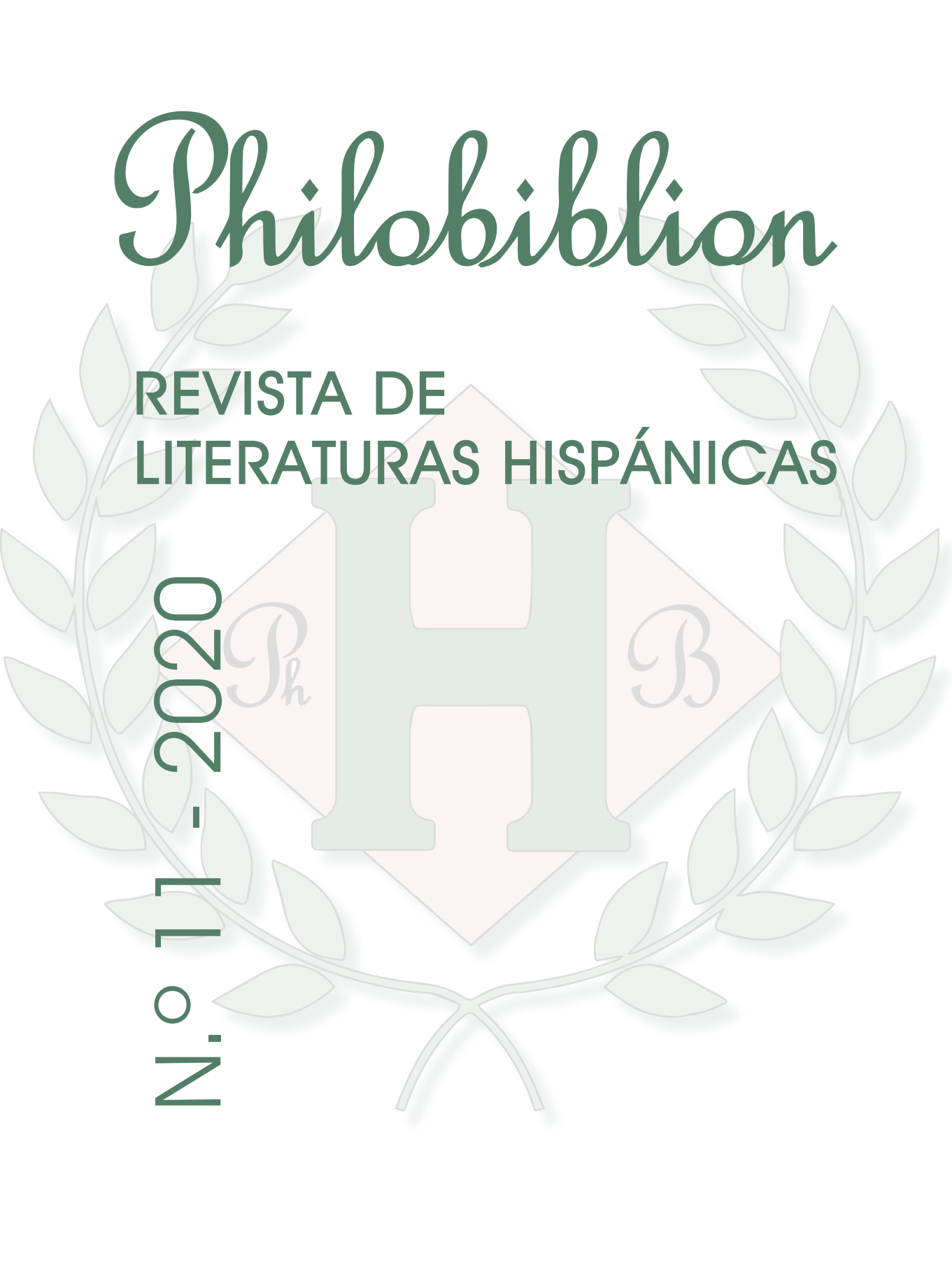


Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 11 - 2020



Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
revistaphilobiblion@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Juan Cerezo Soler (UAM)

Secretaría

José Luis Eugercios (GWU/UAM)

Consejo de redacción

Alberto Escalante Varona (UEX), Sergio García García (UAM),
Weselina Gacińska (UAM), Raquel López Sánchez (UAM),
Pedro Mármol Ávila (UAM), Yónatan Pereira Melo (UAM)

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Paul M. Johnson (DePauw University)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)

Índice

1. El tema de España en la poesía del exilio de Luis Cernuda.
De la madre a la madrastra
ÁLVARO DÍAZ VENTAS9
2. La imprenta en México: cuestiones terminológicas y tipología de
los primeros impresos americanos
NÚRIA LORENTE QUERALT31

Benito Pérez Galdós. Espejo fiel de la sociedad

Presentación

MARIACARMELA UCCIARDELLO.....45

Aproximación a la investigación

“El parlamentarismo español en la perspectiva de sus corresponsales
de prensa. De Galdós al Siglo XXI”

PABLO DELGADO CUENCA.....51

Los personajes monstruosos de Leré y Mauricia la Dura.

El mito nacional y el Regeneracionismo

MARIACARMELA UCCIARDELLO.....69

La cara oculta de la realidad: elementos fantásticos en

La princesa y el granuja, de Benito Pérez Galdós

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ.....121

RESEÑAS139



Nota de los editores:

El 31 de mayo de 2020 fallecía en Nueva York Lía Schwartz. Dado que estaba al salir el número 10 de la Revista, correspondiente todavía a 2019, decidimos entonces, al calor de la inmediatez y avisando en nota de la anomalía, publicar allí el sentido obituario que en su memoria redactó la profesora Pérez Cuenca. Remitimos ahora, ya en fecha, a aquellas páginas, al tiempo que actualizamos, de nuevo en nota, nuestro homenaje.

El tema de España en la poesía del exilio de Luis Cernuda. De la madre a la madrastra

ÁLVARO DÍAZ VENTAS
Universidad Autónoma de Madrid
alvaro.diazv@estudiante.uam.es

Resumen: El siguiente artículo se propone repasar los poemas del exilio de Luis Cernuda en los que se trata directa o indirectamente el tema de España. Para ello, haremos un recorrido cronológico por las secciones de *La realidad y el deseo* (1924-1962) escritas durante el exilio del autor, desde *Las nubes* (1937-1940) hasta *Desolación de la quimera* (1956-1962). Así, los objetivos principales serán extraer los leitmotifs de este corpus de poemas y analizar la evolución del tema desde la figura de la madre hacia la de la madrastra con el fin de repasar cómo se reflejan en su corpus poético el desarrollo de sus sentimientos hacia su patria.

Palabras clave: poesía del exilio; tema de España; Luis Cernuda; madrastra.

The subject of Spain in Luis Cernuda's poetry of exile. From the mother to the stepmother.

Abstract: This paper attempts to evaluate the poems written by Luis Cernuda throughout his exile in which the topic of Spain is addressed directly or indirectly. In order to do so, the sections of *La realidad y el deseo* (1924-1962) written during this period will be studied in chronological order, from *Las nubes* (1937-1940) to *Desolación de la quimera* (1956-1962). The main aims of this study are to discover the leitmotifs of this group of poems and to analyse the evolution of this subject to examine Cernuda's feelings towards his country and the variation of its characterisation: the progress from the lovely mother to the stepmother.

Key words: the poetry of exile; the subject of Spain; Luis Cernuda; step-mother.

1. EL DESTERRADO EN LAS NUBES

Las *nubes*, escrito entre 1937 y 1940, se publicó en la edición de 1940 de *La realidad y el deseo*. Después de trasladarse a París tras el estallido de la Guerra Civil, Cernuda regresa a Madrid a finales de 1936 y se instala en Valencia en abril de 1937, donde vivirá el ambiente beligerante de la contienda. Tras un breve regreso a la capital española en octubre de 1937, el poeta Stanley Richardson organiza en Londres un ciclo de conferencias sobre el conflicto. Para asistir, Cernuda saldrá de España el 14 de febrero de 1938 para no volver, y ya en enero de 1939 se trasladará a Escocia como asistente de Español de la Universidad de Glasgow.

Las ocho composiciones iniciales están escritas en España y en ellas «no es difícil rastrear su incomodidad para adaptarse a las consignas del populismo y el compromiso que exigía el momento» (Teruel 2013: 29). En el poema que abre *Las nubes*, «Noche de luna» (Cernuda 1988: 133-135)¹, encontramos ya algunos motivos recurrentes. La luna se presenta así como «aquella diosa virgen» que «asiste a sus vigiliass / en el silencio dulce de las noches» (vv. 3-6). Esto es, un elemento etéreo como contrapunto a las vidas efímeras de los hombres que ha contemplado los sucesos y accidentes de «los abuelos / remotos» desde los cielos (vv. 8-9). Con la calma de esa experiencia, presencia ahora la matanza entre compatriotas. Por ello, a través de la confrontación del tiempo natural con el humano, se desacraliza la importancia histórica de la contienda y se recuerda que Diana estará vigilante hasta que solo pueda contemplar «[...] la pura belleza tranquila de la nada.» (v. 83)

El tono elegíaco que recorre el poemario se encuentra aún más presente en el lamento por la muerte de García Lorca: «A un poeta muerto [F. G. L.]» (135-138). Estos versos se construyen a través de la paradoja de que, tras su asesinato, la muerte está ahora más viva que la propia vida por contar con un ser tan transcendente entre sus filas: «La muerte se diría / más viva que la vida / porque tú estás con ella» 136; vv. 34-36) Asimismo, aparece ya la culpabilización del «pueblo hosco y duro» (v. 3) con su «hiel sempiterna del español terrible» (v. 13):

¹ En adelante, todas las citas de *La realidad y el deseo* se referirán a esta edición.

Triste sino nacer
Con algún don ilustre
Aquí, donde los hombres
En su miseria sólo saben
El insulto, la moda, el recelo profundo
Ante aquel que ilumina las palabras opacas
Por el oculto fuego originario. (vv. 16-22)

Otra de las ideas fundamentales de la poética cernudiana que observamos es la visión romántica del oficio poético. En la elegía, además de lamentar la muerte de Lorca se reflexiona sobre la naturaleza sobrenatural del poeta y se plasma su sacralizada visión del artista: «Leve es la parte de la vida / Que como dioses rescatan los poetas» (vv. 9-10). En este planteamiento, la muerte es al mismo tiempo el consuelo y la victoria, el final necesario que devuelve al poeta al ámbito daimónico al que pertenece.

Esta visión, contrapunto de la sociedad utilitarista que ahoga y exilia al creador, se asocia a su modo de entender la poesía como una manera de dar sentido a la propia experiencia y como un destino con el que hay que comprometerse. La idealización del quehacer poético estará estrechamente relacionada con los poemas en los que aparecen creadores españoles². La idea aparece, por ejemplo, en *Historial de un libro*: «[...] ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, sino única, de mi existencia» (Cernuda 1971a: 182). Además, se trata de un rasgo que se acentúa con el exilio. En palabras de José Teruel, «Cernuda subordina, especialmente a partir del exilio, su identidad social verdadera a la clave de su mito y su personaje: él era fundamentalmente el Poeta» (2013: 39).

Coincidiendo con el centenario de la muerte de Larra en 1937, Cernuda compone «A Larra con unas violetas» (145-146), donde glosa su manido comentario sobre la escritura en el país y explica su suicidio través de él: «Escribir en España no es llorar, es morir / Porque muere la inspiración envuelta en humo» (vv. 44-45). Cernuda se identifica aquí con Larra como «víctima del vacío espiritual de la sociedad española» (Harris 1992: 157), motivo que

² En ese sentido, es una constante en la poética cernudiana la tematización de figuras literarias, que funcionan como máscaras de la propia voz poética. Como señala Gabriel Insausti, en estas composiciones «[...] más que de Lorca, Larra, Góngora, Gide, etc. de quien habla siempre Cernuda es de sí mismo» (2017: 52).

se desarrollará durante su exilio con reiterados lamentos por la ausencia de valoración de su obra. Además, observamos aquí la aparición por vez primera de un término que irá siendo cada vez más recurrente para referirse al país a medida que el poeta se va distanciando de él: la caracterización de la patria como «madrastra»³, lo que nos muestra que ya desde una temporalidad marcada por el conflicto fratricida Cernuda mostraba cierta predisposición a las posturas que posteriormente tomará desde el exilio.

Pero tendrá que disiparse la esperanza antes de que en la poesía de Cernuda domine la prosopopeya de España como su cruel madrastra y venza a esta caracterización con connotaciones tan positivas. Por el contrario, en «Elegía española [I]» (138-141) dirige su lamento a su patria, caracterizada como una dulce madre: «Háblame, madre; / [...] Que ninguna mujer lo fue de nadie / Como tú lo eres mía.» (vv. 20-23) Una madre inmortal que sufre al contemplar, «dolida y solitaria» (v. 67), la matanza. En un tono cariñoso y familiar, no deja de culpar a los «traidores» (v. 50) que han provocado la contienda, aunque la progenitora sufra «con todos»⁴. La elegía nos permite ver también el germen de una de las vertientes del tema estudiado: la mirada hacia el glorioso pasado imperial⁵.

«Elegía española [II]» (148-150) es un poema escrito con posterioridad a su salida hacia el exilio. Con «[...] la distancia entre los dos abierta» (v. 1), Cernuda se vuelve a dirigir a su tierra para expresar el dolor que le producen la destrucción, la derrota del bando republicano y la fatal paradoja de que «aquellos que en la sombra suscitaron/ la guerra [...]» (vv. 18-19) sean los que disfruten la victoria. Si en «Elegía española [I]» España se presentaba como la madre del poeta, aquí la «enamorada» voz poética adquiere un tono amoroso. En la distancia, a Cernuda solo le queda el recuerdo y la esperanza de volver a sentir una unión elemental, casi telúrica, con su tierra: «Deja tu aire ir sobre mi frente, / Tu luz sobre mi pecho hasta la muerte, / Única gloria cierta que aún deseo» (vv. 42-44). Sin embargo, el regreso del poeta jamás se hará efectivo, lo que parece intuir desde el comienzo de su exilio:

³ «Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha [...]» (v. 36)

⁴ «Que por encima de estos y esos muertos / y encima de estos y esos vivos que combaten, / algo advierte que tú sufres con todos.» (vv. 79-81)

⁵ «Porque mucho he amado tu pasado, / Resplandor victorioso entre sombra y olvido.» (vv. 70-71)

Si nunca más pudieran estos ojos
Enamorados reflejar tu imagen.
Si nunca más pudiera por tus bosques,
El alma en paz caída en tu regazo,
Soñar el mundo aquel que yo pensaba
Cuando la triste juventud lo quiso. (vv. 33-38)

El mundo que Cernuda imaginaba en su juventud no puede ser otro que la utopía política que la Guerra Civil, con el triunfo de los reaccionarios, se llevará por delante⁶. Es este el tema del último poema que escribirá en España: «Lamento y esperanza» (146-147). Al ver cómo la guerra se encamina hacia la derrota del bando republicano, escribe una elegía al fracaso del ideal y culpa al «continente de mercaderes y de histriones» (v. 17) por esperar inerte la caída de España en manos del fascismo. A pesar del desengaño, encontramos un atisbo de esperanza en el futuro al recurrir al valor eterno de la nación al final del poema.

Sin embargo, la vida continúa para el desterrado. A pesar del cansancio y la desidia que le produce empezar de nuevo en el exilio, Cernuda debe seguir hacia adelante con la tenue esperanza de renacer. En el monólogo dramático «Lázaro» (164-168), subvierte el relato religioso al adoptar esta máscara poética para pedir «Fuerza para llevar la vida nuevamente» (v. 107). El tono del poema es desolador y dominan en él la pesadumbre y el hastío. Su nueva vida le parece un sucedáneo de la verdadera; insulsa, vacua, incompatible con el placer:

Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;
La palabra hermandad sonaba falsa,
Y de la imagen del amor quedaban
Sólo recuerdos vagos bajo el viento.
Él conocía que todo estaba muerto
En mí, que yo era un muerto
Andando entre los muertos. (vv. 90-97)

⁶ Véase, para un estudio sobre el compromiso político de Cernuda con el proyecto republicano, Sicot 2006. Como allí se constata, Cernuda participa tempranamente en las Misiones Pedagógicas Republicanas y, ya durante la contienda, se adhiere a la Alianza de Escritores y Artistas Antifascistas, se alista al batallón Alpino –en el que permanecerá de octubre del 36 a enero del 37–, y participa activamente en publicaciones como *Hora de España* o *El Mono Azul* (490). No obstante, posteriormente el poeta se desengañaría de la utopía revolucionaria, en buena medida, gracias al ambiente doctrinario y homófobo que vivió en Valencia en 1937, como se constata en el poema de *Desolación de la Quimera* «Amigos: Víctor Cortezo» (364-366).

El motivo del exiliado como el renacido que vuelve a la vida con pesar y extrañeza fuera de su patria aparece también en «Impresión de destierro» (168-169): «Con la misma fatiga / Del muerto que volviera / Desde la tumba a una fiesta mundana» (vv. 21-23). En este poema descriptivo, Cernuda nos da una vaga pincelada de un «salón del viejo Temple» (v.3) en el que se encuentra con unos compatriotas exiliados. Se trata de un correlato objetivo en el que la voz poética se vale de ese encuentro para imprimir en el lector esta sensación de destierro. Así, al final del poema, uno de esos desterrados le espeta cortante: «“¿España?”, dijo. “Un nombre. / España ha muerto.”»

Por otra parte, en «Un español habla de su tierra» (182) queda patente la sensación de Cernuda de haber sido expulsado de un lugar casi paradisiaco. Domina una vez más el tono nostálgico y elegíaco a raíz del destierro al que esos «caínes sempiternos» (v. 10) le han empujado: «De todo me arrancaron. / Me dejan el destierro» (vv. 11-12). Con la desoladora profecía final, se diluye toda esperanza con la intuición de que al poeta le llegará antes la muerte que a España la liberación del fascismo: «Un día, tú ya libre/ De la mentira de ellos, / Me buscarás. Entonces/ ¿Qué ha de decir un muerto?» (vv. 24-28)

En el poema final, «El ruiseñor sobre la piedra» (184-188), se tematiza el recuerdo de El Escorial tanto como símbolo de España como de la obra artística. Por una necesidad esencial –en el sentido de la «esencia» del poeta–, el poeta necesita volver la mirada hacia su patria, la recuerda irremediablemente: «Y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra» (v. 24). Rememora así, nuevamente como si de un desengaño amoroso se tratase, la pérdida del desterrado: «[...] Pero en la vida todo/ Huye cuando el amor quiere fijarlo. / Así también mi tierra la he perdido, /Y si hoy hablo de ti es buscando recuerdos/ En el trágico ocio del poeta.» (vv. 46-50)

Desde «la sombra Nórdica» (v. 56) en que vive, Cernuda reivindica el espíritu soñador y artístico como esencia de la nación: «Eres inútil como el lirio» (v. 91). Esta idea se reiterará durante su exilio y entronca con el idealismo cervantino y del ideal imperialista. Encontramos de nuevo el germen de motivos que aflorarán al irse distanciando de España, como la contraposición entre el carácter práctico anglosajón y el soñador español: «¿Qué vale el horrible mundo práctico/ Y útil, pesadilla del norte, /Vómito de la niebla y el fastidio?» (vv. 95-97). El final del poema recalca la grandeza

eterna de la nación, que sobrevivirá a la dictadura y al desolador destierro: «Que ha de vivir tu voluntad de piedra, / Ha de vivir, y nosotros contigo.» (vv. 129-130)

En definitiva, como escribe Derek Harris, a pesar de la extendida idea de que para Cernuda el exilio no habría supuesto una conmoción vital similar a la de otros escritores, «en los poemas que expresan las primeras reacciones al exilio se notan los síntomas característicos de choque, indolencia y aturdimiento emocional.» (1992: 113) El tema de España ocupa así un lugar privilegiado en *Las nubes*, y a menudo la patria aparece bajo la máscara de la madre o se dirige a ella como si de una amada se tratase. Así, observamos una recurrencia del tono elegíaco, de la nostalgia que nace de la unión esencial con la tierra y de la tragicidad del desterrado que debe volver a la vida en un ambiente extranjero y hostil.

2. EL AMARGO RECUERDO DE COMO QUIEN ESPERA EL ALBA

El título del libro –escrito durante la Segunda Guerra Mundial– alude a la escéptica esperanza hacia el futuro: Cernuda viviría dos guerras de manera casi consecutiva. En «Tierra nativa» (197-198), la tragicidad y los lamentos elegíacos darán paso a un tono nostálgico en el que todavía domina la añoranza y en el que, no obstante, queda latente cierto distanciamiento en comparación con el libro anterior. Aunque la melancolía del recuerdo aun es poderosa y provoca dolor, la mirada del poeta se centra en rememorar el espacio mítico de la juventud. Un *locus* idealizado en el que los elementos naturales no reflejan todavía el desengaño y en el que «el futuro [...] espera como página blanca» (v. 16). El recuerdo del tiempo previo al desencanto y al exilio hiere así a nuestro poeta «tal puñal fino y seguro» (v. 20). En ese sentido, los versos con los que se cierra plantean la paradoja de que el recuerdo de ese mundo todavía por corromper hace que en la distancia la tierra nativa se sienta más cercana: «Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida, / Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?» (vv. 23-24)

Si en *Las nubes* veíamos poemas dedicados a otros escritores, nos encontramos ahora con «Góngora» (198-200). Cernuda expresa admiración por su compromiso poético pues, «harto de fatigar sus esperanzas por la corte» (v.3), se retiró a su Córdoba natal en los últimos años de su vida ante la in-

diferencia de sus coetáneos. La clave del poema estriba en la identificación hacia su figura: Cernuda se siente también despreciado y olvidado por sus contemporáneos. Por ello, confía en que el tiempo haga justicia y, al igual que ocurrió con la poesía del cordobés, sus versos puedan con el desdén y el valor de sus composiciones se eleve sobre los descendientes de aquellos que ningunearon a su autor⁷:

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,
Como metal insomne en las entrañas de la tierra. (vv. 40-44)

A medida que Cernuda se va distanciando espiritualmente de la España de su época, se refugia en su poesía en aspectos o épocas de la historia del país. Si tenemos en cuenta su idealismo, no es de extrañar que se identifique con el espíritu de los conquistadores que obraron la hazaña de encontrar nuevos horizontes. Así, en «Quetzalcóatl» (214-218) adoptará la máscara poética de uno de los soldados que conquistó México, que estuvo allí «cuando el milagro» (v. 3).

Quizá la clave para interpretarlo esté en la identificación entre el conquistador y el poeta. En este sentido, como el poeta, el soldado es un soñador que va en pos de su deseo y que, imbuido por su espíritu soñador, se embarca hacia lo desconocido: «El mundo era sin límite, igual a mi deseo. / Frente al afán de ver, de ver con estos ojos/ Que ha de cegar la muerte, lo demás, ¿qué valía?» (vv. 49-51) Sin embargo, el idealismo cernudiano no nos da una visión sesgada y maniquea de la historia. La voz poética, cuyas únicas motivaciones son partir hacia lo desconocido, se identifica como un ser único entre sus compañeros a los que “la ambición de riqueza y poderío” (v. 54) los lleva a embarcarse. Tampoco se niegan en el poema las atrocidades de la conquista, pero, en su idealismo, es mucha más valiosa la gesta que el precio que se ha de pagar por ella:

Astucia, fuerza, crueldad y crimen,
Todo lo cometimos, y nos fue devuelto

⁷ «Como sucedió con Góngora considerado por sus enemigos poeta oscuro, y extraño, [...] y vacío de sentimientos Cernuda se sabe también segregado del común [...]. El poeta afirma su vida en la poesía que perdurará viva [...]: la poesía como áncora de salvación» (Arellano 1998: 8).

Con creces; mas vencimos, y nadie hizo otro tanto
Antes, ni hará después: un puñado de hombres
Que la codicia apenas guardó unidos
Ganaron un imperio milenario. (vv. 61-66)

Pero de aquella gesta solo el recuerdo permanece y, en su exilio británico, se constata que de aquello nada queda: ahora el pragmatismo y la sociedad burguesa se ciernen también sobre aquella tierra con su ley utilitarista, que dicta que «sólo puede el hombre hacer dinero o hijos» (v. 109). Por ello, clama «Oh tierra de la muerte, ¿dónde está tu victoria?» (v. 115)

«Elegía anticipada» (221-222) es el poema en el que encontramos un tono nostálgico más cercano a las cotas alcanzadas en *Las nubes*. No obstante, la voz poética no llora aquí el destierro ni el lugar que se rememora es el espacio histórico de la patria. Por el contrario, el recuerdo que se vislumbra es el del espacio mítico del amor, que para Cernuda adquiere un valor eterno. El cementerio situado en «la costa del sur» (v. 1) se torna en el espacio trans-histórico de simbolización del conocimiento del amor: “Entonces el amor único quiso/ En cuerpo amanecido sonreírte [...] / Tú mirabas tu dicha sin creerla.” (vv. 29-32)

La voz poética defiende así que el amor es la única manera que tiene el hombre de librarse del yugo del espacio y del tiempo –«Libres vosotros del espacio humano, / Del tiempo quebrantasteis las prisiones» (vv. 47-48)–. Por tanto, no es de extrañar que en la insípida vida del exiliado su recuerdo se dirija allí y, en anticipación de su muerte, exprese su anhelo de perpetuarse en ese espacio inalcanzable de deseo: «El recuerdo por eso vuelve hoy/ Al cementerio aquel, al mar, la roca/ En la costa del sur: el hombre quiere/ Caer donde el amor fue suyo un día.» (vv. 49-52)

La presencia ineludible del recuerdo está también presente en «Hacia la tierra» (223-224). Se trata en este caso de un recuerdo «amargo», desfigurado por el tiempo transcurrido desde su salida y por el espacio que lo separa –tanto físico como, cada vez más, espiritual– de España. Estos factores contribuyen a que se mude «el amor en extrañeza» (v. 8). Al alma del poeta solo le queda entonces el deseo de sentir una vez más la unión telúrica presente en *Las nubes* y regresar a un espacio anterior a la pérdida:

Cansada de los sueños
Y los delirios tristes,
Volver a la morada
Suya antigua. Y unirse,

[...] Con una tierra amada. (vv. 25-32)

«Río vespertino» (231-234) responde al esquema de lo que J. A. Valente llamó la «poesía meditativa» de Luis Cernuda (1962). Se comienza describiendo el atardecer por la vereda de un río, hasta que la constatación del canto de un mirlo y su identificación con el del poeta hace que se introduzca el plano meditativo. Así, como el del ave, el canto del poeta es «inútil para los otros» (v. 18) en la sociedad del rendimiento y el capital. En ese ambiente, el poeta, «como muerto en vida» (v. 43), se siente desplazado; de hecho, sufre un desplazamiento doble por culpa de la ingrata «madrastra» y del exilio: «Es la patria madrastra avariciosa/ Exigiendo el sudor, la sangre, el semen / A cambio del olvido y el destierro» (vv. 44-46). Derek Harris nos da una de las claves para comprender las reflexiones del poema: «Al acentuar la conciencia del paso del tiempo mientras avanza el destierro, la preocupación por la relación entre el poeta y la sociedad adopta un sesgo más personal que deja ver claramente que Cernuda busca el reconocimiento de la sociedad» (1992: 159).

En definitiva, en *Como quien espera el alba* todavía predomina una visión nostálgica, aunque lejana del tono elegíaco de *Las nubes* a causa del tiempo y la distancia. El dolor se relaciona más bien con la pérdida de una unión trascendente o con el exilio de un espacio anterior al desengaño. El tiempo histórico entra en las composiciones y sigue distanciando a Cernuda de la patria, al tiempo que se va perfilando su separación espiritual. No obstante, a pesar de la progresiva caracterización hacia la oscura figura de la madrastra, la herida todavía está abierta y aún no se ha consumado el distanciamiento que constataremos en la siguiente sección de *La realidad y el deseo*.

3. EXILIARSE DEL EXILIO O VIVIR SIN ESTAR VIVIENDO

Cuando el contrato del poeta en Cambridge vence en junio de 1945, se traslada a Londres para trabajar en el Instituto Español. Dos años más tarde recibe una carta de Concha de Albornoz informándole de la posibilidad de

optar a un puesto en Mount Holyoke, *college* femenino de Massachusetts. A partir de la llegada de la carta, Cernuda prepara los trámites burocráticos para partir a Estados Unidos. El viaje provoca en el poeta la reverberación de la ilusión por un país que ejerció una gran influencia su juventud⁸.

Como Cernuda aclara en *Historial de un libro* a colación de la carta de Concha de Albornoz, en esta época se estaba perpetrando su separación definitiva con España: «Volver a mi tierra, ni pensaba en ello; poco a poco se consumaba la separación espiritual, después de la material, entre España y yo» (1971a: 206). Este proceso concluirá con la ruptura con el exilio oficial en el verano de 1948. En la Escuela de Español de Middlebury College se reencontrará con varias figuras del exilio español, lo que reabrirá la vieja herida de la recepción de *Perfil del aire*, y acentuará la sensación de ser un poeta olvidado entre sus contemporáneos. La guinda la puso la lectura del artículo de Dámaso Alonso que forja míticamente la tan manida «generación del 27» en la biblioteca del *college*: «Una generación poética (1920-1936)». Cernuda se sintió ofendido al aparecer como una figura secundaria (Teruel 2002: 40), lo que agravó su tensa relación con el madrileño.

