mejora del nivel cultural, económico y político de la isla. Mientras, durante los años que siguen a 1852, habían ido apareciendo nuevas cabeceras periodísticas: *El Despertador Canario* y *El Canario*, en 1854 y en 1859; y *El Crisol* y *El Omnibus* en 1855, un periódico, éste último, de larga vida (se publicó entre 1855 y 1868), que ha sido considerado el “gran impulsor del progreso insular” y que contó con la colaboración de Benito Pérez Galdós, desde la isla y desde Madrid. También aparecieron *La Reforma* en 1856 y la *Revista Semanal* en 1857, por citar sólo publicaciones de los tiempos canarios de Benito.

Entre estos hechos, un paréntesis especialmente trágico significó la epidemia de cólera morbo de 1851, que se cebó en la capital reduciendo su población en casi un 20% y

dejando al descubierto la penuria de los recursos sanitarios. Las familias intentaban refugiarse en el campo. Y allí, a los terrenos familiares del Monte Lentiscal, fue don Sebastián Pérez con los suyos, entre ellos Benito ya un hombrecillo de ocho años.

Este conjunto de acontecimientos, que el Benito niño oiría comentar en casa, contemplaría en las algaradas callejeras de la cercana calle de Triana o de la Plaza de Santa Ana, y anotaría en su memoria; que el adolescente interesado descubriría en sus fuentes con los años, y que el joven inquieto y maduro que cursaba su bachillerato llegaría a asimilar y comprender, han de dejar profunda huella en la mente y en el espíritu del futuro escritor. De que esto fue así, queda constancia expresa: en los dibujos juveniles y su atractiva temática; en el fervor que siempre demostró Benito por los hechos grandes y menudos de la historia integral y sus lecciones; en las abundantes páginas que el autor de los *Episodios Nacionales* dedica a dibujar con riqueza de colorido al pueblo en sus luchas y en sus manifestaciones más espontáneas; en el periodista preocupado por el problema del cólera morbo madrileño del 1884-85, un tema cuya visión grotesca había plasmado literariamente en las páginas del cuento de 1865 *Una industria que vive de la muerte: episodio musical del cólera*; en el autor reposado y maduro, que, siempre evasivo, responde de mala gana a las entrevistas (“¿De dónde es usted? -¿Que de dónde soy?... ¡Pero hombre!... si eso lo sabe todo el mundo ¡De Las Palmas!” “Y añada usted que soy divisionista”).

No sólo son políticos y sociales los hechos de aquellos “tiempos interesantes que dejan huella”. Porque durante estos años de la infancia y juventud de Benito, al ritmo del entusiasmo y de la esperanza, la ciudad aceleraba su avance en cuestiones de arte, de cultura y también de urbanismo.

Hablando de planeamientos urbanos, las necesarias redes de comunicaciones iban, lentamente, avanzando: en 1854 se habían iniciado las obras de la carretera que unía el casco urbano con el puerto de La Luz, y en 1856 las autoridades insulares demandaron un muelle que auxiliase al viejo de San Telmo, en el lugar idóneo de la bahía de las Isletas. Fueron éstas unas obras que, aprobadas desde 1856 y tras muchas vicisitudes y diversos proyectos, no comenzarían hasta 1883 para finalizar 20 años después. Del problemático muelle de San Telmo saldría aún Pérez Galdós en todos sus viajes: desde el que realiza a Tenerife en 1862 para pasar su examen final de bachillerato hasta el último –ida y vuelta– que lo traería a su tierra desde Cádiz en 1894. Con horror no exento de humorismo ha de describir nuestro viajero los efectos del mareo en “Una noche a bordo”, el primer capítulo

de un frustrado proyecto (*Un viaje de impresiones*) proyectado “al alimón” con el que había sido su profesor de Retórica en el colegio don Teófilo Martínez de Escobar, con motivo del viaje en común hacia Cádiz en septiembre de 1864. Retomará el tema del mareo el narrador galdosiano de *Aita Tettauen* para describir las “fatigas de la muerte” que pasó “el pobre Santiuste” en la travesía desde Cádiz hasta Ceuta: “se sintió como un pellejo vacío que no podría jamás tenerse en pie”.

En cuanto a avances en cuestiones de arte y cultura, recordaremos que se sucedían las representaciones teatrales en domicilios particulares (en casa de los Bethencourt, calle de los Balcones, en el barrio viejo de Vegueta), se organizaban sesiones artísticas para recolectar fondos para la construcción de una bella Alameda (sería la Alameda de Colón, en la confluencia entre el barrio antiguo de Vegueta y el comercial de Triana) y, en el Corpus de 1841, se presentó al público la primera banda de música. En 1842 los solares del derruido convento de Santa Clara se preparaban para la construcción de lo que sería el Teatro Cairasco (se inauguraría en enero de 1845). Y dos años después, en 1844, se comenzó a gestar la creación de un centro que sirviese de marco a los anhelos de progreso con la finalidad de impulsar y defender el desarrollo social, económico, cultural y político de la ciudad y la isla: sería El Gabinete Literario y de Recreo, que tendrá como sede un ala del nuevo teatro. Ya en 1845, los músicos de la antigua capilla de la Catedral organizarán en la población una orquesta y fundarán la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, bajo el patrocinio del Gabinete Literario y con directivos tan inquietos y entusiastas como el tenor Benito Lentini y el historiador, músico y periodista Agustín Millares Torres.

Espléndido provecho va sacar el joven Pérez Galdós de las mejoras culturales de sus inmediatos predecesores; porque va a frecuentar los conciertos y las sesiones artísticas, va a asistir a la Academia de dibujo del cercano Teatro, va a estudiar música y, sobre todo, va a poder cursar sus estudios de bachillerato en Artes en el nuevo Colegio de San Agustín.

LA PRIMERA FORMACIÓN

Como quedó apuntado, el colegio de San Agustín, nació en el curso 1844-45 desde el anhelo de ampliar las perspectivas de formación para los grancanarios y como un “Instituto Elemental de enseñanza primaria y secundaria”. Hubo de tener carácter privado pues ni el estado ni la provincia sostenía un segundo Instituto de secundaria en las islas. De hecho Gran Canaria no lograría un Instituto público hasta 1916; y aún en esa fecha y

hasta 1919 tuvo que ser sostenido con fondos del Cabildo Insular. Así las cosas, la iniciativa del colegio de San Agustín logró hacerse realidad gracias al mecenazgo de muchos ciudadanos ilustres y a la generosidad y el altruismo de sus profesores (lo mejor de la intelectualidad local) que, en muchas ocasiones, hubieron de renunciar a sus sueldos para atenuar los problemas económicos del centro. Las enseñanzas del colegio se organizaban siguiendo los planes de estudios nacionales, aunque con extraordinario sentido práctico y amplitud de miras al implantar estudios y adaptar planes. En su filosofía de base, desde el progreso y la liberalidad de las ideas como metas, residían sólidos principios religiosos y morales además de un estricto sentido del rigor y de la disciplina. Allí ingresó Benito Pérez Galdós en el curso 1857-58 como alumno interno para cursar los estudios de Secundaria. Y allí permaneció hasta 1862 en que finalizó su bachillerato, cuyo grado obtuvo en el Instituto Provincial de La Laguna (Tenerife), el 6 de septiembre del mismo año 1862, pocos días antes de marchar a Madrid para proseguir su ruta.

En el colegio contaría Pérez Galdós con maestros destacados y con condiscípulos que serían amigos de siempre y que, como él mismo, estaban llamados a desempeñar papel importante en la política nacional (Fernando León y Castillo o Nicolás Estévanez). Entre las paredes del centro, en estos importantes años de su formación canaria, Benito va recibir lecciones de matemáticas, de retórica, de griego, de filosofía moral, de música, de latín, de historia... Y junto a la formación académica, va a recibir de sus maestros los principios de una educación integral humana y humanística. Son lecciones de liberalidad y de transigencia; lecciones ilustradas de interés por la expansión de la educación y de la cultura en todos los niveles. En el marco del colegio, el aprovechado estudiante dirigió el periódico juvenil *La Antorcha*, y realizó los primeros “pinitos” narrativos: la sátira quevedesco-cervantina titulada *Un viaje redondo*; el intento de prosa poética irónica que tituló *El sol*; los poemas satíricos *El pollo* y *El teatro nuevo*; el poema épico burlesco en octavas que tituló *La Emilianada* y su primer drama teatral: *Quien mal hace, bien no espere*. En estas primicias de literatura deja ya registradas las que serían las notas características de su escritura: en el fondo, gran capacidad de observación y de intuición, imaginación ágil en un exterior retraído y aparentemente distante, ingeniosidad pronta y oportuna y destacado sentido del humor; en la forma, asombrosa facilidad para expresar de manera atractiva y convincente lo observado (situaciones, caracteres, perfiles de personas que devienen personajes...), desenfado estilístico Y léxico abundante, preciso y propio.

En estos años, afianzado entre sus paisanos, Benito Pérez Galdós leía intensamente, gustaba de los conciertos provincianos y de las sesiones de ópera y de las tertulias, hacía

pinitos periodísticos, comienza a colaborar en *El Ómnibus...* También expresaba mediante el dibujo impresiones y opiniones demostrando su capacidad para parodiar humorísticamente, para caricaturizar con el pincel, con el carboncillo. Conservamos de esa época algunos óleos y una curiosa colección de dibujos al carboncillo. Entre los óleos, el titulado *La Alquería*, que recibió un premio en la exposición que organizara el Gabinete Literario en 1891; y entre los dibujos al carboncillo, además de apuntes de tema marinero o arquitectónico, una temprana composición artística de tema historicista que presentó Galdós a la Exposición Provincial de Las Palmas de 1862. Se trata de un carboncillo titulado *La Conquista de Gran Canaria* que, transcribiendo un motivo de la recién publicada *Historia de la Gran Canaria* de don Agustín Millares Torres, reproduce la entrega de las princesas aborígenes a los conquistadores españoles para ser educadas. El dibujo, con minuciosidad detallista y gran riqueza de elementos, metaforiza por primera y única vez, una opinión personal sobre la significación del hecho histórico de la conquista de Canarias en su dimensión cultural: «Con ellos llegó la cultura».

Que Galdós supo usar el lápiz como “arma eficaz”, no queda ninguna duda. Muestra excepcional es otra colección de estos dibujos tempranos: los que forman el álbum *El Gran Teatro de la Pescadería*, un cuadernillo que pincela con acerada ironía y en apuntes caricaturescos su oposición a la ubicación del nuevo teatro junto al mar. El joven Benito, sin duda, escucha opiniones, observa, afina el lápiz, coge una cuartilla... Y la agudeza satírica de esta mente observadora e imaginativa plasma en el dibujo, en clave de humor, su parecer crítico mediante una colección de dibujos. La imaginación se abre ante las imágenes humorísticas expresando lo que podría suceder si se construye el teatro en el borde del mar. Los dibujos no pueden ser más expresivos y fueron sin duda festivamente recibidos por compañeros de opinión y por conciudadanos.

En actitudes personales, en manifestaciones a través de la pluma, el pincel o el carboncillo van quedando registrados los perfiles idiosincrásicos de la personalidad y la escritura de Pérez Galdós.

MADUREZ MADRILEÑA Y CONSOLIDACIÓN DE UNA PERSONALIDAD Y DE UNA VOCACIÓN

Tras culminar su Bachillerato, Pérez Galdós marcha a Madrid con la intención de estudiar Leyes. Allí llega en otoño de 1862. Sus primeros años madrileños consolidan su formación: la académica (en algunos de los cursos de la Facultad de Derecho adonde acudió en los primeros años) y sobre todo la personal. Busca –tal vez inconscientemente– su camino profesional practicando las aficiones de siempre: el paseo como medio de conocimiento ("ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de la ingente y abigarrada ciudad", dice en las *Memorias*), las sesiones artísticas de los teatros (los estrenos dramáticos y los conciertos musicales), las primicias profesionales en el periodismo, la lectura y la escritura ("emborrionaba dramas y comedias"), las tertulias bulliciosas de estudiantes en donde, más que hablar, observa y apunta. Asiste a la tertulia del café Universal convertida en centro de reunión de los canarios y en donde se gesta un periódico que pretende ser medio de expresión regional de los isleños en Madrid: *Las Canarias*. El periódico y sus protagonistas ha de ser privilegiado punto de observación humana que genera dos nuevos álbumes de caricaturas humorísticas galdosianas: uno en torno al periódico y las disidencias que en su marco se producen (*Las Canarias*) y otro, continuación del anterior, (el *Atlas zoológico de las Islas Canarias*), que intensifica la línea de opiniones gráficas incisivas y bienhumoradas que conocimos en *El gran Teatro de la Pescadería*. Son pasatiempos al compás de la burla y la guasa de las tertulias, que muestran sin embargo una excelente organización compositiva y la novedad de la caricatura que deviene retrato, aprovechando los recursos de la animalización y la cosificación que van a tener tan feliz presencia en sus caricaturas literarias.

Entretanto, Pérez Galdós comienza a frecuentar las sesiones del Ateneo y otras cátedras progresistas enfebrecidas al ritmo de la política nacional. La coyuntura histórica le deparará la ocasión de ser observador de primera fila en hitos políticos del momento: los sucesos de "la noche de San Daniel", los de la sublevación de los sargentos de San Gil, los de la destitución del rector Castelar y la muerte de Alcalá Galiano, los avatares de los pronunciamientos de Prim, etc. Y también le dará ocasión de sufrir las consecuencias de la supresión de la prensa, que lo deja, momentáneamente, sin trabajo y que le permitirá sedimentar todas esas experiencias en la serenidad familiar de una estancia dilatada en su isla desde mediados del 66 hasta principios del 67.

En el mismo 67 y en el 68, acompañado de algunos familiares, realiza Pérez Galdós sendos viajes a Francia con estancia dilatada en París. Coincidiendo el regreso del segundo viaje con el estallar de la revolución del 68 –"la Gloriosa"–, decide no continuar la ya iniciada vuelta a la isla. Consigue convencer a sus hermanos y, desde Alicante, parte hacia Madrid. Se siente acuciado por dos llamadas: la de la historia en vivo y la de la literatura. En efecto–, "ardía en curiosidad por ver en Madrid los sucesos trágicos de la Revolución". Además, fraguaba ya su dedicación completa a la literatura que meditaba desde antes, al menos desde el año anterior en que "las experiencias parisienses, poniéndole el reloj en hora, le movían a superar posiciones y a corregir el rumbo. Medita una nueva concepción de la novela [y] tiene por lo menos la conciencia de lo que [en literatura] no debe hacer", como dejó escrito Pérez Vidal.

Esta resolución de 1868 significó para Pérez Galdós una "revolución" paralela a la que se vivía en la política, pero en sentido inverso: por un lado, ante la revolución la Reina abandonaba España y la vida nacional inauguraba nueva etapa, con prometedoras expectativas; por otro lado, Galdós se afincaba definitivamente en Madrid, en el centro del acontecer histórico y social, y se dedicaba definitiva y completamente a la creación literaria.

En Madrid y posteriormente en Santander va a residir Galdós a partir de ahora; en el centro del acontecer histórico y social (para él, positivo) que tanto le atrae. Y se dedicará definitiva y completamente a la creación literaria, logrando ya un nombre y un público con su primera novela, *La Fontana de Oro*, publicada en 1869. Con ella abre su camino de escritor que continuará sin interrupción hasta 1915 en que publica *La Razón de la sinrazón*, y hasta 1918 en que redacta su último texto para el teatro: *Santa Juana de Castilla*. En medio, casi cien títulos de los distintos géneros y una más que importante obra periodística. Hasta la fecha de su muerte, el 4 de enero de 1920.