Como resultado, Cernuda escribe tras el encuentro el poema que constatará el paso definitivo hacia la madrastra: «Ser de Sansueña» (268-273). En él, se resignifica negativamente el mito de Sansueña y se transmuta el espacio idílico tradicional asimilable a un *locus amoenus* junto al mar —tal y como aparece en «Resaca en Sansueña» (154-158)— en «la madrastra / Original de tantos, como tú, dolidos / De ella y por ella dolientes» (vv. 3-5). La patria encarna así de manera definitiva a la madrastra que solo aporta dolor; se trata de «la tierra imposible» (v. 6) que arroja de sí al poeta que tuvo el castigo de nacer allí, y ahora debe pagar por ello.

El poema se construye sobre la antítesis y la contradicción que caracteriza el contraste intrínseco del país, la hipocresía de la tierra donde se encuentran «el amor junto al odio, y la caricia junto / A la puñalada. Allí es extremo todo» (vv. 19-20). Predominan el rencor y la repugnancia hacia la situación de «Sansueña» y su variopinta «fauna» —las figuras de esa España que se execra: terratenientes, toreros, curas...—. Cernuda se resigna al fin a ser un

⁸ En especial a causa del cine, como vemos en los poemas «Nevada» o «Sombras blancas», de *Un río, un amor* (Cernuda 1988: 42; 44).

apátrida, al peaje a pagar por haber nacido «en ajeno rincón»: «Y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo / De ninguna: deambular, vacuo y nulo, / Por el mundo, que a Sansueña y sus hijos desconoce.» (vv. 28-30)

A continuación, expresa su lamento por el oscuro contraste entre el glorioso pasado y la penosa situación de posguerra. Mientras, como el poeta, los hijos denostados mueren «la vida en ajeno en rincón» (v. 38), se reproducen los viles gusanos franquistas dejando tras de sí una «ruina irreparable» (v. 39). La ruptura se consuma con la resignación del clamor final: «Vivir para ver esto. / Vivir para ser esto.» (vv. 41-42)

Una vez, por tanto, concluido el proceso de distanciamiento, los poemas siguientes vendrán a representar, bien los refugios que suponen el único hilo que le une a España —cristalizados en la patria cultural con el idioma como bandera, o la nostalgia de la España Imperial—, bien los ajustes de cuentas que llevará a cabo con sus compatriotas. O, finalmente, la explicitación lírica de dicha ruptura.

En *Vivir sin estar viviendo* nos encontramos con la segunda composición de la trilogía dedicada a Felipe II: «Silla del rey» (270-273). En este nuevo monólogo dramático, el monarca, tras haber unificado el Imperio, debe mantenerlo en su cénit. Podemos asimilar de nuevo al artista con la voz del rey que contempla desde el trono su legado. Sus preocupaciones, pues, son similares a las que Cernuda tendrá en relación con su obra: «[...] tras de mí, ¿qué reserva la suerte / Para mi obra?» (vv. 60-61)

Podemos afirmar, en definitiva, que durante la composición de *Vivir sin estar viviendo* concluye el proceso de distanciamiento hacia la patria, que será definitivo. Como muestra *Historial de un libro*, hacia 1947 la desvinculación es prácticamente total, y culminará con la ruptura con el exilio republicano en 1948. Encontramos prueba de ello, además, en el carácter residual del tema de España en el poemario, en contraposición con la importancia que tenía en *Las Nubes* y en *Como quien espera el alba*.

4. LA HERIDA CERRADA EN CON LAS HORAS CONTADAS

Cernuda comienza a escribir el poemario en Mount Holyoke a finales de 1950 y lo concluye, ya instalado en México, en 1956. No obstante, los poemas que va-

mos a comentar fueron escritos en su totalidad todavía en Norteamérica (Teruel 2013: 127). La exaltación inicial que acompaña su llegada se disipará pronto. Encontrará en Estados Unidos otro país anglosajón en el que el utilitarismo reinante y los largos inviernos le ahogan. Tras pasar varios veranos en México y viajar a Cuba en el 51, la vuelta a Mount Holyoke le resulta «enojosa» (Cernuda 1971a: 201). Tanto es así que durante estos años «no pensaba sino en la vuelta a México» (Cernuda 1971a: 201). La situación se agrava tras el romance que inicia con Salvador Alighieri en 1951. Así, Cernuda tomará la decisión de partir a México y dejará Mount Holyoke College el 13 de noviembre de 1952.

El poema que abre *Con las horas contadas* culmina la trilogía de Felipe II: «Águila y rosa» (289-292). En él se recrea el desembarco en Inglaterra del príncipe del Imperio en 1554 para hacer efectivo su enlace con María Tudor. El futuro monarca llega al país extranjero donde la muchedumbre le recibe «entre curiosa y enemiga» (v. 18). En la adversidad del exilio anglosajón, el monarca se mantiene impasible ante «los prácticos modos de engañar la conciencia» (v. 68) en ese pragmático país⁹. El rechazo hacia la tierra extraña, la esterilidad de la reina y, finalmente, su muerte en 1558 provocan el regreso de Felipe II y, como parece decirnos el poeta, el resto es historia. Cernuda no puede escribir otro desenlace tras su decepción y su encuentro con México: «No son los nuestros afectos ni tareas / Si en tierra que no es nuestra los hallamos.» (vv. 90-91)

La patria ideal de Cernuda residió siempre en el arte. En una de sus escapadas a Boston, el encuentro en el Fine Arts con el retrato de fray Hortensio Paravicino, de El Greco, motiva la creación de «Retrato de poeta» (297-299). En el «limbo» de Massachusetts, siente una suerte de epifanía al identificarse con la soledad del retratado. En palabras de José Teruel, «Cernuda se siente retratado al mirar el retrato» (2013: 130). El cuadro estimula su meditación y, así, volverán a aparecer muchos de los temas tratados en su exilio. La unión con España a través de la patria ideal conformada por el mundo artístico es una de las claves de la composición. Por otra parte, la eternidad a la que el arte ha llevado a fray Paravicino conduce a Cernuda a reflexionar sobre su propia realidad y poner en duda su rutinaria existencia en «el norte»: «[...] Tú viviste tu día, / Y en él, con otra vida que el pintor te infunde, / Existe hoy. Yo ¿estoy viviendo el mío?» (vv. 78-80)

⁹ Leemos así en el siguiente verso: «[...] tenderos acumulando, y no siempre lo propio»

Tras el reencuentro en México con su lengua, con los paisajes similares a los de Andalucía y, en último término, con la experiencia amorosa, Cernuda tiene ya la certeza de que su tierra es otra. En este sentido, escribe: «Jamás en mi juventud me sentí tan joven como en aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices» (1971a: 211). Así lo explicitan los poemas «País» (303) y «Pasatiempo» (304-305). En el primero, vemos las características de la patria utópica del poeta resumidas en tres ideales: la contemplación poética, el deseo amoroso y la meditación. En «Pasatiempo», la certidumbre del distanciamiento definitivo con España es aún más explícita. Se da por cerrada la herida del exilio a la espera de que el amor llegue a confirmarse como razón de su existencia:

Tu tierra está perdida
Para ti, y hasta olvidas,
Por cerrada, la herida.

[...] De algún azar espera
Que un cuerpo joven sea
Pretexto de tu existencia. (vv. 1-3; 10-12)

En suma, además de observar en ellos los refugios más habituales del poeta — el pasado imperial y la patria ideal ligada al arte —, los poemas de *Con las horas contadas* suponen la manifestación, después de casi dos décadas de exilio, de la cicatrización de la herida del exilio.

5. EL AJUSTE DE CUENTAS DE DESOLACIÓN DE LA QUIMERA

Ya Octavio Paz señaló el carácter de «biografía espiritual» de *La realidad y el deseo* (Paz 1964: 8). Siguiendo esa línea, el libro se ha interpretado a menudo como un testamento poético (Teruel 2013: 199). Se reúnen en él los poemas que Cernuda escribió entre 1956 y 1962, y, al acercarse a ellos, se tiene la sensación de que la voz poética intuye que el final está cerca. De ahí que haga balance y realice una suerte de ajuste de cuentas con el rechazo y el olvido de sus paisanos.

Tras ser un motivo residual en poemarios anteriores, el tema de España vuelve a ser central, en buena medida gracias a esta conciencia de cierre.

Dentro de este corpus, encontramos, en primer lugar, los poemas en los que reitera el rechazo a sus paisanos y a la realidad histórica del país franquista. Se enfrentará esa España «adonde ahora todo nace muerto, / Vive muerto y muere muerto» (337: vv. 19-21), con el país literario ideal en el que la tradición cultural y la lengua se convierten en los vínculos patrióticos reales. Desde los títulos de las dos secciones de «Díptico español» (336-342) — «Es lástima que fuera mi tierra» frente a «Bien está que fuera tu tierra» —, se explicita la antítesis entre la España contemporánea y la verdadera, la «patria imposible» (341: v. 62) que se relaciona con la tradición artística, y que toma forma a través de las novelas de Galdós.

En la primera sección, Cernuda niega que el motor de sus versos sean la separación y la nostalgia. Se define como «español sin ganas» (338: v. 67) ante el país adoctrinado que se mantiene indiferente frente al grito de «muera la inteligencia» (338: v. 39). Llegará a afirmar que ser español es la carga más dura que recayó sobre él al nacer. Una vez consumado el distanciamiento espiritual, el único lazo que le une a su tierra es la lengua: «No he cambiado de tierra, / porque no es posible a quien su lengua une, / hasta la muerte, al menester de poesía» (338: vv. 49-51). Una lengua a la que debe servir, y a través de la cual se ha formado la tradición literaria con la que sí se identifica.

En «Bien está que fuera tu tierra», en contraposición a la España real, el país de las novelas de Galdós se presenta como una patria a la vez verdadera e imposible¹⁰. El «encanto» de ese territorio utópico y literario consuela todavía a nuestro poeta. Importante me parece recalcar los versos que cierran el poema:

La real para ti no esa España obscena y deprimente
En la que regentea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado.
De aquella nos consuela y cura ésta. (vv. 80-85)

El antiespañolismo y el rencor hacia sus compatriotas quedan aún más patentes al tratar la recepción de su obra en «A sus paisanos» (374-376). Los motivos que nos interesan comentar aquí son: la leyenda que del personaje de

¹⁰ En palabras de José Teruel: «Cernuda aspiraba a que “lo español” pudiera ser la identificación elegida con un patrimonio literario» (2016: 144).

Cernuda se crea en España — de persona arisca y difícil de tratar —; la paradoja de compartir la lengua en la que escribe con sus paisanos y que, por tanto, sean ellos «los testigos de mi existencia y su trabajo» (v. 39); y el miedo del poeta a que, tras su muerte, las armas de los españoles — «la ignorancia, la indiferencia y el olvido» (vv. 22-23)— caigan sobre su obra y la releguen a la nada.

En segundo lugar, encontramos un grupo de diatribas poéticas en las que ajusta cuentas con otros autores del panorama literario español. Siguiendo a García Montero (2002)¹¹, vemos en ellos los «rencores» del poeta, que provienen en gran medida «de la vieja herida de la recepción de *Perfil del Aire*»¹² (Teruel 2013: 58). En *Historial de un libro*, recuerda las críticas hacia aquel libro primerizo: «Cayeron sobre mí las reseñas acerca de *Perfil del aire*: todas atacaban el libro. [...] Las críticas giraban, más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era “nuevo” [...]; el otro era el de imitar a Guillén» (1971a: 181-182). Así, en estos poemas salda sus cuentas con el medio literario español y realiza una serie de ataques contra algunos de sus nombres más destacados.

En «Otra vez, con sentimiento» (344-345), recuerda la figura de García Lorca y la defiende de la apropiación que ha llevado a cabo la «tribu literaria». En realidad, la defensa lorquiana es más bien un ataque contra Dámaso y el artículo que Cernuda leyó en 1948. En él, Dámaso se refiere a Lorca como «Federico, mi príncipe muerto», a lo que Cernuda responde de manera cruel rechazando la apropiación de la figura del granadino: «¿Príncipe tú de un sapo? ¿No les basta / a tus compatriotas haberte asesinado? / Ahora la estupidez sucede al crimen.» (vv. 19-21)

La animadversión que Cernuda sentía hacia Dámaso puede rastrearse muchos años antes. García Montero apunta que el Premio Nacional de Poesía de 1933 podría ser una de las raíces del conflicto, pues Dámaso formaba parte del jurado (2002: 31)¹³. Con anterioridad, ambos habían pugnado también

¹¹ «El carácter difícil de Cernuda es propio de una persona que ha sufrido mucho y que ha padecido los insomnios más deformadores de la soledad. Arde en sus rencores un impulso de defensa, la imposibilidad de equilibrio que nos domina al sentirnos demasiado heridos» (García Montero 2002: 23).

¹² Tanto es así que Cernuda publicará *El crítico, el amigo y el poeta* en 1948 para defenderse de esas acusaciones, más de dos décadas después de la aparición del poemario, lo que nos muestra que el dolor por su recepción seguía en la mente del poeta.

¹³ Luis Cernuda se presentó también al premio, pero finalmente el galardón lo obtendría Vicente Aleixandre con *La destrucción o el amor*. Dámaso Alonso formaba parte del jurado junto a Manuel Machado y Gerardo Diego (García Montero 2002: 31).

por un puesto de lector en Oxford para el curso de 1931-1932 (Teruel 2002: 40). En suma, viendo su animadversión hacia Dámaso, no es de extrañar el ataque que en este poema se lleva a cabo.

No es muy distinto el mecanismo empleado en «Supervivencias tribales en el medio literario» (350), donde la defensa de Manuel Altolaguirre servirá para realizar un ataque contra la tribu literaria en la que ambos se sentían incómodos. Su vindicación como un poeta mayor está ligada así a la subestimación que de su obra realizaron «tantos compadres del Poeta en Residencia» (v. 20). Se vislumbra asimismo la responsabilidad que le atribuye al poeta por no haberse sabido adaptar a las relaciones sociales del medio literario. Es decir, Cernuda vuelve a hacerlo: usa la figura de Altolaguirre para hablar de su poesía y de sus propios miedos. Teme que ocurra con su obra lo que ha sucedido con la del malagueño: «Quisieron consignar al olvido su raro don poético, / Cuidando de ver en él tan sólo y nada más que a “Manolito” / Y callando al poeta admirable que en él hubo.» (vv. 22-24)

El poema más llamativo dentro de este grupo es «Malentendu» (356). El atacado en esta ocasión será Pedro Salinas, el profesor que lo inició en su andadura poética. Los ejes temáticos del poema son la imposibilidad de entendimiento entre ambos, el desengaño cernudiano hacia la «falacia» de su «trato humano» (v. 4) y la contribución por parte de Salinas a la construcción de su leyenda¹⁴. Podríamos ver también un resentimiento hacia Salinas por haber favorecido «a los suyos» (v. 18), miembros de esa tribu literaria española de la que se sentía excluido Cernuda. Sin embargo, basta acudir a *Historial de un libro* para leer unas palabras totalmente opuestas a las del poema (Cernuda 1971a: 179): «No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino» (Cernuda 1971a: 179).

Además de los dos ejes temáticos comentados, encontramos un grupo de poemas que podrían tener como característica unificadora cierto tono evocador relacionado con su idealismo. Sin embargo, estas evocaciones no le suscitarán nostalgia de su tierra pues, a estas alturas, la herida ya está cerrada. En «Amigos: Víctor Cortezo» (364-366), se tematiza el recuerdo nostálgico de su amistad «breve y dichosa» (v. 4) con Víctor Cortezo, artista multidisciplinar y

¹⁴ «Hizo de ti un fantoche a su medida: / Raro, turbio, inútilmente complicado.» (vv. 23-24)

«uno de esos españoles admirables/ compensando que tan poco admirables sean los otros» (vv. 11-12). Ese recuerdo servirá además para revivir el clima de represión sexual y dogmatismo político de Valencia en 1937. Tras tantos años, el poeta deja entrever su desencanto hacia una causa que no representaba la deseada utopía, en buena medida por los dogmáticos «sacripantes del Partido».

Debemos destacar dos hechos en relación con este desencanto y su relación con la figura de Cortezo. El propio «Vitín» fue detenido y enviado a una checa comunista durante aquellos días de tensión política (Sánchez Rodríguez 2012: 14). El miedo que sintió Cernuda a caer en los brazos de «aquella muerte [...] más ordinariamente perentoria» (vv. 35-36) queda manifiesto en el poema. En segundo lugar, también influyó la respuesta homófoba que, en el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, recibió la representación de *Mariana Pineda*. La escenografía, a cargo de Cortezo, fue duramente criticada, en aquel ambiente en el que la homofobia estaba a la orden del día, por un «estilo a “la Federica”» (Cortezo 1974: 168).

La desilusión hacia la traicionada causa revolucionaria encuentra su contrapunto en «1936» (372-373). El poema nace del encuentro en San Francisco, el 6 de diciembre de 1961, con «Un antiguo soldado / en la Brigada Lincoln» (vv. 11-12). El desencanto hacia los sacripantes del PCE se enfrenta aquí con la admiración por el brigadista que puso en juego su vida en una tierra «lejana» por sus ideales. Aunque muchos traicionaran la causa en pos de intereses personales, para Cernuda la nobleza de un hombre basta. Mientras haya un solo hombre capaz de entregar la vida por sus valores, la esperanza en la humanidad no estará perdida:

[...] Gracias porque me dices
Que el hombre es noble.
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana. (vv. 33-39)

Ante el rechazo del recuerdo nostálgico y la consumación de la separación con la patria, ¿qué le queda al poeta? Continuar fiel a sí mismo, a su idealismo y sus valores, y «seguir libre adelante» hasta el final de sus días. El eterno

«Peregrino» (361) rechaza el recuerdo nostálgico y la idea de regresar, y se repite a sí mismo:

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echés de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto. (vv. 11-15)

6. CONCLUSIONES

Tras haber repasado cronológicamente los poemas en los que se trata el tema de España en la obra del exilio de Cernuda, podemos analizar cómo evoluciona dicho motivo. Estableceríamos así nuestra hipótesis de que encontramos en la poesía cernudiana tres etapas en relación con el ámbito temático de la patria desde el destierro. En primer lugar, un periodo inicial cercano a su salida hacia al exilio que estaría compuesto por *Las nubes* y *Como quien espera el alba*. El principal rasgo de esta etapa es el dominio de una mirada nostálgica y del dolor, propios del choque emocional que supone el destierro; más acentuados, no obstante, en el primero de los dos poemarios.

Tras esta fase de duelo, el tema de España pasa a un segundo plano en los dos poemarios siguientes: *Vivir sin estar viviendo* y *Con las horas contadas*. Significativo me parece el descenso del número de poemas que tratan este motivo con respecto a la primera etapa. La ruptura con el exilio oficial español y el deslumbramiento por México son factores fundamentales para que se culmine el proceso de distanciamiento y se cierre la herida.

Por último, *Desolación de la quimera* supone una suerte de cierre a su trayectoria poética. Ante la intuición de que el final está cerca, Cernuda salda cuentas con sus contemporáneos y decide pasar al contrataque para realizar una defensa de su poesía *a priori* y deposita su esperanza en futuros lectores para que valoren su obra.

En suma, la relación de Cernuda con España responde a una evolución desde el intenso dolor del «destierro» y el tono elegíaco por esa dulce madre hacia el olvido, pasando por el rencor hacia la «madrastra». Sin embargo, aunque se consuma la separación espiritual entre el poeta y su patria, ese ol-

vido nunca podrá ser absoluto, pues los lectores de su obra seguirán siendo sus compatriotas, con los que compartía su verdadera patria: una lengua a la que el *Poeta* nunca dejó de servir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (1997), «El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema “Góngora”», *Revista Signos: estudios de Lengua y Literatura*, vol. 30, n.º. 41-42, págs. 5-27.
- CERNUDA, Luis (1971a), «Historial de un libro», en *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral.
- (1971b) «El crítico, el amigo y el poeta», en *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral.
- (1988), *La realidad y el deseo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CORTEZO, Víctor María (1989), «Una representación de Mariana Pineda en la Valencia de 1937», en *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, n.º. 181-182, págs. 167-169.
- FABER, Sebastiaan (2000), «“El Norte nos devora”: La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda», en *Hispania*, vol. 83, n.º. 4, págs. 733-44.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2002), «Los rencores de Luis Cernuda», en *Revista de Occidente*, n.º. 254-255, págs. 19-38.
- HARRIS, Derek (1992), *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- INSAUSTI, Gabriel (2017), «De “A un poeta futuro” a “Un contemporáneo”: héroe, sacrificio y posteridad en Cernuda», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, n.º. 1, págs. 51-61.
- LARIOS, Jordi (2009), «La España Imperial en la poesía de Luis Cernuda: ecos de Ortega en “El ruiseñor sobre la piedra”, “Quetzalcóatl” y “Silla del Rey”», en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, págs. 139-52.



- PAZ, Octavio (1964), «La palabra edificante», *Revista de la Universidad de México*, n.º. 11, págs. 7-15.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (2012), «Víctor Cortezo y los *sacripantes* del partido. Notas a un poema de Luis Cernuda», *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, n.º. 12, págs. 7-26.
- SICOT, Bernard (2006), «Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938)», *Bulletin Hispanique*, vol. 108, n.º. 2, págs. 487-516.
- TERUEL, José (2002) “Luis Cernuda en Middlebury College, verano de 1948” en SILVER, Philip W. y TERUEL, José, (2002), eds. *Cinco lecturas de Luis Cernuda* Actas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, págs. 35-47.
- (2013) *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-Textos.
- (2016)»La fuerza del desdén: *Desolación de la quimera* o la identidad moral de Luis Cernuda.» *Cuadernos AISPI*, n.º. 1, 2016, págs. 139-54.
- VALENTE, José Ángel (1962), «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en *La caña gris*, núms. 6-8, págs. 127-143.

La imprenta en México: cuestiones terminológicas y tipología de los primeros impresos americanos¹

NÚRIA LORENTE QUERALT
Universitat de València

nuria.lorente@uv.es

Resumen: La cultura impresa mexicana tiene su origen en los albores del siglo XVI con la instalación de la primera prensa tipográfica en el continente y la fabricación de las primeras ediciones impresas en el continente. Esta primitiva producción, y cada uno de los ejemplares que la integraba, fechados entre 1539 y 1634, recibieron el nombre de *incunables americanos* a semejanza de los primeros libros impresos en Europa entre la creación de la imprenta y el 1 de enero de 1501. Sin embargo, poco tenían que ver los iniciales americanos con los primeros textos impresos en Europa hacía más de cincuenta años, por lo que la utilización del término *incunable* resultó desde un primer momento confusa. Este artículo problematiza la cuestión terminológica a partir de una breve aproximación a la tipología de los primeros textos impresos en América, así como a las sucesivas mutaciones que experimentó la imprenta desde su creación hasta su llegada al Nuevo Mundo.

Palabras clave: Imprenta, incunable, terminología, tipología, impreso

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación, *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)*, FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y con la ayuda concedida en el marco del *Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad* del Ministerio de Ciencia, innovación y Universidades - Subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU 17/01784).

The printing in Mexico: terminology and typological issues of *the first americans printed texts*

Abstract: Mexican print culture originates in the early 16th century with the installation of the first typographic press on the continent and the manufacture of the first printed editions. This primitive production, and each of the copies that made up it, dated between 1539 and 1634, were named *American incunabula* in the likeness of the first books printed in Europe between the creation of the printing press and January 1, 1501. However, little had to do with the american initials with the first texts printed in Europe more than fifty years ago, so the use of the term incunabula was initially confusing. This article problematizes the terminology issue from a brief approximation to the typology of the first printed texts in America, as well as to the successive mutations experienced by the printing press from its creation until its arrival in the *Nuevo Mundo*.

Key words: Printing, incunable, terminology, typology, print.

Cada ejemplar de cada edición es siempre un testimonio textual adscrito a una determinada corriente literaria, pero también un producto editorial y tipográfico, en tanto objeto resultante del proceso que transcurre desde la llegada de un original de imprenta a un taller tipográfico, hasta su recepción por parte de un lector. Ese ejemplar textual, tipográfico y editorial es, a su vez, un producto histórico que registra, mediante el sistema de escritura o imagen, el proceso de conocimiento del individuo que lo ha generado, así como el sistema social en el que se integra ese individuo. En consecuencia, si el libro es en suma un objeto que fluctúa entre la invención literaria, la producción tipográfica y la recepción editorial, un análisis completo y pormenorizado de este, sea cual sea su naturaleza y categoría, debe ser el resultado de la combinación de su examen literario, en tanto su naturaleza como producto cultural, y del análisis material de sus particularidades, en tanto objeto físico.

Cuando ese producto cultural al que nos acercamos es un ejemplar perteneciente a una edición antigua, el análisis material de sus peculiaridades se nos revela todavía más necesario, puesto que en muchas ocasiones el examen de

los aspectos pragmáticos y estéticos de las ediciones primitivas son la única herramienta que tiene el investigador para descubrir algún tipo de información acerca de las obras que examina. Ahora bien, la utilidad del análisis material no se agota en las posibilidades de identificación de estas primeras composiciones impresas, pues permite también descubrir rasgos sobre la producción y constitución de cada uno de los ejemplares que se examinan.

En este sentido, el objetivo de este artículo consiste en trazar una aproximación a las características materiales de los mal llamados *incunables americanos*, con el objetivo de poner de manifiesto que tanto la presentación, como la descripción bibliográfica de estos impresos entra en contradicción con la convención bibliográfica *incunable* tan recurrente en los estudios sobre la imprenta en América.

A manera de breve introducción, el lector debe saber que la imprenta llegó a Nueva España en 1539, fruto de la iniciativa de fray Juan de Zumárraga, obispo electo de México-Tenochtitlán, y Antonio de Mendoza y Pacheco, futuro virrey de la Nueva España. Una vez conseguido el beneplácito del órgano indiano, el propio Zumárraga como solicitante y el virrey Mendoza, como copartícipe de la empresa tipográfica, se comprometieron a favorecer el nombre de la persona encomendada a enviar una imprenta a México y a formalizar un arreglo con el impresor elegido para que la prensa de imprimir comenzase a funcionar en el menor tiempo posible. Por común acuerdo, el impresor Juan Cromberger² fue el elegido y, para garantizar tal empresa, «este designó a su oficial Juan Pablos como representante y apoderado».

² No es de extrañar que la balanza se decantase por el sucesor de Jacobo Cromberger, pues «aunque en la época que heredó Juan la imprenta de su padre se establecieron nuevos impresores en la ciudad de Sevilla, ninguno podía soñar con aproximarse a la producción de su taller que imprimió el 55% de las ediciones sevillanas desde 1529 a 1540» (Clive Griffin, 1991: 108). La reputación de los Cromberger y la posición dominante que ocupaban en el ámbito impresorio sevillano fueron determinantes en la motivación de Zumárraga pero no fueron las únicas razones que ejercieron presión para la elección del impresor sevillano, pues «que su familia hubiese impreso durante años para el arzobispo de Sevilla, a cuya autoridad estaba sometida la nueva diócesis mexicana» (*op. cit.*), contribuyó en la elección. A la experiencia y reputación del taller familiar y los conocimientos sobre la industria tipográfica que tenía el impresor, se sumaban entonces la buena relación que mantenía con las autoridades civiles y religiosas y la red de contactos con otros impresores y libreros de la época. Todo ello, lo convertía en el mejor candidato para protagonizar la expansión de la imprenta a Nuevo México, que había de auxiliar la tarea evangelizadora y que, con el transcurso del tiempo, se convertiría en la más importante estrategia de consolidación ideológica del Imperio español en las Indias Occidentales. Para el estudio de la dinastía Cromberger continua siendo necesaria la lectura de GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XV en Sevilla y Méjico*, Madrid, Cultura Hispánica.

(Valton, 1935: 11). En virtud de esta disposición, Pablos celebró un contrato con su regente el 12 de junio de 1539, mediante el que se comprometía a trasladarse a la capital del Nuevo Mundo para establecer en ella la primera sucursal tipográfica³. Con todo dispuesto, pocos días después de la firma del contrato se echaron a la mar para difundir el arte de imprimir en el Nuevo continente, suponiéndole a Cromberger un coste total de unos quinientos ducados, invertidos en una única prensa de imprimir, material viejo del taller sevillano, comida y vino⁴. Con la llegada de Juan Pablos a México y la instalación de la primera prensa de imprimir en la antigua Casa de las Campanas se inicia la historia de la imprenta en Nueva España y, la recién bautizada América conoce sus primeros *incunables* impresos en territorio propio.

Ahora bien, ¿Cómo nombrar a estos primeros ejemplares que se imprimieron en los primitivos talleres mexicanos entre 1539 y 1634?, ¿Podemos, por extensión, referirnos a las primeras ediciones impresas en América con el término *incunable*?, ¿Qué problemáticas plantea esta denominación en un ámbito impresorio diferente al europeo?, ¿Es legítimo denominarlos así, aun siendo impresos medio siglo después de la invención de la imprenta?