PILARES DE UNA COSMOVISIÓN

Galdós extenderá su obra literaria a lo largo de más de cincuenta años, entre el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Forzoso es descubrir en obra tan dilatada variaciones y adaptaciones al tiempo y a las circunstancias. En ese sentido, el narrador de los setenta, y aún de los ochenta, transparentará su optimismo y su esperanza en las nuevas clases sociales; el de los noventa traslucirá cierto distanciamiento al compás del fracaso de los ideales republicanos y de los nuevos condicionamientos políticos y sociales; y el creador del siglo XX se desenten-

derá de la historia externa para buscar en el entorno existencial de las personas menudas perfiles luminosos que orienten hacia una corriente liberadora, en apuesta estética modernísima que confluye en la adopción de la utopía y lo fantasioso. Pero mantendrá Galdós siempre una cosmovisión realista que refleja un compromiso muy particular con su tiempo y con la literatura; una cosmovisión que mucho tiene que ver con los principios ilustrados de la utilidad social y la necesidad de enseñanza que asumió desde su formación canaria.

Ya hablé en otra ocasión del interés de “determinadas actitudes intelectuales de la etapa histórica moderna en Canarias”, aquella que arranca del siglo XVIII impelida por el fenómeno cultural que conocemos como Ilustración. Me parece oportuno insistir ahora en ello. Sigo viendo aunados en la historia canaria de la etapa moderna los nombres de José de Viera y Clavijo, Agustín Millares Torres y Benito Pérez Galdós, en su natural sucesión cronológica. Aunados en cuanto a la identidad de la raíz y la savia que los nutre -la tradición canaria-, a la semejanza del espíritu que los anima -los fundamentos de la Ilustración-, y al paralelismo de las respuestas personales ante la problemática socio-cultural de su circunstancia -la necesidad de instrucción, por un lado, y la urgencia de hallar referentes firmes por otro-. El conjunto de todo ello sirvió de impulso al motor de las dos actividades que comparten los tres creadores: la docencia y el cultivo de la historia; ambas como afición y como reflejo de una preocupación, y ambas imbricadas, pues puede afirmarse, desde la perspectiva ilustrada, que docencia e historia son caras de la misma moneda en cuanto se proponen “mostrar” para “educar”, para despertar inquietudes mediante el conocimiento. En efecto, los tres canarios ilustres fueron docentes a su manera: Viera y Millares en el Seminario o en el Colegio de San Agustín y en sus obras respectivas; y Galdós en el universo de la creación literaria. Viera redactó su magistral *Historia General de las Islas de Canaria*, Millares Torres su *Historia de la Gran Canaria* y *Historia de Canarias*, y Pérez Galdós inició su carrera de escritor con dos novelas históricas, siguiendo aquel "impulso maquinal que brotaba de los más hondo de su ser" que declara en sus *Memorias...* ; y enseguida, en los *Episodios Nacionales*, en cuya escritura -vuelvo a las *Memorias*- "se encuentra sin saber por qué sí o por qué no", pero cuyos cuarenta y seis títulos jalonarán toda su etapa creativa entre 1872 y 1912. En ellos la perspectiva galdosiana se aleja de la de Viera y de Millares mediante los saltos que van de la historia regional a la nacional y del tiempo pasado al inmediato presente. En el resto de su creación, no desatenderá Galdós la perspectiva de la historia, pues su cosmogonía ficcional reinventa la realidad expandiéndola con argumentos fantasiosos, ricos siempre en estereotipos humanos que son expresión viviente de los hechos históricos y los sociales y también sufridores ejemplares de sus consecuencias. Los tres, Viera, Millares y Galdós se sintieron llamados por la historia

desde la perspectiva de lo que ella guarda de lección, como "maestra de la vida", pero también desde la convicción de la necesidad de su conocimiento para asentar bases y consolidar raíces, un tema particularmente importante desde una mirada isleña -consciente siempre de flotar en zona infirme- y además, canaria, sobre la que pesa la eventualidad de saberse heredera de distintas tradiciones, hija de muchos padres.

Los tres, Viera, Millares y Galdós, fueron intelectuales con ideales semejantes; con las inclinaciones, las preocupaciones y las aficiones que marcaron en ellos las bases filosóficas de su formación, la tradición de origen y los contextos que los conformaron. Es natural. Sigue siéndolo. Somos -inexorablemente- de donde hemos sido formados en el transcurrir de nuestra niñez, de nuestra adolescencia y nuestra primera juventud; no de donde hemos nacido por casualidad, ni de donde hemos arribado ya formados. No hay duda de que somos todos hijos de nuestras circunstancias y arrastramos en nuestro hoy la huella de las vivencias y experiencias del pasado; del pasado inmediato y del que las generaciones pretéritas han ido posando, sedimentando en el fondo inconsciente de nosotros mismos. Creemos pensar, pensamos actuar; pero piensan y actúan por nosotros costumbres inmemoriales arquetípicas que nos seducen inocentemente, extraños diablillos que dirigen nuestras reacciones más espontáneas respondiendo a sugerencias y exhortaciones que nos han ido conformando, contextos que nos siguen marcando... Todo ello sin pecar contra nuestra individualidad, tanto más inestable cuanto más auténtica.

EL GALDÓS CANARIO, EL GALDÓS DE SIEMPRE

Jamás perdió Pérez Galdós la relación con su tierra grancanaria. En los primeros años envía crónicas firmadas al periódico *El País* (se había fundado en 1863) y continúa colaborando con sus paisanos de *El Ómnibus*. Decidida su cambio de residencia a Madrid, allí le siguen parte de su familia, una de sus hermanas, su cuñada, algunos de sus sobrinos. Sus sucesivos domicilios conocieron las visitas de los canarios que se trasladaban a la corte; en su tierra natal se seguía con gran interés su trayectoria profesional, sus éxitos; y a él, como canario de pro, acudían las autoridades isleñas en casos de necesidad. Y nunca las desatendió.

Hablando del profundo isleñismo canario de Pérez Galdós, dejó escrito Salvador de Madariaga:

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Suele insistirse en que era isleño, comía, vestía y vivía como isleño y era por tanto modelo vivo de lo que podríamos llamar el isleñismo. A mi modo de ver estos aspectos de su vida, con ser atractivos y a veces graciosos, no presentan la importancia que tiene el sesgo más profundo de su isleñismo, o sea con ser tan clara y preclaramente español, tiende a ver a España como tal España total, es decir como si fuera extranjero. (...) Al mirar a toda España la ve más hondo: como el árbol y sus ramas. Para hallar donde las regiones se encuentran en el tronco que a todo incluye y vivifica, hay que ir a lo más profundo y esencial. Porque -y aquí está el secreto de lo que vengo diciendo- lo meramente regional está siempre más somero que lo nacional. Lo español es lo más profundo que vive en todos los españoles.

Y este Galdós que retrata Madariaga es, sin duda, el mismo español-canario-universal que sorprendió a todos en el discurso que dedicó a sus paisanos canarios cuando quisieron homenajearlo en enero de 1900. Fue un discurso breve pero enjundioso, del cual no podrá nunca dejar de conmovernos la fe incondicional en la patria que demuestra y que sirve de base al eterno idealista que siempre fue Galdós. En él existe una arenga decidida contra "esa forma de pereza que es el pesimismo" para superar "las tristezas enfermizas de la España de hoy". En ese discurso y en esa arenga quedó refrendada su incommovible fe en los valores fundamentados en "el derecho y la justicia" frente a la violencia, y en el poder de la unión de todos "chicos y grandes" (dice) para robustecer "la fe nacional", frente a los peligros exteriores. El optimista impertérrito se alía al conformista a su pesar para cerrar el discurso con la recomendación de dos virtudes como únicas armas de progreso para el hombre de a pie: la paciencia y el cumplimiento del deber.

Cuentan que en los últimos días de su vida, Galdós sólo hablaba de Canarias y de su infancia. En este final del discurso galdosiano en que alude a la paciencia como virtud necesaria podríamos ver el reverdecimiento de aquel "eterno esperar" resignado que se ha apuntado como característico de la naturaleza isleña.

* * *

(Con el título "Galdós en Canarias", este texto se publicó en *La tierra de Galdós*, catálogo de la exposición homónima, Cabildo de Gran Canaria, 2003, pp. 9-19).

UN UNIVERSO DE CREACIÓN EN CÍRCULO

Un universo de creación en círculo no fue redactado para galdosistas ni para filólogos sino para un lector más amplio y tal vez menos sabio. Seguramente los lectores de Isidora merecerían más erudición y esta lectura les decepcione. Si así es, pido disculpas de antemano.

Un universo de creación en círculo sirvió de prólogo al volumen último (2011) de la colección Arte, Naturaleza y Verdad (guiño-homenaje al Ars, Natura, Veritas que eligiera Pérez Galdós como lema) con la que inicié en 2005 la edición del total de la narrativa del autor. Se organizó esa colección en veinticuatro tomos ordenados en su sucesión cronológica para posibilitar el seguimiento de la unidad armónica y coherente que constituye el universo de la novela galdosiana a un lector interesado y no necesariamente erudito; una unidad, esta del universo galdosiano de la ficción galdosiano que desaparece al leer las obras aisladas y como autónomas. Con Clarín, pienso que la abundancia galdosiana no exime de la lectura total de la obra, y que nunca el conocimiento de algunas de sus obras principales puede excusar de la lectura de las demás (desarrolla esta idea el sagaz crítico en las págs. 335-6 de Galdós, el conjunto de textos sobre el novelista que publicó Renacimiento, en O. C. I, 1912). Según mi modo de ver, cada uno de aquellos veinticuatro tomos de Arte, Naturaleza y Verdad significa un paso adelante del proyecto unitario que viene a ser, a la postre, la narración de Pérez Galdós. En los títulos individuales que llevan cada uno de los tomos de aquella colección, intenté condensar su significación en el universo galdosiano; e intenté explicarla en los breves apuntes críticos que ofrecieron las contracubiertas sucesivas. La mirada personal de los prologuistas de cada uno de los volúmenes de la colección tomos (estudiosos, creadores, historiadores y lectores) iluminaron cada uno de esos pasos, enriqueciéndolos con perspectivismos múltiples siempre atractivos.

En la recuperación de este texto para Isidora, no puedo evitar que las referencias galdosianas que aparecen en el cuerpo del texto remitan a la colección Arte, Naturaleza y Verdad de la que proceden. Espero que no ofrezca dificultad al lector dar con ellas en cualquiera de las ediciones galdosianas que maneje.

LOS COMIENZOS

En el amanecer literario del creador Galdós, cuando el escritor en ciernes vivía los últimos años de su formación canaria y tanteaba opciones en los primeros de su aprendizaje en Madrid, inició unos caminos y redactó unos textos en los que, intuitivamente, dejó apuntalados los rasgos que definirían su personalidad literaria y su escritura futura, como vamos a comprobar.

El dramaturgo vocacional que irrumpirá en la escena española en 1892 se manifestó muy pronto (mayo de 1861, dieciocho años) con *Quien mal hace, bien no espere*, un *ensayo dramático en cuatro actos y en verso*. Con este drama, el joven de su tiempo rinde tributo al posromanticismo que lo envuelve (espacio histórico convencional, contundencia temática -venganza, amor y muerte-, abundancia de equívocos y efectismos varios) a la vez que manifiesta no poca pericia dramática innata, acrecida en lecturas tempranas de los autores del Siglo de Oro: contundencia temática y trazado firme de los personajes; soltura métrica para combinar octosílabos y endecasílabos con eficacia, habilidad para la pintura de caracteres, interés por los hechos históricos y su significación... No es poco. Ni resultan novedosas estas habilidades al lector del Galdós maduro. Sin duda, en los años siguientes a este de 1861 aquel aficionado contumaz que «enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa» (como auto explica de sí mismo en las *Memorias de un desmemoriado* redactadas en su senectud) pergeñaría nuevos ensayos dramáticos. Muchos de ellos debió tirar a la papelera; en algunos confió, con mala suerte pareja a la aquel Alejandro Miquis que retrataría, autoretratándose, años adelante en *El doctor Centeno*. Por lo que hoy sabemos, redactó al menos tres dramas antes de 1870: *El hombre fuerte*, *La expulsión de los moriscos* y *Un joven de provecho*.

De 1861 data igualmente el asomar de una pluma ya garbosa, suelta y rica en huellas clásicas, para redactar la sátira cervantino-quevedesca *Un viaje redondo*, para cuya autoría ficticia se sirvió Galdós del “Sansón Carrasco” del maestro Cervantes, a cuya prosa remite en atractivos guiños textuales: como seguirá haciendo hasta el fin de sus días de escritor. Incide en esta línea clasicista *La Emilianada*, un pastiche cómico-burlesco de 1862 organizado en octavas reales al modo tradicional, mediante el cual consigue don Benito sublimar con literatura sucesos vulgares y zapatuestas domésticas y en donde el modelo de la sátira clásica y el del buen humor cervantino han sido determinantes. En ese mismo año, la prosa de tono lírico no exento de ironía de *El sol* muestra el primer apunte técnico del realismo literario tan propio del autor futuro: prosa clara y sencilla entreverada de giros

populares que –dato curioso– deja asomar el primer diálogo dramático insertado en la narración. Son los dialogantes ahora “El poeta” y “yo”. Volverá a ese diálogo dramático Galdós en un segundo texto que enseguida veremos, y hará de esa estrategia rasgo de escritura llamativo y recurrente desde que vuelve a ella, casi veinte años más tarde, en *La desheredada*, precisamente el texto con el que inicia su “segunda manera de novelar”. De la segunda manera a la última –diríamos–; pues con dialogo dramático insertado cerrará Galdós sus *Episodios Nacionales* en 1912, será estrategia de *El caballero encantado*, y dominará *La Razón de la sinrazón*, en los estertores finales de su mundo de novela.

El Galdós interesado por la prensa asoma igualmente asoma en estos tiempos primeros. Ocurrirá todavía en la etapa colegial mediante la confección artesanal del periódico manuscrito *La Antorcha*, el que recogió su primera crónica musical; y volverá a la escritura periodística, ya con visos de profesionalidad, a través de las publicaciones enviadas desde Madrid a *El ómnibus* grancanario entre febrero y octubre de 1863 y a *El País* de la misma localidad en 1865, precisamente el mismo año en que iniciará su colaboración con el rotativo madrileño *La Nación* que continuará hasta 1868. Las crónicas de *El ómnibus* se estructuran como diálogos dramáticos de intención aleccionadora entre “Bartolo”, el criado (una especie de *gracioso serio*), y “Yo”, para defender la agricultura, para criticar las costumbres sociales, para lanzar lecciones de civismo... ¿Hace falta recordar que, además de la misma estructura formal, esos temas cerrarán el universo de la creación galdosiana cinco décadas más tarde, y que nunca abandonó la prensa como medio de expresión?

Un último texto del primer Galdós añadiré a la relación anterior: la descripción narrada de *Una noche a bordo*, la primera jornada del traslado marítimo de 1864 (Las Palmas- Santa Cruz de Tenerife-Cádiz), uno de los muchos viajes en barco que hubo de sufrir Galdós para pagar el obligado tributo a su condición de insular y ultramarino. El lector galdosiano recordará esta descripción de los efectos del mareo cuando conozca los de Juan Santiuste al pasar el estrecho en *Aita Tettauen* («Llegó a sentirse como un pellejo vacío que no podría jamás tenerse en pie...»), o los de los acompañantes de Prim en el viaje desde Inglaterra a Gibraltar en *La de los tristes destinos*. Sigue sorprendiéndonos hoy la habilidad del joven escritor de *Una noche a bordo*, que es la del narrador-descriptor de siempre: detallismo, dramatismo, habilidad para dibujar con arte las voces del coloquio, estilo llano y sencillo vetado de ironía y de humor.

Si no temiéramos alargar demasiado estas páginas, aún podríamos añadir otras manifestaciones del Galdós primero que transparentan la preocupación social envuelta en distancia del Galdós de siempre: unas poesías festivas y bienhumoradas (*El pollo, El teatro nuevo*) nacidas al calor de la sátira local, y unos dibujos cargados de burla crítica nada inocente. De modo especial me interesa ahora un carboncillo histórico de 1862 cuyo texto a pie de folio ata el motivo pictórico a la realidad insular que lo motiva. Son expresiones paralelas en lenguajes diferentes (el verso, el gráfico) de la mirada del Galdós armónico y coherente que estas páginas pretender resaltar.

En resumen, el conjunto de los escritos galdosianos primeros que hemos comentado podría configurar una etapa previa a la del Galdós creador. Desde luego una etapa juvenil, aunque nada desdeñable y muy iluminadora.

PRIMEROS PASOS

A las alturas de 1870, no muchos años llevaba Galdós en Madrid observando la realidad social y literaria de su tiempo y esbozando en ejercicios críticos de prensa los perfiles primeros de su personalidad de intelectual vivo y despierto: «No es un sabio, pero sí un *curioso* de toda clase de conocimientos, capaz de penetrar en lo más hondo de muchos de ellos, si se lo propone», afirmó de este Galdós temprano Clarín en el ensayo biográfico que le dedicó años adelante (ob. cit., p. 31).

Una vez afirmada la vocación literaria y desechada por ahora la vía más expedita del teatro, la novela había de ser el camino por excelencia de la expresión artística galdosiana. La novela, un modo de dialéctica con la sociedad, un envés privilegiado de la crítica social, que permite la construcción de un mundo de ficción paralelo al real y enfocado desde distintas perspectivas (la aleccionadora también), y también un género que necesitaba de regeneración urgente en España. Así lo declara el novelista incipiente en su ensayo fundamental de 1870 “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” que publicó la *Revista de España*. Un texto, el de “Observaciones...” que casi es un programa personal; fundamental para comprobar cómo tenía ya trazado el joven autor su plan de creación futura. Dos años adelante, ese texto tendrá contrapunto ficcional en las páginas de la narración breve *Un tribunal literario* que publicará la misma *Revista*, encarnado ahora el mensaje en la personalidad de un ridículo y desfasado “erudito a la violeta”. No menos explícito para conocer la opinión del Galdós de ese momento respecto a los modos literarios en general es su ensayo *Don Ramón de la Cruz y su época* (*Revista de España*, 1870) en

el que defiende la “vida y verdad” de los sainetes del madrileño frente a la frialdad y la rigidez de la imaginación neoclásica. Desde esos parámetros, la novela moderna que comienza a construir Galdós ha de proponer un nuevo realismo que responda al momento histórico; ha de ser una novela-portavoz con derroteros diferentes, frescos, y que acoja las aspiraciones de renovación de una burguesía en la que confiaba resueltamente.

Arranca Galdós el mundo de su creación con tres títulos, de escritura casi simultánea: una novela fantasiosa, *La sombra*, y dos de marchamo histórico, *La Fontana de oro* y *El audaz. Historia de un radical de antaño*. El desahogo fantasioso de *La sombra* no encaja en el plan trazado en el texto de “Observaciones...”. En efecto, hallará acomodo en los folletines de la prensa, pero tardará veinte años en aparecer en libro: «El pícaro *natural* tira y sujeta desde abajo» —explica el autor. Y llevado por ese “natural”, publica *La Fontana de Oro*, novela meditada intensamente durante los años del estallido de la revolución del 68 y el breve asentamiento de la Primera República. Se publica, curiosamente, mientras la *Revista de España* va dando en entregas *El audaz*, que pasará enseguida a libro. Ambas publicaciones merecen explicaciones previas del autor. Dirá que mira a la historia cercana para mostrarla en clave de novela “por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa” —explica respecto a la primera—; y «con la intención de extraer lecciones positivas de un pasado sepultado», añade para la segunda, apoyándose en un texto preliminar a la edición de Eugenio Ochoa.

Inicia Galdós su andadura de novelista con muy buena acogida crítica. *La Fontana...* es novela social además de novela histórica; y abre perspectivas a campos diversos. Al artístico, de modo destacado, a las alturas del cap. XI («La tragedia de los Gracos») cuando el protagonista visite la buhardilla de un poeta clásico, con talento, pero mal formado, que —apunta el narrador en la amplitud de un capítulo un tanto caricaturesco— desbarra porque «no atinaba a utilizar los elementos poéticos que en aquel tiempo nuestra sociedad le ofrecía». (La cita en esta colección, tomo 1, págs. 182-188). Novela histórica, pues; también novela social y informadora de principios propios. El periplo novelístico galdosiano ha arrancado. En adelante hollará en círculo por distintos derroteros. Pero el camino no tiene regreso.

LA HISTORIA EN EPISODIOS

En 1873, Pérez Galdós inicia con *Trafalgar* la publicación de los *Episodios Nacionales*, un proyecto organizado, en principio, organizado en series de diez novelas que envolverán en ficción parte de la historia cercana del XIX español. Comienza ahora la serie primera que irá reafirmando texto a texto el plan inicial al plan y que cuajará inmediatamente en la sucesión de los veinte títulos de las dos primeras series publicados entre 1873 y 1879. La indicación de su amigo y compañero en el periodismo José Luis Albareda le dio el título. La idea reposaba en su magín desde el interés por los temas históricos bebidos en su formación primera.

En el marco breve, directo y ameno de las novelitas en su sucesión, el lector de ayer (también el de hoy), podrá acceder al conocimiento de los hechos históricos inmediatos (de la Guerra de la Independencia en la primera serie, y de la España de Fernando VII en la segunda) novelizados desde la mirada retrospectiva de un narrador inventado que coloca en primera fila de la escena a las individualidades históricas o ficticias que los protagonizaron o los padecieron, envueltos en el latido de la vida cotidiana. En la génesis de esos textos no puede negarse tres componentes fundamentales: la atracción del creador por el marco literario costumbrista, la vida cotidiana latente; la tendencia hacia la novelización de la historia que el romanticismo había resucitado y que «la fascinación que producía la Revolución francesa y la época napoleónica (...) impulsó a centrar en la historia inmediata» (como escribió Hinterhäuser en el estudio pionero que publicó Gredos en 1963; la cita en p. 42); y, muy especialmente, el destacado interés personal del novelista por mostrar en los hechos históricos de ese pasado inmediato la raíces del presente. Se trata de una introspección personal en la realidad, las significaciones y la trascendencia de estos hechos, premisa no ajena y aun condicionante de casi toda la creación novelística de Galdós, aunque expresada con diferencias de orientación y de técnica.

La intención de magisterio de los episodios está clara; y la urdimbre narrativa que la envuelve no puede ser más atractiva y eficaz. El éxito fue inmediato y muy considerable. En 1876 recibió la Cruz de la Orden de Carlos III, y en 1878 un nuevo nombramiento honorífico: Caballero de la Orden de Isabel la Católica.

Al finalizar en 1879 la redacción del último título de la segunda serie de episodios, *La batalla de Arapiles*, declara Galdós cerrado el proyecto, «para siempre y con entera

resolución» -explica en un último capítulo añadido-, por la excesiva extensión que iba tomando, y por no querer (el autor) acercarse demasiado a sucesos recientes.

La realidad es que desde 1876 ya entreveraba la escritura de estos textos con la de otras ficciones liberadas del rigor histórico, pero no de la urgencia social del momento de la escritura. Porque la “imagen de la vida” que el plan de Galdós exige demanda mucho más que historia del pasado reciente.

NOVELAS SOCIALES DE LA ÉPOCA

Entre 1886 y 1888 explora Galdós novedades estilísticas y temáticas en cuatro novelas que envuelven en ficción las inquietudes sociales del momento.

Doña Perfecta (1876) y *Gloria* (1876-77), las dos primeras, fueron escritas —declara el autor a Clarín—, inconscientemente: la primera por encargo y sin plan, y la segunda tras un deslumbramiento temático, en quince días. Tal vez, más maquiavélica y esquemática la primera que la segunda, ambas vienen a significar relatos intensos y dinámicos que abordan, simbólicamente, el conflicto ideológico entre la España tradicional y la nueva clase media liberal, identificada aquélla en ambientes cerrados e inmovilistas y en fantasmas como el fanatismo religioso, la intolerancia o la hipocresía, y ésta en protagonistas lúcidos que no llegan a alcanzar el ideal de equilibrada tolerancia que desearían el narrador y el autor. Orbajosa y Ficóbriga, los espacios inventados para las dos novelas, son opuestos; cerrado y oscuro el primero, abierto el mar y al sol el segundo. Ambas son creaciones de un escritor *de acción* que aborda el problema religioso desde lo que humana y sociológicamente significa. Está convencido de su urgencia.

Avanzando en la construcción de historias plenas de simbología individual y social, publica Galdós en 1878 *Marianela* y *La familia de León Roch*, dos novelas muy diferentes en extensión, en intención y en intensidad dramática, pero semejantes en la sustancia temática (el amor como conflicto) y en la voluntad de denuncia. Coinciden ambas novelas, además, en el trazado certero de los personajes y de los ámbitos morales, y en la pintura de los escenarios, ricos en apuntes de actualidad. Coinciden igualmente en el fracaso final de los protagonistas, inermes ante una sociedad anquilosada y egoísta; inermes sin pesimismo: inermes *positivísticamente, naturalmente* —diríamos—, desde la reflexión perspicaz sobre la realidad y los caracteres. La concisión emocionante de *Marianela* confiere al relato aire de cuento literario cercano a lo maravilloso; *La familia de León Roch* sin embargo, es novela poliédrica, densa; compleja en estructura y más aventurada en propuestas estilísticas.

Cierra ahora Galdós la “primera época” de su narrativa. Las últimas publicaciones habían deparado al autor el éxito inmediato y la consolidación de su nombre más allá de las fronteras nacionales; pero también habían suscitado juicios apasionados desde distintos frentes ideológicos y críticos. En el ámbito personal, Galdós hubo de afrontar duros reproches de Menéndez Pelayo y del gran amigo Pereda, según prueba la atractiva documentación epistolar conservada. No fue buena la acogida de la última de las novelas que «ha tenido la desdicha de no agradar ni a los católicos ni a los de la cáscara amarga», según comunica un preocupado don Benito en carta a Pereda.

UNA SEGUNDA MANERA DE NOVELAR

Ha de meditar Galdós sobre todo ello. Ya lo venía haciendo. No se trata de renunciar a sus convicciones; pero sí precisa su novela de nuevos rumbos. Sin duda, y tras la reflexión consiguiente, el sagaz novelista ha sacado sus propias conclusiones respecto al movimiento naturalista que venía de Europa cuyos procedimientos y propósitos de base parece compartir, según va a demostrar inmediatamente. Pero lejos de afilarse a escuela alguna, los textos van a demostrar que asimila esos principios para enriquecer su plan con lo más significativo de ellos, aunque sin sus excesos o desmesuras. Un plan equilibrado. Un plan personal. Con clarividencia parece anunciársele a Galdós el camino de su creación literaria futura. Su particular entendimiento de la realidad se reflejará en adelante a través de situaciones novelescas conflictivas, vividas por personajes complejos que impresionan por su verdad humana.

La desheredada (1881) y *El amigo manso* (1882) inician espléndidamente el nuevo camino de la “segunda manera” de novelar galdosiana. Si la segunda de estas novelas demuestra que una ficción puede convertirse en tema, y la primera que el protagonista puede novelarse a sí mismo, ambas revelan intención análoga de crear personajes autónomos. El lector verá crecer a Isidora (“la desheredada”) en libertad, construyendo la novela que ella se inventa y que la determina; y conocerá en Máximo Manso a un personaje que afirma su falsedad como persona al mismo tiempo que reivindica su existencia como personaje literario. *La desheredada*, la historia sencilla de una muchacha de imaginación exaltada que se sueña privilegiada heroína y que tendrá que chocar con el día a día de la sobrevivencia, sirve al nuevo Galdós para valerse del procedimiento naturalista por dos vías: acudiendo a la validez de los principios de la herencia y del medio y, demostrando sus

habilidades de observador atentísimo de la realidad, sacar a la superficie de la novela la realidad de las clases bajas y hasta de los bajos fondos que Isidora ha de hollar en el descenso al propio infierno. En la envoltura estilística del texto, Galdós da en la diana de «hacer hablar a cada uno como debe» (de nuevo, Clarín, en el corpus crítico antes citado), termómetro que se ofrece al lector para detectar el progresivo deterioro físico y moral de la joven. En la estrategia formal, necesitará Galdós explorar novedades técnicas, Entre ellas, destacables, la asunción del habla individual y hasta descarnado de algunos como material idónea para una caracterización perfecta (¡el magistral observador/escuchador Galdós!); y el coloquio directo y vivo; el diálogo dramático, el soliloquio... Son todos ellos procedimientos sucesivos de ocultamiento del autor que serán muy característicos del Galdós último y que la segunda de estas novelas, *El amigo Manso*, ofrecerá en la vuelta de tuerca técnica, tempranamente *nivolesca*, de la primera persona narrativa de un ser que “no es”.

La reflexión sobre la novela de la restauración que redacta Galdós a propósito de *El sabor de la tierruca* de Perada (prólogo de 1882) demuestra la consciencia y la consistencia del carácter programático del artículo de “Observaciones...” ya citado. La novela española de la restauración —explica ahora, doce años más tarde— es una realidad; el realismo ha acabado imponiéndose en España; y en ese sentido Pereda es casi un revolucionario por haber logrado llevar a sus novelas el lenguaje corriente, el auténtico y popular, liberándose de las tiranías de llamado lenguaje literario. Anotemos que reconoce ese magisterio quien acaba de mostrar, apenas un años antes, una privilegiada muestra de esa técnica en *La desheredada*. Prosigue Galdós su universo literario con *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884), tres espléndidas narraciones independientes que, compartiendo personajes e inaugurando estrategias técnicas, ofrecen en su sucesión un panorama de la España pre-septembrina a través de individualidades simbólicas que luchan por hallar su espacio en aquel revuelto torbellino social. Son antihéroes en el calvario de una clase media desorientada: el niño que madura en el servicio a distintos amos, el romántico con sueños de dramaturgo, la mujer-democracia víctima de la dependencia económica y de su propia confusión, el maestro de escuela que procura sobrevivir, el sacerdote sin vocación, el burgués acomodado en su egoísmo, etc., etc. En los entresijos de la ficción, el autor de *El doctor Centeno* transparenta una nueva retórica de raigambre bien clásica: en la superficie, la presencia de atractivos guiños intertextuales —Cervantes, Balzac, la picaresca, etc.—, y en el fondo, el protagonismo de una colectividad enmarcada en el panorama literario de la época que el autor vivió directamente en los primeros años madrileños aún cercanos y cuyos coletazos hubo de

sufrir; el autor de *Tormento* lanza un guiño al folletín posromántico que viene a significar esta novela de observación sagaz en interioridades anodinas; y el de *La de Bringas* metaforiza en su heroína y su equivocación la moralidad dudosa de la sociedad que rodeó a Isabel II. Interioridades anodinas, repetimos, sumidas en conflictos cotidianos, tan reales como creíbles: las de Felipín Centeno, Alejandro Miquis, Pedro Polo, José Ido del Sagrario, Refugio, Amparo y Rosalía, en momentos sucesivos de las tres novelas.