Gómez de Orosco esbozaba en su clásico artículo *La tipografía colonial mexicana* todas estas cuestiones terminológicas y se interrogaba acerca de los inconvenientes que podía plantear el utilizar el término *incunable* para designar a las producciones mexicanas del siglo XVI, pues, según su juicio:

³ Se puede consultar una reproducción de este documento en *Documentos para la historia de la primitiva tipografía mexicana: carta dirigida al Sr. D. José Toribio Medina por José Gestoso y Pérez*, Biblioteca Nacional de España, VC/2731/1, pp. 5- 11. [Digitalizado y en línea: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117755&page=1]

⁴ No sabemos con total seguridad cuánto tiempo se prolongó la preparación del viaje, ni cuándo llegaron a las costas de Veracruz, si bien debieron transcurrir pocos días entre la firma del contrato y su salida, puesto que en una de las cláusulas Pablos asegura que «fazerá e conplirá lo contenido en la escriptura de conveniencia [...] oy en este día de la fehca desta carta la qual dha prensa e papel e tinta e otros aparejos están cargados en la nao de miguel jaurigui». Atendiendo al uso que hace el bresciano del presente de indicativo al referirse al estado de la nave en la que van a viajar, ya cargada y dispuesta para emprender la travesía, poco tiempo debió demorarse la partida «desde oy día questa carta es fecha en adelante». Teniendo en cuenta que, casi con total seguridad, completar el itinerario les llevaría dos meses hasta poder divisar las costas americanas y uno o dos meses mas montar la prensa (Medina, 1989: 13), no sería hasta los meses de octubre o noviembre cuando el taller empezase a funcionar. Algunos bibliógrafos, entre ellos Iguiniz en su *Imprenta en la Nueva España* (1938), aseguran que sería muy poco el tiempo que transcurriría entre la llegada al continente y el funcionamiento de las prensas, teniendo en cuenta que la impresión del que la crítica considera el primer impreso mexicano, *La Breve y mas compendiosa Doctrina Christiana en Lengua Mexicana y Castellana*, está fechado en 1539. El colofón de dicha doctrina reza: «fue impressa esta doctrina christiana, por mandado del señor Juan de Zumarraga, primer obispo desta gran ciudad de Tenuchtitlan, Mexico desta Nueva España y a su costa, en casa de Juan Cromberger, año mil y quinientos y treinta y nueve». Noticia que demuestra que en los últimos meses de 1539 la prensa debía estar en funcionamiento para dar a luz esta primitiva impresión.

No creo que haya razón suficiente para designarlos así. Llámense incunables a los libros salidos de las imprentas primitivas de Europa en el siglo XV. El nombre es exacto porque en verdad son el producto de la infancia del arte tipográfico y marcaron la primera etapa [...] Sin embargo, en 1539, cuando se estableció en la ciudad de México la imprenta ya no había ensayos; los libros tenían todas las características de los ejecutados en el viejo mundo y, por lo mismo, no eran ya incunables; la imprenta estaba en todo su desarrollo, y los libros de aquí, como los de allá, eran idénticos, y quizá, los nuestros fueron mucho mejores que los de algunos países, como los de Portugal, por ejemplo (Gómez Orosco, 1938: 4- 5).

El bibliógrafo no incurría en error plantear la problemática, puesto que, muy acertadamente, apuntaba que en 1539, cuando se estableció la primera imprenta en el continente americano, los libros que se empezaron a fabricar en Nueva España no contaban con las características que sí definieron a los *incunables* peninsulares, los primeros impresos producidos entre la creación de la imprenta y el 1501⁵. Ahora bien, al hacerlo Gómez de Orosco insistía en las diferencias entre esas primitivas impresiones mexicanas y la presentación que tenían los incunables europeos, pero no detallaba qué mutaciones habían experimentado los impresos, ni qué problemas podía ocasionar esta preferencia terminológica. Pasaba por alto entonces, que el núcleo diferencial entre ambos productos tipográficos era que los ejemplares de las primeras ediciones mexicanas, fechadas entre 1539 y 1600 no imitaron el aspecto de los primitivos peninsulares, ni tampoco de los *post-incunables* o *epigonoin-*

⁵ Para ampliar la información sobre las particularidades de los primitivos libros impresos y las técnicas tipográficas utilizadas en su proceso de impresión, véase el inagotable libro de Konrad Haebler, *Introducción al estudio de los incunables*, edición, prólogo y notas Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1995 y, especialmente las aportaciones de Ferdinand Geldner en su *Manual de incunables: introducción al mundo de la imprenta primitiva*, Madrid, Arco-Libros, 1998. Para el estudio de los *post-incunables* o *epigonoincunables*, según se prefiera, consúltese los trabajos de F.J. Norton, en *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1966, especialmente el índice bibliográfico, que incluye al final del texto, de la producción tipográfica española de los veinte primeros años del siglo XVI y, fundamentalmente, su monumental *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978. Por último, para una total comprensión de los productos tipográficos impresos entre 1501 y 1520 léanse las anotaciones de Martín Abad al estudio nortoniano en *La imprenta en España 1501-1520, edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520" por Julián Martín Abad*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997 y, seis años más tarde, la publicación de *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2007. Estas lecturas han constituido parte fundamental del aparato bibliográfico de este artículo, pues resultan de consulta obligatoria para fijar y sistematizar las pautas de análisis de la producción impresa, así como para estudiar la actividad impresoras de los talleres y las implicaciones sociales y culturales que tuvo la imprenta en cada uno de los territorios en los que se fue instalando.

*incunables*⁶, aquellos textos impresos entre el 2 de enero de 1501 y 1520; sino la tipología de los que Martín Abad denominó *libros antiguos*, es decir, «todos aquellos libros pertenecientes a décadas posteriores a 1520» (2004: 13- 23).

El lector interesado en el libro antiguo sabrá que, como en el caso del tránsito de los *incunables* a los *post-incunables* europeos, el cambio de denominación de los impresos posteriores a los primeros años de la década de los 20 tampoco fue propiciado por una permuta extraordinaria en el procedimiento de fabricación de los libros, ni en los materiales, soportes e instrumental utilizados para componer los textos. Si bien, sí vamos encontrando, a medida que transcurre el tiempo, un cambio esencial en el impreso en tanto objeto tipográfico y fundamentalmente en cuanto a producto editorial, que diferenciará las ediciones *post-incunables* de los *libros antiguos*. La aparición, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XVI, de diversos elementos que debían declarar la identidad de las ediciones y determinar su procedencia, así como de algunos avances tipográficos que contribuyeron a depurar el diseño de los impresos, acabó constituyéndose como un rasgo diferencial determinante con respecto a los primeros productos de imprenta que, en muchas ocasiones, no ofrecían ningún dato identificativo que nos permitiese situar y reconocer el impreso. A diferencia de los impresos en el siglo XV y a principios del siglo XVI, obligatoriamente a partir del primer tercio de este siglo, cada ejemplar de cada una de las ediciones impresas ofrece diversos datos que permiten identificarlo rápidamente como un elemento literario concreto y, sobre todo, como un producto perteneciente a un taller de imprenta determinado. Este conjunto heterogéneo de datos preliminares, de ahora en adelante *paratextos*⁷, que por lo general informaban de la identidad de los

⁶ Esta alternativa al término debía servir para designar, exclusivamente, la producción tipobibliográfica española y portuguesa, impresa entre 1501 y 1520. Sin embargo, tal y como apunta Martín Abad, no parece que dicha propuesta haya logrado ninguna aceptación, pues continúa utilizándose el término *post-incunable* para hacer referencia a la producción comprendida en este espacio de tiempo (2004: 15- 16).

⁷ Utilizamos el término *paratexto* en el sentido que Gérard Genette le confirió en *Palimpsestes* (1989), y que amplió en *Umbrals* (2001), para referirse a todos aquellos elementos que rodean y prolongan un texto y por los cuales este se convierte en libro (2001: 7- 8). Consideramos oportuno apropiarnos del término del teórico francés para este trabajo y desechar el clásico uso del término *preliminar* pues, aunque somos conscientes de que su semántica alude a la disposición primera de estos elementos y, por extensión, incluye «a todos los textos que preceden al texto propiamente dicho de una obra, dentro de un volumen» (Martín Abad, 2004: 78- 79), creemos que el término *paratexto*, en el sentido genettiano, desvela el uso pragmático y funcional de este conjunto heterogéneo de elementos. Así pues, al utilizarlo para designar cada uno de los documentos que inauguran los textos que aquí analizamos, no solo nos referiremos a ellos como *preámbulos* o *espacios transicionales*, sino como marcos significantes en los que se presenta al texto como forma de comunicación o, si se prefiere, «como elementos mediadores entre la identidad ideal del texto

textos, así como legitimaban su impresión y circulación, sí modificaron sustancialmente la factura física de los impresos con respecto a los primitivos *incunables* y *post-incunables*.

Así pues, a partir de la década de los 20, los volúmenes incluyeron ya portadas tipográficas que presentaban una mejor distribución de los textos, compuestos con letrerías góticas, redondas y cursivas de diversos cuerpos y, en algunos casos, acompañadas por las clásicas ilustraciones xilográficas y las primitivas marcas de los respectivos maestros impresores. Junto a estos datos conviene señalar que en la distribución de los elementos de la portada tiene un interés extraordinario la generalización de los pies de imprenta con indicaciones tipográficas, amén de la localización del taller de imprenta, la datación de la tirada y la información relativa al responsable impresor, cuya aparición en la parte inicial de las obras irá desplazando el interés del clásico colofón final. Por lo que respecta a la disposición y ordenación de los textos, se generalizó el uso de las firmas y, progresivamente, de la foliación, situándose tales marcas en los márgenes superiores o inferiores para indicar la distribución del contenido, así como de las apostillas marginales o apuntes con comentarios aclaratorios, que con el tiempo se convertirían en las populares notas al pie de página. También este periodo se asegura el uso de diversos complementos textuales, que si bien fueron de empleo frecuente desde la aparición de la imprenta se consolidaron entonces, tales como tablas, índices o listas de erratas de las que se valdrá el impresor para señalar los errores de la edición -fallos que no necesariamente estarán presentes en todos los ejemplares si el impresor ha logrado parar la tirada y corregir la forma-. Sin embargo, los textos que muestran la evolución más evidente de las obras de este período con respecto a las del periodo *post-incunable* son los referidos a los requerimientos legales para la impresión de las ediciones y las entradas literarias que incluyen sus autores. Este conjunto heterogéneo de textos, encargados de justificar la aprobación y licencia de impresión o el privilegio de

y la realidad empírica o sociohistórica de la época en la que se produce» (2001: 352). En consecuencia, es preciso tener en cuenta que estos *paratextos*, tanto autoriales, como editoriales, serán fundamentales, no solo como *transacciones informativas* que complementan al texto puramente dicho, sino también como documentos estratégicos para el investigador interesado en la evolución de la imprenta. La presencia, o ausencia, de los elementos que muestran y determinan su identidad, así como los requerimientos legales que incluya en sus primeras páginas, resultarán imprescindibles en los procesos de caracterización de una edición concreta, incluso de un ejemplar en particular, así como en el procedimiento de situar espacial y temporalmente un impreso.

exclusividad de un texto en un espacio y tiempo concretos, junto con la tasa o precio al que se debía vender, precedieron al cuerpo textual y su inclusión en los volúmenes, junto con aquellos *paratextos* de carácter literario, piénsese en la dedicatoria o el prólogo al lector, fueron de carácter obligatorio a partir de la década de 1521.

Teniendo esto en cuenta, el lector advertirá que los impresos producidos a partir de los años veinte presentaron ya una tipología editorial, tipográfica y textual consolidada, que prácticamente no experimentó modificaciones, a excepción de un progresivo refinamiento de las técnicas de impresión, así como la mejora de los materiales y las fórmulas de producción, hasta el siglo XIX con la llegada de la linotipia y la monotipia y la producción de los libros impresos modernos. Y, en este sentido, los primeros impresos americanos, que emergieron a partir del 1539 a imitación de la tipología de los productos tipográficos que se estaban gestando en la Península, incluyeron, como acostumbraban los peninsulares, las fórmulas legales, las disposiciones editoriales y los refinamientos tipográficos de los *libros antiguos* españoles, alejándose de la estética de «esas primitivas impresiones que denominamos *post-incunables*» (Martín Abad, 2004: 15).

De manera que, volviendo a Gómez Orosco, denominaremos *incunables* únicamente a los ejemplares de las ediciones impresas en Europa entre la invención de la imprenta y el primer día de enero de 1501, pero no utilizaremos este término para referirnos, por extensión errónea, a todas las primeras ediciones impresas en los países que, progresivamente, fueron incorporando la imprenta manual. Desechamos este término, que han considerado válido investigadores como Jacques Lafaye, si bien especifica que fueron todos impresos en el siglo XVI (2002) o, entre otros, Antonio Alatorre, aunque entrecomille el término incunable al referirse a ellos (1955), entendiendo que dicha elección terminológica no es una mera convención bibliográfica, sino que plantea ciertas contradicciones al no ajustarse, en este caso, a la tipología de los primeros productos tipográficos mexicanos que, desde su nacimiento, contaron ya con las sucesivas mutaciones e innovaciones que habían experimentado los impresos europeos durante sus cinco décadas de existencia.

Teniendo todo esto en cuenta, tomaremos como denominación alternativa la de *primitivos mexicanos*, o *primeros impresos mexicanos*, de los historiadores del libro contemporáneos, para designar a todos los productos tipográficos

que salieron de los talleres de Juan Pablos y Jerónima Gutiérrez, Antonio de Espinosa y Ana de Carranza, Pedro Ocharte y María de Figueroa y más tarde María de Sansoric, Pedro Balli y Catalina del Valle, Diego López Dávalos y María de Espinosa, Antonio Ricardo y Catalina Agudo y Diego Garrido y Ana de Herrera, desde el 1539 hasta el 1634 aproximadamente. Tal alternativa resulta conveniente, puesto que la descripción bibliográfica de cada uno de los ejemplares de las primeras ediciones mexicanas, pese a plantear divergencias con los *libros antiguos* europeos, da cuenta de procedimientos análogos en las fórmulas de composición e impresión de los textos, así como en la disposición de los elementos que se incluyen en el producto impreso resultante.

Ahora bien, si coincidimos plenamente en la justificación que ofrece Orosco sobre los mal llamados *incunables americanos* y la utilizamos como punto de partida de este artículo para plantear una alternativa terminológica, no lo hacemos en cuanto a la disquisición tipológica que equipara la calidad de las primeras ediciones mexicanas a las europeas, según el cierre de cita del investigador, «idénticas allí y aquí» (1938: 4- 5). El lector observará, a medida que avance la lectura de este artículo que, si bien el proceso de composición, casado, imposición y tirada de los talleres mexicanos fue el mismo que en se estaba desarrollando en Europa, la naturaleza de los útiles empleados y el soporte y el formato con el que se trabajó fueron mucho peores y dieron como resultado, durante los primeros años de la imprenta en México, productos más simples que los que se obtenían en Europa aquellos años.

Un análisis somero de los primitivos impresos en México durante la primera década de la imprenta, da cuenta de la utilización de diversas variedades de papel y filigranas, incluso de la alternancia de grosor y calidad entre impresos salidos de un mismo taller. Esta falta de uniformidad se explica por la dificultad de obtener papel de calidad proveniente de la Península con cierta presteza, motivo que ralentizó e incluso frenó la producción de muchos de los primeros talleres americanos. Del mismo modo, si el soporte perjudicó los procesos de fabricación, también lo hizo el precario muestrario de materiales con el que contaron los primeros impresores. La utilización de tipos heredados, procedentes de las imprentas peninsulares y la refundición de matrices viejas, ya en desuso en los talleres españoles, dieron como resultado tipografías más toscas y desgastadas que poco tenían que ver con la

prosperidad que alcanzó la imprenta en la Península con talleres como el de Juan Cromberger o Juan de Varela, ambos situados en la boyante Sevilla de las primeras décadas del siglo XVI.

Recordará el lector que aludíamos en páginas anteriores con el objetivo de justificar la precariedad de los primeros talleres, la pobre capitalización de quinientos mil ducados con la que contó la instalación de la sucursal americana, cifra más que insuficiente para tan magna empresa (Griffin, 1991: 127). Del total del importe concedido, la cantidad que debió destinar Cromberger al material de imprenta con el que tenía que operar su apoderado fue muy poco, puesto que «durante la década de 1540 a 1550, Pablos trabajó solamente con cuatro fundiciones de tipos góticos, 275 G., 132 a G., 99 a G. y 72 a G., procedentes todas ellas del taller sevillano de los Cromberger» (2019: 582). Tampoco resulta mucho más alentadora la provisión de grabados con la que Pablos inició la empresa tipográfica. Grañén Porrúa dedica un magistral estudio al análisis de los grabados utilizados por el italiano, en el que documenta y analiza las imágenes con las que operó a lo largo de su carrera como impresor. De su estudio puede deducirse que también en materia decorativa e ilustrativa Pablos trabajó con un material de calidad muy inferior al peninsular, tanto por lo que respecta a los grabados, como al escaso material ornamental, antiguo instrumental ya en desuso del taller sevillano⁸. Rodríguez Domínguez logra contabilizar alrededor de 40 grabados xilográficos procedentes de Sevilla y destinados a acompañar el texto de los impresos de Pablos durante la primera década de actividad (2019: 582).

⁸ Griffin, en la última parte de su estudio sobre la dinastía Cromberger, resalta la larga vida de los grabados utilizados por los tres impresores de la familia, con el objetivo de proporcionar un indicio del carácter conservador de su producción (1991: 236). Para el caso que nos ocupa, la longevidad de las ilustraciones y materiales ornamentales no solo serviría como muestra de su durabilidad, también del estado precario en el que se encontrarían estos materiales al llegar a la colonia. Un buen ejemplo de esta transferencia de materiales de la larga datación es el caso del grabado xilográfico de la conversión de los infieles que Pedro Ocharte incluye en su edición de la *Doctrina christiana en lengua castellana y zapoteca* de 1567. Rodríguez Domínguez ha logrado rastrear esta imagen en el taller sevillano de Stalisnao Polono, concretamente en la obra de Ricoldo Montre, *Improbatio Alconari*, en el año 1500 (2019: 584). De manera que, de ser este taller su lugar de origen, la línea de trasposos sería sencilla de trazar: Cromberger habría recibido la imagen «de la herencia de Ungut, cuando se casó con Comincia de Blanquis y adquirió el material empleado por Polono y Ungut en el siglo XV» (Griffin, 1991: 235) y Juan Cromberger, junto con otra serie de grabados y planchas, habrían enviado este material a América con Juan Pablos. Cuando Pedro Ocharte, alrededor del año 1561 o 1562, contrajo matrimonio con María Figueroa, hija de Juan Pablos y Jerónima Gutiérrez, heredó el taller de su suegro e hizo servir en sus impresiones buena parte del primitivo material con el que Cromberger suministró la empresa americana.



Teniendo en cuenta el muestrario de materiales del primer impresor americano resulta curioso entonces que el análisis que hace Orosco de los primitivos mexicanos esgrima un juicio tan sobredimensionado de la primera producción en la colonia que, si bien desde su nacimiento, fueron muy similares a los productos tipográficos peninsulares del siglo XVI, en sus fórmulas de fabricación y en su presentación, no lo fueron en cuanto a la calidad e innovación. Diferencia que, como intuimos, se explica mejor por la precaria situación económica que sufrían los primeros talleres, debido al desgaste instrumental de los materiales con los que se trabajó y a las dificultades que experimentaron los impresores en la obtención y manejo del soporte sobre el que imprimir, que por cualquier referencia a un primitivo e indefinido estilo propio. Así pues, del mismo modo que del examen de los primeros impresos mexicanos se deriva la imposibilidad de catalogarlos como *incunables americanos*, por lo anacrónico del término y las contradicciones a las que puede aducir, la tipología de estos primitivos mexicanos es, a su vez, indicio de aquello que los distancia de los textos que sí les sirvieron como modelo, los bautizados como *libros antiguos* por Martín Abad, pues da cuenta de los resultados más humildes que alcanzaron los *primitivos americanos*.

Llegados a este punto cabe precisar que, si bien resulta útil el término *primeros impresos americanos* para referirnos a todos aquellos ejemplares impresos entre 1539 y 1634, durante estos años la industria tipográfica en Nueva España experimentó una serie de sucesivas mutaciones que no debemos pasar por alto. Cambios que, aunque no sean perceptibles por cuanto se refiere a las fórmulas de impresión, sí lo son por lo que respecta a la introducción de instrumental nuevo, de una mayor variedad de tipografías y material ornamental e ilustrativo. Basta mencionar que partir de la década de 1500 los primitivos tipos góticos sevillanos se sustituyeron por 132b G., 99b G., 100G., 72b G., entre otros, y que, en la misma década, Antonio Espinosa, el segundo impresor americano, incorporó al repositorio de Pablos, durante el tiempo que trabajó para él, los primeros tipos redondos en el continente, 100R., 81 R., y los cursivos 99 C. y 80 C. (Rodríguez Domínguez: 2019: 582). Innovaciones que también se adivinan en lo que respecta a las estampas decorativas, las capitulares y especialmente los grabados, sirva como ejemplo el caso de Juan Pablos que de los 40 grabados con los que operó la primera década de la imprenta, pasó a trabajar con alrededor de 127 a partir del año 1500, es decir, casi 90 grabados más de los que Cromberger proveyó en un primer mo-

mento a la imprenta (*op.cit.*). De manera que, aunque utilicemos el término con voluntad generalizadora, transcurrida la primera década, los productos tipográficos presentarán una estética más refinada y un diseño más cuidado y distinguido que, aun muy por detrás de las tendencias europeas, sí nos permite distinguirlos claramente de los primeros impresos.

Es preciso entonces, resumiendo lo dicho hasta aquí, utilizar las fórmulas adecuadas con respecto a los *primeros impresos americanos* para que ninguna convención bibliográfica contradiga su naturaleza, presentación y descripción bibliográfica. En este sentido, nuestro objetivo ha sido plantear un breve recorrido por las características que identifican a estos primeros ejemplares para contemplar cómo estos impresos estuvieron integrados, desde su nacimiento, en un sistema tipográfico muy cercano al de los *libros antiguos*, tomando en consideración que no alcanzaron, al menos por aquellos años, el grado de perfeccionamiento que sí tenían las ediciones europeas impresas a partir de 1521. También se evidencia en este artículo, que la utilización del término *incunable* que durante mucho tiempo ha resultado útil para catalogar cualquier edición impresa en un país durante los primeros años de la instalación de la imprenta en su territorio, es incorrecta. Los impresos iberoamericanos, al menos todos aquellos que fechen con posterioridad a 1501, no pueden denominarse *incunables* y, en el caso de los impresos americanos, ni si quiera *post-incunables*, puesto que ambos términos entran en contradicción con la descripción bibliográfica de estas primeras impresiones.

Cuando Juan Pablos y Jerónima Gutiérrez, los padres de la imprenta mexicana, dieron a luz a los primeros ejemplares impresos en América, la prensa con los que los estamparon ya no estaba en la cuna, había superado los albores de su actividad y hacía mucho tiempo que había sustituido el cesto por el bastón en sus más de sesenta años de existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALATORRE, Antonio (1995), «Los libros de México en el siglo XVI» en *Cuadernos Americanos*, t. LXXIX, núm. 1, págs. 219-226.

GASKELL, Philip (1985), *A new Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press.



- GELDNER, Ferdinand (1998), *Manual de incunables: introducción al mundo de la imprenta primitiva*, Madrid, Arco-Libros.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ DE OROSCO, Federico (1938) «La tipografía colonial mexicana», en *Revista de la Universidad de México*. 25, págs. 1- 14.
- GRAÑÉN PORRÚA, María Isabel (2010) *Los grabados en la obra de Juan Pablos primer impresor de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Cultura Hispánica.
- HAEBLER, Konrad (1995), *Introducción al estudio de los incunables*, Ed., pról., Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos.
- IGUÍNIZ, Juan B (1938), *La imprenta en la Nueva España*, México, Porrúa.
- LAFAYE, Jacques (2002), *Albores de La Imprenta. El Libro En España y Portugal y Sus Posesiones de Ultramar (Siglos XV-XVI)*. México, Fondo de Cultura.
- MARTÍN ABAD, Julián (2004), *Los libros impresos antiguos*, Colección Acceso al Saber, Serie Libro y Literatura, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- (1997), *La imprenta en España 1501-1520, edición anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2007), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- McKERRROW, Ronald Brunlees (1998), *Introducción a la Bibliografía material*, Madrid, Arco Libros.
- MOLL, Jaime (1979), «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia de la Española*, LIX, págs. 51-107.
- NORTON, F.J., (1996), *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, University Press.
- (1978), *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, University Press,

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe (2019), «Primeros vagidos de la tipografía y biblioiconografía mexicana del siglo XVI» en *Varia Historia, Belo Horizonte*, vol. 35, 68, págs. 565-594.

TORIBIO MEDINA, José (1989), *La imprenta en México (1539-1821)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

VALTON, Emilio (1935), *Impresos mexicanos del siglo XVI (incunables americanos). Estudio bibliográfico precedido de una introducción sobre los orígenes de la imprenta en América*, México, Imprenta Universitaria.

WAGNER, HENRY R. (1946), *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Suplemento a las bibliografías de don Joaquín García Icazbalceta, don José Toribio Medina y don Nicolás León*, México, Editorial Polis.

BENITO PÉREZ GALDÓS

ESPEJO FIEL DE LA SOCIEDAD



Presentación

MARIACARMELA UCCIARDELLO
Universidad Autónoma de Madrid

El Seminario que se celebró el pasado 21 de febrero de 2020 en la Universidad Autónoma de Madrid no pudo tener un mejor título, en cuanto que fue Benito Pérez Galdós el que dio lustre a la novela realista, aquella que representó fielmente toda una generación humana de españoles que trabajaron, amaron, lucharon y murieron en un siglo tan lleno de cambios y acontecimientos históricos, sociales y políticos como fue el XIX. En rigor de la verdad, esta afirmación no quiere decir que Pérez Galdós fue solo un gran novelista porque su genio polifacético lo aleccionó a volcar su gran entusiasmo en todas las disciplinas y los distintos géneros literarios; así bien, el título que se ha elegido quiere destacar que su ensayo literario es un documento de grandísimo valor no solo por ser casi normativo, sino por su significado regeneracionista. Lo que se procura subrayar es que Pérez Galdós fue capaz de crear una novela realista genuinamente española, producto del pueblo español que lleva una historia de éxitos literarios y una lista sinfín de grandes genios, cuya primera referencia es Miguel de Cervantes, el maestro por excelencia, lamentablemente olvidado por sus connacionales, según el propio Galdós, todavía joven periodista, afirmaba en la *Crónica de Madrid*, el 26 de noviembre de 1986, y cito:

El día del aniversario de Shakespeare hay en Londres una fiesta popular que presiden los primeros funcionarios del Reino Unido; el día del aniversario de Schiller o de Goethe se reúnen en Francfort diputados de todos los Estados alemanes, para celebrar dignamente la memoria de aquellos dos grandes genios. En España no hay nada de esto, ni consagra anualmente un recuerdo a sus hijos inmortales la ciudad ingrata que no ha sabido erigirles estatuas (Pérez Galdós, 2018: 188).

Pérez Galdós se percata de que los españoles se han estancado y prefieren los modelos extranjeros a los de su propia tierra. Sin embargo, un Galdós regeneracionista, porque merece esa denominación, no puede aceptar que la



novela española mengue y por eso decide crear una novela original que se enlace con la tradición de los grandes géneros como la picaresca, la mística, siguiendo el modelo de los modelos, o sea la *novella* que Cervantes había engendrado de su pluma. Galdós es un atento observador de la sociedad, por tanto atesora el don que ha recibido de la naturaleza y retrata con elegancia, estupor y admiración cada rincón de Madrid, la ciudad que tanto ama; de la misma forma, da vida a una serie de personajes que nunca son los tipos de la novela costumbrista, porque cada personaje tiene una historia única y es portavoz de su Idea y de su voluntad. Pérez Galdós no es un revolucionario, pero quiere revolucionar desde su humilde posición de hombre de letras y libre pensador, dando vida a un nuevo tipo de teatro, en el que vuelca su gran fantasía y sus ideas regeneracionistas: ya es tiempo para él de que cambien los hombres y su país; desde su pluma por tanto nacen Augusta, Orozco, Federico Viera, para representar el drama de la voluntad y del libre albedrío; luego, Isidora, Electra, Mariucha, Casandra, Celia, emblemas de la lucha contra el mal y la desigualdad social, la ética del trabajo y en suma de la regeneración de la sociedad. Por su gran cometido con la sociedad y por su patriotismo sincero, es necesario que se difunda más la obra y el pensamiento del escritor que supo retratar todas las facetas del hombre y de la mujer, dándole visibilidad cuando la mujer no tenía protagonismo alguno en la literatura. Procuraré insistir en la idea de que Pérez Galdós ha sido capaz de matizar la mujer, representándola con sus debilidades y con sus virtudes, apostando por su emancipación y su educación, haciéndola responsable de la regeneración, tarea que le corresponde según el escritor por ser la musa inspiradora del hombre. De formación krausista y regeneracionista, Galdós ve a la mujer como un ser fuerte y razonable, cuestionando los patrones tradicionales. Por ello, la mujer galdosiana es un ser autónomo que tiene sus propias ideas y no se conforma con lo que piensan los demás, mientras los hombres aparecen siempre débiles y viciosos.

En concreto, la lección galdosiana nos permite acercarnos a la España de la Restauración en todas sus dimensiones. Por eso, en este seminario se han tratado varias facetas del escritor canario, desde su temprana ocupación como corresponsal de prensa, pasando por el novelista de formación regeneracionista que se anticipa al 1898, que crea a sus heroínas más discutidas cuales son Mauricia *la Dura* y Leré, cuya función se piensa que responda a la reelaboración del mito nacional de la vieja hechicera de *La Celestina* y de

la celestial Dulcinea del Toboso, dama cortés de *Don Quijote*, hasta llegar a su último período literario, en el cual concibe *La princesa y el granuja* (1879). Dicha obra corresponde al período mitológico, que la crítica ha inmeritoriamente menospreciado, junto a *La pluma en el viento* (1872) que mantienen un fuerte enlace con *El caballero encantado* (1909), expresión del legado cervantino, «algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes», para citar las palabras del propio Galdós en una carta a Teodosia Gandarias del 2 de septiembre de 1909 (Pérez Galdós, 2016: 722-723, n. 775). En resúmenes cuentas, cabe decir que el centenario de Pérez Galdós ha permitido que se hable más de él y de su obra. Las incumbencias a las que nos ha llevado el estado de alarma en este año galdosiano que es 2020, no nos han permitido respetar todas las actividades previstas; de todas formas, a través de la red se ha procurado seguir homenajando a Galdós. Es interesante recordar que el mismo escritor es testigo directo de la difusión del cólera en 1865 cuando era colaborador por entonces de *El Debate*, *Las Cortes* y *La Nación*, donde publica un breve cuento acerca de la epidemia: *Una industria que vive de la muerte*. Igual, asiste en 1885 a la cuarta y última embestida. Se puede afirmar que Galdós trató el tema con todos los pormenores posibles, dando referencias constantes a las diversas trayectorias de la epidemia, incluso dando atención a los aspectos políticos con ella relacionados. Por tanto, no huelga insistir en el hecho de que de verdad Pérez Galdós representó la España del siglo XIX tal y como era, y entregó a sus lectores el espejo fiel de la sociedad. En conclusión, es menesteroso decir que esta primera sesión se vio enriquecida con la presencia de algunos miembros y del presidente de la Asociación de Jóvenes Hispanistas de la Universidad Autónoma de Madrid, cuya participación explícita y cuya buena disposición en todo lo relacionado con el desarrollo de este Seminario, es preciso dejar constancia.

Referencias bibliográficas

- PÉREZ GALDÓS, Benito (2016). *Correspondencia*. Edición, introducción y notas de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid: Cátedra.
- (2018). *Memorias de un desmemoriado - Crónica de Madrid*. Prólogo de Juan Van- Halen. Madrid: Visor Libros.



Aproximación a la investigación “El parlamentarismo español en la perspectiva de sus corresponsales de prensa. De Galdós al Siglo XXI”

PABLO DELGADO CUENCA
Universidad Complutense de Madrid

pablogdc@hotmail.es

INTRODUCCIÓN

El centenario de Benito Pérez Galdós ha aumentado el interés sobre su persona. Hace pocas fechas la Biblioteca Nacional acogía la exposición «Benito Pérez Galdós. La verdad humana», dedicada según sus comisarios, los profesores Germán Gullón y Marta Sanz, a dar a conocer las múltiples facetas del autor canario. Las centenares de publicaciones académicas que han abordado en las últimas décadas todos los rincones de su biografía dan cuenta de ello: el Galdós músico y pintor, sus descripciones toponímicas y geográficas de ciudades como Santander, Gerona o Toledo; la relación con su tierra natal; el papel de la mujer en su obra, su correspondencia y relación con personajes como Antonio Maura o Azorín, cuestiones como por qué no consiguió el Nobel frustrado en 1905, el anticlericalismo, vida personal, vida amorosa, evolución ideológica y activismo político, las adaptaciones al cine de algunas de sus novelas, y un largo etcétera. Por supuesto la faceta del Galdós periodista no puede faltar en toda biografía que se precie, sin embargo el tiempo dedicado al periodismo parlamentario ha sido tratado de pasada por la mayoría de autores que se han aproximado a Galdós en general, y a su labor periodística en particular.

Aproximarnos a una faceta tan concreta como la de periodista parlamentario en el diario *Las Cortes*, nos presenta un gran reto por delante: llenar el vacío historiográfico que supone la historia del periodismo parlamentario español.

MOTIVACIÓN

El 25 de septiembre de 2014 Televisión Española estrenaba la película televisiva: “Prim, asesinato en la calle del Turco”. Dirigida por Miguel Bardem y protagonizada por Francesc Orella, la cinta aborda la tarea que fue traer a Amadeo I a España en medio de la conspiración para asesinar al general Prim. Javier Godino da vida al Benito Pérez Galdós de la época, dedicado en aquella ficción al periodismo parlamentario mientras estrenaba su primera novela: *La Fontana de Oro* (1870). Por tanto, la única aparición en una película del personaje Galdós es precisamente en aquella etapa del periódico *Las Cortes*. No deja de ser llamativo que el Galdós menos conocido por las razones que más adelante exponremos, el Galdós periodista parlamentario, haya sido coprotagonista de una película. Por tanto, uno ya retiene en su cabeza que el gran literato, cumbre del realismo y autor de ‘Trafalgar’ que le enseñaron en el colegio, fue también periodista¹.

Aquel mismo 2014 las elecciones europeas introdujeron al partido Podemos en la actualidad política y mediática española, a colación de los cinco eurodiputados que obtuvieron aquel 25 de mayo. El interés en la actualidad política por parte de la opinión pública iría en crescendo con la entrada de este y otros nuevos partidos en el Parlamento, las repetidas elecciones generales, el proceso interno de los partidos políticos, con el cambio generacional entre muchos otros factores, seguido todo minuto a minuto por la cobertura mediática y las redes sociales. Hoy los plenos y comisiones del Parlamento nacional y autonómicos se retransmiten en directo, el lenguaje de los políticos se ha adaptado, hoy es menos técnico; en más de una ocasión la Cámara del Congreso ha acogido una situación, persona o comentario que ha dado pie a polémicas mediáticas, etc. Y todo ello sin que sea necesaria la función mediadora del periodista entre la información y el público. Sin duda, la Historia política española nunca ha estado tan cerca de la población.

Este contexto también ha suscitado un enorme interés de la opinión pública por la Historia. Declaraciones de líderes políticos sobre personajes de nuestro pasado han elevado a personajes como Felipe II, Adolfo Suárez, Lluís Companys, Largo Caballero o las trece rosas a la categoría de trending topic en más de una ocasión. Cabe destacar que la inmediatez con la que se trata a

¹ Faceta abordada, entre otras, por la célebre necrológica que le dedicó Víctor Gabirondo el 5 de enero de 1920 en *La Libertad*.

la Historia en estas ocasiones trae de cabeza a los historiadores, también por hacer de estas oportunidades mediáticas armas arrojadizas y del reproche ideológico. Esta situación ha producido mucha rabia entre mis colegas estudiantes e investigadores. Una inmediatez de la que el periodismo ha sido parte importante, de ahí el cliché que muchos de nosotros tenemos hacia esta profesión. Además, opiniones y reflexiones de veteranos periodistas criticando esta actitud del ‘bombardeo’ mediático de sus colegas en activo, especialmente en lo que a la información parlamentaria se refiere, alimentan la idea de estudiar cómo ha cambiado esta profesión.

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

La primera pregunta es: ¿dónde comenzamos este recorrido histórico del trabajo del periodista parlamentario? ¿En la etapa Galdós, en 1869?. Documentándome para ello, la lectura de ‘Historia del periodismo en España’, de la profesora María Cruz Seoane, y de biografías divulgativas de Azorín, quizás el periodista parlamentario más extensamente estudiado de nuestra historia, suscita otra pregunta: ¿por qué quedarnos en Galdós?, ¿por qué no construir una historia del periodismo parlamentario en España?

Ante una nueva línea de investigación, la hipótesis que por ahora manejo es: “¿Qué metodología debe emplear un historiador para estudiar la evolución del periodismo parlamentario en España?”.

Estamos hablando de doscientos años de construcción de una faceta de la profesión del periodista, que no siempre ha sido denominada ni “profesión” ni “periodismo”²; de decenas de personas dedicadas a un trabajo cuyo objetivo es explicar a la opinión pública las decisiones y leyes que toma el Poder Legislativo, su desarrollo creativo, así como la estrategia de las fuerza políticas para lograrlo, contando además con la opinión de la línea editorial de cada medio, sea prensa, radio o televisión.

Desde las Cortes de Cádiz, todas las legislaturas están documentadas, así como los diputados que formaron parte de ellas, junto a los debates, y leyes y medidas que vieron la luz, o no. Las actas que guardan toda esta infor-

² En el caso de Galdós y como periodista, no había una carrera universitaria u organismo que diese el título de periodista: periodista es el que vivía de los periódicos y al que pagaban por ello. (Pinacho, 2001: 42).

mación constituyen una fuente primaria fundamental para nuestra Historia. De la misma manera, para conocer el día a día de la vida parlamentaria que dio a luz esas leyes que reglaron la vida de la población, es imprescindible acercarnos a las noticias redactadas por los periodistas que trabajaban en ellas, de gran valor historiográfico, así como la visión que de la institución parlamentaria tenían³.

Es preciso además conocer el contexto histórico de cada época, y dentro de éste, tres partes: situación política, marcada por la vida parlamentaria; marco jurídico, haciendo especial hincapié en lo que a leyes de libertad y restricción de prensa se refiere; y contexto periodístico (número de periódicos y su financiación, líneas editoriales, etc).

Las fuentes primarias que nos aproximan a la historia de los periodistas parlamentarios son fundamentalmente tres: la información redactada en los medios de comunicación, memorias escritas⁴ y testimonios. Ante tantísimos periodistas que han cubierto la información en las Cortes, una buena selección la encontramos en la exposición “Periodistas en las Cortes”, organizada por la Asociación de la Prensa de España y la Fundación General de la Universidad de Alcalá. Fue inaugurada el 15 de junio de 2006 por los reyes en el Congreso de los Diputados, siendo sus comisarios Juan Oñate y Juan García Cerrada. Los organizadores fueron los periodistas Miguel Ángel Aguilar y Víctor Márquez, y los historiadores José Álvarez Junco, Juan Pablo Fusi, Santos Juliá, Charles Powell y María Cruz Seoane. La idea fue elegir a quince periodistas que hubiesen cubierto la información en las Cortes entre las Cortes de Cádiz y la guerra civil⁵. Cada uno sería retratado por un dibujante⁶, como Gallego y Rey, Mingote, entre otros.

Los periodistas seleccionados fueron⁷ José María Blanco, White (1775-1841), Fermín Caballero (1800-76), Mariano José de Larra (1809-37), Ramón

³ Cuenca Toribio, 1993: 3.

⁴ Algunos ejemplos pueden ser “Juego de escaños” (2017) de María Rey o “El Show De Sus Señorías: Antología De Anécdotas Parlamentarias” (1985) de Luis Carandell.

⁵ Consultado el 28 de enero de 2020. <http://www.elnotario.es/index.php/hemeroteca/revista-14/la-perspectiva/2388-periodistas-colgados-de-la-pared-0-1993564862751928>

⁶ Consultado el 28 de enero de 2020. <http://www.aepeuropeos.org/galeria-de-retratos-de-periodistas-en-las-cortes/>

⁷ Están situados por año de nacimiento. Cabría distribuirlos también por los años en que estuvieron en activo en el Congreso.

Campoamor (1817-1901), Isidoro Fernández Flórez, Fernanflor (1840-1902), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Francisco Cañamaque (1851-91), Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901), José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967), Indalecio Prieto (1883-1962), Julio Camba (1884-1962), Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), Margarita Nelken (1894-1968), Josep Pla (1897-1981) y Josefina Carabias (1908-80).

A las pautas marcadas anteriormente para abordar a cada uno de estas quince personas: contexto histórico (político, jurídico y periodístico), escritos en prensa, memorias (si tienen) y testimonios orales (en todo caso de gente que fue testigo de su trabajo), habría que añadir las pertinentes investigaciones académicas biográficas y que concretamente aborden su producción periodística en el Parlamento, si es que las hay.

Para abordar el contexto actual, y en lo que a testimonios se refiere, antes de comenzar el confinamiento en marzo de 2020, había entrevistado a cuatro periodistas de diferentes medios y que trabajan o han trabajado en el Congreso de los Diputados⁸. Accedí a todos ellos por recomendaciones personales de conocidos. Aparte de ello se puede acceder a los periodistas que cubren la información parlamentaria mediante sus perfiles en redes sociales, y que se pueden encontrar en las páginas webs de los periódicos, así como en las listas de premiados por el premio “Luis Carandell” o los de la “Asociación de Periodistas Parlamentarios”. Empleé por tanto la metodología de las fuentes orales, interesándome por cuestiones como sus inicios, sus referentes profesionales, el cambio que han supuesto las redes sociales, los momentos que les han demandado más trabajo, su día a día laboral, etc. No me detendré ahora en sus respuestas para ordenar la información del Galdós periodista parlamentario, pero espero poder hacerlo en futuras ocasiones escritas y oradas.

¿DÓNDE ESTÁ LAS CORTES?

El principal problema para estudiar al Galdós periodista parlamentario es que el periódico donde ejerció como tal, *Las Cortes*, no se halla digitalizado

⁸ Ante la posibilidad de seguir entrevistando por videoconferencia, prefiero esperar y hacerlo en un mismo espacio físico.

en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional ni en ningún archivo⁹. A falta de este material, a día de hoy sí puedo ofrecer la recopilación de las referencias de diferentes autores que han estudiado a Galdós, y que han hecho referencia a su labor como periodista parlamentario. En el apartado 6 abordaré la excepción que confirma la regla. Pero antes de nada, abordemos la trayectoria del joven Galdós previa a entrar en este medio.

GALDÓS ENTRE 1863 Y 1869

- a. 1863-1866. Galdós entra a los 19 años, en el curso 1862-63, a la ciudad de Mesonero Romanos y Larra en transformación. Siendo el pequeño de once hermanos y con una formación intelectual y personalidad creativa y autodidacta que le había garantizado cierta fama en su ciudad natal de Las Palmas, llega a Madrid para estudiar Derecho.

Los años universitarios le marcan más por la vida extrauniversitaria. No tenía vocación por estudiar Derecho¹⁰, se forma en la cultura oral de las tertulias, cafés y el Ateneo, del que se hace socio en noviembre de 1865¹¹ (el centro cultural más importante: va por las tardes y las noches)¹². La tertulia será el puesto de observación de la sociedad, y que cambiará posteriormente por el Parlamento¹³. En aquellos foros con personajes que firmaban en periódicos, conoce Ricardo Molina, quien le introduce en la prensa nacional.

Autores que han trabajado la etapa del periodista Galdós han sido Shoemaker, Hoar o Brian J, Dendle. Éstos y muchos otros se pueden encontrar en el estado de la cuestión *Galdós y la prensa: hacia una revisión crítica de la mina inagotable* de Rhian Davies (2013). Una etapa la de periodista denominada por Fernández Montesinos, uno de los principales críticos de Galdós, como 'la prehistoria del novelista', otorgándole un tinte peyorativo. Por el contra-

⁹ Además de ello, Hoar advierte que el tipo de periódico, por su contenido tan exclusivo, supone un escollo para su búsqueda. (Hoar, 1974 pág 7).

¹⁰ Casaldueiro, 1974: 16.

¹¹ Ortiz-Armengol, 1996: 89.

¹² Valora especialmente del Ateneo su espíritu de tolerancia y respeto por las personas e ideas, que los jóvenes se mezclen con los viejos, estudiantes con profesores, conservadores con liberales, religiosos con librepensadores, etc. Para Galdós el Ateneo fue para el 68 lo que la Enciclopedia para la Revolución Francesa, así lo describe en *Prim* (1906). Casaldueiro, 1974: 17.

¹³ *Ibid.*, 16.

rio, se defiende el trabajo de Galdós como periodista, más como prólogo¹⁴ que prehistoria, como una experiencia precursora de su futura y consagrada obra novelesca, y que tiene a varios apologetas, como son algunos de sus principales biógrafos: Hyamn C. Berkowitz, Pedro Ortiz Armengol, María del Pilar García Pinacho o Joaquín Casaldueiro.

En el momento en que Galdós empieza, *La Correspondencia de España* (1859) lidera el sector con una tirada de 50.000 ejemplares (20.000 en Madrid)¹⁵: su director, Manuel María de Santa Ana se convierte en un pionero del periodismo de empresa en España¹⁶. Este periódico nace con el respaldo de O'Donnell y la Unión Liberal para informar sobre las expediciones internacionales, defenderá la candidatura de Montpensier y posteriormente la restauración alfonsina. Su principal competidor es *El Imparcial* (1867), valedor del rey Amadeo, más tarde republicano para acabar integrado en el sistema canovista. Cabe destacar que en su suplemento literario: *Los lunes de El Imparcial* se estrenaron Pardo Bazán, Clarín, Unamuno, Azorín, Benavente, Pérez de Ayala, Caia, etc... son secciones fijas de arte, ciencia, industria, ocio. En un ambiente donde los periódicos eran tribunas políticas, se fundan periódicos anarquistas, marxistas, republicanos, carlistas, etc. Para profundizar en el contexto periodístico destaca el segundo tomo de *Historia del periodismo en España* (1987) de María Pilar Cruz Seoane y *Movimientos literarios y periodismo en España* (1997) de María del Pilar Palomo.

Galdós trabajará en varios periódicos antes de su entrada en *Las Cortes* en 1869. Caben aquí dos divisiones temporales: 1866 y 1868, marcados por la revuelta del cuartel de san Gil y la revolución gloriosa.

b. 1865-1866. En 1865 encontramos a Galdós en *La Nación* y *Revista Intelectual de Europa*. El primero es un periódico liberal y progresista, considerado progresismo moderado y el sector más joven y ágil del partido progresista¹⁷, nacido el 2 de mayo de 1864 y fundado por Pascual Madoz¹⁸. Galdós tiene 22 años y es su primer contacto con la prensa de la capital

¹⁴ Palomo, 1997: 220.

¹⁵ Seoane, 1987: 268.

¹⁶ De Diego González, 2017: 118.

¹⁷ Pinacho, 2001: 48.

¹⁸ *Idem*.

exceptuando el poema ‘El pollo’ en otro diario¹⁹. Los ciento treinta y un artículos que deja en este periódico le sirven para forjar una escritura sencilla y eficaz²⁰. Los sucesivos directores quieren crónicas sobre temas de actualidad artística, intelectual y política, cuestiones en las que Galdós vive sumergido gracias a sus paseos y tertulias y regulares visitas a teatros²¹, óperas, conciertos, exposiciones, verbenas, etc. Siendo su principal actividad intelectual, muestra sus preocupaciones e intereses²², sin dejar de lado que todo gira en torno a Madrid²³, comenzando así el proceso de ‘madrileñanización’²⁴, Galdós también trabaja en la “Revista del Movimiento Intelectual de Europa”. Se trata de una revista dominical de ocho páginas pequeñas algo menores que una cuartilla por dos columnas²⁵ filial del diario madrileño *Las Novedades*. Como en *La Nación*, escribe sobre teatros, música y sociedad matritense en dos secciones. Además, escribir en este periódico, supone que adquiere prestigio en seguida²⁶.

La profesora García Pinacho en sus tesis *La prensa como fuente y subtema de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós* (2001) valora la importancia de esta etapa en el futuro Galdós novelista: se documenta de la historia del país con las fuentes periodísticas en las vive sumergido, especialmente *La Gaceta* (el entonces Boletín Oficial del Estado), crea a sus personajes en base a la ideología que recoge la prensa, así como la voz de la opinión pública. Además, sus personajes periodistas tendrán la cualidad de conocer el poder político, e influir en la Historia²⁷. Cabe destacar la serie titulada *Galería de españoles célebres*, que arranca el 7 de enero 1866 y donde retrata escritores y políticos del momento²⁸, futuros personajes esbozados de sus novelas²⁹. Con el bagaje adquirido por este tiempo en prensa comienza con *La Fontana de Oro* engrasando política, costumbrismo e historia.

¹⁹ Pinacho, 2001: 49.

²⁰ Bonet, 2006: 65.

²¹ Bravo-Villasante, 1970: 33.

²² Pinacho, 2001: 49.

²³ Programa de trabajo sobre la ciudad que ya ama. (Ortiz-Armengol, 1996: 88).

²⁴ Palomo, 1997: 221.

²⁵ Ortiz-Armengol, 1996: 90.

²⁶ Onrubia, 2015: 2.

²⁷ Pinacho, 2001: 45.

²⁸ Empieza retratando a Mesonero Romanos. Admira su manera de describir Madrid, técnica que tanto le caracterizará en el futuro. (Palomo, 1997: 221).

²⁹ Bravo-Villasante, 1970: 34.

Galdós destaca porque, pese a su juventud, tiene una capacidad de análisis y conocimiento para cuestiones de profundidad sean musicales, artísticas, literarios, etc, que muy pocos tienen.

- c. 1866–1868. Cabe destacar que las noticias políticas aparecen en menor medida por la censura del gobierno de Isabel II: sí encontramos críticas sutiles al régimen³⁰.

El levantamiento del Cuartel de San Gil en junio de 1866 deja 200 muertos en Madrid. Se trata del primer golpe militar contra la reina desde la segunda guerra carlista en 1848. La censura se recrudece contra la prensa progresista en la que trabajaba Galdós, de hecho *La Nación* se suspende entre junio de 1867 y enero de 1868. La reacción legislativa y ejecutiva a la que se veían sometidos los profesionales de la prensa progresista, fuerza el surgimiento del corporativismo y unificación de redacciones.

Galdós marcha a Canarias en otoño de 1866, quizás para rendir cuentas a su familia por haber perdido el curso universitario o porque le pidiesen volver tras haber conocido los sucesos de junio en el archipiélago³¹.

Entre junio y octubre de 1868 viaja con su hermana, cuñado, concuñada y sobrina a Francia entre junio y octubre. A su vuelta la Revolución Gloriosa le sorprende en Barcelona: comienza el Sexenio Democrático. Una de las primeras medidas del gobierno del general Serrano es el decreto el 23 de octubre de 1868³², que restaura la Libertad de Prensa, una ley que implica ayudas económicas a la prensa, abaratar el precio del papel, reducir derechos del timbre y la supresión del depósito previo³³, y que se consolida en el artículo 17 de la Constitución de 1869, Surgen unos 600 periódicos de toda clase y de diferente difusión, aunque en general discreta³⁴ por su breve esperanza de vida mientras que los periódicos de gran tirada aumentan sus ventas, en pos del descenso de los científicos o literarios³⁵.

Los acontecimientos del Sexenio van muy deprisa y la ciudadanía de-

³⁰ Rovira, 2017: 11.

³¹ Ortiz Armengol, 1996: 96.

³² Hasta la fecha no había habido tanta libertad de prensa. (Seoane, 1987: 266).

³³ Íbidem 267.

³⁴ De Diego González, 2017: 117.

³⁵ Seoane 1987: 267.

manda esa información a la prensa. Diferentes temas copan la actualidad: la guerra franco-prusiana en el orden internacional, la evolución de las juntas revolucionarias que surgieron para desarrollar la Gloriosa, y que ahora amenazaban al gobierno de Serrano; los levantamientos populares y republicanos federales, reclamaciones como la supresión de órdenes religiosas y libertad de cultos, juicios por jurados, etc, y por supuesto la búsqueda de un rey para España tras 168 años de Corona borbónica. Esta actividad explota el telégrafo y nacen agencias de noticias.

GALDÓS, PERIODISTA PARLAMENTARIO

A raíz de la proclamación de la Cortes Constituyentes de 1869³⁶ nace el periódico vespertino *Las Cortes*, dirigido por Aníbal Álvarez Ossorio³⁷. Se trata de un periódico progresista que responde al personalismo de su fundador, el general San Miguel³⁸. Galdós empieza a trabajar el 11 de febrero de 1869, el día que se constituyen las nuevas Cortes, y lo abandona el 31 de diciembre de 1869. Tendrá un papel secundario, de gacetillero³⁹.

Sin la fuente primaria que suponen los números de aquel periódico, la investigación más cercana a la etapa de Galdós en su redacción data de 1973, su título es *Politics and Poetry: More Proof of Galdós' Work for Las Cortes*, y su autor Leo J. Hoar, uno de los primeros estudiosos del Galdós periodista tanto dentro como fuera de España.

Hoar asegura en su investigación de veintiuna páginas que manejó 245 números de *Las Cortes*, y ha deducido la participación de Galdós en 106 artículos de la sección *Crónica parlamentaria*, entre el 23 de febrero y el 30 de noviembre de 1869. Galdós escribirá entre el 23 de febrero y 6 de junio ambos inclusive, y tras su estancia en Las Palmas vuelve el 2 de octubre⁴⁰. Cabe destacar que no volverá a pisar su tierra natal hasta 1894.

³⁶ Palomo, 1997: 221.

³⁷ Este periodista dirigió también el periódico "Gaceta Médica Forense" entre 1863 y 1864, llegando a ser diputado y gobernador de provincias. Cofundó también la Asociación de Escritores y Artistas en 1891. (Ossorio, 1904: 14).

³⁸ Sedeño Rodríguez, 1994: 6.

³⁹ Gómez Aparicio, 180: 2017.

⁴⁰ De ahí y hasta el final de su participación en el periódico la Crónica parlamentaria será más breve debido a la decepción de Galdós con el desarrollo de las sesiones y comportamiento de los políticos (Gómez Aparicio, 2017: 11).



En *Las Cortes* no se le puede rastrear, al no encontrar firma alguna con su nombre o iniciales, excepto el artículo: *El aniversario de la muerte de Cervantes* del 23 de abril de 1869⁴¹. Por ese motivo sus artículos han pasado inadvertidos para muchos investigadores del estudio del periodismo español para poner fechas de colaboración. Pero no era el único que no firmaba en aquel diario: nadie lo hacía, y en general tampoco en el sector. Algunas de las razones de Galdós, extrapolables a otros colegas del momento pueden ser: inseguridad a pesar de su estilo inconfundible⁴², anonimato debido a que el periodismo era considerado más un oficio que una profesión a la que se dedicaban publicistas, más que periodistas⁴³, y por tanto no era una labor de prestigio⁴⁴; o por seguridad en un momento en que la represión a los medios de prensa era habitual⁴⁵. Comparando con otros artículos que sí firmó en anteriores periódicos, se puede evidenciar que es el autor por el estilo, como en *Los hombres del día*, donde se refiere a Castelar, Echegaray, Marots, Becerra y Gabriel Rodríguez, con un estilo parecido a sus *Galerías de hombres ilustres* de *La Nación*⁴⁶.

Su sección es *Crónica parlamentaria*, dedicada a dar cuenta de los debates legislativos mediante crónicas a modo de resúmenes y reseñas⁴⁷. Escribirá una diaria acerca de las intensas sesiones parlamentarias. Ortiz-Armengol considera a ésta la legislatura más importante del siglo XIX después de las Cortes de Cádiz⁴⁸, pues el Parlamento elabora la nueva Constitución y elige a Amadeo I como rey de España.

Caben destacar dos fuentes primarias donde aparece mencionado este periódico, aunque muy por encima eso sí: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños. Desde el año 1661 a 1870* (1894), de Eugenio Hartzenbusch y *Ensayo*

⁴¹ Además, en 1868 estando en *La Nación* había publicado uno parecido, y el de *Las Cortes* lo reeditaré en 1872 y 1898 en otros *El Debate* y *Vida Nueva*, respectivamente. (Hoar, 1973: 6).

⁴² Ortiz Armengol, 1996: 112.

⁴³ Onrubia, 2015: 2.

⁴⁴ Palomo, 1997: 220.

⁴⁵ Hoar, 1973: 8.

⁴⁶ Íbidem 4.

⁴⁷ La sección *Crónica parlamentaria* en todos los manuales consultados aparece bajo la denominación *La Tribuna del Congreso*, sin embargo Hoar asegura que el nombre correcto no es ese, sino aquel. todos los periódicos designaban de manera diferente su la crónica del Parlamento, y el de *Las Cortes* sería esa y no otro. (Hoar, 1974 pág 7).

⁴⁸ Ortiz Armengol, 1996: 112.

de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX (1904) de Manuel Ossorio y Bernard.