Adelantando en su tarea periplo novelístico, una nueva inserción en la sociedad por dentro —ahora individuos de la alta burguesía— aventura Galdós en la complejidad aparentemente simple de *Lo prohibido* (1885). “Como si nada”, el lector se adentra en fisiologías y psicologías que se considerarían patológicas si no fueran simplemente naturales y hasta prosaicas; elementales. Así, la de la prima “que no se rinde”, Camila; y la del seductor “tocado” por una indiferencia que acaba rindiéndole como persona. Estratégicamente, el autor esconde su voz narradora tras la primera persona enfermiza, cínica y egoísta de su protagonista; para que se le autodescubra; para permitir al lector, sutilmente, entrever hasta descubrirlo el trasfondo verdadero de lo que se le cuenta tan interesadamente.

Cambios técnicos pero igual naturalidad de estilo va a envolver el mundo familiar de los *Miau*, la novela de 1888: una nueva patología social del Madrid de la Restauración. En su centro, un desventurado cesante dibujado ante el lector con visos de caricatura grotesca, va convirtiéndose en un ser lúcido y equilibrado a golpe de sufrimientos y decepciones. En la andadura de la novela, la mirada humorístico-cómplice del narrador y el atractivo de la pincelada humana y tierna restan amargura a un cuadro de extraordinario patetismo.

En el espacio temporal intermedio de las dos patologías sociales últimas (*Lo prohibido* y *Miau*) ha publicado Galdós la desmesura genial de *Fortunata y Jacinta*, la atractiva historia de dos casadas con un donjuán de medio pelo. Y no digo desmesura por los cuatro tomos de que consta (no pocos se lo reprocharían) sino me refiero a una desmesura positiva por lo que la novela significa: la *summa* galdosiana indiscutible. La mejor novela del XIX español. Una de las mejores novelas europeas de todos los tiempos. Las dos primeras partes se escriben en 1886 y se publican en 1887; la tercera se redacta a finales de 1886 y a mitad de 1887 la cuarta, y ambas se publicarán de inmediato. *Fortunata y Jacinta* es una novela de argumento sencillo y gran complejidad significativa que consigue enlazar con primor la historia de una época con la realidad individual y social de los individuos que la viven,

cuando lo subjetivo rompía las ataduras rígidas de los valores burgueses; una novela que contrapone, agónica y trágicamente, la batalla entre lo deseable y lo conveniente, entre la naturaleza y las convenciones. Ha de culminar la historia en los márgenes lógicos de la vida real y cotidiana que representa; aunque el lector busque en cada lectura un desenlace distinto. Galdós ha logrado en *Fortunata...* convertir una historia común en materia estética magistral mediante «ciertas urdimbres de todo punto necesarias (...), aderezada, sazónada con olorosas especias». Y en ella, mirando «las cosas desde lo alto» (estas citas en págs. 494 y 498 del tomo 11) y escarbando en los subterráneos del alma, los sucesos y las individualidades que les dan vida trascienden su significación primera hasta esencializarse. Esencializarse, principalmente, las mujeres de esta historia, y Fortunata de un modo muy especial como símbolo literario de la autenticidad esencial del pueblo. Los distintos estratos del Madrid burgués han enmarcado la historia apasionante de estos individuos “normales y corrientes” que consiguen atrapar al lector en los entresijos internos de su vivir cotidiano en conflicto.

Prosiguiendo el itinerario de su novela social (como “novelas españolas contemporáneas” las medio-etiquetó el autor con marbete que ha hecho fortuna), en 1889 y 1890, Galdós, narrador siempre inquieto e inconformista, sorprende a su lector con dos textos independientes que recrean en distintos formatos un mismo asunto argumental: *La incógnita*, novela epistolar, y *Realidad*, novela dialogada “en cinco jornadas”. Ante un suceso externo (un suicidio sorprendente), *La incógnita* presenta y plantea conjeturas y dudas que la caja mágica de la novela siguiente resuelve en un modo particular de ver la *Realidad*. El autor rompe con ellos las premisas naturalistas de la omnisciencia, la impersonalidad y la objetividad. Porque todo en estas narraciones es perspectivismo subjetivista y diálogo directo de los personajes en la escena, mediante la distancia engañosa de la carta o escuchando la cercanía viva del diálogo desnudo de los personajes. De los personajes desde sus conciencias; porque sin escenarios ni descripciones externas, las miradas del lector han de ir hacia adentro; hacia el sondeo en las conductas y en las conciencias; hacia los porqués de los hechos humanos. La pasión del deber, ¿hasta dónde? ¿Y hasta dónde la ética de la moral? Nada puede resultar más moderno. Pero no todo es material novelesco puro, inventado (¿Podría serlo de modo absoluto? «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca», escribió Galdós en el prólogo a *El abuelo* – tomo 18, p. 245). El caso es que afectaba muy de cerca la profundidad del asunto a un Galdós relacionado íntimamente y en secreto con Emilia Pardo Bazán. «Me he reconocido

en aquella señora más amada por infiel y trapacera. ¡Válgame Dios, alma mía!», confiesa ella al novelista en carta de este momento sin fecha, tras la lectura de la primera de las novelas.

Sin querer alejarme de la cronología, pero forzándola algo en pro de la coherencia de los textos, me referiré ahora al ciclo narrativo de Torquemada. Porque en 1889, coincidiendo con la publicación de *La incógnita*, había rescatado Galdós para las páginas de *La España moderna* la figura de su usurero más característico, Francisco de Torquemada, humanizándole como padre atribulado en *Torquemada en la hoguera*, un relato que se publica en ese medio a finales de 1880. El relato resultó «novela de órdago» (son palabras de doña Emilia, que había propiciado tal publicación) por las posibilidades expansivas del texto y por su calidad. Pocos años después se decidirá Galdós a continuar “el quemadero” del usurero que fue verdugo y ahora es víctima, en las páginas *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895), unos textos espléndidos que se complementan en su sucesión, redactados sin embargo con urgencia por un autor agobiado económicamente (las cartas de estos momentos a su editor Cámara lo manifiestan). Torquemada es un carácter fuerte y real cuyo desarrollo y circunstancias va a poder seguir el lector con pintoresco detallismo. La detección de esa evolución por el lenguaje es atractivo destacado de la historia del avaro impenitente y positivista extremo, que acertará a percibir el interés del particular negocio que puede llegar a ser el asunto de la salvación eterna. Más allá de la anécdota, la historia de Torquemada es una propuesta de explicación de la España del momento que arranca principalmente de la dimensión histórica, social y moral del protagonista y que se sustenta en el juego de perspectivas literarias que lo sostiene; la principal, la distancia de la ironía y el humor, que deviene en comicidad y que se aproxima al esperpento.

A estas alturas del siglo, algún cambio puede apreciarse en el *continuum* de la narrativa de un creador que, además, en 1892 ha subido a los escenarios con el estreno de la versión teatral de su novela *Realidad*. Conviene ahora abrir un paréntesis hacer referencia al teatro galdosiano.

LA IRRUPCIÓN DEL TEATRO Y LA LÍNEA DE LA NOVELA

Como sabemos, Galdós manifestó siempre vocación dramática: escribió teatro antes que novela, nunca olvidó la cuestión teatral en sus artículos, y es rico su taller de novelista en recursos dramáticos de muy variada índole. Algunos de sus contemporáneos lo juzgaron con temperamento más de dramaturgo que de novelista: «En sus comienzos hay

más estructura de autor dramático que de novelista. Tenía, como todos los españoles, una mentalidad de dramaturgo», declara Valle Inclán al periodista Lorenzo Carba, según el *Heraldo de Madrid* de 25 enero de 1933. Pudiera ser. Pero el caso es que sólo sube a la escena en 1892, en la plenitud de su madurez artística, cuando su fama era ya extensa y cuando su prestigio como novelista garantizaba el interés del público y le abría las puertas de los escenarios.

Vocaciones antiguas y atractivos económicos aparte, Galdós no podía renunciar al género de la comunicación social por excelencia. Porque los escenarios le abren la oportunidad de adentrarse en dos “cruzadas” distintas pero convergentes: por una parte, el teatro le permite vocear desde las tablas algo de lo mucho que quiere decir a la sociedad en estos años de la Restauración borbónica, la de «los tiempos bobos», la de la cuestión social, etc.; por otra parte le da ocasión de acometer una regeneración artística semejante a la que se propuso respecto a la novela: la del teatro en crisis de una sociedad en crisis. Los temas reales subirán a su teatro: la abulia, las guerras, las diferencias de clases, el fanatismo rural, el orgullo de los militares, la inercia política, la parálisis mental, la caquexia social... Para ello había que proponer alternativas escénicas y renovar las concepciones dramáticas anticuadas, rancias tal vez; y a ello se pone Galdós. Resulta de ello un teatro problemático, perturbador, moderno, que destaca valores eternos (la esperanza, la bondad frente a la maldad, el espíritu de sacrificio, el sentido del honor...), escudados en principios éticos fundamentales: la verdad, el deber, la justicia, la voluntad. No respetó las convenciones dramáticas de la época (lo que le causó reproches críticos) pero interesaron sus personajes por la humanidad que reflejaban y por la profundización en algunos de los valores de la sociedad del momento. De este modo, desde una realidad que va perdiendo su fuerza para reflejar tiempos confusos y respondiendo al tiempo estético modernista que se respiraba, Galdós acudió a los asideros de la conciencia, recurriendo en su teatro al símbolo y al mito para metaforizar embelleciendo con eficacia: una estrategia habitual de su estilo último. Se podría decir (Galdós lo entendió muy bien) que la forma teatral misma propicia la presencia más desnuda del discurso simbólico pues, al faltar el tutelaje de la narración, los actos de palabra y cuerpo asumen una mayor responsabilidad expresiva. Trasladó Galdós a la escena temas y técnicas de la novela contemporánea consiguiendo remover la inercia de los espectadores («en estos días de grande confusión, ansiedad y azoramiento» —prólogo a *Alma y vida*, tomo 2 de Teatro, p. 281) mediante la presentación de unos personajes realmente problematizados por las circunstancias y problemáticos en sí mismos. A la postre, sus obras teatrales resultaron las más incisivas de su tiempo.

Así, el Galdós de finales de siglo se adentra en el teatro llevando a la escena de la última década del XIX ocho dramas, y añadiendo otros quince en las dos primeras del XX.

Pero la secuencia de los estrenos teatrales responde a sinergias diferentes a las que mueven un mundo de novela. Y no sólo porque se trate de lenguajes diferentes. Si en ambos géneros se manifiesta Galdós como escritor comprometido con la literatura y con la realidad social, en la secuencia de los títulos teatrales la inmediatez del medio impone su propia escala de valores éticos y artísticos; y han de pesar significativamente factores externos muy importantes: las expectativas de éxito, la presión de los críticos y aún de los actores, la facilidad de un texto acreditado (pienso en las versiones de *Gerona*, *Doña Perfecta* o *El abuelo*), etc., etc. Muchos y distintos son los condicionamientos que imponen los estrenos ¡Más de uno por año, en ocasiones! Galdós autor de teatro difícilmente puede tener un plan libre y propio.

Igualmente se aprecian como diferentes los condicionantes del teatro galdosiano del XIX y del XX. Los ocho dramas del XIX van estrenándose mientras se sucede la publicación de las novelas, entreverándose sin interferencias.

Rompedora fue la irrupción del veterano novelista en los escenarios de la época: con *Realidad* (1892), un drama que profundiza en las convenciones sociales e indaga en individualidades sometidas a situaciones extremas en que se tambalean los valores absolutos, en que se pierde la capacidad de distinción entre lo real y lo imaginario (¿Y qué es la realidad?; ¿es absoluta la realidad?). Chocante, desconcertante por novedoso, por inusual en la claridad de las tablas (y en la vida real), tuvo que resultar a aquel público la desnudez en la escena de un adulterio no anatémizado calderonianamente, de un amante perturbado por cuestiones éticas, de un marido proclive a perdonar y que abraza al espectro del que debió ser su enemigo (un espectro, por cierto; una ruptura de lo real no extraña en la creación galdosiana). En *La loca de la casa*, que sigue en orden al primer estreno, insiste Galdós en la relatividad de las posturas éticas y en la ruptura de absolutismos. El punto de confluencia entre dos personalidades diferentes, entre el materialismo y espiritualismo que las conforma, se halla ahora en la aceptación pragmática de lo material, del dinero, y también en la fuerza del amor para romper cualquier inflexibilidad.

Tras los dos primeros estrenos teatrales de *Realidad* y *La loca de la casa*, exitosos ambos, y mientras redactaba las novelas del ciclo de Torquemada, sube Galdós a las tablas del Español la versión dramática de su episodio *Gerona* (1893), para incidir en el asunto de la relatividad de las ideologías y de las posturas éticas en momentos extremos. Fue su primer fracaso como dramaturgo: suponía un alegato valiente (¿temerario?) de ideas antibelicistas muy arraigadas en el creador, reiteradas en escritos de la época, y de candente actualidad en aquella sociedad que se acercaba al desastre del 98. Volverá a ellas muy pronto, cuando comience la redacción de la tercera serie de *Episodios*, precisamente ese año de 1898; pero antes las reiterará para el teatro en un nuevo alegato antibélico (1896) que tituló simbólicamente *La fiera*: la fiera, el monstruo de la guerra civil con sus dos cabezas igualmente nefastas (ahora, el absolutismo y el carlismo), y además indestructibles. Entre estos estrenos (y manteniendo la atención en el teatro del siglo XIX) había conseguido Galdós éxitos importantes: los de de la comedia de 1894 *La de San Quintín* (una insistencia en la necesaria ruptura de absolutismos mediante la aceptación pragmática de lo material y el apoyo que supone el amor, capaz de superar cualquier conflicto; esta vez el de las diferencias entre las clases sociales), el de *Voluntad*, en 1895 (el triunfo del poder de la voluntad, de la energía espiritual y del trabajo sobre la abulia, el decaimiento espiritual y el platonismo decadentes), y el de la versión dramática del antiguo tema de *Doña Perfecta*, en 1896, ahora rotundamente perfilado. También conocerá Galdós el fracaso rotundo de *Los condenados*, una apuesta arriesgada cuyo fiasco provocó en el autor su primera réplica en forma de prólogo: para quejarse de la crítica, de sus arcaísmos y de sus deficiencias, pero también para defender un texto comprometido con el drama social en que siempre creyó. Tal vez pedía mucho Galdós a un público desconcertado, confuso e inquieto.

Y entre comedia y comedia, entre el aplauso, el silencio crítico o la censura agria del mundo del teatro, la novela galdosiana sigue su camino.

Decíamos que avanzando los noventa del siglo XIX, algún cambio puede apreciarse en la narrativa del autor. Nos acercamos al fin del siglo y, en línea con los aires de revolución espiritualista que vive Europa, el gran novelador Galdós vuelve en *Ángel Guerra* (1891) al asunto religioso de sus novelas primeras para iniciar un modernísimo camino de especial interioridad: es la mirada *desde dentro* que se mueve en la atmósfera de la novela europea de la época, tras la que asoma el ideal galdosiano de una religiosidad reformista como renovación social. Tras un trauma personal complejo, Ángel Guerra, el protagonista de la novela, hombre de acción, personalidad de contrastes y desconciertos, quería

convertir en divino un amor humano; y emprende la búsqueda de sí mismo y de Dios desde un proceso de profunda revolución personal. Toledo, mística, caballeresca, mágica y tolerante, será espacio simbólico adecuado que protagonista y lector vivirán a través del alma del autor. Tal vez, nunca han estado tan cerca novelador y personaje.

El asunto religioso que despierta en *Ángel Guerra* tiene compás de espera. Porque el Galdós maduro, interesado siempre por las individualidades concretas sin olvidar el palpitante de su tiempo, acuciado tal vez por la problemática de las mujeres distintas que entrecruzan ahora su vida, publica en 1892 *Tristana* y la versión extensa del drama *La loca de la casa*, que estrenará al año siguiente. La circunstancia es oportuna; ahora, cuando la sociedad tradicional evidenciaba su crisis, cuando Europa respiraba aires renovadores y “la cuestión de la mujer” (su libertad y emancipación) era tema candente que vivía el autor muy de cerca en su vida privada. Son ambos textos historias de heroínas; es decir, de mujeres en lucha con su circunstancia, empeñadas en hacer realidad ideales casi utópicos sin más arma que su voluntad y su autenticidad. Sólo a medias triunfará Victoria (en el segundo texto) pues si su voluntad logró imponerse a Pepet, sus renuncias le ha costado. Singular es el asunto hermoso de *Tristana*: el componedor del texto dibuja con arte el alma noble pero gris de la soñadora poco enérgica que es Tristana. Parece comprenderla y hasta admirarla; pero su fin ha de ser el realista de la renuncia, la domesticación, el fracaso... En los entresijos de la historia, el trazado de los personajes consigue enlazar los textos con la tradición literaria y abrirlos a la revisión crítica de las corrientes sociales y estéticas de la época.

Vuelve Galdós al asunto religioso abierto en *Ángel Guerra* en las dos novelas de 1895 *Nazarín* y *Halma*, los episodios centrales de un “periodo espiritualista” en la trayectoria narrativa del autor; que no es otra cosa que el resultado de un proceso de acendramiento de preocupaciones íntimas que ya afloraron en las primeras novelas. Si en *Ángel Guerra* podría llamarse “desconcertada” la mirada *desde dentro* del Galdós espiritualista del fin del siglo europeo, tal actitud personal prosigue ahora como “dilema” en las dos nuevas novelas: *Nazarín*, que lo presenta como disyuntiva; y *Halma*, que propone una respuesta. ¿Cuál debe ser el verdadero espíritu del cristianismo? ¿Cuál su andadura, en tiempos positivistas? El camino ha de ser espinoso; y la meta un continuo proseguir de compromiso. Si Ángel Guerra era hombre de acción, a su manera también lo es el cura Nazario que se lanza a los caminos, de un modo —diríamos— primitivo, en busca de su santidad; como lo hará la condesa de Halma a su modo, aunque algo más desdibujada como personaje. Hablamos de novela. En ambas, el creador (y el narrador, su cómplice)

dialoga con personajes, espacios y situaciones del mayor atractivo y sugerencia tras la peripecia itinerante de esa metáfora de un nuevo Cristo y Quijote llamada Nazarín. Tras *Nazarín* podría parecer un quiebro *Misericordia*, la novela de principios de 1897; pero sólo es el redondeo excelente de aquel camino “hacia dentro” que el autor no ha perdido de vista pese a haber estrenado en el ínterin tres dramas y una comedia de muy distinta fortuna: *Los condenados*, *Voluntad*, *Doña Perfecta* y *La fiera*. *Misericordia* redondea el asunto espiritual proponiendo el modelo de la verdadera caridad cristiana en el envés artístico de la peripecia de una reencarnación de Santa Rita de Casia que se llama seña Benina. El marco social del nuevo texto no puede ser más peculiar, ni más atractivo el fresco realista que consigue: allí, vivas, parlantes y cada una en su lugar, se dan cita la miseria social por un lado y la burguesía cursi de la Restauración por otro. Armonizando perspectivas temáticas con modos narratológicos, esa trayectoria de especial interiorismo que abrió *Ángel Guerra* (1890-91) y que cierra *Misericordia* (1897) confluye en significar la superación del especial realismo-naturalista galdosiano.

En enero de 1897, con ocasión de su discurso de ingreso en la Real Academia, vuelve Galdós a predicamentos teóricos sobre novela. El texto, conocido como *La sociedad presente como materia novelable*, tiene el interés doble de ser a la vez balance que reafirmación de una propuesta literaria acomodada a los nuevos tiempos sociales y estéticos. Casi treinta años han pasado desde la publicación de aquel de “Observaciones sobre la novela...” anteriormente comentado. Ahora, un autor a punto de culminar su programa, madurado en años, sopesado su pensamiento desde la reflexión y aquilatado desde la experiencia, añade dos importantes puntualizaciones a las declaraciones juveniles de 1870. Una de ellas es eminentemente artística: la necesidad de equilibrar exactitud y belleza en esa «imagen de la vida que es la novela», la definición con que inicia su discurso. La segunda es bastante más pragmática: evitando mencionar a la clase media de sus primeras ilusiones, suscribe la obligación que tiene el artista de «estudiar la vida misma», la coetánea, aquella cuya confusión y volubilidad permite como ninguna «obtener frutos de un Arte supremo y durable», extrayendo de ella «las ficciones que nos embelesan (pero que también) nos instruyen». Conjugan ambas premisas —la artística y la pragmática— el programa galdosiano de finales de los noventa. Que es, en resumen, la afirmación de un arte realista que, además de *mostrar deleitando* cumpliera la misión de *aleccionar educando*. El discurso de los 90, en su conjunto, señala lo que para Pérez Galdós seguía siendo esencial a la novela, pero trasluce un distanciamiento ante la burguesía que había ido minando la confianza optimista de su mirada; progresivamente, al compás de la convicción del fracaso de los ideales de la Gloriosa y de la realidad social de los sucesos políticos

posteriores. El Galdós de los noventa se muestra más atento que nunca (o tan atento como siempre) a las nuevas inquietudes artísticas y a las novedades formales narratológicas; pero no puede evitar la asunción, dolorida pero realista, de las circunstancias sociales del momento. Esa asunción le conduce a un escepticismo creciente que los textos no pueden dejar de transparentar. Esos tiempos y esos hechos lo impulsarán a levantar la mirada buscando caminos de regeneración en nuevas fuerzas sociales y en lenguajes artísticos distintos.

EL DIÁLOGO COMO ESTRATEGIA Y LA VUELTA A LA NOVELA HISTÓRICA

Al final de ese año de 1897, el pertinaz innovador de técnicas, culmina el camino emprendido de la imbricación de la novela y el teatro con *El abuelo, novela en cinco jornadas*, cuya idea central no puede ser más oportuna: la falacia de los valores tradicionales («Señor, ¿hacia qué parte de los cielos o de los abismos cae el honor? ¿En dónde está la verdad?»). No es *El abuelo* la primera novela dialogada del autor; pero sí la que supone no ya ensayo tentativo de una técnica sino la asunción de la misma como la más válida para el objetivismo distanciador que necesita un programa que persigue dar directamente «la impresión de la verdad espiritual»; una verdad a la que no puede accederse mediante afirmaciones sino merodeando entre las razones de los demás, en el perspectivismo múltiple que aprendió Galdós del maestro Cervantes. No todos lo entendieron. No lo entendieron sus amigos escritores Pereda y Clarín. Galdós tiene sin embargo las ideas muy claras. Las explica con la mayor sencillez en el prólogo breve y certero a la obra (a *El abuelo*) que corresponde la impresión de verdad entrecomillada anteriormente (en esta colección, tomo 18, págs. 245-247). La imbricación de los géneros —defiende— es un hecho: un subgénero de entrecruzamiento de raigambre clásica (apela a *La Celestina*) llamado a tener la descendencia fecunda y el espléndido futuro que, continuando el de *El abuelo*, anunciara en el prólogo del nuevo texto dialogal, *Cassandra*, ocho años más tarde: «Sin duda será menester atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso, y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas... Pero no faltarán ingenios que hagan esto y mucho más. Los obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la novela y el teatro». (En este mismo tomo, p. XXX).

La novela dialogada y su inercia, *El abuelo* y su propuesta de la distancia lúcida que debe mantener el autor ante los grandes temas para propiciar el diálogo, me lleva al último Galdós, al Galdós del siglo XX. Antes de adentrarme en él y no sólo para no romper la cronología —que también— conviene apuntar ahora la vuelta de Galdós a la novela histórica, que emprende en 1898 con la tercera serie de sus *Episodios Nacionales* cuyos títulos últimos ven nacer el nuevo siglo.

Seguramente fueron económicas las razones que más pesaron en la decisión del regreso de Galdós a la novela histórica (acababa de romper con su editor Cámara; y si bien lograba rescatar para sí los derechos de sus obras, buenos dineros le costó el asunto). Pero la realidad de los textos que ahora nacen permiten comprobar lo bien que se encuentra el creador en esta vuelta al molde antiguo, con nuevos hechos históricos y con mirada madura y fresca; madura y fresca en conceptos y también en formas retóricas que mostrarán, ahora como siempre, la «garra del león» (expresión de Clarín) del creador de marca. Así lo entiende el público lector, que acogió con entusiasmo los nuevos *Episodios*.

Ilusionado en la continuación de un proyecto que tantas satisfacciones le había dado, abre ahora Galdós la tercera serie con la seguridad de una planificación lúcida («Esta serie abarca desde el 36 al 46: guerra civil, regencia de Cristina, regencia de Espartero, hasta el casamiento de Isabel II. Caso a la niña y descanso» —explica en carta a A. Maura de 1898), y también con ciertos guiños (tal vez inconscientes) al *Trafalgar* que inició la serie primera. Publica Galdós el título inicial de lo que sería esta tercera, *Zumalacárregui*, en 1898; y continúa sin interrupción ésta, y las series cuarta y quinta; hasta *Cánovas*, sexto título de aquella que cierra definitiva y prematuramente el ciclo en 1912.

El Galdós de la tercera serie de *Episodios* —centrada en las luchas entre cristinos y carlistas en el horizonte histórico— conjuga selectivamente los distintos universos de la época (junto a unos hechos decepcionantes, un ambiente cultural atractivo) para aglutinarlos en una ficción narrativa paródica del romanticismo ambiental y de la decadencia de los idealismos y las heroicidades, exponiendo “la verdad histórica” sin renunciar a la “verdad íntima”. A la altura del final de la serie, la incidencia del “progreso” en la nueva burguesía fácilmente corruptible que ahora apunta, agudizará la pluma crítica del novelista social. *Bodas reales*, espléndido broche de oro de la serie y episodio rotundo marcado por la muerte, el adulterio y la caída de los ideales, inclina aquella revisión histórica hacia lo grotesco y lo degenerado. El único rasgo heroico corresponderá a doña Leandra, una quijotesca manchega que habrá de

sucumbir, como sucumbieron los idealismos sociales y los idealistas medio locos de la serie, de Fago a Nelet o Montes de Oca.

La cuarta serie va a encontrar su inicio en 1902. Pero antes ha vivido Galdós el estallido de su obra teatral *Electra*. En el Galdós del siglo XX debemos adentrarnos.

EL GALDÓS DEL SIGLO XX O LA CONFUSIÓN ESCLARECEDORA

No es fácil sintetizar con cierto orden este último periodo galdosiano. Tiene por delante el autor unos últimos años apretadísimos de experiencias profesionales y de vivencias que darán carácter de especial intensidad a esta etapa en cuya derivación se percibe el acicate de la urgencia con intensidad progresiva.

Entre 1898 y 1918 escribirá Galdós, entrecruzándolos, novela histórica, novela social y teatro. Entre esos años, el hombre de acción siempre comprometido que lleva dentro pasa de “las letras a las armas” aceptando ser diputado republicano en 1907 y candidato por ese partido en la Convención Republicano-socialista que irá a las urnas en 1910. Es un paso casi lógico del eternamente comprometido; pero lo da ahora meditada y responsablemente: «...He pasado del recogimiento del taller al libre ambiente de la plaza pública no por gusto de la ociosidad sino por (...) una ridícula antigualla, el patriotismo» — ha explicado a su amigo y correligionario Alfredo Vicenti—. Entre esos años, el sufridor antiguo de “trancazos” (así denomina siempre sus catarros), gripes y jaquecas pertinaces ve su salud resquebrarse, año a año, hasta llegar a la operación de cataratas en 1911 y a la ceguera en 1913. En esos años, el viril Galdós siempre necesitado de la mujer que ha logrado en los primeros años del siglo liberarse de una relación turbulenta (Concha Morell) vive las delicias serenas de un amor de senectud (Teodosia Gandarias) mientras ve morir a sus hermanas y protectoras de siempre, Concha y Carmen (1914 y 1915), ve casar a su hija y nacer a sus nietos.

Mucho tiene aún que decir el Galdós del siglo XX cuya madurez sabia ha agudizado la clarividencia que siempre mostró para ajustar las estrategias de escritura al propósito de la visión social que la sostiene. Trabaja sin descanso y acuciado siempre por las penurias económicas, pese a tener su propia editorial y distribuidora. Trabaja sin descanso, con el *adelante siempre* expreso o tácito que marcó el carácter de sus individuos de acción, desde el Teodoro Golfín de *Marianela*, la doña Leandra de *Bodas reales*, el Máximo de *Electra*, o la Leona de la serie última que en *De Cartago a Sagunto* compara el narrador Tito con otra

mujer de acción, Teresita Villaescusa “la de los grandes destinos”. Trabaja y actúa; pues los contratiempos consiguen el acicate espiritual de la esperanza y el material de la acción en la fuente regeneradora de su voluntad. No tenía razones para el optimismo el Galdós que cerró la tercera serie de sus episodios en 1900, ya asumido el desastre del 98 y ante tiempos políticos difíciles; pero cuando el 9 de diciembre de ese 1900 se reúne la colonia canaria de Madrid para celebrar aquel cierre feliz, el que siempre concluía los homenajes con un tímido «Gracias. Muchas gracias» lee unas cuartillas con mensaje esclarecedor:

Tengamos fe en nuestros destinos (...) Contra este pesimismo que viene a ser una forma de la pereza, debemos protestar (...) No seamos jactanciosos, pero tampoco agoreros, siniestros y fatídicos (...) De esto modo contribuiremos a formar lo que hace tanta falta: la fe nacional (...). (Cito por *Entre canarios*, edición s.f. de Vda. e Hijos de Tello).

Esa fe y esa esperanza van a demostrar los textos del último Galdós, en guardia ante el devenir histórico y recibiendo de él aliento y energía.