En el tiempo que trabajó Galdós en este periódico encontramos 186 sesiones celebradas en el Congreso⁴⁹, siendo la más importante la del 1 de junio, que aprueba la Constitución de 1869. La elección de Amadeo I se produciría el 16 de noviembre de 1870, con Galdós trabajando en *El Correo de España* y ya fuera de *Las Cortes*. Por tanto, podemos aquí apuntar una licencia tomada por Miguel Bardem en la película que citábamos anteriormente, y en la que veíamos a Galdós en el puesto de los periodistas en el momento de la votación de Amadeo I y trabajando en la redacción de *Las Cortes*. Con algunos de ellos entabla amistad⁵⁰. Este contacto y experiencia trabajando en el Parlamento le servirá para documentar a los personajes reales que hará partícipes en sus novelas⁵¹. Además, la profesora García Pinacho a colación del trabajo que desarrolla posteriormente Galdós en la Revista de España, '*su colaboración en Las Cortes puede ser la causa más directa de que sus artículos en la Revista de España contemplen la política con una perspectiva más histórica y general*'⁵². Esta experiencia germinará sus futuras habilidades y preocupaciones políticas⁵³: es la primera toma de contacto con la política parlamentaria tras años conociendo a diputados y grandes oradores en otros foros y analizando el contexto político en medios con los que no había accedió al Parlamento. Ahora les trata mano a mano en los pasillos del Parlamento.

Galdós se refirió vagamente a su participación en Las Cortes, sin mencionar el nombre de periódico en sus Memorias. En la biografía de *Los grandes españoles: Galdós*, para la que fue entrevistado por Anton de Olment y Arturo García Carraffa, sí reconoce que trabajó en aquel periódico⁵⁴. Un periódico que habría dejado de funcionar el 16 de noviembre de 1870 con la proclamación de Amadeo I⁵⁵.

⁴⁹ Consultado el 25 de febrero 2020. https://app.congreso.es/est_sesiones/

⁵⁰ Pinacho, 2001: 101.

⁵¹ Hoar, 1973: 10.

⁵² Pinacho, 2001: 137.

⁵³ Hoar, 1973: 16.

⁵⁴ Hoar, 1973: 7.

⁵⁵ Hartzenbusch 1870:

EL CANTO DE CISNE. 1870-1873

Tras su experiencia en *Las Cortes* trabajará en la *Revista de España* y en diciembre del mismo año entra como director a *El Debate* no contando aún los treinta años. Periódico fundado por José Luis Albareda, su línea editorial defiende al general Prim, el cual lo ha financiado⁵⁶. Trabaja en él hasta octubre de 1872, componiendo 278 editoriales, algunas de ellas anónimas.

Colaborará también en *El Correo de España* entre 1870 y 1872, *Revista de España* de enero de 1872 a octubre de 1873, fundada también por Albareda en marzo 1868, siendo el contenido científico, literario y político. Galdós terminará dirigiendo este magazine entre febrero de 1872 y noviembre de 1873⁵⁷. Dirige también *La Ilustración de Madrid* entre enero y mayo de 1872, aportando además su *Crónica de la Quincena*. Además, publica en *La Guirnalda*, *Vida nueva*, *España nueva*, *La Ilustración de Madrid* y *La república de las letras e ideas y figuras*.

Años de intenso trabajo en los que mereció la alabanza de sus coetáneos por su soltura y profundidad a la hora de abordar diferentes temas, así como críticas⁵⁸. El lenguaje y prosa del autor se desarrollan: brilla sin rival, su estilo está más trabajado y sin gran ornamentación lingüística⁵⁹. Hay menciones a cuestiones del Sexenio Democrático en prácticamente todas las crónicas⁶⁰: busca corregir los defectos del nuevo régimen progresista, apoyar sus virtudes, animar a sus héroes y derribar con la pluma sus antagonistas⁶¹. Ataca a republicanos federales, socialistas, comunistas parisinos, internacionalistas, carlistas y alfonsinos por diferentes razones, con permiso de Ruiz Zorrilla, al que también dedica duras críticas.

Todo ello en una línea editorial considerada conservadora, dedicada a defender la monarquía de Amadeo I, y que no respondía solamente a los medios donde trabajaba, sino a la trayectoria que venía trabajando desde La

⁵⁶ El general desdeña a la prensa, pero ante la gran cantidad de prensa hostil a Amadeo I, busca un órgano en ese punto. (Gómez Aparicio, 2017: 179).

⁵⁷ Este periódico alcanzará un gran prestigio intelectual. (Sedeño, 1994: 7).

⁵⁸ Onrubia, 2015: 4.

⁵⁹ Rovira, 2017: 11.

⁶⁰ Rovira, 2017: 27.

⁶¹ *Idem*.

Nación⁶². La llegada de la República el 11 de febrero de 1873 termina con la monarquía que tanto había defendido, y este hecho colma el vaso de un pensamiento que venía madurando desde hacía tiempo.

Galdós lleva años dando muestra de que quiere dedicarse a otra cosa. En 1870 prologa *Proverbios ejemplares* de Ventura Ruiz Aguilera con *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*⁶³. Se trata de una fuente fundamental para el estudio galdosiano porque en sus líneas proyecta las bases de su futura obra⁶⁴. Además en 1872 compone la sátira y auto-burla: *El artículo de fondo*, donde se confiesa desencantado con el periodismo combativo. Unos meses después publica Trafalgar, el primero de los Episodios Nacionales y su cuarta novela.

En 1875 abandona el periodismo como principal fuente económica hasta 1884, pero seguirá colaborando intermitentemente el resto de su vida⁶⁵ en más de 20 periódicos. De hecho muchas de sus novelas las publicará como folletín, en periódicos antes que en libro. Nunca dejará de leer prensa, en parte porque se basa en notas y artículos de opinión: los medios quieren contar con artículos de Galdós.

40 AÑOS DESPUÉS

Entre el 20 de diciembre de 1883 y el 31 de marzo de 1894⁶⁶ encontramos a Galdós vinculado a *La Prensa de Buenos Aires* realizando crónicas de la política española⁶⁷. Se une al Partido Liberal de Sagasta, llegando a ocupar un acta de diputado por Puerto Rico entre 1886 y 1890⁶⁸. En 1907 volverá a ser elegido diputado, esta vez por Madrid hasta que en la legislatura 1914-1915 ocupe acta por Las Palmas⁶⁹. En medio de este lapso de 17 años se produce el

⁶² Sánchez, 2007: 2.

⁶³ No es la primera vez que Galdós prologa a algún colega suyo. La primera ocasión fue en Lonnro de Iso cantares (1866) de Melchor de Palau. Hoar considera que en estos prólogos atendemos el comienzo del Galdós literato. (Hoar, 1973: 12).

⁶⁴ Bravo-Villasante, 1970: 62.

⁶⁵ Sedeño, 1994: 9.

⁶⁶ Cuenca Toribio, 1993: 2.

⁶⁷ Pinacho, 2001: p 46.

⁶⁸ Bellón, 2019: 7.

⁶⁹ 'Textos políticos de Benito Pérez Galdós publicados en prensa' (2019) de Juan José Bellón constituye



Desastre del 98, acontecimiento que le motiva a realizar la tercera serie de los Episodios Nacionales (1898-1900). La vida parlamentaria aparece de nuevo, pero no la recrea con la esperanza de las series anteriores, sino con escepticismo⁷⁰. En la siguiente saga (1902-1907) había hecho referencia a la tribuna de los periodistas del Congreso⁷¹ y en 1907 Galdós comienza a escribir la quinta y última serie de los Episodios. El año 1869, en el que trabajó en *Las Cortes*, ocupa el desarrollo de los dos primeros números de la serie: *España sin rey* (1907) y *España trágica* (1909), protagonizada esta segunda por su álgter ego: Vicente Halconero. Sin embargo en los Episodios no son nombrados ni aquel periódico ni compañeros suyos como José Calderón Llanes⁷², Eduardo de Inza⁷³ o Faustino Méndez Cabezola⁷⁴. Sí aparecen en estos y otros Episodios otros medios y periodistas.

Han pasado cuatro décadas y Galdós se sirve de aquella experiencia vital y analítica para construir estos relatos de ficción donde engrasa novela, autobiografía, crónica y periodismo. Al contrario del joven Galdós, moderado y defensor del Sexenio, el Galdós que escribe *España sin rey* y *España trágica* vive decepcionado con el régimen de la Restauración al considerar que ha fracasado, y es pesimista por la actitud de la sociedad española⁷⁵.

CONCLUSIÓN

A pesar de no disponer de los ejemplares de *Las Cortes* y de las limitaciones que supone el confinamiento para investigar, el ejercicio de profundizar en la etapa del Galdós periodista parlamentario, con sus antecedentes y contexto político, jurídico y periodístico, puede ser aplicado a otros periodistas más o

una buena aproximación al Galdós político.

⁷⁰ Montesinos, 1968.

⁷¹ Bravo-Villasante, 1970: 35.

⁷² Entre 1865 y 1870 fue redactor en Madrid, además, de 'La Discusión', 'La Reforma' y 'La Constitución'. M. OSSORIO Y BERNARD. Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX, Volumen I, p 62.

⁷³ Ossorio y Bernard le describe como periodista y escritor cómico, redactor de periódicos madrileños: *El teatro español* (1849), *La verdad* (1860-1863), *Las Noticias* (1864-66), *Los Sucesos* (1866-69), finalizando en las Cortes entre 1869 y 1870. Íbidem, p 207.

⁷⁴ Estos y otros periodistas como Rafael María de Labra que trabajaron en Las Cortes aparecen en la compilación de Ossorio y Bernard. Al igual que Galdós canario de nacimiento, Méndez Cabezola fue investido catedrático en 1869, mientras trabajaba en Las Cortes. Íbidem, p 272.

⁷⁵ En 'Galdós ante el Sexenio', Raquel Sánchez López analiza la evolución ideológica entre los dos Galdós.

menos conocidos, más o menos actuales. Ésta puede ser una manera de trabajar la historia del periodismo parlamentario español: la compilación completa de los extractos biográficos de cada uno de los personajes, en lo que a su etapa como periodista parlamentario se refiere. También podríamos hacerlo por periódicos, medios de comunicación líneas editoriales e ideológicas, etapas históricas... el tiempo y la profundización en esta parte de la historia del periodismo de nuestro país orientará las diferentes estrategias para abordarlo y ofrecer un análisis completo a nuestra sociedad, en un momento en que la política española y la manera de explicar su actualidad no deja de cambiar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BELLÓN FERNÁNDEZ, Juan José (2019). «Textos políticos de Benito Pérez Galdós publicados en prensa», en Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 11.
- BONET, Laureano (2006). «Galdós y la Nación. Años de aprendizaje literario», en Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (coord.), *Galdós en su tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Parlamento de Canarias, págs. 65-68.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1970). *Galdós visto por sí mismo*. Madrid, EMESA.
- CASALDUERO, Joaquín (1974). Vida y obra de Galdós (1843-1920). 1974. Madrid, Gredos.
- CUENCA TORIBIO, José Manuel (1993). «Galdós, cronista parlamentario», en *Anuario de estudios Atlánticos*, 39, págs 107-118.
- DAVIES, Rhian (2013). «Galdós y la prensa: hacia una revisión crítica de la mina inagotable», en *VIII Congreso Internacional Galdosiano*.
- DIEGO GONZÁLEZ, Álvaro de. (2017). *De la propaganda imperial al «Parlamento de papel»: historia de la prensa en España*. Madrid, UDIMA.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1968). *Galdós I*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA PINACHO, María del Pilar (2001). *La prensa como fuente y subtema de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Universidad Complutense de Madrid.

- GÓMEZ APARICIO, Pedro (2017). *Historia del Periodismo Español De la Revolución de Septiembre al desastre Colonial*, Madrid, Editora Nacional.
- HARTZENBUSCH E HIRIART, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (1894).
- MARTÍNEZ ONRUBIA, Carmen (2015). «Un joven periodista llamado Pérez Galdós: testimonios coetáneos» en *X Congreso Internacional Galdosiano*, Cabil-do de Gran Canaria.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (1996). *Vida de Galdós*. Madrid, Critica.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX, Volumen I*, Madrid, Madrid. Imprenta y litografía de J. Palacios.
- PALOMO, María del Pilar (1997). *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid, Síntesis.
- ROVIRA MARTÍNEZ DE CONTRASTA, María Isabel (2017). *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista política al novelista (1865–1876)*, Universidad de Barcelona.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Raquel (2007). «Galdós ante el Sexenio Democrático», en *Cuadernos de Historia Contemporánea 2007*. Universidad Complutense de Madrid.
- SEDEÑO RODRÍGUEZ, Francisco J (1994). «Sobre el periodismo de Galdós. Años de aprendizaje», en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 17, págs. 71-90
- SEOANE, María Cruz (1987). *Historia del periodismo en España. 2, El siglo XIX*. Madrid, Alianza.

Los personajes monstruosos de Leré y Mauricia la Dura. El mito nacional y el Regeneracionismo

MARIACARMELA UCCIARDELLO
Universidad Autónoma de Madrid

mariacarmelau@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio analiza dos de los personajes más estrambóticos que nacieron de la férvida fantasía de Benito Pérez Galdós, se trata de Mauricia *la Dura* y Leré, personajes nada secundarios, quienes actúan fuera de lo que se considera la conducta normal. Se pretende demostrar también que no se puede considerar la conducta de estas heroínas expresión inequívoca del bien y del mal, manteniendo el concepto de polaridad, sino que son figuras simbólicas que ha ideado el escritor, ardides para patentizar su teoría regeneracionista. El primer personaje en cuestión es un personaje coadyutorio en la historia de los hechos que ocurren a la protagonista de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), una novela que presenta una casuística muy amplia de personajes casi sobrenaturales, que cuentan con diferentes herencias biológicas. *Ángel Guerra* (1890) es una novela que cierra la etapa naturalista, a la que pertenece también *Fortunata y Jacinta*; Galdós empieza a superar posturas deterministas-naturalistas hacia la introspección psicológica y la renovación espiritual que será madura en *Nazarín*, *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897). Se podría hasta hablar de personajes *monstruosos*, según le da sentido a la palabra monstruo el Diccionario de la lengua española de la RAE o sea sus primeras voces: 1) «ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie», aunque se puede entender también como 2) «ser fantástico que causa espanto» o bien 3) «cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea». El monstruo parece, según estas definiciones, un ser diferente a los demás que son normales porque actúan dentro de la *norma* que reglamenta la sociedad; puede ser una criatura del mundo fantástico, como los monstruos de la literatura del siglo XV, pensamos por

ejemplo en el basilisco del prólogo de *La Celestina* que la naturaleza ha criado ponzoñoso o bien en la víbora de la misma obra que aprieta tanto al macho que lo mata, símbolos de la contienda que domina el mundo humano. Todo lo que no cabe en la norma porque va contra la naturaleza es monstruoso; entonces hay que encasillarlo en alguna forma distinta. En la literatura del siglo XV, el monstruo era más bien una alegoría cargada de sentido moral. Por lo cual, el basilisco tiene su porqué y es alegoría de la maldad que tienta a los hombres. Entonces, cabe decir que Pérez Galdós retoma el personaje de Celestina, y lo reinterpreta como símbolo de la regeneración, ya que representa la clave de lectura de la historia de la España del siglo XIX, como ya ha matizado Ramiro de Maeztu, quien hipotetizó que Celestina fuera tal vez el origen del capitalismo, por lo cual quizá aparezca con frecuencia en las obras galdosianas. Frente a esto, se puede pensar en una crítica del escritor canario al capitalismo desenfrenado de la sociedad burguesa despilfarradora que se desvive por lucir trajes costosos y toda quincallería inútil, gastando más de lo que produce, como se ve en *Lo prohibido* (1884), en *La de Bringas* (1884) y en *Fortunata y Jacinta*.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La admiración por la tragedia del siglo XV y por las obras cervantinas, su consiguiente lectura pormenorizada por parte de Galdós tiene raigambre en la formación krausista del escritor. El krausismo desarrolla un papel importante en la España del siglo XIX, se difunde a partir de 1857 entre los intelectuales, propagándose con facilidad. Para inaugurar el curso 1857-1858, Julián Sanz del Río pronuncia un discurso inspirándose en el pensamiento de Krause, discurso que luego se haría célebre. En rigor de la verdad, regeneracionismo y krausismo son doctrinas parecidas que se influenciaron mutuamente, ya que la escuela krausista influyó mucho en la formación de los regeneracionistas más destacables. Los krausistas apuestan por el progreso, la educación y el libre pensamiento sobre todo en materia religiosa, temáticas que les acarrearán cierta oposición por parte de *El Pensamiento Español*, órgano del neocatolicismo, que fue criticado por Galdós en sus primeros años de periodismo (Varela Olea, 2001: 62-63). Se acusa a los krausistas de perjudicar gravemente a los jóvenes con temas inmorales, por tanto, el Real Decreto del 22 de enero de 1867 obliga a los catedráticos a jurar fidelidad a la Iglesia y al

Rey. Es sabido que los que se niegan son expulsados de la universidad. El regeneracionismo por su parte se centraba en la educación y la europeización, por ello se le sumaron personajes como Francisco Giner de Los Ríos. Figuran también Gumersindo de Azcárate, Rafael María de Labra, Nicolás Salmerón y Segismundo Moret, quienes fundan en 1876 la Institución Libre de Enseñanza; entre otros, Manuel Sales y Ferré, Manuel de la Revilla, Joaquín Costa, Leopoldo Alas (Clarín), Alfredo Calderón, Eduardo Soler, Adolfo Posada, Pedro Dorado Montero, Aniceto Sela, Rafael Altamira, Julián Besteiro, Fernando de los Ríos, Pedro Corominas, José Manuel Pedregal, Bernaldo de Quirós, José Castillejo, Luis Morote, cuya obra, *Los frailes en España*, puede que tenga relación con el ideario regeneracionista galdosiano en la línea del anticlericalismo republicano (Varela Olea, 2001: 65,66). Aunque la reinterpretación de la tradición y de sus personajes más representativos, tal y como El Cid y el Quijote, no nace con el regeneracionismo, el regeneracionismo les da nuevo lustre. En aquellos años, la revista *Fray Gerundio* (Madrid, 1848-49), publica un artículo de Modesto Lafuente, uno de los divulgadores más activos del socialismo en España, titulado «El Quijote de antaño y los quijotes de hoy». En este artículo el Quijote es el símbolo del humanitarismo cristiano y se censura a la caballería que es símbolo del socialismo que va apartándose del cristianismo. En la misma corriente crítica se publica en 1863 el periódico satírico *El antiguo Quijote*, donde Salillas reconoce fundamental *El Quijote* para el estudio del país, porque refleja la conciencia nacional. Alonso Quijano pasa a representar un caballero cristiano que intenta enderezar entuertos. Es interesante destacar que el regeneracionismo sigue una línea común con el socialismo, rasgo que encontramos en las obras galdosianas, como se verá adelante (Varela Olea, 2001: 133-135). Ahora bien, Pérez Galdós desde joven se muestra afín a la burguesía europeísta; amigo de Giner y de Albareda desde el Sexenio, de Vicenti y bien compañero de los Azcárate, Galdós es contertulio de las reuniones de Giner y Cossío y tiene enlaces con los entornos krausistas. Mucho debieron Alfonso Camus y Fernando de Castro, como también Giner de los Ríos en la formación del joven Galdós recién llegado a Madrid y poco a poco se va delineando un regeneracionismo galdosiano anterior al 1898, tanto que Altamira considera sus novelas obras regeneracionistas. La crisis burguesa, los problemas sociales, políticos y educativos impulsan al regeneracionista a proyectar en elementos ya conocidos sus interpretaciones del presente y sus previsiones sobre el futuro. Y el rege-

neracionista toma el relato tradicional como punto de partida para su análisis lúcido del presente, para dar finalmente forma a un relato utópico, mitológico. Siendo por tanto Pérez Galdós contemporáneo de todas estas corrientes regeneracionistas, se piensa que su pensamiento se nutre de estas ideas. Además, no es improbable que Galdós conociera la publicación en 1862 de los comentarios de Francisco Giner de los Ríos sobre las obras de Benjumea y Tubino, bajo el título, *Dos folletos sobre el Quijote*, en los cuales de los Ríos se decanta en favor del esoterismo que profesa Benjumea y, además, interpreta la obra de *El Quijote* desde la perspectiva hegeliana, cuyo pensamiento se expresa con mucha fuerza a través de algunos personajes de *Fortunata y Jacinta*, y *Realidad* (1889, novela), entre otras obras galdosianas. Para Giner de los Ríos, *El Quijote* casa muy bien con este principio regeneracionista que se fundamenta en la lucha entre la realidad y el individuo que lucha por su propios ideales. No hay mucha diferencia entre el análisis llevado a cabo por Benjumea y el de Tubino, según Giner (Benítez 1990:32). No es de extrañar que Galdós se plantee el sentido del cervantismo según la orientación krausista de Giner ya alrededor de 1876, por ende podría coincidir perfectamente con la interpretación de Benjumea y también con otras interpretaciones hechas por los regeneracionistas en 1880, como por ejemplo los estudios de Lucas Mallada, que intenta indagar las razones de las conductas nacionales. En *Los males de la patria y la futura Revolución española*, Madrid, 1890, Mallada subraya que España es un país durmiente de soñadores donde también la mujer está en situación de inferioridad. Mallada es uno de los regeneracionistas más extremos porque apunta hacia la imaginación como el peor defecto de los españoles que es causa del atraso que atañe el país. Ésta es indudablemente una posición regeneracionista que coincidía con el mensaje de otras obras regeneracionistas que Galdós guardaba, como *Estudio tropológico sobre el D. Quijote de la Mancha*, Burgos, 1899, de Baldomero Villegas que sigue la *Interpretación del Quijote* del regeneracionista catalán Benigno Pallol, por la cual se ve en el personaje de *Don Quijote* la encarnación del criterio liberal y reformista; en Sancho el pueblo, en Dulcinea España; en Maritornes la iglesia del siglo XVI, entre otras alegorías. Villegas propone una reforma de las relaciones de la Iglesia con el estado, el ejército, la monarquía y la justicia, basándose en Cervantes (Benítez, 1990: 32-33). En la biblioteca del escritor canario figuran otros libros del propio Villegas, que el mismo escritor regaló a Galdós. Villegas insiste en la idea regeneracionista de la

lucha que expresa también en otras obras que Galdós tenía en su biblioteca, donde el autor se queja de la falta de consideración que recibe por parte de Valera y Menéndez Pelayo, mientras cita a Galdós agradeciéndole el apoyo mostrado a sus lecturas críticas¹ (Benítez, 1990:33). Otros libros más que figuran en la biblioteca canaria de Galdós son *Las Ideas y noticias económicas del Quijote*, Madrid, 1874, del krausista José Piernas y Hurtado, fundador de *El Hogar Español*, portavoz de un socialismo individualista basado en la cooperación económica y que estudia la obra cumbre de Cervantes según estos criterios. Destaca también el *Album Cervantino Aragonés*, publicado por la Duquesa de Villahermosa, que merece citar por recoger estudios similares a los de Villegas, como *Misión sociológica del Quijote* de D.F. Schwartz y *Estudio sobre el Quijote. Fundamento religioso psicológico de su grandeza y popularidad*, de J. Marín del Campo (Benítez, 1990: 34). Galdós tal vez leyó también *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, obra que tenía en su biblioteca en la primera edición de 1905 (Benítez, 1990: 34) según cuenta Benítez, quien, en concreto, reconoce la influencia de los regeneracionistas en la tipología de análisis galdosiano de la obra de Cervantes. Según Benítez, la originalidad de Galdós como creador del realismo español es la brillante combinación de lo realista y lo mitológico, que son visiones complementarias (Benítez, 1990: 130). Cuando Galdós empieza su carrera, los primeros regeneracionistas ya habían escrito sobre el tema de la decadencia nacional y es probable por tanto que Galdós conociera *El Regenerador*, de actitud republicana liberal y católica, cuyo director era Ordaz de Aveçilla, puesto que en su biblioteca santanderina guardaba un ejemplar de la obra (Varela Olea, 2001: 48). Estas corrientes regeneracionistas asistieron al fraude de la Revolución de 1868 que no ayudó a España a salir de su atraso y a encontrar su puesto en Europa, sino que la hundió totalmente. Es más, los problemas sociales y religiosos iban aumentando y empezaba a brotar el gran problema de Cuba (Varela Olea, 2001:49-50). Es indudable que además de su contacto con la crítica periodística, el gran interés de Pérez Galdós por Cervantes le facilitó ese componente crítico que es propio del regeneracionista, por lo cual sus textos periodísticos juveniles contienen rasgos pre-regeneracionistas que adelantan el regeneracionismo finisecular. De hecho, los artículos para *La Nación* de entre 1865 y 1868 dan muestras de ese espíritu crítico, muy áspero con los neoca-

¹ Las otras obras de Villegas que aparecen en la biblioteca de Galdós son: *Revolución española. Estudio en que se descubre cuál y cómo fue el ingenio del Don Quijote y el pensamiento del sinpar Cervantes*, 1903. *Cervantes, luz del mundo*, 1915 y *Catecismo de la doctrina cervantina*, 1916 (Benítez, 1990:33).

tólicos, que Galdós define hipócritas, alabando al contrario al diputado carlista Cándido Necedal (Varela Olea, 2001:51). El tema de la decadencia del país vuelve a aparecer en *Observaciones sobre la novela contemporánea* (1870), donde recurre al método expositivo regeneracionista de denunciar un mal, analizar la causa y encontrar su remedio para demostrar que el mal de España y de su inferioridad respecto a Europa es la ausencia de novela. Es lamentable según Galdós que los escritores españoles rechacen las herramientas de su tierra para utilizar las extranjeras que están en boga. Galdós cita la poesía popular castellana, la mística, el teatro del siglo XVII, la novela romántica que son dignas de encomio. Sin embargo, a pesar de ese glorioso pasado, hace falta la novela que narra la realidad, con sus caracteres, «espejo fiel de la sociedad en que vivimos». Galdós mantiene que hubo grandes observadores del mundo, cuales Cervantes y Velázquez; añade que «la aptitud existe en nuestra raza» con optimismo regeneracionista. Todavía en el año del desastre de 1898, Galdós publica dos artículos en *Vida nueva*, que aunque da por nuevos, ya habían aparecido en 1868. En ambas fechas, Galdós toma a Cervantes como símbolo de España:

Don Quijote- escribe Galdós- , queriendo arreglar todos los entuertos del mundo con su nunca vencida espada; Cervantes, muriéndose de hambre mientras atesoraba las más ricas facultades intelectuales que caben en nuestra naturaleza, nos dan la medida fiel del estado social de la España de entonces [...] (Pérez Galdós 1898, en Varela Olea, 2001: 55)

Esta cita refuerza la idea de que cuando estalla la Revolución del 68, Galdós ya ha analizado muy detalladamente la situación nacional y se da cuenta de que España es una nación de soñadores que viven en un mundo de abolengo y que la burguesía que manda el Estado es aprovechada y embustera hacia sus propios correligionarios. Un texto destacable en el estudio de la religiosidad krausista y que puede confluir luego en el ideario regeneracionista galdosiano es la *Minuta de un testamento*, que Gumersindo Azcárate escribe en 1876, tratando el tema de la conversión, la apostasía, la exteriorización de las manifestaciones de fe o su actual transformación en refugio para las mujeres, los niños y los enfermos, por lo cual la religión necesitaría una renovación desde el interior (Varela Olea 2001: 68). Lo que caracteriza esta obra es su racionalismo, en cuanto que la razón es la imagen de Dios. Por ello, crítica con contundencia todo aquello que amenace y ralentice el progreso. Azcárate era amigo íntimo

de Pérez Galdós, y siempre mantuvo que los pilares del catolicismo deberían ser la tolerancia y el respeto a la libertad de los creyentes. El pensamiento religioso de Azcárate aborda cuestiones que Galdós trata en algunas novelas, como *Gloria* (1876) y *La familia de León Roch* (1878) (Varela Olea, 2001:69). Galdós ya en 1885, como indica en el artículo del 5 de mayo, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires, edición de Shoemaker de sus *Cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, 1973 se daba cuenta de que España es un país diferente de los demás, donde es difícil arrancar el fanatismo religioso, probablemente debido a la ausencia de una escuela filosófica que pudiera contrarrestarlo, indicando como posible causa la debilidad de sus propuestas (Varela Olea, 2001:70-71). El hecho de que Galdós fuera contemporáneo de todas estas corrientes regeneracionistas como la católica y la krausista entre otras, hizo que abrazara estas ideas, aun antes del desastre del 98. Ricardo Gullón define a Pérez Galdós «un liberal de tendencia reformista», por lo menos hasta el Desastre del 98, porque según el estudioso, hasta 1898 Galdós piensa que se puedan corregir los males españoles dentro del régimen; sin embargo, creo que el escritor canario se percata desde pronto de los males que están procurando los liberales burgueses a España, e intenta proporcionar una solución pacífica que no sea la revolución; esta idea lo acompañará hasta su muerte, ya que se siente liberal y no revolucionario hasta el último día de su vida, mostrando el optimismo típico del regeneracionista, que desea solucionar los problemas de su país sin llegar a la lucha. Lo que es relevante es que ya en 1885, cuando está escribiendo *Fortunata y Jacinta*, Galdós es consciente del problema del fanatismo religioso, de la decadencia de su país y de las corrientes filosóficas que intentan encontrar soluciones a los problemas de España. Su admiración por Cervantes deja que se convierta en el símbolo de toda una nación. Así como los regeneracionistas, Galdós describe su nación como *demasiado emprendedora, más por afán de gloria que por bien de propios y extraños*. La vida de Cervantes es un estudio que permite conocer a la sociedad española porque la época de Cervantes es el tiempo en el que inicia la decadencia de España (Varela Olea, 2001: 150-151). Tuñón de Lara define a Galdós un interlocutor crítico de las clases sociales, que se apasiona en un primer momento por la burguesía liberal, para pasar a desilusionarse pronto. Muy pronto capta el nacimiento del Cuarto estado y se percata de la grave situación nacional socio-política; se asiste al que Lara llama *techo ideológico* del Antiguo Régimen, que abarca los partidos de turno del sistema canovista y el caciquismo que bloquean el progreso que

en su día había prometido la Revolución (Tuñón de Lara, 1989: 538-540). Con lo cual *Fortunata y Jacinta* se puede enmarcar en esta visión pre-regeneracionista que determina el análisis de la historia y su reelaboración, ya que Galdós escribe entre los años 1885-1887 sobre hechos ocurridos en los años 1869-1876, como ha destacado Caudet. No está de más repetir que Galdós ya desde joven se ha percatado de la falta de cohesión de la burguesía en su interior; a partir de 1875 el Estado burgués actúa como aglutinante de un bloque de poder de la gran burguesía agraria que llama consigo a la burguesía industrial de cabecera y de la periferia. Este bloque pero vive de conceptos que son anacrónicos, pertenecientes a una nobleza de antaño. Esta burguesía se limita a exportar minerales, imponer aranceles, explotando las colonias de manera despiadada a lo largo de todo el siglo XIX. En resumidas cuentas, el capital se invierte en operaciones de especulación y se gasta más de lo que se produce (Tuñón de Lara, 1989: 542). No extraña entonces que se hallen ya en estas novelas de los años 80 manifestaciones de un regeneracionismo en sus principios, pero ya evidente, que va madurando. Y en *Fortunata y Jacinta* el pueblo gana protagonismo, símbolo de los valores positivos como el amor a la patria, a la libertad y al trabajo. Una de las aportaciones del regeneracionismo que encajan en este discurso es la reinterpretación de los mitos nacionales como símbolos de la regeneración. Justo en el siglo XIX, se abre el debate sobre *Don Quijote*, a la luz de la interpretación que le da Krause recuperando las teorías formuladas por la filosofía alemana de los años 1780-1815. Nicolás Díaz de Benjumea da una lectura totalmente nueva de la obra de Cervantes en su ensayo *La verdad sobre el Quijote (novísima historia crítica de la vida de) Cervantes* de 1878. Explica el estudioso cervantino que Cervantes quiso realizar una sátira política encubierta debajo de la parodia de los libros de caballería; además Benjumea mantiene que la obra conlleva elementos simbólicos que representan la lucha entre lo ideal y lo real, por influjo de Krause y de Hegel, cuya obra a ciencia cierta Galdós había leído. En concreto, Benjumea interpreta *El Quijote* como una obra filosófica sobre la utopía de la justicia, donde es posible entresacar una profunda sátira política y social. Con lo cual, se difunde la idea de que el mito nacional de Don Quijote corresponde a lo ideal mientras Sancho Panza a lo real (Iglesias, 2001: 152-155). Cabe señalar que no es solo el encuentro entre Galdós y el krausismo primero, y luego la cercanía al regeneracionismo, a darle intuiciones en este sentido, sino también su primera ocupación profesional, por la cual Pérez Galdós pudo recibir alientos críticos de gran trascendencia

que con el tiempo se traducen en formas regeneracionistas y son responsables de los que se pueden llamar elementos pre-regeneracionistas que se hallan en sus primeros trabajos, como artículos y novelas (Varela Olea, 2001: 46).