NOVELA HISTÓRICA

Las corrupciones y la crítica novelada consiguiente que apuntábamos en el final de la tercera serie de *Episodios* tendrán continuidad en los textos de la cuarta (1902-1907), dedicada a la etapa del reinado de Isabel II, cuyos hitos y protagonistas históricos titulan los diferentes textos. Aires revolucionarios dominan ahora la historia grande y, en consecuencia, la menuda que la sostiene y la explica. En esa interpretación, el novelista consigue unas obras literarias de gran calidad en las que sobresale la aguda percepción de las simbologías que encadenan personajes, ambientes y temas. Nace ahora en los textos –desde el primero de los títulos– un nuevo tipo de memorialista (José García Fajardo) fundamentado en la doblez pragmática de unos tiempos conflictivos y confusos. García Fajardo habla directamente o se esconde tras el narrador cómplice para desplegar ante el lector el fresco de la moralidad dudosa de una sociedad rica en intrigas y en contrastes desde el atractivo profundamente irónico de su personalidad y de sus juicios. Los títulos últimos de esta cuarta serie rematan el cuadro histórico-novelístico del reinado de Isabel II. En todos ellos, *in crescendo*, historia y ficción se imbrican en estrechos paralelismos desde la mirada de un autor-narrador-testigo que ve escapársele de las manos una historia digna de ser enjuiciada positivamente. En consecuencia, el Galdós explorador tenaz de nuevos caminos novelísticos inaugura una nueva forma de *hacer* para su novela histórica. Los episodios de esta serie cuarta y de la siguiente y

última, la quinta, serán magníficos textos, quizás los mejores; pero muy distintos a los anteriores. Este Galdós último, a quien faltan historias verídicas dignas de contarse, necesita inventar «historias mentirosas» pero lógicas y estéticas. A ello han de ajustarse las formas en adelante. Porque cada vez serán más habituales en los textos históricos las acotaciones teatrales y más frecuente la aparición del diálogo dramático puro (en los tres últimos títulos de la cuarta serie, y en todos los de la quinta).

En la última serie podrá ocurrir cualquier desquicio formal con desenfado novedoso; especialmente desde que se adueñe del relato Tito Liviano, el parapeto caricaturesco que Galdós se inventó para esconderse a partir de *Amadeo I*. Puede ocurrir que se introduzcan modulaciones impresionistas distanciadoras en los momentos más tensos de la trama; que la fantasía se adueñe de la realidad en quiebro onírico; o que se traduzca el desconcierto mediante puñados de puntos suspensivos lanzados al lector. Puede ocurrir la ruptura de la linealidad narrativa dando lugar a imprecisiones de espacio y de tiempo y también que, contradiciendo estas imprecisiones, pueblen las páginas gran profusión de referencias históricas y documentos directos. Y ello tal vez como historia vivida de cerca; tal vez apurando en ellos lo mucho que se quiere contar; como si el autor tuviera prisa, además de gran interés por no dejar atrás datos o circunstancias. Paralelamente, la interpretación de una historia tan poco ejemplar ha de esconderse tras la novela abriéndose en simbolismos varios y en lecturas complementarias que entremezclan el pasado y su reflexión con el presente y su decepción. Todo ello *in crescendo* en intensidad, hasta rematar en *Cánovas*, el último episodio, una particular memoria política. Paralelamente, desde la coincidencia cronológica entre estos textos históricos y los de las antiguas “novelas contemporáneas”, afloran en la narración nueva personajes de esas novelas anteriores, una estrategia que consigue reavivar la impresión del *todo unitario* que supone la creación galdosiana añadiendo, además, un guiño de empatía lanzado al lector fiel, quien los recupera en su memoria como “antiguos conocidos” sobre los que ahora recibe nuevos datos: no es práctica inédita en el autor, como sabemos; pero tiene en esta serie última una especial significación de “cierre de círculo”.

No podemos extendernos ahora en la cuestión, que es enjundiosa. Anotemos a modo de ejemplo, que por los textos reaparece el médico Augusto Miquis de *La desheredada*, quien sigue asistiendo —comprueba aquel lector— a los enfermos de la clase media acomodada, como lo hizo desde que se había emparentado con la familia del notario Muñoz y Nones; también, directamente o por alusiones, reaparecen, con notas añadidas de caracterización o peripecia, don Francisco de Bringas y su esposa Rosalía; y Plácido Estupiñá, el cómplice eficaz de los

Santa Cruz en la novela de Fortunata; y don Francisco de Torquemada, don Pedro Polo, Lucila Ansúrez... En genio y figura, desde *Amadeo I* a *Cánovas*, reaparece con protagonismo especial don José Ido del Sagrario, el archiconocido en sus roles de maestro, de pendolista, de escritor de folletines; el sospechoso de locuras e infundios, el amuense... Particularmente apropiada a los nuevos tiempos se muestra ahora la camaleónica, desbarajustada y fantasiosa personalidad de don José Ido del Sagrario.

A las alturas de cierre abrupto de *Cánovas*, Galdós ha abandonado la tarea de novelizar una historia (“las cosas como son”) para él inútil y dolorosa. En adelante escribirá sólo novelas subtituladas como «inverosímiles», y dramas y comedias donde las cosas son “como deben ser”. El compromiso, pues, ha de derivarse, cada vez más intensa e inexorablemente, hacia el mito.

DEL TEATRO A LA NOVELA

El teatro del Galdós del siglo XX es esencialmente teatro comprometido. Se abre con la explosión rebelde de *Electra*, en 1901, tras cinco años de silencio dramático, en medio del sombrío posnoventaiocho de las decepciones sociales crecientes y del desaliento. *Electra* supone nueva vuelta de tuerca consciente del autor siempre esperanzado y optimista hacia sus obsesiones temáticas y mentales; a sus raíces. De nuevo y desnudo en la escena, reaparece el hombre de ciencia de sus narraciones primeras (Pepe Rey, Daniel Morton, Teodoro Golfín, León Roch...) que ahora triunfa con otro nombre y otra circunstancia: Máximo, un genio de laboratorio; de nuevo reaparecen la intransigencia, la hipocresía y el egoísmo clericales (Doña Perfecta, el padre Paoletti, Esther Morton...) que ahora resulta vencido por la voluntad; de nuevo, el amor como renovación, y el tesón y la voluntad firme como esperanza. Las circunstancias hicieron de *Electra* una apoteosis y un acontecimiento inusitados. Fue sin duda para el autor una apuesta atrevida, un reto; y supuso una compilación. A la postre, y aunque las desmesuras del éxito lo agobiaron, el fenómeno *Electra* le infundió esperanzas y optimismo. También le generó enemigos importantes.

El optimismo esperanzado del autor que predica la confianza y la fe escondida en los textos se crece en la adversidad del medio. La atalaya artística del teatro sigue para el Galdós del siglo XX; más combativo, más contundente, más nítido el contenido social. Nuevo grito de rebeldía en las tablas va a ser el de *Cassandra*, en 1910 (reafirmada para la escena la contundencia del texto novelístico de 1905, que veremos); es decir, la denuncia de la maldad y

la hipocresía sociales, del poder del dinero, del fanatismo religioso que degenera en crueldad, y del clericalismo interesado y artero. Ahora, no sólo el personaje de Doña Juana personifica una denuncia (la principal) sino también la sociedad materialista que la rodea representada por los personajes secundarios; es decir, el público. Sólo Casandra triunfa; y con ella el sentido maternal, la rectitud moral y algo más amplio que se alza para cerrar la obra: la esperanza en una mano regeneradora. Lecturas distintas de una misma preocupación han sido esta *Casandra*, la cercana *Electra* y la versión dramática de *Doña Perfecta* casi cinco lustros antes.

Alma y vida, el estreno de 1902 es un paso distinto; atrevido, formal y conceptualmente. En la obra, y envuelta en un simbolismo muy atractivo, la duquesa Laura languidece como languidece España tras la geografía ficticia de la obra, víctimas ambas de una degeneración sin salida. Pero esconde *Alma y vida* la espita positiva que, frente al cacique, ofrece el nuevo héroe, romántico, poético y popular, enérgico y decidido, que siembra en la sala con su atractivo personal y su palabra la propuesta de una nueva justicia social revolucionaria y guerrera. *Mariucha* (1903) vuelve al asunto de la oposición al poder injusto de la clase noble apoyada la protagonista (como la del drama anterior) en la fuerza de un hombre nuevo portador de los valores que el autor cree ahora indispensables. Recordemos oportunidades temáticas coincidentes, entresacadas del marco social y de la cronología de estos años que unen el siglo XIX y el XX. Son el regeneracionismo en los ambientes, la renovada preocupación por la España “invertebrada” en los foros sociales; y en el corpus galdosiano, el entrecruce de estas apuestas teatrales con las que mostrará en la novela de la Castilla latente que publicará en 1909 (*El caballero encantado*) y en los *Episodios* de las series últimas. Tras el éxito de la versión dramática de *El abuelo* (1904) retoma Galdós la madeja de sus propios hilos para abordar en *Bárbara* (1905) la relatividad de los valores establecidos (de la justicia, mediatizada ahora por el poder desde la falacia de mantener un orden artero).

1905 fue el año de la publicación de tres narraciones muy diferentes, pero sin embargo de curiosa relación: dos episodios excelentes de la cuarta serie, *Aita Tettauen* y *Carlos VI en la Rápita*, y la novela dialogada *Casandra*. En la novela histórica, la significación negativa de los hechos (la guerra fratricida de Tetuán, el encuentro en litigio de los mundos árabe, judío y cristiano, y el intento final del carlismo) consigue la confusión mental del personaje Juan Santiuste, que será conocido en adelante como *Confusio*. Sin embargo, loco clarividente llegará a ser Juan/Confusio cuando, imbuido de profundo sentimiento patrio, redacte una «Historia de España, no como es, sino como debiera ser, (...)». No escribe Confusio la Historia real

sino que la inventa, la compone con arreglo a lógica en el marco del principio de que «los sucesos son como deben ser». (*Prim*, t. 22, p. 607). La imaginación simbólica de Galdós se vale de la ambigüedad de los símbolos para enriquecer la pluralidad de los significados; no para confundir sino para discernir con más claridad. En efecto, *Confusio* equivale a clarividente; y *Casandra* es novela *dialogada* (confusión engañosa pero esclarecedora, de géneros) cuya protagonista (deshonrada en apariencia como esposa ilegítima pero mejor que cualquier esposa legal) logra matar a doña Juana, que tiene a todos confundidos con su idea falsa de los principios religiosos, de la verdadera caridad y del amor. Casandra, un personaje mítico que simboliza la verdad, el amor y la fortaleza, vence, elimina, a esta representación del poder político, a esta nueva *Doña Perfecta* intransigente y malévola: lo que no logró Pepe Rey en aquella novela, con toda su preparación y su ciencia. El realismo lógico obliga a Casandra a ir a la cárcel; pero el cierre de la ficción es sin embargo feliz porque, aniquilada la tiránica y la extorsionadora, los personajes han de aceptar el ideal nuevo de "las cosas como son" y se sitúan en camino de acercarlas idealmente a "como deberían ser".

De la novela al teatro, el mismo 1905 verá el estreno de *Amor y ciencia*, que coincide con los dramas anteriores en mostrar un héroe fuerte capaz de protagonizar en sí mismo la metáfora de los conceptos de regeneración y de perdón relacionados en el binomio conceptual del título: Amor/ Ciencia. El hombre de ciencia que centra la escena comprende, cura y perdona (*triumfa*) porque razona y porque ama. Razona en el marco humanístico de la ciencia médica que posee; y ama, generosamente, a la humanidad y a la sociedad que lo rodea, en el marco escénico de un utópico sanatorio de menesterosos, sabiamente organizado desde la armonía para el alma y la medicina para el cuerpo: amor y ciencia; regeneración y perdón. La pobreza volverá ocupar la escena en *Pedro Minio*, la comedia de 1908, esta vez en los espacios de un nuevo establecimiento para ancianos acogedor y abierto, en donde reina esa forma de amor que es la caridad, la esperanza y la alegría. No es nuevo el asunto en Galdós: recordemos que quince años antes de este estreno había volcado en una novela su preocupación respecto al cómo de los establecimientos destinados a acogida de posibles "deshechos sociales"; fue en *Ángel Guerra*, y mediante una propuesta concreta que recreará – revisándola– en el texto de *Halma*, y que retomará en los entresijos novelescos de *Misericordia*. Curiosamente, en todos esos textos, como ahora en *Pedro Minio*, el amor (maduro en unos, senecto en otros) es lenitivo de los sinsabores del vivir cotidiano y acicate de las alegrías que pudiera aún ofrecer la vida. Así estaba siendo para el autor su relación con Teodosia Gandarias.

El problema social, sin embargo, seguía ahí. Y Galdós lo desvela desde la atalaya rotunda de los escenarios ante la sociedad que lo sufre y lo consiente... Como era de esperar, el público pasó de puntillas por la contundencia de *Bárbara* y respondió con frialdad a *Pedro Minio* y a *Amor y ciencia*, comedia esta última que añadía al impacto escénico de la miseria y del abandono de los menesterosos, la pintura de un marido que perdona a la adúltera.

FINALES EN UTOPIÍA. DE LA NOVELA AL TEATRO

Como hemos podido ver, el simbolismo historicista de Galdós teñido ahora de particular esperanza, contra viento y marea de los tiempos sociales y las circunstancias personales, ha ido confluyendo en propuestas utópicas: envueltas en literatura o manifiestas en declaraciones diversas. No podía actuar de otro modo —pensamos—, el intelectual comprometido con el viejo optimismo de la revolución del 68 que ha ido recibiendo de los contratiempos aliento espiritual: «Adelante, siempre adelante», podría ahora repetir el autor con sus personajes, como recordamos más arriba. La perseverancia, la tenacidad, el afrontar con entusiasmo las circunstancias desfavorables, además de representar la responsabilidad social, es en Galdós un rasgo de carácter comprobable en contextos muy distintos. Larga es la cuestión; recordemos ahora solamente el tono de energía con que contestó a la crítica dura —a su parecer miope y hasta injusta— de su drama *Los condenados*:

[Tras una primera reacción de] «confusión y tristeza (...) no tardó en venir a mi espíritu una resignación plácida, que me permitió apreciar los hechos con serenidad. (...) Yo aseguro con toda ingenuidad, que esta excitación de la lucha produce en mi ánimo el contento del vivir, y me despierta ambiciones disparatadas, que en otras circunstancias no habría sentido seguramente». (Cito por Pérez Galdós. *Teatro 1*, págs. 421-37, en esta colección).

Las últimas creaciones de Galdós, en la novela histórica, en la novela social y en el teatro, son manifiestamente utópicas, como lo es ahora su patriotismo profundo. En esa línea se mueve el texto *Soñemos, alma, soñemos* que en 1903, en que el escritor retoma el tono y los temas del discurso antes citado de *Entre canarios*, desarrollándolo ahora con más energía y contundencia:

(...) Tengamos propósito firme de adquirir vida robusta y de creer con todo el vigor y salud que podamos (...) El pesimismo que la España caduca nos predica para prepararnos a un deshonoroso morir, ha generalizado una idea falsa. La catástrofe del 98 sugiere a muchos la idea de un inmenso bajón de la raza y de su energía. No hay tal bajón ni cosa que lo valga. (...) Entre lo mucho que nos traen las nuevas formaciones del terreno, descuellan dos aspiraciones grandes, que han de ser las primeras que busquen la encarnación de la realidad. Necesitamos instrucción para nuestros entendimientos, y agua para nuestros campos. (...) Cada cual en su puesto, cada cual en su obligación, con el propósito de cumplirla estrictamente, será la redención única y posible, poniendo sobre todo el anhelo, la convicción firme de un vivir honrado y dichoso, en perfecta concordancia con el bienestar y la honradez de los demás. ¿Es esto soñar? ¡Desgraciado el pueblo que no tiene algún ensueño constitutivo y crónico, norma para la realidad, jalón plantado en las lejanías de su camino! (Cito por *Benito Pérez Galdós. Prosa crítica*, ed. de José Carlos Mainer, Espasa 2004, pp. 872-877).