1.1. La huella de *La Celestina* en las novelas de Pérez Galdós

Como es sabido, *La Celestina* se hizo popular primero entre los propios familiares de Rojas, luego se convirtió en la obra española más editada durante los siglos XVI y XVII. Por positivas o negativas que fueran las críticas, es cierto que la obra no dejaba indiferentes a sus contemporáneos. Es una obra peculiar que plantea muchas cuestiones como por ejemplo la del género; para los primeros lectores y para el mismo escritor, la obra responde al género teatral. El crítico galdosiano Alan Smith ha entresacado que Pérez Galdós recurre en muchas páginas de las siguientes novelas: *Doña Perfecta* (1876), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1897, novela) y *El equipaje del Rey José* (1875), a personajes, a temáticas y metáforas propias de la tragicomedia *La Celestina*. El propio Galdós deja constancia de su admiración por la tragicomedia dialogada en el prólogo a *El Abuelo*, (1904, teatro), que se considera uno de los documentos más relevantes a la hora de entender la estética de Galdós, quien no escribió nunca textos normativos pero dejó éste y otros ensayos útiles para leer en la actualidad su obra de la forma más correcta y afín a su orientación. Él mantiene que:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. [...] El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida. [...] Lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalógicas de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática. [...] Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama (Pérez Galdós, 2001: 5-6).

En *Doña Perfecta*, se detectan paralelismos no solo a nivel de imágenes literarias sino también por la visión del mundo que subyace tras la novela: se trata de la misma vida vigilada, donde hace falta intimidad. En el auto duo-

décimo de *La Celestina*, Sempronio conmina a Pármemo para escuchar a escondidas y husmear atentamente a Melibea. Del mismo modo, Rosario dice a Pepe que se siente vigilada. Un todavía joven Galdós tal y como Rojas representa una sociedad acosada (Smith, 2012:127). Smith mantiene que es en *Fortunata y Jacinta* donde más se detecta la influencia de la tragicomedia. Las barreras físicas de las viviendas en *La Celestina* no sirven de nada, lo mismo se puede afirmar por lo que ocurre en casa de Fortunata recién casada, cuando detrás de la puerta, la joven oye a Juan quien la llama para que le abra, de ahí que pueda reanudar su relación con ella. Hay muchas otras referencias a *La Celestina*, como la metáfora del pájaro, símbolo de la caza erótica, por ejemplo (Smith, 2012: 129-130). Añadiría que en toda la novela *Fortunata y Jacinta* hay murmuraciones, husmeos continuos así como en *La Celestina*; baste pensar en la escena del coloquio entre Doña Guillermina y Fortunata, en la sección III del capítulo VII titulado *La idea...la pícara idea*, Parte III. Fortunata no sabe que detrás de las vidrieras está Jacinta escuchando a escondidas toda la conversación. Se piensa que la intertextualidad de *La Celestina* está presente en otras novelas como *Tristana* (1892), donde la criada de don Lope de Sosa/Garrido desempeña una función de consejera y amiga de la protagonista, cuyas salidas furtivas encubre para dejar que la muchacha se suelte de la vida vigilada que le impone Don Lope. Más de una ocasión, la aconseja y la apoya moralmente, entrega las cartas de Tristana a su enamorado Horacio, hasta intenta concertar su unión matrimonial con Horacio hablando del asunto con don Lope. Se podría ver en Saturna el talante de la alcahueta quien media entre los dos enamorados, a cambio de nada, en este caso². Como ya señala en su artículo Alan Smith, Benigna, protagonista de *Misericordia* (1897) recuerda mucho a Celestina, por irse a la calle sin miedo y sin

² Si pensamos en el personaje de Tristana, podemos detectar muchas convergencias entre ella y Melibea: en el capítulo X, Tristana expresa por la voz del narrador un gran deseo de entretenerse con Horacio en su estudio; al mismo tiempo, teme que se encariñe demasiado y que pierda el sentimiento así como podría pasarle a su enamorado, pero al final se decide por entregarse, por lo cual se muestra un personaje de ruptura del orden tradicional de la sociedad patriarcal de su tiempo. De la misma forma, en el capítulo XI Tristana pide a Horacio si la prefiere casada infiel o soltera que ya ha perdido su honor, porque Saturna le había dicho a Horacio que estaba casada con don Lope; en cambio, Tristana quiere ser sincera y decirle que en realidad es una mujer deshonrada pero libre. El varón resultará confundido por todo esto. Melibea, por su parte, es altanera y al primer encuentro con Calisto, lo rechaza. Pero le afecta un cambio repentino: toma conciencia de su propio deseo, y decide dar prioridad a su felicidad; a escondidas de su madre y contraviniendo a la voluntad de su padre, pide a Celestina que vuelva en secreto a su casa para concertar la cita con Calisto, entablando una relación personal con la alcahueta. Tanto la transgresión sexual de Melibea como la de Tristana son expresión de una conducta anarquista, porque las dos jóvenes ponen en peligro el edificio social establecido (de Rojas 1996:92-95).

demoras (Smith, 2012: 130-131). Frente a esto, cabe decir que hay muchas semejanzas entre las dos mujeres también por su sentido alegórico según la intención de los escritores; en la tragicomedia, Celestina es retratada tal vez como *la santa del hedonismo* según la define Ramiro de Maeztu, quien encarna el aspecto utilitario de la sociedad, deteniendo el saber popular, cuyos ejemplos son sus máximas, como la que recita: «La naturaleza huye lo triste y apetece lo deleitable»; ella pues tiene el saber y la riqueza, que eran los valores de la sociedad judía. Sobre todo, la vieja y astuta hechicera detiene tal vez la calidad más apreciable que es la sabiduría, calidad que los judíos atribuían solo a los rabinos. Maeztu interpreta la figura de la Celestina como el desmoronamiento del ideal rabínico (Maeztu, 2004: 176). Se puede por tanto entre-sacar cierta semejanza con Benigna a la que se puede encasillar como *la santa del cristianismo*, por el hecho de que representa su ideal contrapuesto, ya que la bondadosa criada posee la verdad cristiana y el amor para el prójimo que predicaba Santa Teresa; es capaz de amar incondicionalmente a su ama y de donar lo poco que posee al prójimo suyo, así como de perdonar a los demás, baste pensar en el perdono que le *concede* a Juliana³. Personaje *celestinesco* podría ser definido José María Bueno de Guzmán, protagonista de la pseudoautobiografía titulada *Lo Prohibido* (1884), novela que le acarreó reproches por el procedimiento de presentación en el relato de su protagonista, quien emerge de sus propias palabras. Me detengo un poco sobre esta novela que ha sido definida «un ensayo, un tanteo de fuerzas» porque al año siguiente de escribirla, Galdós comienza ya a acabar con *Fortunata y Jacinta*. El personaje principal es un solterón perverso, sin escrúpulos quien enlaza una relación con una prima suya casada, moviéndose en la sombra. Simula bien y llega a ser amigo del marido de Eloísa, traicionando su lealtad y amistad. El marido de Eloísa es enfermo y por fin muere; cuando ya tiene el camino facilitado, José María no se decide a casarse con la prima que ha enviudado, sino que la abandona a su destino. Tan malévolo como es, empieza a encapricharse obsesivamente por Camila, la hermana más pobre y ya casada. El hecho de que Camila no le corresponde alecciona al hombre a hacer una corte muy

³ Se lea al respecto el artículo de Alan Smith, 2012 precisamente las páginas 130-132, que destacan las que son las referencias encubiertas de *La Celestina* en la obra de Pérez Galdós. Su estudio es bastante interesante, pero se piensa que faltan más obras galdosianas que contienen intertextualidades evidentes con la obra susodicha, como por ejemplo *Tristana*. Sobre la intertextualidad de *La Celestina* en *Tristana* se lea Ucciardello (2019). «El caso de Tristana de Benito Pérez Galdós, en pos de los modelos literarios de *La Celestina* y *Don Quijote*», no 36 de Isidora, pp. 7-43.

cerrada, a escondidas del marido, al que aparenta amistad. Así las cosas, intenta con medios ilícitos ganarse el respeto y el amor de la mujer, pues se desvive por comprarle regalos o bien donarles a ella y a su marido grandes cantidades de dinero ya que quiere poseer a Camila a toda costa. Finalmente, José María descubre que el mundo no se rige en el dinero y que el amor sano es inquebrantable. Se ve que aún existen mujeres capaces de resistir el poder del dinero, y que éstas no pertenecen a la clase media, ya que Camila se ha casado con un simple oficial de caballería sin dinero, y su unión no se basa en intereses económicos. José María es matizado como un ser insaciable, presentando la patología psicológica de la obsesión y el comportamiento sexual del fetichismo (Pérez Galdós 2006: 31). De hacerlo así, Pérez Galdós matiza el retrato completo de una clase social que supuestamente era llamada a mandar la política del país; por tanto, desvela la conducta deplorable de la burguesía que sin ninguna vergüenza se dedica a los vicios, tanto económicos como sexuales, que se unen a la falta de productividad. Al mismo tiempo, Galdós cuestiona el cliché decimonónico que veía la mujer como ser voraz sexualmente y económicamente, por ende inferior al hombre; a medida de que se desenredan las complicaciones de la historia, el lector se da cuenta de que las mujeres de la novela son más fuertes y decididas que José María. Por tanto, se puede mantener que Pérez Galdós cuestiona los rígidos patrones decimonónicos de género, elemento que lo acomuna a los regeneracionistas. Así las cosas, el hombre paga su consumo de mujeres con su desintegración física y mental cayéndose por las escaleras tal y como el torpe Calisto en la tragicomedia, quedándose paralizado e impotente hasta su muerte final. La sociedad que Pérez Galdós retrata en esta novela es abyecta hasta la médula, no hay quien se salve, sino la inocente Camila, quien no cede a las lisonjas de José María y se queda con su marido, ignorante pero de buen corazón. Camila es tal vez el antecedente de Fortunata, por algunos rasgos, como su simpleza, su ignorancia, su manera de hablar que no es refinada. Sin embargo, es parsimoniosa, fiel, buena de corazón, y desea mucho tener un hijo del marido. Tal vez se pueda interpretar esta unión desigual en cuanto a términos económicos como un ejemplo del regeneracionismo galdosiano que clama los matrimonios entre gente de distinta clase social. Lo que cabe destacar es que las cosas y las mujeres circulan entre los hombres de modo análogo: se pueden cambiar y vender, como se ve en la historia de Eloísa, quien una vez abandonada por José María pasa a tener que depender

de otros hombres para mantener su alto nivel de vida; en definitiva, las relaciones sociales burguesas replican las relaciones entre la mercancía, se intercambian por medio del dinero, otro aspecto que asimila dicha novela a *La Celestina* (Pérez Galdós, 2006: 26-27). Personaje celestinesco, igual de perverso que José María, es Federico Viera en *Realidad*, porque engaña a dos mujeres y vive de valores de abolengo; no cree en el matrimonio por amor, y rechaza el de la hermana, quien se casa con un pobre dependiente, por lo cual acaba repudiándola. El mismo Orozco es un burgués solo centrado en el dinero que pueda ganar en sus negocios, no se preocupa mínimamente por su mujer Augusta. Concretamente, es una sociedad que se compone de mentirosos que traban traiciones, movidos por intereses particulares, como Malibrán, Infante, Villalonga. Sin duda, Galdós ha aprendido de Rojas la novela dialogada y el análisis profundo de la realidad urbana burguesa. En efecto, por su parte, Rojas da un retrato muy despiadado de la burguesía y de la vida urbana y representa la historia de la quiebra de la autoridad tal como se conocía en el mundo hasta aquel entonces, cuando se desarrolla una nueva conciencia individualista que pone en evidencia a los mercaderes y a las mujeres como las alcahuetas. La ciudad es el lugar donde se ejerce el desmoronamiento del mundo antiguo y el tránsito al nuevo mundo: todos los personajes pertenecen a la ciudad: Pleberio es un patricio urbano; Calisto es un joven ciudadano burgués que se dedica al ocio; Celestina en la ciudad y en el interior de las casas de los ricos ejerce sus negocios, sea los oficios de venta de todo tipo de productos, sea su verdadero oficio de mediana, que le aporta un número incalculable de clientes eclesiásticos. La acción se desarrolla por la ciudad y los personajes van a visitarse muchas veces: Sempronio va a visitar a Celestina, quien va a visitar a Calisto y a Melibea muchas veces; Pármeno va a visitar frecuentemente a Areúsa por placer e interés; Sempronio y Pármeno van a comer a casa de Celestina, para buscar placer y provecho. Del mismo modo, la ciudad es el lugar donde se articulan los desplazamientos de: *Fortunata y Jacinta*, *Lo prohibido*, *La de Bringas*, *Misericordia*, *Tristana*. Conducta parecida tienen los protagonistas de las dichas novelas de Galdós, sea por razones de placer, sea por razones de interés personal, si pensamos en la visita de Juanito a casa del tío de Fortunata para visitar a Estupiñá enfermo, o la visita de Jacinta a los suburbios para buscar al Pitúsín (Zavala 2012:84-86). El sentido del drama que se desarrolla en *La Celestina* se engendra dentro del hombre, que ha perdido la orientación y no encuentra sentido a sus ac-

ciones que resultan llevarlo a la ruina. Cuando Pármeneo intenta contener a Calisto totalmente desfasado, argumentando contra los peligros del placer, por fin deberá corroborar que su voluntad es nula ya que Calisto no se puede redimir; plantea así un problema muy serio por la época, o sea el tema del libre albedrío, tema que desembocaría más tarde en la rebelión del luteranismo. Este tema reaparece en *Realidad* (1892, teatro), vinculado al tema hegeliano de la voluntad y de la conciencia, obra teatral que inaugura la carrera de Galdós como dramaturgo, cuya finalidad es plantear los problemas que conlleva la regeneración nacional. El ambiente en que se desarrollan los hechos es urbano, los diálogos insisten en la podredumbre política y administrativa de España, pero los que lamentan los vicios son los que aprovechan sus cargos como diputados para sus propios intereses (Varela Olea, 2001:187). Cabe decir que se entresacan semejanzas pues entre la sociedad del siglo XV y la del siglo XIX, donde el individualismo ha cobrado valor, por lo cual los hombres se enfrentan los unos a los otros (Maravall, 1964:25). En ambas sociedades, la riqueza y el dinero son el nuevo código del status social, por lo cual la posesión de riqueza queda asimilada a la nobleza. En estos nuevos patrones se apoya la nueva clase noble ociosa de ociosos con honor (Maravall, 1964. 27-28). Si en el siglo XV la riqueza confiere nobleza, ser nobles equivale a no hacer ningún trabajo orientado a la producción de bienes materiales, por varias razones, como la consideración de la indignidad del trabajo productivo y como demostración de una capacidad pecuniaria tan grande que permite una vida de ociosidad (Maravall 1964:28-29). Los nuevos ricos que quieren ser reconocidos como nuevos señores, tienen que establecer formas adecuadas en las que se proyecte su condición, con lo cual acumulan riqueza y ostentan lujos. Cuanto mayor sea el gasto que un señor pueda permitirse, mayor será su honor y su consideración por la sociedad. Por ello, Pleberio al lamentarse por la muerte de su hija, lo primero que dice es: « ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras?» (Maravall, 1964: 39). El señor que es rico tiene a sus criados que trabajan para él, con lo cual no tiene por qué trabajar él mismo. Pues el señor se dedicará, en cambio, a actividades de ocio como la caza, el torneo, el juego y el amor. Calisto, por su parte, refleja perfectamente este estereotipo del joven señor perteneciente a la clase ociosa. Además, él da muestras en sus parlamentos de citas de cultura libresca, que forman parte de las convenciones de ostentación de su status. A través de *La Celestina*, se nos presenta pues un mundo que no se reconoce a sí mismo:

Pleberio es un rico comerciante quien ni conoce a su propia hija, porque se preocupa solo de sus negocios. Alisa no es una madre amorosa que cuida de su hija como debería, no ve el cambio que está pasando su hija y no pone en duda la palabra de su marido, quien no se da cuenta de qué su hija ya no es una niña. El dinero, en definitiva, es lo que se busca, es lo que se emplea en todo tipo de relaciones y sirve para valorar bienes. Celestina dice que el amor carnal se comunica por medio del dinero, que permite el desarrollo de la sociedad capitalista (Maravall, 1964:58). Estos temas vuelven a ser céntricos en *La desheredada*, *Lo Prohibido*, *La De Bringas* y *Fortunata y Jacinta*. Además, la preocupación por el dinero marca tanto a los ricos como a los pobres. El dinero en *La Celestina* permite la comunicación entre el mundo de los rufianes y las prostitutas con el de los ricos burgueses (Zavala 2012:86-87). Por su parte, Calisto es un noble sin valor, es torpe y egoísta, que muere como un ladrón y sin confesión; él desea a toda costa gozar el propio placer sexual, no tiene modales en el cortejo de su enamorada, no se preocupa mínimamente del honor manchado de ella, ni le importan sus criados, que deben aliviar sus penas. Es también un hombre vil que, a pesar de saber bien quien es Celestina, se degrada acogiéndose al favor de ella. Su configuración es muy parecida a la de José María Guzmán y a la de Juan Santa Cruz, en cuanto que son representantes de una nobleza flaca y en decadencia, dedicada solo a sus placeres y provechos personales, responsables del desmoronamiento de la sociedad tradicional y quienes se apoyan en sus propios criados explotándolos. Otro aspecto que a Galdós debió de impresionar es la ironía despiadada de la tragicomedia, porque también en las escenas más trágicas hay algún elemento grotesco; sin duda Galdós entendió la obra como denuncia social de esta humanidad que se entrega al más desenfrenado placer sensual, al gusto por la vida. El mensaje que sobresale es que en este mundo no existe la amistad ni el amor y todo se hace por dinero, que es lo que hace feliz o desdichado; ni tampoco el amor puede soltarse de su incumbencia. Quizá *La Celestina* sea la primera crítica al capitalismo por la relación amo-criado, que es desigual. Los criados se sienten desprotegidos y solo deben atenderle al señor; no pueden tener margen de libertad en su actuación, ni derecho alguno. Ni mucho menos las criadas son libres, sino acosadas por su señor. Por esta razón, Areúsa prefiere ser prostituta, así que pueda disfrutar de su libertad. En resumidas cuentas, los criados ven al señor como enemigo, porque corresponden a la fase de crisis de la sociedad señorial del siglo XV, donde se

percibe la injusticia que el nuevo sistema, basado en los privilegios de la riqueza, introduce en las relaciones sociales (Maravall, 1964: 88). Se difunde un pragmatismo que arrincona los valores morales, por lo tanto no vale ser buenos, porque los buenos saben poco del mundo y no pueden sacar provecho de las posibilidades de la sociedad. Se anuncia el sentimiento de una injusta distribución de la riqueza, por eso se desencadena el odio de Elicia y el de Areúsa contra Melibea, que es debido al hecho de que la joven es rica y no a las muertes de sus amantes. Efectivamente no tendría sentido su resentimiento expresado en el auto X, mucho antes de la ejecución de los criados (Maravall, 1964: 91). Los regeneracionistas han investigado mucho sobre *La Celestina*; caben destacar por ejemplo las *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»* de Florentino Castro Guisasola, de 1924, que define la obra una comedia poco realista, donde se mezcla Séneca, Petrarca, la ascética cristiana y el amor cortés. En 1927 Américo Castro por primera vez definía renacentista la obra de Rojas en su artículo «El problema histórico de *La Celestina*», desdeñando el enlace que había entresacado Maeztu y Marcelino y Pelayo entre el judaísmo de Rojas y el tono de la obra, proponiendo más bien que Rojas fuera discípulo de Antonio de Nebrija (Maeztu, 2004:13). Frente a la interpretación de *La Celestina*, tal vez sea interesante citar las opiniones del regeneracionista Ramiro de Maeztu, quien ha alabado y defendido los mitos de Don Quijote, Don Juan y *La Celestina*, figuras inolvidables que nacen de la imaginación del pueblo y que son necesarias porque nacen de elementos reales y de la necesidad de encontrar respuestas a los problemas morales de la vida real (Maeztu, 2004: 29-30). En 1903 Maeztu ya había leído mucho y hasta 1910 había defendido la necesidad del capitalismo imperialista, la necesidad de aplicar el modelo británico de educación a España, había defendido el teatro regeneracionista de Galdós, y en concreto, era probablemente el ideólogo más destacable de la derecha española del siglo XX (Maeztu, 2004:15-16). Él da una lectura de la tragicomedia que se apoya en la tesis de Menéndez Pelayo, pero asocia el judaísmo de Rojas al capitalismo moderno, por lo cual los judíos serían vinculados a la ética del trabajo, aspecto que es imprescindible en las novelas que se han citado y en el teatro regeneracionista galdosiano. Con respecto a estos grandes mitos de España, la sabiduría de la vieja Celestina es el tema más sobresaliente de la crítica de Maeztu, quien lee estos personajes míticos como representantes del eterno conflicto del ideal y del real, de la pasión y del deber, retomando a Schopenhauer (Maeztu,

tu, 2004: 22-23, 33). Cabe destacar también que en la tragicomedia abundan los juicios contra la moralidad sexual de los clérigos, aspecto que reconduce al anticlericalismo galdosiano sin duda. En suma, una obra tal y como *La Celestina*, que no es una obra cristiana, escrita por un escritor que no es cristiano, es más, es escéptico sobradamente, casa bien con el pensamiento regeneracionista liberal de Galdós quien la escogió como modelo literario y mito nacional que reinterpretar. El propio Ramiro de Maeztu, regeneracionista de postura conservadora de derecha, da una lectura muy convincente, definiendo a la vieja alcahueta símbolo del placer pagano, mejor dicho, *la santa del hedonismo*, símbolo del amor terrenal que no puede esperar; Celestina sabe que estas ideas indignan a las gentes honestas pero al mismo tiempo lo ve como un oficio cualquiera, y cree que es benéfico para los enamorados y para los que desean satisfacer su placer, ya que para ella no hay por qué torturarse innecesariamente (Maeztu, 2004: 154-157). Por tanto, Maeztu discrepa de la definición de Celestina de Menéndez y Pelayo quien la define *absoluta perversidad*, antes bien para él es una mujer que tiene talento porque respondería a la posición de rechazo del *providencialismo* de Rojas (Maeztu, 2004:159, 169). Según esta interpretación además, la vieja hechicera es una mujer quien sabe mucho, porque por el pueblo saber lo que le conviene a uno, es el saber (Maeztu, 2004:152). En concreto, Maeztu define la tragicomedia: «*La Celestina*, en suma, es uno de los primeros libros en que aprendió el pueblo español la posibilidad de vivir sin ideales», porque el espíritu de la obra es grave y desolado, y su autor cree que el mundo se rige por fuerzas ciegas e inexorables (Maeztu, 2004:169-170). El mensaje que otorga a sus lectores es que la religión en España ha despreciado los bienes mundanales, y entonces místicos, poetas, desengañados como Rojas, coinciden en que la muerte lo nivela todo. Sin embargo, Maeztu mantiene que es indispensable una creencia que subraye la importancia de las ocupaciones temporales. Su lección se construye en concreto en la convicción de que el nacionalismo egoísta es suicida, porque rompe el enlace entre los conceptos de sociedad y moralidad universal. Por lo tanto según el regeneracionista es deseable que religiones y escuelas políticas se dediquen a facilitar un acuerdo entre el egoísmo individual y el interés social (Maeztu, 2004: 182-186). Parece evidente que Pérez Galdós, de formación regeneracionista-krausista y de molde liberal-democrático se planteaba las mismas dudas morales que Ramiro de Maeztu; por ello, entresaca evidentes semejanzas entre el siglo XV y el XIX, ya que la burguesía que

manda la Restauración aborrece el trabajo productivo, y se rodea de criados cuyo servicio consume, como demostración de una elevada capacidad pecuniaria y de gran reputación. El discurso sobre la injusta repartición de la riqueza y la ética del trabajo son temas regeneracionistas que Galdós trata en muchas novelas suyas y en el teatro, por ejemplo en *Marianela* (1878), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Ángel Guerra* (1890), *Realidad* (1889, novela; 1892, teatro), *La loca de la casa* (1893), *Misericordia* (1897), *Voluntad* (1895), *Mariucha* (1903), *Celia en los infiernos* (1913). Estas afirmaciones refuerzan la idea de que Pérez Galdós es un escritor regeneracionista que desde sus primeros años de producción y justo en la novela que lo hizo célebre, hasta bien entrada su madurez, siente la necesidad de volver a la tradición española según un proyecto bien definido que es la recuperación del mito nacional, probablemente en pos de unas influencias regeneracionistas, para denunciar el problema del individualismo, del particularismo y de la falta de caridad de la burguesía; Galdós desvela que el sistema burgués construido sobre la ley del Orden social y moral solo daña a la sociedad; la norma decimonónica del decoro y del honor es un valor anacrónico, que lleva solo a la infelicidad de los individuos. Por esta razón, tal vez escoge representar escenas parecidas a las que se encuentran en *La Celestina*, de ahí que pueda denunciar la falta de libertad y la corrupción que padece la sociedad española en aquellos años en los que le toca vivir. Además si se contrastan los planos de *La Celestina* y de *Fortunata y Jacinta*, sobresale que las figuras centrales en ambas son dos mujeres totalmente diferentes en cuanto a status social, pero igual de fuerza de carácter; en la tragicomedia, por un lado, se ve a Melibea, quien antepone su felicidad a la aceptación del orden establecido; se desprende de trabas ajenas y actúa según su criterio personal. Por otro, está Areúsa, quien la odia por su riqueza y que clama una igualdad social, postulando el principio del valor personal como única base de la dignidad moral y no vinculado al linaje. Por otra parte, en la novela galdosiana, tenemos a una mujer valiente como Fortunata, que ha antepuesto el amor a su dignidad, obedeciendo solo a su ley personal que es el amor; luego, está Jacinta, obediente al orden social y moral, y que defiende su unión matrimonial su proyecto de ser madre por ser una mujer de principios. Las dos obras sin duda son emblemáticas por llevar adelante una crítica muy despiadada a la sociedad que les es contemporánea y muestran una común actitud escéptica hacia un mundo donde los esfuerzos humanos son inútiles.

1.3 La reelaboración de la tradición nacional: *La Celestina* en *Fortunata y Jacinta*

Ahora bien, en la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y en *Ángel Guerra* (1890) se detecta cierta tendencia a analizar el mal presente desde una perspectiva histórica y literaria porque la literatura es una fuente inagotable de observación sociológica de España, según el regeneracionista. Por lo tanto, Galdós con método regeneracionista se propone la reelaboración del mito de Celestina quien toma el semblante de Mauricia *la Dura*, así como del mito de Dulcinea del Toboso al que el escritor se inspira para dar vida a Leré, que responden a una lectura simbólica de los mitos, en pos de lo que se ha explicado. Por eso, la visión de la historia nacional adquiere una perspectiva que se podría definir pre-regeneracionista. Las heroínas en cuestión forman parte de dos novelas de entramado excepcional, *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Ángel Guerra* (1890), que han suscitado la atención de la crítica más acreditada en España. Mucho se ha escrito sobre ellas, que además de ser las obras más largas, se deben considerar las más parecidas de Galdós por ser novelas de triángulo amoroso que se concluyen con la muerte de uno de los personajes, aunque la perspectiva de *Ángel Guerra* es la varonil. Sin embargo, mucho queda por decir. Son novelas donde abundan los personajes desfasados y endiablados; figuras que basculan entre la imaginación y la realidad. Hace al caso citar el grabado n.43 en la serie de los *Caprichos* de Goya titulado «El sueño de la razón produce monstruos», donde sueño tal vez se refiera a las fuerzas irracionales que dominan al hombre y los miedos que proceden del inconsciente (Valis, 1988: 33). Si se piensa en la representación de este aguafuerte los sueños se traducen en una serie de criaturas aladas, que sin duda están fuera de la naturaleza, creadas por el artista de su imaginación. Justo la palabra imaginación es la palabra clave para entender el significado simbólico de las novelas de que se trata, puesto que *Ángel Guerra* y *Fortunata y Jacinta* pertenecen a la tradición literaria de los clásicos españoles pertenecientes a la imaginación, a lo monstruoso que no se somete a la razón y a la realidad. *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) se construye sobre el triángulo amoroso convencional amante, marido, esposa que pero se amplía, englobando a un personaje clave en la historia cuyo nombre es Maximiliano Rubín. La vida de estos personajes se entrelaza y la imaginación los condena al declive y los obliga a vivir una vida que se rige en la paradoja. *Fortunata y Jacinta* es una novela que presenta una casuística muy amplia de personajes *monstruosos*

que proceden de diferentes historias biológicas: hay personajes centrales como Fortunata, o sea la mujer del pueblo, huérfana de padres, quien es hermosa, analfabeta y se deja llevar por sus instintos y sensiblerías; por ende, no puede resistir cuando conoce a Juanito Santa Cruz que le hace mil promesas para que se entregue rápida. Fortunata es la representación del pueblo, que se compone de gente sencilla que no conoce la malicia. Juanito Santa Cruz busca a Fortunata cuando quiere dejarse contagiar por la inocencia del afecto primitivo. En muchas ocasiones de hecho se alude a la pureza del pueblo que es de corazón puro según dice Juan a Jacinta (Varela Olea, 2001: 177). Por tanto no sirve una guerra social ni una revolución, porque el regeneracionista Galdós muestra ternura y compasión hacia el pueblo, que de verdad es protagonista y tiene voz propia; solo en el pueblo, según también las ideas krausistas, se puede encontrar por Galdós el amor por España y la voluntad de remontar la decadencia. Por su parte, Fortunata y sus familiares monstruosos son el retrato de la verdadera España de aquel entonces, o sea un país sin padres duraderos, que caía en manos de gente insustancial. Juan Santa Cruz es un señorito vanidoso de buena familia acomodada, que ama el lujo y la lujuria, no tiene moralidad, es un hombre perverso quien sigue sus antojos. Es el prototipo de burgués ocioso del siglo XIX que pasa su vida por todos los ámbitos de la ciudad, entreteniendo a las mujeres. Ni siquiera tiene posturas políticas coherentes sino acomodaticias. La ironía que emplea Galdós cuando describe su participación en la Noche de San Daniel indica que es un personaje hipócrita y disimulador; no le gusta trabajar, es muy consentido e inconstante. Además, Juan busca siempre mujeres inferiores a él en clase social, como Fortunata y Aurora o supuestamente en temperamento y educación, en el caso de Jacinta, porque ama sentirse superior a la mujer. Es representante de la soberbia de su clase que simula siempre y viene menos a sus responsabilidades con la nación, representada por Fortunata embarazada la primera vez. Al pedir el tío que se haga cargo de la joven, Juan huye. Jacinta es la esposa pura y perfecta que perdona las infidelidades del marido porque debe aparentar el modelo de la perfecta casada que según un criterio regeneracionista podría ser la España burguesa humillada por sus propios correligionarios. Maximiliano Rubín es un ser *monstruoso* por su naturaleza: ha nacido prematuro y es enfermizo. Es un joven desfavorecido por la naturaleza, al quien los chicos de la clase de Botánica le llaman *Rubinius vulgaris*, porque es muy feo y corto de alcances (Arencibia, 1990:48). Se dice a claras

que no tiene gran afán por ninguna carrera; Arencibia individúa el vigor re-dentorista que anima a Maxi, convirtiendo su sumisión en rebeldía en contra de su tía Doña Lupe (Arencibia, 1990: 49). El amor hace que se desarrolle en él la piedad; sin embargo, sus antiguos desarreglos neurológicos empeoran porque el amor por Fortunata va a operar en él transformaciones extraordinarias a nivel psíquico que lo llevan a un estado de perturbación mental muy serio, alternando períodos de locura seria a períodos de lucidez (Arencibia, 1990: 52). De todas formas, Maximiliano enseña a Fortunata a leer y a ser una mujer decente, porque cree que la puede refinar. Maximiliano no posee buen aspecto, sino erudición y bondad; no puede suscitar en una mujer ningún deseo de una relación amorosa ni mucho menos física, también por su evidente impotencia. Lo que cabe decir es que es un individuo puro e idealista que apuesta por la absoluta libertad interior, ha aprendido la filosofía hegeliana y cree firmemente en la doctrina del libre albedrío. La recepción galdosiana de Hegel se ve ya desde el propio título de la novela que presenta dos elementos dialécticos: Fortunata, símbolo del pueblo, del anti convencionalismo, del salvajismo y de la fertilidad; Jacinta, por su parte, símbolo de la burguesía, de la civilización, del convencionalismo (Pérez Galdós, 2005: 176). Maxi representa la pequeña burguesía, brillante y digna de respeto, que luchaba para emerger y no ser aplastada por la gran burguesía, encarnada por Juan Santa Cruz. La tentativa de la familia de Maxi de redimir a Fortunata deja que la joven ingrese al Convento de las Micaelas, donde está supuestamente Mauricio la Dura. Maximiliano es el personaje que une a Fortunata tanto con Mauricio, como con Juan, aunque sea de forma inconsciente. Por culpa de la naturaleza, nada puede Maxi contra la concupiscencia y la bajeza moral de Juan Santa Cruz, al que se acompaña la fuerza, la mezquindad y la violencia. Tanto es así que Juanito casi lo mata cuando Maxi decide afrontar al embustero que quita el honor a su mujer. En el Convento de las Micaelas, lugar sagrado de oración y meditación espiritual, se construye el carácter de Fortunata quien encuentra una fiel compañera de vida en *la Dura*. Ella es una mujer de vida desordenada, «de carácter alborotado», que de forma voluntaria traba amistad con Fortunata en las Micaelas. Es enérgica, decidida, dominante y a veces hasta violenta, por su fuerza de carácter recuerda mucho a Areúsa, la joven prostituta cuyo individualismo es muy marcado. Areúsa actúa de forma calculada siempre, desprecia a los ricos burgueses así como a los plebeyos. Así Galdós describe a Mauricio en su primera aparición:

Mauricia *la Dura* representaba treinta años o poco más, [...] Aquella mujer singularísima, bella y varonil, tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y peor sujeto. Cuando se agitaba mucho trabajando, las melenas se le soltaban, llegándole hasta los hombros, [...] No inspiraba simpatías Mauricio a todos los que la veían; pero el que la viera una vez, no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Porque ejercían indecible fascinación sobre el observador aquellas cejas rectas y prominentes, los ojos grandes y febriles, escondidos como en acecho bajo la concavidad frontal, la pupila inquieta y ávida, mucho hueso en los pómulos, poca carne en las mejillas, la quijada robusta, la nariz romana, la boca acentuada terminando en flexiones enérgicas, y la expresión, en fin, soñadora y melancólica (Pérez Galdós, 2005: 692).

Su intención es apoyar a Fortunata como una madre amorosa para acompañarla por el camino más conveniente, aunque sea la perdición. Mauricio ejerce cierto poder ante su amiga, ya que aparenta seguridad, franqueza y firmeza de carácter. El escritor canario describe brevemente la vida pasada de *la Dura* en tres ocasiones, como madre de un pobre niña, a la que le ofrece ayuda Jacinta; como corredora de alhajas trabajando con doña Lupe y como encargada de la limpieza y de la cocina en el convento, antes de su aparición en la novela; no dice nada más, porque Mauricio no tiene historias que relatar, su único pasado es la calle y los amantes. El propio escritor todavía describe el lado más débil de Mauricio:

En una de las carpetas de estudio, dos recogidas velaban: una era Belén, que leía en su libro de rezos, y la otra Mauricio *la Dura*, que tenía la cabeza inclinada sobre la carpeta, apoyando la frente en un puño cerrado. Al principio, su vecina Belén creyó que rezaba, porque oyó cierto murmullo y algún silabeo fugaz. Pero luego observó que lo que hacía Mauricio era llorar. «¿Qué tienes, mujer?», le dijo Belén, alzándole a viva fuerza la cabeza. La pecadora no contestó nada; mas la otra pudo observar que su rostro estaba tan bañado en lágrimas como si le hubiesen echado por la frente un cubo de agua, y sus ojos encendidos y aquella grandísima humedad igualaban el rostro de Mauricio al de la Magdalena; así al menos lo vio Belén. Tantas preguntas le hizo esta y tanto cariño le mostró, que al fin obtuvo respuesta de la pobre mujer desolada, que no parecía tener consuelo ni hartarse nunca de llorar. «¿Qué he de tener, desgraciada de mí?- exclamó al fin bebiéndose sus lágrimas-, sino que hoy, sin saber por qué ni por qué no, me veo tal y como soy; soy mala, mala, más que mala, y se me vienen al filo del pensamiento toditos los pecados que he cometido, desde el primero hasta el último...» (Pérez Galdós, 2005: 718).

Fortunata está fascinada por su compañera, que la confunde y la atonta:

Los lazos de afecto que unían a Fortunata con Mauricio eran muy extraños, porque a la primera le inspiraba terror su amiga cuando estaba en *el ataque*; enojábanla sus audacias, y sin embargo, algún poder diabólico debía de tener *La Dura* para conquistar corazones, pues la otra simpatizaba con ella más que con las demás y gustaba extraordinariamente de su conversación íntima. Cautivábale sin duda su franqueza y aquella prontitud de su entendimiento para encontrar razones que explicaran todas las cosas. La fisonomía de Mauricio, su expresión de tristeza y gravedad, aquella palidez hermosa, aquel mirar profundo y acechador la fascinaban, y de esto procedía que la tuviese por autoridad en cuestiones de amores y en la definición de la moral rarísima que ambas profesaban (Pérez Galdós, 2005: 711).

A lo largo de la novela se va componiendo una personalidad anómala, con síntomas cercanos a los que se consideran propios de los poseídos demoníacos, relacionados con el alcoholismo. Mauricio dice ver a la Virgen María:

Desde el anochecer se puso allí Mauricio *la Dura*, sola, sobre el montón de mantillo; y como era el sitio más caldeado, nadie la quiso acompañar. [...] Estaba sentada a lo moro, con los brazos caídos, la cabeza derecha, más napoleónica que nunca, la vista fija enfrente de sí con dispersión vaga, más bien de persona soñadora que meditabunda. [...] «He visto a Nuestra Señora.» -¿Qué dices, mujer, qué te pasa? - le preguntó la ex corista con ansiedad muy viva. -He visto a la Virgen- repitió Mauricio con una seguridad y aplomo que dejaron a la otra como quien no sabe lo que le pasa. -¿Tú estás segura de lo que dices? -¡Oh!...Así me muera si no es verdad. Te lo juro por estas cruces- dijo la iluminada con voz trémula, besándose las manos-. [...] -Pues...tan dulce que... Después vino andando, andando hacia acá, y se puso allí, delantito. [...] Yo sola la veía...No traía el niño Dios en brazos. [...] ¡Se le caían unos lagrimones...! No traía nene Dios; *paicía* que se lo habían quitado. [...] Sus ojos despedían fulgor de inspiración. Se apretó el pecho con ambas manos en actitud semejante a las que la escultura ha puesto en algunas imágenes, y dijo con acento conmovedor estas palabras: «¡Oh mi señora! ... te lo traeré, te lo traeré...» [...] Sin vacilar dirigió sus pasos al altar mayor, diciendo por el camino: «Si no te voy a hacer mal ninguno, Dioscito mío; si voy a llevarte con tu mamá que está ahí fuera llorando por ti y esperando a que yo te saque...¿Pero qué?...no quieres ir con tu mamáita...[...] Verás, verás, qué bien te saco yo, monín... Si te quiero mucho; ¿pero no me conoces?...Soy

Mauricia *la Dura*, soy tu amiguita». [...] La purísima hostia, con no tener cara, miraba cual si tuviera ojos... y la sacrílega, al llegar bajo el coro, empezaba a sentir miedo de aquella mirada. «No, no te suelto, ya no vuelves allí... ¡A casa con tu mamá...! ¿Sí? ¿Verdad que el niño no llora y quiere ir con su mamá? ...» (Pérez Galdós, 2005: 721-726)

Mauricia actúa como una *Celestina* con su amiga Fortunata, ya desde las primeras frases de su primer encuentro; esto refuerza la idea de que Santa Cruz tenía gran poderío sobre su entorno y estaba dispuesto a pagar a cualquier individuo para lograr sus propósitos mezquinos. En este caso había pagado a Mauricio y a otras mujeres para que intermediaran entre él y Fortunata. Más adelante, se aprende que también Patricia, la criada de la casa de Maximiliano, había sido pagada para dejar que Juan se acercara a la joven otra vez y en su propia casa de mujer honrada esta vez. No se explicaría de otra forma el hecho de que Mauricio hable a Fortunata del *Delfín*. Mauricio sabe a ciencia cierta, y no por intuición o sabiduría, que Juanito va a informarse sobre la salida de Fortunata del Convento y que la habría buscado otra vez para reanudar la vieja relación:

-Aquel día... ¿sabes? acabadita de marcharte tú, estuvo en casa de la Paca Juanito Santa Cruz. Fortunata la miró aterrada. -¿Qué día? -fue lo único que dijo. -¿No te acuerdas? El día que estuviste tú, el día en que te conocí... *Paices* boba. [...] - ¿Y para qué me buscaba a mí ese hombre? ... ¿Para qué? Para perderme otra vez. Con una basta». -Los hombres son muy caprichosos- dijo en tono de filosofía Mauricio *la Dura*- y cuando la tienen a una a su disposición, no le hacen más caso que a un trasto viejo; pero si una habla con otro, ya el de antes quiere arrimarse, por el aquel de la golosina que otro se lleva. Pues digo...si una se pone a ser *verbigracia* honrada, los muy peines no pasan por eso, y si una se mete mucho a rezar y a confesar y comulgar, se les encienden más a ellos las querencias, y se pirran por nosotras desde que nos convertimos por lo eclesiástico.... Pues qué, ¿crees tú que Juanito no viene a rondar este convento desde que sabe que estás aquí? *Paices* boba. Tenlo por cierto, y alguno de los coches que se sienten por ahí, créete que es el suyo [...] -*Paices* boba.... Esto es un decir. Y si no ha vuelto, volverá...Quiere decirse que te hará la rueda cuando venga y se entere de que ahora vas para santa. - Tú sí que eres boba...déjame en paz. Y suponiendo que venga y me ronde.... ¿A mí qué? (Pérez Galdós, 2005: 692-695).

Las ideas de Mauricio cuentan mucho porque influyen en Fortunata, ya desde que se conocen en el Convento. Parece que vivan en simbiosis: Mauricio anuncia que se va a casar, y recomienda a Fortunata que ella también se case; Mauricio declara que los hijos son solo para los ricos que pueden mantenerlos y entrega a su hija a una familia acomodada; Fortunata hará lo mismo al final de la novela; la calle para las dos mujeres representa la libertad; las dos coinciden en que el amor no es nunca pecado. Como una perfecta Celestina la anima a casarse para adquirir la honradez:

«No me digas más, chica... te conviene, te conviene. ¡Peines y peinetas! A doña Lupe la conozco como si la hubiera parido. [...] Tiene millones escondidos en el Banco y en el Monte. [...] Al sobrino le he visto algunas veces. Oí que es tonto y que no sirve para nada. Mejor para ti; ni de encargo, chica. [...] Créelo porque yo te lo digo: si tu marido es un *alilao*, quiere decirse, si se deja gobernar por ti y te pones tú los pantalones, puedes cantar el aleluya, porque eso y estar en la gloria es lo mismo. Hasta para ser *misma-mente* honrada te conviene.» [...] Puedes hacer rabiar al chico de Santa Cruz, porque en cuanto te vea hecha una persona decente se ha de ir a ti como el gato a la carne, Créetelo porque te lo digo yo. (Pérez Galdós, 2005: 711-712).

Como es sabido, *La Celestina* es una obra compleja que se ha prestado a opiniones encontradas, ya sea por la clasificación de su estilo, ya sea por su finalidad, ya sea por la escasa información sobre el escritor, ya sea por lo escándalo que suscita una obra que habla de alcahuetas y hechizos. Lo que se procure mantener en este trabajo es que el escritor canario recupera el modelo de la alcahueta hechicera para retratar la sociedad burguesa abyecta del siglo XIX que tiene semejanza con la época dolorida en que se sitúa la tragicomedia dialogada, porque el siglo XV es una época de grandes cambios en España, que significa un tránsito desde el glorioso pasado medieval donde valía la fidelidad y la caballería hasta el mundo comercial de la burguesía que se desprende en un entorno urbano cuyo único interés es el dinero. Por esa razón, también los individuos tienen un precio. Si se analiza la conducta que muestran los criados que acompañan a Calisto, se entresaca solo individualismo, corrupción y codicia. El único que es fiel a Calisto es Sosia, al que la fría Areúsa llama «el fiel a su amo», para adularlo, atraérselo para sonsacarle lo que ella quiere saber (Maravall, 1964:71). Calisto y Melibea son las víctimas de este sistema corrupto, donde todo tiene un precio y los valores ya no existen. Cabe destacar que los cria-

dos y en general la clase de los marginados siente rencor hacia sus señores, porque son conscientes de las diferencias sociales; de forma contraria, los pobres que pueblan las novelas de Galdós no tiene rencor hacia las clases superiores. Por absurdo que aparezca, cuando la tragedia se ha cumplido y todos han muerto, solo la prostituta Areúsa y su amiga Elicia, amigas y prostitutas que conviven con Celestina, son las que se salvan porque son astutas y saben de qué va el mundo. De la misma forma, el mundo en el que se desenvuelven los personajes de *Fortunata y Jacinta* es un mundo abyecto y despreciable, poblado de parásitos, rufianes como Estupiñá, prostitutas, señoritos de abolengo que se dedican al ocio, tal y cual Juan y de embusteros como el tío de Fortunata. Si en Rojas el mal está en todas partes y en cada personaje, arrastrando en su torbellino a cualquier cosa que se acerque, por lo se refiere a *Fortunata y Jacinta*, se ha escrito que la estructura interior de la novela es dicotómica porque trata el bien y el mal, como afirma Ricardo Gullón:

La estructura de *Fortunata y Jacinta* pudiera describirse sumariamente como la superposición de dos figuras geométricas: una línea, en cuyos extremos, a modo de polos, vibrasen las encarnaciones del bien y el mal [...] La novela se organiza siguiendo la sencilla pauta descrita, cuyas líneas parecen diluirse en algunas partes, dejando una especie de vacío que el autor se apresura a colmar con el diseño complementario [...] La superposición no implica quebranto para la estructura, antes la realza en profundidad, permitiendo agrupar diversos elementos que, bien equilibrados, fortalecen la construcción y muestran cómo, paralelamente al tema del amor y fatalmente imbricado con él, se encuentra el problema del Bien y del Mal. La polaridad o esquema de fondo encarna en dos personajes que de ninguna manera llamaré secundarios, pues no lo son: Mauricia *la Dura* y Guillermina Pacheco, el Demonio y el Ángel, con quienes de alguna manera se identifican respectivamente Fortunata y Jacinta. (Gullón, 1970: 137-139).

Se da por asumido que por un lado está Jacinta, mujer angelical, de clase media, esposa fiel y devota al marido, moviéndose en la sombra de Pacheco y por otro, existen Mauricia *la Dura*, Fortunata y las otras malas mujeres que como ellas necesitan encerrarse en el Convento de las Micaelas para limpiarse y ser readmitidas en la sociedad. Cabe decir que se discrepa de esa interpretación estricta. Además, cabe notar que Guillermina Pacheco, la *rata eclesiástica*, defensora y protectora de los más desfavorecidos, emble-

ma del bien supremo, nunca es compasiva con Fortunata por el hecho de tener relaciones ilícitas con Juan, disculpando al hombre de toda culpa. En rigor del verdadero espíritu cristiano, Guillermina habría tenido que hacer un sermón también al marido de Jacinta. Esta elección del escritor tal vez responda a que se considere a Guillermina Pacheco como una figura de la Restauración que asume los criterios del decoro burgués, ya que necesita *arrimarse a los buenos*, quienes son los burgueses, porque su proyecto y la trascendencia de su obra milagrosa depende enteramente de los donativos de éstos, hasta de los más caprichosos. Bien ha destacado este aspecto Tuñón de Lara, cuando mantiene que Guillermina Pacheco, tan santa como es, increpa a Fortunata diciéndole: «Usted no puede tener principios, porque es anterior a la civilización»; Galdós comenta que «el pueblo posee las grandes verdades en bloque» (Tuñón de Lara, 1989: 541). A este *bloque* que es el pueblo, acude la burguesía cada vez que necesite las pasiones más puras que la civilización ha perdido por refinarlas demasiado. Pérez Galdós no quiere salvar a Juan, por el que no muestra ningún apego, y por esa razón al final de la novela el narrador lo deja en la sombra. Hasta Jacinta le es indiferente, como el propio escritor. Por su parte, Fortunata no es la única culpable que ha venido a menos al decoro y a su marido; pero ella es víctima de su escasa voluntad y de la perversidad de Juan. Frente a esto, se piensa que no se ha de leer toda la conducta de Mauricio como mala y reprochable, ya que en varios fragmentos destaca otro perfil de mujer que es el de una mujer sencilla, quien no se expresa bien, se deja llevar por el desconsuelo, que afronta las consecuencias de sus acciones y que sufre por no ver a su hija. Mauricio es también una mujer hermosa y encantadora. Además es dulce y maternal, en cuanto tenga contactos con su hija, a la que le dejan ver solo en punto de muerte por piedad:

«Yo tengo una niña - dijo Mauricio en una de sus confidencias -. La puse por nombre Adoración. ¡Es más mona...! Está con mi hermana Severiana, porque yo, como gasto este genio, le doy malos ejemplos sin querer, ¿tú sabes?, y mejor vive el angelito con Severiana que conmigo. Esa doña Jacinta, esposa de tu señor, quiere mucho a mi niña, y le compra ropa y le da el toque por llevársela consigo; como que está rabiando por tener chiquillos y el Señor no se los quiere dar. Mal hecho, ¿verdad? Pues los hijos deben ser para los ricos y no para los pobres, que no los pueden mantener.» (Pérez Galdós, 2005: 702).



Mauricia le echó los brazos a su hija y le dio muchos besos. Un poco asustada, la nena besó también a su madre, sin efusión de carió, y como besan a cualquier persona los chicos obedientes cuando se lo manda la maestra. « ¡Ay, qué mala he sido! - exclamó la enferma, también sin efusión, como quien cumple un trámite...-. Niña de mi alma, bien haces en querer a la señorita más qua a mí, porque yo he sido más mala que arrancada, ¡re...!» [...] Después del *trinquis*, Mauricio pareció como si resucitara, y su cara resplandecía de animación y contento. Entonces sí demostró que en el fondo de su ser existían instintos y sentimientos maternales; entonces sí que abrazó y besó con efusión tiernísima a la hija que había llevado en sus entrañas... [...] «Sí, que te lleven, que te quiten de mi lado...No merezco tenerte... Me tienes miedo, rica... Como que cuando seas mañosa no te dirán “que viene el coco”, sino “que viene tu madre”. ¡Ay, qué pena! ... Pero estoy conforme. Dicen que me tengo que salvar... ¡Ay, qué gusto! Y mi hija está mejor en la tierra con la señorita que conmigo en el Cielo... Y nada más. (Pérez Galdós, 2005:930).

Según el primer biógrafo de Galdós, Mauricio es una figura real que existió en el Madrid de la época (Berkowitz, 1948:107). Su papel en la novela es fundamental, por sí misma y en relación con Fortunata y Guillermina Pacheco. Aunque en un principio no lo parece, su psicología en realidad es muy compleja, y no permite encasillarla en una connotación bipolar. Ortiz Armengol la define la versión demoníaca de la mitología de la novela, y versión maléfica de Estupiñá (Ortiz Armengol, 1987:353); de todas formas, se añadiría, que el hombre en cuestión no es un santo, sino un inepto comerciante ya que perdió sus comercios por ser improductivo y demasiado charlatán. En rigor de la verdad, se discrepa mucho al respeto y se mantiene que ese bipolarismo en realidad no existe, ya que se puede leer en ella la vitalidad, la maternidad frustrada y una moral solo suya muy elemental, que la llevan a manifestar conductas extraviadas que se interpretan más bien como protestas para sostener sus ideas. Es muy trabajadora en el Convento de las Micaelas y siempre ha intentado salir adelante, ya trabajando con Doña Lupe, ya dedicándose a la mala vida, como muchas mujeres del pueblo, obligadas a prostituirse.

Mauricia creía que estaba ya bastante iluminada, porque la excitación encendía sus ideas dándole un cierto entusiasmo; y después de hacer un poco de ejercicio corporal colgándose de la reja, porque sus miembros apetecían estirarse, se puso a rezar con toda la devoción de que era capaz, luchando

con las varias distracciones que llevaban su mente de un lado para otro, y por fin se quedó dormida sobre el duro lecho de tablas. Sacáronla del encierro al día siguiente temprano, y al punto se puso a trabajar en la cocina, sumisa, callada y desplegando maravillosas actividades. Después de cumplir una condena, lo que ocurría infaliblemente una vez cada treinta o cuarenta días, la mujer napoleónica estaba cohibida y como avergonzada entre sus compañeras, poniendo toda su atención en las obligaciones, demostrando un celo y obediencia que encantaban a las madres. (Pérez Galdós, 2005: 701).

Ricardo Gullón (1970: 139, 159-167) establece la polaridad de lo demoníaco y lo angélico, representado por dos personajes antagónicos como Guillermina Pacheco y Mauricio *la Dura*. Sin embargo, no es el único, ya que lo mismo mantiene Correa (Correa, 1962: 110-115), según el cual propiamente en *Fortunata y Jacinta*, Galdós cedía a una polarización de los personajes en contradicción, por un lado el angelismo y por otro el diablismo, según fueran llamados al bien o al mal; por lo cual Mauricio *la Dura* es llamada al mal por naturaleza, en cuanto que abandona a su hija, para entregarse a la lujuria y a la embriaguez. Según esta interpretación, Mauricio no teme ni a Dios cuando roba la Hostia consagrada; con gran facilidad pasa del llanto a la risa diabólica. En sus rachas de extravío, las monjas al principio la encierran en una celda, luego la expulsan. Representaría todos los vicios y pecados mortales. La construcción entorno al angelismo y al diablismo es floja porque ningún individuo en la realidad encarna solo el mal, ni solo el bien: por ejemplo, Fortunata, mujer de mala reputación, llama marido a Juan, haciendo hincapié en sus sentimientos; de otra forma, si le gustara el vicio, se entregaría a varios hombres y no al mismo. Es más, el acto del robo sacrílego de Mauricio al sagrario se puede interpretar más bien como un acto de reconciliación entre una madre y su hijo y no de profanación. Mauricio quiere devolver el hijo a la Virgen María, la madre que ha perdido a su hijo crucificado. La clave de esta acción es el dolor que viene de la separación de madres e hijos, que se convierte en estado de perturbación mental, porque Mauricio es madre y ha sufrido la pérdida de la hija que vive con la hermana. Mauricio es una madre que no puede mantener a su hija, ni puede criarla porque está mal. Es una mujer que no puede ver a su hija, ni puede tener otros hijos porque tiene problemas de alcoholismo. Es una mujer que ha perdido su femineidad, la naturaleza la ha dañado al nacer, porque tiene una enfermedad mental que la hace enfermiza, colérica e infeliz.