Utopía, pues, declarada tanto en la actitud social como en la literaria que va a manifestarse en la novela y el teatro últimos con las diferencias que imponen los lenguajes distintos: concisa y directa en las tablas escénicas, amplia y enriquecida en los espacios más amplios de la imaginación narrativa. Porque la última novela galdosiana, la histórica y la social, suponen la vuelta de tuerca postrera del reloj siempre en hora del veterano autor para ponerlo en consonancia con los tiempos; y sintetizando lenguajes y caminos ya explorados, insufla en ellos el nuevo tono agresivo y apasionado que demandaban los tiempos. Ahora la lección urgente se esconde en la Madre-Mariclió (la historia como fundamento, experiencia y aviso), en la figura reiterada de la maestra (la instrucción como urgencia constructiva), y en el amor como asidero inexorable. Ahora, la escritura artística demandará más que nunca la desrealización y la distancia esclarecedora de la siempre mostrada distancia irónica bebida en Cervantes. La fantasía (nunca del todo ausente del texto galdosiano) irrumpirá con fuerza en las nuevas apuestas de novela de modo que lo maravilloso transitará las páginas con naturalidad. Los finales serán felices. La novelización de estos tiempos últimos demandaban, en efecto, la superación de la verosimilitud y del realismo positivo. Se trata de una superación madura, consciente, que es a la vez dolorosa y esperanzada éticamente que transgresora y moderna estéticamente.

El caballero encantado, el cuento real... inverosímil de finales de 1909, se fundamenta en un realismo trascendido por la visión poética (de la irrealidad a lo maravilloso) que domina el texto. La estructura dialogada habitual de esta última etapa cede perspectivas al narrador omnisciente, pero no desaparece. Se reserva (como ocurre en los últimos *Episodios*) para aquellos espacios novelísticos llamados a destacar cuestiones históricas o sociales concretas. El aristócrata y terrateniente Carlos de Tarsis que centra el protagonismo del texto, dilapidador de bienes y mal educado en «el decoro en las apariencias», pasa al mundo de los campesinos a los que extorsionaba convertido en un labriego llamado Gil, a través de un espejo de virtudes mágicas y retemblidos profundos como terremotos. Se trata de un encantamiento aleccionador ideado por *la Madre*, «el alma de la raza», cambiante de mártir a redentora, de degradada o ennoblecida, de envejecida a hermosa, al compás de los vaivenes sociales que refleja el texto. La Madre, una creación simbólica que ocupará atalaya histórica de excepción en los *Episodios* últimos.

El doble personaje Carlos-Gil comienza a recorrer el camino de su regeneración viviendo de su trabajo como labriego, minero y cantero, sucesivamente, por las tierras pobres de las dos Castillas, las del verdadero ser de España. Va en la búsqueda itinerante de la verdadera España y del amor de Cintia, una millonaria «nacida en Bogotá y criada en la Argentina» y amante de las ciencias ocultas, a quien encontrará ejerciendo como maestra bajo el nombre de Pascuala. Ha iniciado Tarsis el camino de su propia regeneración; la que logra alcanzar por medio del trabajo y la responsabilidad asumida, apoyado en la Madre y en el amor de la maestra. Deshecho por fin el encantamiento tras fantasiosas peripecias, Carlos y Cintia vuelven a la vida madrileña con su hijo Héspero, futuro maestro de maestros, para extender la regeneración a España entera: si Tarsis ha encontrado el camino de su regeneración, por las mismas vías y con los mismos apoyos podría llegar esa regeneración a la España real. Pocas novelas galdosianas aparecen tan preñadas de significación en marco tan poético y eficazmente literario como *El caballero encantado*. Fácil es hallar en el texto ecos de las grandes cuestiones de la época: el regeneracionismo, las nuevas ideas sobre educación, el problema americano en la política española, el caciquismo terrible de las localidades campesinas, la triste historia del presente español, la realidad del ejército y de la guardia civil, la influencia de la iglesia y de los órdenes religiosos... Igualmente es fácil detectar en la novela el fundamento desrealizador cervantino que ha sustentado siempre el universo literario de Galdós y que aflora en la presencia intertextual de los maestros clásicos de la literatura de los siglos de Oro; Cervantes y su *Don Quijote* a la cabeza.

Fácil es igualmente sorprender en *El caballero...* lugares propios de la concepción pancrónica que Galdós tiene de la historia de España que dejaron su constancia en otras obras: como la calificación de la guerra de Marruecos como conflicto civil (*Aita Tettauen*); como la ejemplificación de los forjadores de la raza en herreros o canteros (el "divino forjador" es llamado a ser padre de las maestras, en *La primera república*); como el recurso vital que el español halla en la emigración (en *Cassandra* y en distintos *Episodios* finales); como el abandono del campo y de los campesinos (en *Marianela*); como la realidad de la España callada que sufre y trabaja (en la amplia cosmogonía de su novela histórica); como la aparición de la represiva "ley de fugas" (se había esbozado en una situación concreta de *Doña Perfecta*); como la identificación de la regeneración con la fuerza del pueblo y su esfuerzo; como la llamada a la solución política por la revolución en boca de una vieja en parecidos términos al del mensaje que la envejecida y pesimista Madre Clío aporta en la página final del episodio *Cánovas*; como la mirada positiva hacia América que Galdós concibe frente a los problemas de España aunados por "el aliento" de la lengua común (nada casual es que Héspero, la esperanza, sea hijo de colombiana)... A la postre, y merced al genio de Galdós, el mensaje de acendrado regeneracionismo utópico que manifiesta la novela no impide que sea un espléndido texto de creación literaria.

De manera más manifiesta que en las novelas, los últimos textos dramáticos de Galdós suponen, casi, un testamento. Significan una recopilación de las claves literarias y personales del autor a la vez que un modo de extensión del pulso a la sociedad que él tomaba día a día. En ellos aparecen destacados las propuestas para la paz y las llamadas a la urgencia de las reformas sociales e individuales; reflexiones y mensajes. Muy próximos se encuentran estos textos a los de las últimas series de *Episodios*, que novelizaban, además, "los años bobos" de la historia de España. Nada nuevo ni distinto; pero con fuerza inusitada en el escritor anciano.

En diciembre de 1913 estrena Galdós en el Teatro Español *Celia en los infiernos*, coincidiendo, por cierto, con el final de su responsabilidad de director artístico del Centro que tantos disgustos le causó. Es el de *Celia...* teatro claramente político del Galdós comprometido públicamente, desengañado ya de la eficacia oficial y que sufre en carne propia los problemas que la obra denuncia. La nueva comedia reitera en las tablas la problemática contundente de la pobreza del pueblo que mostraron los textos de *Amor y ciencia* y *Pedro Minio*, y propone la tesis del necesario equilibrio social desde la actitud de la rica aristócrata

Isidora 29
Yolanda Arencibia

que la protagoniza quien deja sus “cielos” para bajarse a “los infiernos” de la pobreza en busca del amor, aunque –en una actitud muy de la resignación esperanzada del Galdós último– aceptando Celia la realidad de los tiempos que, si difícilmente resuelven con eficacia los males sociales, sí logra mitigarlos con amor y caridad: así parece quedar indicado tras las actuaciones del militante socialista, Leoncio, y el astrólogo loco vendedor de ilusiones, Pedro Infinito. Supone *Celia en los infiernos* una alegoría de los beneficios espirituales que deberían aportar los regímenes republicanos y socialistas, en teoría más comprometidos con el bienestar social. Al final del estreno, Alfonso XIII felicitará a Galdós en su palco, lo que levantará suspicacias respecto a un vuelco galdosiano hacia la monarquía. En realidad, a estas alturas del transcurrir vital del que muy (1914) será elegido como diputado republicano por Las Palmas, Galdós es la conciencia despierta atenta y libre de siempre, más allá de filiaciones políticas concretas.

Enseguida del anterior estreno, la tragicomedia *Alceste* de 1914 reescribe el texto clásico de Eurípides para renovar la propuesta del poder salvífero del amor, insuflado ahora de mayor contenido político: sí al amor al esposo (de Alceste por el rey Admeto), pero también al amor al interés general, al pueblo, merecedor del supremo sacrificio. Este Galdós último, tan amante de símbolos y alegorías como estrategias de escritura, incorpora a la escena de *Alceste*, humanizándolas oportunamente, a la Historia y a la Filosofía. Lo hace para apoyar y clarificar sus tesis; para adobarlas de fuerza dramática; para afianzarlas en el mundo del conocimiento y ante el público que las recibe. *Alceste* es un ejemplo de abnegación sublime que tiene todo el valor ético de un sacrificio cristiano.

Una tercera incursión teatral merecerá en esta etapa última el asunto bélico tan caro a Galdós, ahora más amainados los tonos, pero con la misma urgencia por la cercanía real de los desórdenes que dieron pie a la Primera Guerra Mundial. Se llamará *Sor Simona*, y representará en 1915 el rescate del autor para el teatro Infanta Isabel de Madrid del tipo de la “monja andariega” altruista y quijotesca. *Sor Simona*, una modernísima monja de un convento ideal, sin reglas ni muros, que predica con sus actos la paz, el desprendimiento y la espiritualidad, y que se alía con el componedor del texto para ayudarle a mostrar su antibelicismo de siempre y –una vez más– el poder salvador del amor. Simona practica la caridad activa, social, propia de una santa de la tierra, humana y sensible a los afectos. En los textos, Galdós ha lanzado un guiño de rescate a antiguos temas: como el Nazarín de 1894, Simona, después de un incendio, se lanza a los campos seguida de mendigos. Como locura será considerado su altruismo, en semejanza a un microtema del episodio de 1898,

Zumalacárregui, y relacionando esta vez a Simona con Saloma Ulibarri, aquella protagonista tan atractiva por misteriosa.

El 1915 cierra Galdós definitivamente el ciclo de su novela con la apuesta confusa (en términos genéricos) de *La razón de la sinrazón*, una *fábula teatral absolutamente inverosímil*. Se trata de una nueva novela dialogada como lo fueron *El abuelo* y *Cassandra*, pero más cercana que aquéllas al teatro por la naturaleza de las acotaciones. Ahora Atenaida, una nueva mujer simbólica que personifica a la Razón, se esconde en una joven maestra que abandona el medio campesino para instruir niñas en una ciudad imaginaria en donde reina la sinrazón. La ciudad se llama Ursaria y es la capital de Farsalia Nova. Allí, diablos, diablejos, brujas y políticos corruptos de nombres fantasiosos se confabulan en las tres primeras jornadas de la obra para lograr el "desrazonamiento" total y para impedir la labor correctora que se propone Atenaida. Logrará esta por fin triunfar mediante la colaboración de Alejandro, un novio de procedencia campesina como ella que, seducido por una vida de elegancias, grandeza y lujos, había cometido la equivocación de trasladarse a Ursaria para ser ministro de sainete al servicio del diablo supremo Arimán y de la sinrazón suprema que este promueve. Alejandro reparte nombramientos indecorosos y dicta engendros de proyectos de ley «de esos que deslumbran a la opinión y embelesan a las muchedumbres» (En este tomo, p. XXX). Atenaida, con amor, voluntad y sabiduría, consigue vencer la tentación del poder en su novio e introducirse con decisión en el bando de la sinrazón para redactar las leyes que Alejandro firmará. Son leyes "razonables", por lo que cual han de provocar en la sociedad un cataclismo. En medio de truenos horribles, rayos incendiarios y terremotos (distintos bandos de la sinrazón que luchan) resulta destruida Ursaria, la ciudad corrupta. Los protagonistas escapan e inician una luminosa peregrinación hacia un paraíso rural poblado de gentes humildes y sanas que viven de su trabajo. En esa vía purificada, los diablos y las brujas sobrevivientes habrán de sucumbir entre los fuegos telúricos de un cráter que se abre para ellos. Conjurados todos los males, Alejandro y Atenaida llegan felizmente a su aldea para dedicarse a la labranza y al magisterio, acompañados de un sacerdote ejemplar y de su ama Dominga, maestra de labores.

La lección final de la novela que cierra la cosmogonía narrativo-teatral galdosiana no puede ser más representativa del ideal social del autor y de su inveterado optimismo: los males han sido conjurados por un cataclismo y la España saneada avanza en el camino de su regeneración. Fácil es detectar en el mensaje general de la novela, subtemas significativos del eterno Galdós: de nuevo, la regeneración del pueblo mediante la figura de la maestra; de nuevo, la fuerza de la voluntad y la decisión encarnadas en una figura de mujer luchadora y

tenaz que logra insuflar voluntad y energía al varón y, de nuevo, el amor como fuerza impulsora de la naturaleza; de nuevo, la asunción de que la verdadera santidad sólo consiste en mantener una vida sana en el marco del amor y del deber. También la convicción de que la verdadera religión no es la de las prácticas externas sino la de la Humanidad, que es la práctica de la bondad y el servicio desinteresados; como lo hace el simbólico cura don Hilario de Acuña, un nuevo "pastor Curiambro" como el que conoció don Quijote y un ser «bastante ilustrado y sin asomos de intransigencia y gazmoñería» (p. 641) que reparte café y buenos habanos, que practica las leyes del asilo, de la benevolencia y de la tolerancia, y que acepta todas las debilidades humanas (empezando por la suya propia), en el convencimiento pragmático de que la perfección no puede existir.

Siguiendo la cronología, he de volver a los textos dramáticos para cerrar.

Ya en el final de la etapa, *El tacaño Salomón*, la comedia de 1916 que prosigue la vía temática de la defensa de la compasión y la caridad de las últimas propuestas, es un lapsus ligero en el marco ambiental de un socialismo sentimental. Minimizado queda ante su continuación en la escena, *Santa Juana de Castilla*, la tragicomedia en tres actos que estrenó el madrileño Teatro de la Princesa en mayo de 1918 y el legado final de de su imaginación histórico-poética. Significa el drama de *Doña Juana...* un redondeo apretado de ideas y de preocupaciones pendientes, elaborado con especial habilidad dramática. Sintéticamente, se plantean las claves del texto en el primer acto: la base histórica del confinamiento de la reina, los opresores inmediatos, su religiosidad, la actitud de las gentes sencillas que la rodean..., para volver al asunto, cerrándolo, en el acto último. Más que Isabel —la Madre grande que invoca la desgraciada reina viuda—, Juana es el símbolo ideal; es Castilla y es España. Sus credenciales literarios son: las ideas de confortación en el pueblo —las gentes de Castilla— que predica; la anuencia con su confesor Francisco de Borja, el descendiente de papas que abandonó un ducado para hacerse jesuita; la conformación espiritual de la reina en un cristianismo prístino, puro, simbolizado en el agua que pide para sus manos de moribunda («el agua pura y limpia, como la que cae del cielo cuando lloran las nubes para fertilizar la tierra y purificar todas las cosas» Pérez Galdós. *Teatro completo, 4, Arte Naturaleza y Verdad*, Cabildo de Gran Canaria, 2012, p. 145); la cercanía mental y hasta física a Erasmo (la reina aprieta contra sí un ejemplar de *El elogio de la locura*)... *Santa Juana de Castilla*, envuelve distintos sueños galdosianos: destacado, el del cristianismo evangélico esencial, limpio de prácticas superfluas y de ritos, acogedor de distintas perspectivas, tolerante, solidario y abierto a planteamientos e interpretaciones diversos, aquel cristianismo que ya

Isidora 29
Yolanda Arencibia

añoraba ya el autor en el antiguo texto de *Gloria*, cuarenta años antes y apenas iniciada su tarea literaria.

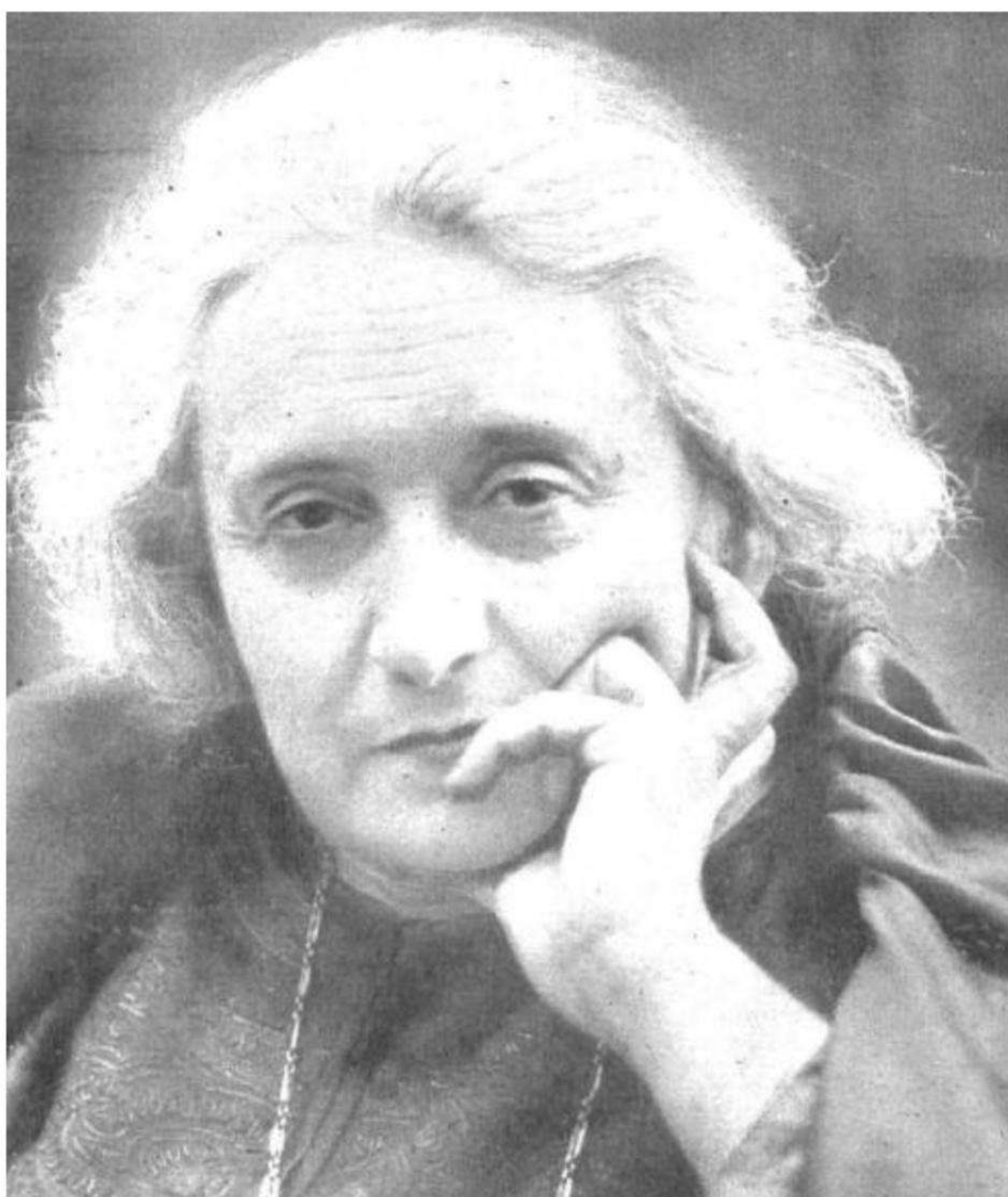
Es *Santa Juana de Castilla* la última utopía de Galdós. Un sueño esperanzador que, conscientemente, dejó como testamento a la humanidad cuando la vida no le daba para más.

* * *

Hemos visto esquemáticamente el avanzar armónico del círculo de la creación galdosiana durante casi sesenta años de escritura: un universo de ficción magistral concebido por la genialidad de un creador con los pies en la tierra y expresado desde la infinitud del arte de la literatura, que es el que le confiere atemporalidad, universalidad y eternidad.

(Prólogo a *Arte, Naturaleza y Verdad*, tomo 24. *Cassandra, El caballero encantado, La razón de la sinrazón*, Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 11-47).

María Guerrero



TAL DÍA COMO HOY, HACE NOVENTA Y CINCO AÑOS

Este texto es muy cercano.

El más cercano de este breve corpus. Lo redacté para la prensa el pasado 4 de enero con motivo del aniversario de la muerte de Galdós.

Quise en él dar cuenta de lo que fue 1915 (cien años antes) en la vida de don Benito. El texto no pretende otra cosa que ser un medio de llamar la atención del lector interesado sobre la personalidad de ese don Benito de más de setenta años.

Tal día como hoy hace noventa y cinco años murió en Madrid Benito Pérez Galdós. Nos llega su recuerdo animado por el sol espléndido que ilumina nuestra Gran Canaria mientras escribo. No quiero redactar una necrológica; ni tampoco un panegírico innecesario. Prefiero recordar con ustedes al don Benito de hace hoy un siglo, el de 1915. Está ciego y achacoso; decepcionado de los tiempos históricos, receloso de los sociales, cansado.... Pero está en marcha Su reloj tiene aún cuerda para rato.

Setenta y un años largos tiene Galdós. 1914 no había sido año feliz para nadie (aún hoy la fecha nos duele). Sus menos debió tener también para el don Benito que –siempre noticia como escritor y como intelectual– vio su nombre llevado y traído en la prensa por distintas cuestiones. Fue una de ellas su presencia en el Palco Real del Teatro Español, en enero, cuando los Reyes acudieron a la treinta y una representación de su comedia *Celia en los infiernos*: “¿Qué pintaba allí un republicano?”; “¿porqué esos gestos de amistad?” – susurraban sus correligionarios, murmuraban sus contendientes políticos, comentaba la prensa. Hubo otra cuestión; aún más personal, dolorosa para la familia: la de sus problemas financieros, publicitados con la controversia consiguiente. Sin embargo, sin amilanarse, don Benito había logrado ese 1914 dar dos campanadas bien sonoras. En abril resonó la del éxito de su nueva apuesta teatral, la mitológica *Alceste*, con la presencia de los Reyes en el estreno, en el palco del Teatro de la Princesa. Y enseguida, en mayo, otra campanada: el logro de su acta de Diputado republicano por Las Palmas. Respaldo total, pues, en su tierra: «A mí me ha proporcionado una gran satisfacción –le escribe su amigo de infancia Fernando León y Castillo– porque me encuentre contigo en los últimos años de la vida, como en los primeros, al calor de la tierra en que nacimos. Continuemos haciendo por ella lo que podamos, que bien lo necesita y bien lo merece».

Isidora 29
Yolanda Arencibia

A las alturas del 4 de enero de 1915, tal día como hoy hace cien años, la familia madrileño-canaria vivía el dolor del desgajamiento. Concha Pérez Galdós, la llama viva de aquel hogar, había muerto en noviembre pasado; y en febrero de este año va a fallar el puntal de toda la familia, la hermana mayor, Carmen. Pero aún quedaba en la casa de Hilarión Eslava la fortaleza anímica del fiel sobrino don José Hurtado; también la devoción dulce de Rafaelita, la solicitud de criado-amigo-cómplice Paco Menéndez, el apoyo de los amigos de siempre a los que se ha sumado un jovencísimo Ramón Pérez de Ayala. Y, al otro lado del Madrid de entonces, tenía don Benito a María, su hija, con los pequeños Benito y Rafael. Y no lejos de su casa, en el mismo barrio de Argüelles, brillaba para él la llama eterna del amor en el nido confortable de Teodosia Gandarias: a ella dirigirá don Benito este 1915 una veintena de cartas, las últimas; vendrán desde el mismo Madrid cuando “el trancazo” o el frío le impedían la salida o desde Santander durante el veraneo, con añoranza de «la sin igual *donna*, norte y esperanza del amantísimo caballero, hoy desterrado en estos confines y deseoso de volver a tu lado».

En este 1915, difícil de abatir resulta el cíclope que aún queda en Galdós. Sobreponiéndose anímicamente al dolor de la muerte de las hermanas (de la muy reciente de Carmen), en marzo acude al Ateneo para inaugurar un ciclo de conferencias: *Guía espiritual de España* se tituló el ciclo. Para ese acto, prestarán a don Benito su voz los hermanos Quintero quienes casi declamaron el canto en prosa del creador a la bien amada ciudad de acogida, *Madrid*. Y antes de la mitad del año la editorial Hernando publicará la última de sus narraciones: ¿novela, teatro, fábula?; *La razón de la sinrazón. Fábula teatral absolutamente inverosímil*, explicita el texto. Nada importan ya los géneros literarios; nunca le habían obsesionado. Lo importante es que la obra viene a significar una especie de testamento personal conformado en un diálogo cargado de filosofía a la vez realista que esperanzada. En él la ciudad corrompida de nombre mítico, *Ursaria*, acaba sepultada en los infiernos. ¿Para siempre?... Una espita de esperanza deja abierta el autor para permitir reemprender por ella el camino nuevo hacia la regeneración. Es la que protagonizan el político redimido y la maestra luchadora y tenaz que han sobrevivido gracias al poder del amor. Ambos, Alejandro y Atenaida, lograrán tornar felizmente a su aldea para replantar la semilla fértil de la labranza y el magisterio. ¿Y el espíritu? ¿Y la fortaleza de la fe? La joven pareja no está sola; los acompaña don Hilario, un sacerdote ejemplar que reparte café y buenos habanos, que practica las leyes del asilo, de la benevolencia y de la tolerancia, y que acepta todas las debilidades humanas (empezando por la suya propia) en el convencimiento pragmático de que la

perfección no puede existir. El lector ha de reconocer el mensaje reiterativo del Galdós último: trabajo, cultura, fe.

No calla aún el narrador achacoso y ciego. En agosto *La esfera* publicará la que sería su última crónica narrada. Se titula *Ciudades viejas. El Toboso*, y supone una bella evocación mágico-realista en forma de cuento de la patria de la simpática Dulcinea. El lector apreciará su envoltura mágica y su fuerza; y nada le sorprenderán el tema y sus protagonistas como entrañables para el don Benito eterno que desde siempre había estado dialogando con *don Quijote*, y desde siempre ha experimentado con el gran Cervantes la fuerza real de un ideal soñado.

Será en agosto y en Santander, cuando, invitado por don Alfonso XIII, don Benito acudirá al palacio de la Magdalena para tener una larga audiencia con el monarca: «Interesantísima y muy satisfactoria para mí»— le dice en carta a Teodosia. Aunque reservada, porque «parte de lo que el rey me dijo no puede hacerse público». Reavivaría entonces la prensa las suspicacias del pasado año: “¿No era Galdós destacado reformista y aliadófilo?” “¿De qué habló con el Rey?”.

En diciembre de este 1915 todavía tendrá ánimos don Benito para seguir los ensayos de un nuevo drama, *Sor Simona*, y de disfrutar de su estreno en la sala del teatro Infanta Isabel de Madrid. Le satisfizo sin duda componer el trazado de las andanzas de la monja moderna que, en un convento ideal sin reglas ni muros, predicaba con sus actos la paz, el desprendimiento y la espiritualidad. Será sor Simona aliada del autor para reafirmar con ella su antibelicismo de siempre y —una vez más— para subrayar el poder salvador del amor

Sigue don Benito en la brecha cuando 2015 llegue a su fin. Se aplica en el dictado de los apuntes finales de la próxima obra, una comedia que se estrenará en febrero de 1916. Y está ilusionado con la versión teatral de *Marianela* que redactan para él los hermanos Quintero. No descansa. La fuerza sonora de su reloj aún tiene cuerda; no mucha.

No ha perdido la esperanza.

Tal día como hoy, cuatro de enero, hace noventa y cinco años murió en Madrid Benito Pérez Galdós. Los genios, sin embargo, no mueren. Revive Galdós con nosotros cada vez que, releyéndole, levantamos la vista para pensar; o cuando anotamos detalles sobre los qué, los cómo y los porqués de sus páginas; o cuando lo sentamos junto a

Isidora 29
Yolanda Arencibia

nuestra mesa para conversar con él sobre tantas y tantas cuestiones, que fueron de ayer y que siguen siendo de hoy.

(La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de enero de 2015)

* * * *

BOLETÍN DE PEDIDO O SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden.

Deseo recibir la revista nº ___ de ISIDORA.

Nombre y apellidos: _____

Organismo: _____

Domicilio: _____

Localidad: _____ **Código postal:** _____

Provincia: _____ **Estado:** _____ **País:** _____

Correo electrónico: _____

Tlf. de contacto: _____ **FAX:** _____

Forma de pago elegida:

Transferencia bancaria a la cuenta corriente de Caja Madrid:

2038 1029 48 3003335795, a nombre de ISIDORA, remitiendo el reguardo bancario a cualquiera de las direcciones indicadas.

IBAN: ES 12 2038 1029 48 3003335795 BIC: CAHMESMMXXX Domiciliación bancaria:

Banco: Sucursal:

Código de la cuenta bancaria															
Entidad				Oficina				D.C.		Número de la cuenta					

Tarifas: - Ejemplar: 22 €, monográfico: 30€; número atrasado: 17€.

- Suscripción anual, España: 62€; Europa: 66; América: 77 €; resto del mundo: 80€.

Pedidos: pedidos@isidoraediciones.com

isidoraedicionesoficial@gmail.com

Cumplimentar y enviar a: Isidora Ediciones-Rosa Amor del Olmo

- C/ Corte de Faraón, 7; bajo D. 28041, Madrid, España.

Los madroños 7 28430 Alpedrete Madrid

- 3 Rue de L'Hermitage 79150 Sanzay, Argenton les vallés, Francia.

Teléfonos de contacto:

- España: (34) 91 849 95 99 (34) 635 394 567.

- Francia (33) 241 755 514, (33) 635 39 45 67.

Página WEB www.isidoraediciones.com

Isidora 29
Yolanda Arencibia

Benito Pérez Galdós

VOLUNTAD

COMEDIA EN TRES ACTOS



Edición de Rosa Amor del Olmo



ISIDORA
Ediciones





ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

La profesora Yolanda Areñeibia, catedrática de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en situación de emérita, ha hecho de la investigación en Pérez Galdós tema estrella de su trabajo profesional durante muchos años. Le interesó siempre el *todo Galdós* frente a una parcela concreta de su creación: las raíces cervantinas de su modo de fusionar realidad e imaginación; la exploración del *qué* y el *porqué* del trasfondo histórico del total de su obra; el escrutinio del interior humano que aportan sus ficciones; el paso a paso de una voluntad de superación e insatisfacción nunca culminada; la construcción final de un universo literario coherente; sus contextos; sus mundos; su personalidad....

El lector tiene en sus manos un monográfico de trabajos de la profesora Areñeibia ordenados por su cronología. La elección no se ha basado en criterios de mayor o menor calidad, siempre discutible, sino en rescatar de su desconocimiento estudios publicados por editoriales minoritarias o que aparecieron en medios de no fácil acceso para el galdosiano común. Todos los trabajos aparecen datados y precedidos de una nota de presentación y explicación; algunos carecen de aparato crítico porque no fueron preparados para un galdosiano erudito; y ninguno de ellos ha sido reelaborado para ser puesto al día en contenidos o bibliografía. Si cualquiera de los textos de este monográfico consiguiera despertar interés hacia la personalidad y la obra del mejor de nuestros novelistas del XIX, el equipo de *Isidora* y la profesora Areñeibia quedarían más que satisfechos.