Comparte con las otras protagonistas la síndrome de la maternidad frustrada: Fortunata ha perdido el primer hijo nacido de Juan; Jacinta está obsesionada por los hijos que no puede tener. La estructura de la novela galdosiana se basa en la lucha entre estos componentes de la vida real, que en resumidas cuentas no es transparente, porque se compone de muchas realidades. Los personajes que superan los límites que impone la naturaleza se equivocan y están condenados a la muerte, al castigo de por vida. En la ideología galdosiana, el esquema cervantino se respeta, por lo cual se mantiene que el hombre es un ser natural, y forma parte de ella. Si el hombre descuida las leyes que le impone la naturaleza, se auto condena a la alienación y a la destrucción (Pérez Galdós, 2005: 178). Américo Castro ha estudiado la ideología cervantina, de raigambre humanista, cuyo origen es neoplatónico, explicado en los *Diálogos de amor*, de León Ebreo. Por Cervantes la naturaleza es un apoderado de la Divinidad, un demiurgo que hace de Dios (Castro, 1980: 161), por ende es inmanente, perfecta y coherente y contra ella es imposible luchar. Ha distribuido el bien y el mal entre los hombres. Cada individuo ha recibido de ella una mística esencia que se cumple fatalmente. De aquí la enfermedad de ademán familiar que se hereda es una condición que por naturaleza no se puede variar. (Castro, 1980:167). La suerte de ambas mujeres plebeyas pues es idéntica, como mantiene Gullón: ambas son pobres, seducidas y cosificadas, la sociedad las destruye y en su lecho de muerte envía un emisario para guardar las formas y asegurarse que puedan morir arrepentidas. Tanto Mauricia como Fortunata no necesitan las palabras consoladoras del cura ni las prédicas de la santa Guillermina. A la muerte de Mauricia, se diría que Fortunata es la reencarnación de la fallecida (Gullón, 1970: 165). No está de más decir que hasta 1850 por cierto la novela realista parece aborrecible porque así la interpreta la opinión pública que es bastante remilgada (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1981: 118); en su ideario, la novela realista se asocia al repugnante mundo marginado de los pobres, ya que la finalidad de estas novelas realistas era denunciar las hipocresías de la burguesía y quebrantar sus valores como la familia, la propiedad privada, para acercarse a posturas democráticas y también socialistas. Por tanto, Galdós publica una novela donde las mujeres son casi todas *desgraciadas*, a excepción de Jacinta, que todavía tiene sus sombras y debilidades, como la esterilidad, que según el decoro de su propia clase social es casi una infamia. Asimismo, la tradición castellana del siglo XIII, *La Celestina*, en pleno siglo XV, como también la picaresca, en el siglo XVI, era considerada escabrosa, por

ende, la mayoría eran obras anónimas que evitaban la censura. Pues bien, si se respeta la postura regeneracionista, se llega a la conclusión que, así como Fernando de Rojas y Miguel de Cervantes intentaron escapar a la censura con sus alegorías y sátiras encubiertas, Galdós en el caso de *Fortunata y Jacinta* lanza su crítica encubierta y organiza su novela basándose en un enredo folletinesco a primera vista, que, en rigor de la verdad, tiene un sentido mucho más profundo, porque es una evidente denuncia de los males de la sociedad burguesa que van a hundir el país. Cabe destacar que Galdós crea muchas escenas donde Mauricio habla a solas con Fortunata, creando unos diálogos trascendentes y se piensa que esto responde a una decisión tomada con conciencia. No debe olvidarse lo que el propio escritor escribía en el prólogo de *El abuelo* (1897), novela dialogada que con el tiempo será también drama, lo mismo que *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889):

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. [...] Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza (Pérez Galdós, 2001:5).

Galdós busca un medio para ocultarse, reduciendo la “mediación extraña” del artista, pero advierte que, en realidad, un autor nunca desaparece de su relato: la objetividad narradora de ciertas escuelas son únicamente banderas literarias. Mauricio, por su parte, martillea a Fortunata con sus afirmaciones: «Porque te lo digo yo», asumiendo el papel de confidente *celestinesca* de la ingenua amiga a la que anima a romper la moral convencional. Es mentirosa, porque cuando dice que se casa no es verdad. Ella es prueba aún más de que la naturaleza no se puede cambiar; la tentativa de salvarse y de regenerarse espiritualmente redimiéndose y aceptando las posturas burguesas, fracasa en el Convento de las Micaelas; Mauricio no se conforma con las normas del Convento, se emborracha, insulta a las monjas, lo que le causa la expulsión final, volviendo a ejercer como prostituta por la calle. Ahora bien, estos personajes femeninos protagonistas de grandes dramas interiores escapan de la grosera

caricatura dual de la mujer que es virgen o prostituta, sin más. Pues bien, el discurso galdosiano está centrado en denunciar el apetito de poder y la incompreensión de la Iglesia ante el problema femenino. Cabe decir que las mujeres que protagonizan la literatura del siglo XIX son de otra clase de mujer, quien generalmente ofrece aliciente de tipo sexual, cuyas características personales estriban en el egotismo que las impulsa a colocar sus pasiones por delante de la familia. A causa de sus pasiones están dispuestas a perder la honradez, la respetabilidad y a sufrir las consecuencias que se traducen en aislamiento o escarnio por parte de la sociedad y finalmente en el suicidio o en la prostitución, como en el caso de Emma Bovary, Anna Karenina, Isidora Rufete en *La desheredada* (1881)⁴. Estas “perversas mujeres” concretamente rompen el orden establecido del viejo régimen para buscar la libertad, el deseo de realizarse sensual o intelectualmente, que les es inaccesible, a pesar de perseguirla movilizand los mil recursos de su propia naturaleza. Su fracaso desvela una realidad compleja donde existe solo el bipolarismo, rebeldía o bien sumisión al marido o al amante ausente o indiferente, por lo cual la mujer cae en la desesperación porque es perjudicada por su conducta inmoral (Michaud en Duby y Perrot, 1993: 160-161; 174). Varios perfiles tiene Mauricio, ya el de pecadora, ya el de arrepentida, ya el de madre frustrada, ya el de amiga sincera, ya el de tentadora, ya el de bestia, con el rostro verde en ocasiones, doblada en el suelo, produciendo silbidos agudísimos o bien dando gritos sin que nadie la pueda parar. Después de que la han echado a la calle, Mauricio está de visita a Fortunata recién casada, instigándola a volver a tener relaciones amorosas con Santa Cruz; como si se tratara de un hechizo, Mauricio teje su tela de araña para que Fortunata caiga en la tentación de lo prohibido otra vez, en defensa también de sus ideas y de las leyes de la naturaleza que defiende frente a la convención moral y social, quebrantando las leyes de la decencia que son las leyes sociales. Fortunata, volviendo a ser amante de Juan, transgrediría la santidad de su matrimonio y del matrimonio de Juan. Efectivamente, Fortunata volverá una segunda vez a Juan, en 1874, cuando con el golpe de estado de Pavía, las clases

⁴ Isidora Rufete reúne una serie de determinaciones que amenazan su libertad: origen, educación, sexo, que siguiendo el modelo naturalista francés de Emma Bovary o el ruso de Anna Karenina, la arrastran hacia el abismo de la prostitución; con todo, es una novela original, porque gracias a los retratos del hermano de Isidora y de Pecado, encontramos rasgos típicos de la picaresca y de *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, como la pillería, la delincuencia callejera. En este sentido, la tradición española se funde con el momento histórico que está viviendo el propio escritor y Galdós pretende hacerse portavoz de un mensaje social a favor de las reformas educativas al estilo krausista-institucionista. Para profundizar el tema se lea Varela Olea, 2017:79.



populares ya no cuentan nada. Y no es casualidad. Mauricio sabe manipular las emociones de Fortunata y utiliza un lenguaje conminatorio: «lo que te digo», «tú mira bien»; nótese el símbolo del botón blanco y con cuatro agujeritos, que es augurio de un hecho amoroso importante según Mauricio, quien lo considera buen agüero. El botón es un botón de ropa íntima y dice mucho de la carga erótica que habrá entre Fortunata y Juan al encontrarse otra vez (Ortiz Armengol, 1987: 367)⁵. Mauricio se presenta en casa de Maximiliano y Fortunata bien vestida, llevando pañuelo de seda de colores encendidos, falda de tartán de lana y calzada con zapatos de lujo, sin duda pagados por Santa Cruz. Mauricio ahora es hechicera, ya que pone delante de Fortunata la imagen de Juan y la embriaga con mucha palabrería. Toda la escena es parecida a un encantamiento que tiene el objetivo de convencer a Fortunata a ceder a la tentación. Mauricio expresa su filosofía sencilla no razonada que se basa en la pasión vitalista «lo que debe pasar, pasa». Además, patentiza fuerza de carácter cuando dice «A mí no me puede nadie [...] Soy Mauricio *la Dura*». Fortunata encuentra respaldo en su amiga, la va a imitar de forma no razonada cuando afirma que: «Yo soy Fortunata [...] Yo no me civilizo ni quiero». Mauricio no perdona las infidelidades, de hecho asegura poder agarrar a la mujer que le quite su hombre y Fortunata parece aprender la lección moral de su amiga cuando ya muy débil, después de dar a luz, se enfrenta con Aurora Samaniego para saldar su cuenta. Más adelante, en su lecho de muerte, Mauricio dice que en el otro mundo pedirá a Dios que Fortunata muera pronto para seguir con ella. Eso refuerza la convicción de que la personalidad insana y monstruosa de Mauricio va a cambiar la conducta de Fortunata, quien se rebelará a la vida y morirá, consolada por asegurar el futuro social de su hijo, cuya entrega según Tuñón de Lara es más bien símbolo de la alianza entre Tercer y Cuarto Estado (Tuñón de Lara 1989: 550). Sin embargo, se piensa que la entrega es inevitable y no es símbolo de libertad sino de avasallamiento. Entonces, las muertes de las dos mujeres son la demostración del pueblo que no tiene más remedio que rendirse a la burguesía arrogante. De hecho, Mauricio *la Dura* es una rebelde, y si se da por buena la fuerte presencia del krausismo-regeneracionismo en

⁵ En veinte ocasiones se mencionan los botones en esta novela, dándoles un significado erótico, ya cuando anticipan escenas de intimidad entre Juanito y Jacinta, ya cuando preparan a escenas de intimidad entre el *Delfín* y Fortunata. Pedro Ortiz Armengol ha estudiado bien cada detalle de la novela, como los significados venusinos de un botón que por su función de abrochar y desabrochar, por su forma y color son símbolos a ciencia cierta de erotismo. Se lea al respecto Ortiz Armengol, 1987: 242, 292, 295, 315, 329, 367, 397, 441, 450.

esta novela, se acepta que la figura de *la Dura* es central y tiene un papel determinante por el curso de la historia; es la metáfora del pueblo olvidado, que apenas sabe expresar sus ideas, pisoteado por los burgueses que arrastran todo lo que puedan durante la Restauración. Un ejemplo de personaje burgués decimonónico que se enorgullece con la Restauración es Don Baldomero, quien piensa que el pueblo debe ser domesticado y entrar en el aro, o sea mantenerse dentro del Orden establecido, en una estructura social y en un orden moral inmovilistas (Tuñón de Lara 1989: 543). No me parece casualidad que las muertes de las dos mujeres del pueblo coincidan con la promulgación de la Constitución de 1876, que rechazó totalmente la participación del pueblo a la política, fortaleciendo el poder de la burguesía y dando vida al proletariado urbano (Pérez Galdós, 1997: 43-44). La defensa del Orden moral es lo que apoyan los Santa Cruz y los amigos de Eloísa en *Lo Prohibido* (1884), entrar por el aro es en el caso de las malas mujeres entrar en las Micaelas para redimirse y encontrar un marido quien las proteja para luego ser más libre, según lo que dice Juanito a Fortunata: «porque así eres más libre y tienes un nombre. Puedes hacer lo que quieras, siempre que lo hagas con discreción» (Tuñón de Lara 1989: 543-544). El Estado que gasta más de lo que ingresa con la burguesía al mando, que compra y vende, que se desvive por lucir blasones de nobleza y que tiene ideales del siglo XVI pero coches del XIX, es el protagonista de la Restauración, de donde se desarrolla el alto funcionario de Estado, que cesa cada vez que cambia el gobierno, desperdiciando sus recursos y destruyendo su aparato administrativo (Tuñón de Lara 1989: 546-547). En definitiva, Fortunata y Mauricia son mujeres celestinescas, alcahuetas modernas porque son los marginados que dan miedo, que viven olvidadas por la sociedad. Cabe destacar que Melibea para gozar su amor libre, tiene que rebelarse contra la ley de su clase social, impuesta por el padre Pleberio. De la misma forma, la doctrina burguesa del siglo XIX dicta sus condiciones en el campo amoroso: exige que el amor se base en una unión patrimonial y también espiritual como recomienda el cura Rubín a Fortunata. Cabe destacar que la sexualidad en el siglo XIX todavía es vista como un conflicto dialéctico, que lleva a la sumisión, en el caso de Jacinta, cuando no a la muerte, en el caso de Fortunata y Mauricia. El amor pues tiene una connotación negativa, es interés o bien instinto salvaje que choca con la razón, tanto en *La Celestina* como en *Fortunata y Jacinta*. Símbolo de este amor trágico en la novela de Galdós es el huevo crudo, como el halcón en la huerta de Melibea es símbolo del amor pasional de Calisto. La

pasión devastadora de Melibea corresponde al amor incondicional, fuerza ineludible, de Fortunata, quien declara que «-Yo soy muy tonta contigo, pero no lo puedo remediar. Aunque me pegaras, te querría siempre». Fortunata y Mauricio no saben dominar sus pasiones, no entienden de leyes ni aprecian qué la realidad exterior pueda ejercer control sobre ellas. Fortunata cree que las cosas se vuelven un día lo que deben ser, y hasta llega a soñar que Juan es de su mismo nivel social y que ella trabaja para darle de comer. La historia se hace visionaria, la realidad distorsionada, como en el caso de la imposible relación amorosa de Fortunata con un señorito.

2. EL SENTIDO DE LOS SUEÑOS Y LA TRADICIÓN CERVANTINA

Por su parte, Mauricio la anima a que no renuncie a sus sueños, porque «lo que una sueña tiene su aquel». El sueño tiene un papel importante en la novela, y cabe destacar que la burguesía, excepto Jacinta, no sueña nunca. El sueño es vida y los personajes sueñan despiertos. Bien se puede tratar de alucinaciones como las que se describe en *Ángel Guerra*, bien de casos de insomnios, como los de Jacinta o de Moreno Isla. Escribe Gullón con respecto al sueño, que a través de éste el autor expresa lo que de otra forma no se atreve a decir (Gullón, 1960:171), y esta afirmación encajaría con la denuncia encubierta de la realidad, al estilo cervantino en el sentido de que el sueño se confunde con la realidad casi siempre, ya en el caso de Fortunata, ya en el caso de Maxi, ya en el caso de Moreno-Isla, ya en el caso de Guerra. Los sueños se proyectan sobre la vida como una influencia que acaba imponiéndose a los sentimientos (Gullón, 1960:169). El propio Galdós en *Misericordia* (1897) definía los sueños como «cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste». En el sueño se revela un mundo secreto, que actúa sobre el cotidiano. Aunque oscilando entre la duda y la creencia, Galdós cree que el hombre se divide entre estos dos mundos (Gullón, 1960: 170-171). El insomnio de Guerra cuando su hija está por morir, es un momento de revelación: es cuando entiende que su vida debe cambiar, que le falta algo. Como bien explica Gullón, en su delirio, Guerra baraja ideas locas, como salvar a su hija ofreciendo a cambio la vida de la amante; cree que su madre quiere llevar consigo la niña para que no asista a la inmoralidad paterna. Entiende que ya no ama a Dulce y que su amor debe ser diferente, más puro; la muerte de la hija lo acerca a Leré (Gullón, 1960: 197). Es interesante destacar lo que mantiene Ricardo

Gullón con respecto al sueño/alucinación *celestial* de Mauricia, quien ve a la Virgen; según Gullón la alucinación se debe a la excitación alcohólica, una crisis histérica que linda con la demencia, que llega a su clímax con el robo sacrílego, provocado por la borrachera. Galdós, según esta teoría, daría verosimilitud al episodio añadiendo el elemento racional que es el coñac (Gullón, 1960:185). La alucinación es una condición ambigua, secreta, la que deja vacilantes a los personajes de Galdós. Mauricia padece la falta de su hija y no sabe cómo afrontar el dolor que le causa, por ende se refugia en el alcohol. En palabras de Gullón, es un momento en que la persona ni está dormida ni despierta, un estado crepuscular, en que no se sabe si se vive la realidad o el sueño. Es lo que experimenta Guerra cuando sigue al cabritillo, y Mauricia cuando ve a la Virgen. Fortunata y Mauricia son soñadoras por naturaleza, no pueden alimentarse, no pueden alimentar a sus hijos. El propio Guerra no se alimenta a veces, y las preocupaciones lo regentan. Parece razonable ver en Mauricia y en Guerra un paralelismo con Don Quijote quien enloquece a causa del mucho leer y el poco dormir. Igual que Mauricia, Fortunata es una criatura alucinada, que mezcla el sueño con la realidad; sueña con volver a Juanito, ya pobre, por tercera vez, y de veras lo va a encontrar. Las dos mujeres creen que las leyes de la naturaleza superan las de la sociedad. Nacidas sin el respaldo de la sociedad, de padres sin instrucción ni decencias, hijas sujetas a las normas de la sola naturaleza, viven del instinto y siguen las únicas leyes que reconocen. Sin duda, se han criado como el buen salvaje, como bien mantiene Arencibia: «La personalidad de Fortunata es de una primitiva simpleza: era “muy accesible a la emoción, [...] El pueblerinismo del personaje resulta caracterizado también por medio de un claro indicio: las comidas» (Arencibia, 1990: 45); su índole es mansa pero pueden alterarse si la sociedad las amenaza. Juanito define a Fortunata inocentona, una salvaje (Arencibia 1990: 43). De tanto sufrir y por falta de alimentos, Mauricia y Fortunata, al igual que Don Quijote, paladín de los desgraciados y de los indefensos, intentan vengar los entuertos que sufren porque viven en un mundo ideal que no corresponde al real. Han pecado según la sociedad que las ha condenado para siempre, porque cree que volverán a pecar. Al final, la misma naturaleza se les hará maligna y la vida les dará el castigo porque:

No contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos lo corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables

que no entendemos, y, cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella, como el mar estrella a los que pretenden gobernarlo. Esto me lo dice mi razón [...] (Pérez Galdós, 2005: 1211).

Estas palabras de Maxi sintetizan el sentido trágico de la novela; el amor y naturaleza son elementos indivisibles. Maxi define el amor «la ley de las leyes» y declara que «al amor no se le dictan leyes»; Fortunata afirma que: «el cariño no depende de la voluntad, ni menos de la razón», «nada que se relacionase con el amor era pecado». Mauricio *la Dura* afirma que: «Vete arrepintiéndote de todo, menos de querer a quien te sale de *entre ti*, que esto no es, como quien dice, pecado». Pues bien, el problema principal tanto para Cervantes como para Galdós es conocer la realidad y actuar en consecuencia. Sin embargo, la realidad es vaga, no transparente; por ende, existen dos mundos, que se confunden. Galdós se percata de que la derrota de sus personajes se debe a que no saben captar la realidad, y quedan atrapados en el fatal mecanicismo (Pérez Galdós, 2005: 197-199). El realismo galdosiano se basa en una interrelación dialéctica entre el mundo interior y exterior de los personajes, presente en toda la obra de Cervantes; el escritor pretende denunciar, poniendo entre interrogantes a sus personajes y la realidad (Pérez Galdós, 2005: 81-82). Mauricio *la Dura* es decisiva en el despertar en Fortunata una formación más que Evaristo Feijoo, ya que en el momento de su muerte, le dice:

De todas las personas que veo aquí, la que me gusta más eres tú. Te quiero más que a mi hermana. Lo primerito que he de pedirle al Señor cuando me meta en el Cielo, es que te haga feliz, dándote lo que es muy retuyo, lo que te han quitado.... [...] «Porque tú has padecido.... [...] La pobre siempre debajo, y las ricas pateándole la cara. Pero déjate estar, que el Señor te arreglará, haciendo justicia y dándote lo que te quitaron. Lo sé, lo he soñado ahora, cuando me dormí pensando que me moría y que entraba en el Cielo escoltada por la mar de angelitos.... [...] Y yo, *mismamente* le he de decir a la Virgen y al *Verbo y Gracia* que te hagan feliz y se acuerden de las amarguras que has pasado.» (Pérez Galdós, 2005: 933-934).

La muerte de *la Dura* la desanima mucho, por guardarle más respeto y apego que a los demás personajes:

¿Pero a quién me volveré ahora? ¡Dios mío, qué sola estoy! ¡Por qué te me has muerto, amiga de mi alma, Mauricio...!¡Por más que digan tú eras un ángel en la tierra, y ahora estás divirtiéndote con los del cielo, y yo aquí

tan solita! [...]¿Qué es de mí? [...] Mauricia, no estés más entre las ánimas benditas, y vuelve a vivir....Mira que estoy huérfana, y yo y los huerfanitos de tu asilo estamos llorando por ti...Los pobres que tú socorrías te llaman. Ven, ven.... (Pérez Galdós, 2005: 981-982).

Por estas razones, la *monstruosidad* no solo afecta a las protagonistas, sino a la novela misma, puesto que los personajes oscilan entre sueño/alucinación y realidad; en la imaginación de Fortunata, Mauricia se confunde con Guillermina Pacheco. Su estrecha relación es muy parecida a la de Celestina/Areúsa, donde siempre el interés particular está por encima de todo. Asistimos a una realidad decepcionante donde no se saben qué son las normas y para quién valgan, donde hay demasiados cambios de posturas políticas de la burguesía, y los ricos pueden permitirse lo que les da la gana. Después de la muerte de Mauricia, el carácter de Fortunata se inclina hacia el mal genio de la amiga desaparecida, como en su conversación con Guillermina Pacheco. En rigor de la verdad, su adoctrinamiento en las Micaelas solo le ha abierto los ojos para comprender su condición de marginada.

2.1 La reelaboración del mito de Dulcinea del Toboso: Leré

Ahora bien, el segundo personaje que ha hecho cavilar la crítica es Leré, la mujer que protagoniza *Ángel Guerra*. Se ha destacado la gran espiritualidad de Leré que según Correa es «una figura femenina de estirpe teresiana que se caracteriza por su vocación auténtica, voluntad indomable, derechura de miras y serenidad alegre y confiada» (Correa, 1970: 147-148). En primer lugar, me parece interesante destacar lo que Valis M. Noël dice con respecto a *Ángel Guerra*, que define «una *novela monstruo*, por su forma desproporcionada que desmiente lo natural que era el principio regulador según el gusto del tiempo» (Valis 1988:2). En segundo lugar, el propio Pérez Galdós define dicha novela «endiablada, compleja y laberíntica» (Pérez Galdós, 2009: XIII). Valis pone en evidencia que abundan los personajes *monstruosos* en la novela, como los hermanos de Leré (Valis, 1988: 4) pero se debe añadir que en el mismo título se entresacan elementos nuevos y poco comunes. Galdós efectivamente suma deliberadamente dos palabras antitéticas: el ángel, que es símbolo de paz, no se asocia al concepto de guerra que es todo lo contrario según el pensamiento occidental. Por tanto, Galdós decide crear una nueva dimensión que es la imaginación, que se combina con la monstruosidad. La

capacidad de imaginación de Galdós ha sido siempre importante para él y ya se ha dicho que el sueño así como la alucinación se origina de la imaginación. Además, hay cierto parecido entre algunos personajes de *Ángel Guerra* y los de *Fortunata y Jacinta*: se trata de Dulcenombre, la concubina de Guerra sin instrucción y de pobre origen, tal y como Fortunata. Así bien, se podría mantener que en *Ángel Guerra* Galdós plantea la historia de dos seres anormales cuales Ángel y Leré, el primero un rico burgués que juega a hacer la revolución, viviendo en el pecado con una mujer; la segunda, una mujer fuera de lo corriente, la “mujer de los ojos temblones” que no se puede enmarcar en el cliché de mujer-ángel del siglo XIX ni tampoco en el de ser perfecto y místico. Es una mujer que se vale de sí misma, no aparenta una fe hipócrita y falsa; Leré siempre ha cultivado una afición extremada por la fe ya de pequeña, ha vivido una vida familiar muy dura por el vicio de la bebida del padre, sufre la violencia de éste y asiste a la muerte de los primeros cuatro hermanos. Tiene un hermano deforme y otro que es un prodigio; vive con un padrastro igual de violento que su padre. Leré da dos explicaciones posibles, la biológica y la imaginativa por el defecto a los ojos. Sea como fuere, el resultado va contra la naturaleza y resulta asombroso a los sentidos humanos porque es algo que trasciende la norma, porque rompe la ley de la Naturaleza. Ángel y Leré han repudiado su naturaleza y sus progenitores: Leré el padre, Guerra la madre, e intentan volver a empezar. Se piensa que hay que cuestionar la santidad de Leré, mantenida por Correa, porque esta mujer evita el contacto con la realidad refugiándose en sus Ideas morales muy estrictas y por tanto se niega a la lucha que impone la realidad de todos los días. Precisamente, Correa mantiene que es figura que debe mucho al pasado místico español, cuya característica era la lucha constante, la total ausencia de miedo, el dominio total de la personalidad que según Santa Teresa confiere plena libertad a la persona. Esta seguridad se conquista con la entrega total a Dios, que equivale a recorrer el camino real, al que se refiere Santa Teresa en *El Libro de la vida*, en *Obras*, I, p.825 (Correa, 1970:148). Sin embargo, la personalidad de Leré es sospechosa porque parece expresión de la herencia familiar; Galdós introduce al mismo tiempo también la enfermedad monstruosa del hermano, que es herencia del alcoholismo paterno (Pérez Galdós, 2009: XXI). Por eso, no extraña pensar que Leré viva también en un estado de delirio maniático que podría confundirse con la fe. Según esta interpretación, Leré es una mujer *monstruo* que oscila entre lo humano y lo divino, porque su

planteamiento no es lo normal de un ser humano. La toledana aparece en la narración por primera vez en el apartado II del capítulo III, titulado La vuelta del hijo pródigo; ella se muestra «entre severa y bromista», procurando en Ángel Guerra cierto estado de confusión, debido a que las pupilas le tambalean con frenesí. En el apartado III el narrador presenta este personaje de una belleza poco convencional, con solo veinte años, soltera, procedente de Toledo, que hace de institutriz a la hija de Guerra. En definitiva, es una mujer nada corriente, que hasta tiene una profesión, cuando pocas mujeres podían acceder a la educación. Leré es humilde y aseada, tiene una gran fe, que asombra el sentido humano. Hace al caso citar las palabras de Guerra a tanta demostración de fe ciega:

-No creas- le dijo Ángel en una de aquellas polémicas por él provocadas- que me disgusta notar en ti esa firmeza de convicciones, esa fe ardiente, ciega, como debe ser la fe, y capaz de llevarse tras sí las montañas. Yo no creo lo que tú crees; pero me da por admirar a los que creen así, con toda su alma, sin hacer de la fe una máscara para engañar al mundo y explotar las debilidades ajenas. [...] Lo mejor sería que hubiera en cada persona una medida o dosificación perfecta, de lo material y lo espiritual; pero como esa ponderación no existe ni puede existir, prefiero los desequilibrados como tú, que son la idea neta, el sentimiento puro. Porque no hay que darle vueltas, querida Leré: una idea, la idea tiene más poder que todo el pan que puede fabricarse con todo el trigo que hay en el mundo (Pérez Galdós, 1986 I: 119).

Leré tiene “artes celestiales o demoníacas” típicas de las criaturas *monstruosas*, tal y como Celestina, pero paladina del bien en este caso; es capaz de amansar la soberbia de su dueño Guerra, que se deja cautivar por su carácter. Leré es de recta conciencia y de tesón admirable, pero no se conforma con la sociedad, afirma que no le interesa nada de novios ni de matrimonios, a que tiene repugnancia, descuida de todo hombre, no tiene apetito sexual alguno, rechaza en absoluto sus atributos femeninos como su pecho abundante y se refugia en el mundo aislado de la congregación del Socorro, donde se siente protegida. Quiere encaminarse en la vía del enclaustramiento y predica que hay que imitar a Jesucristo, que hay que amar a los que se aborrecen, pisoteando el orgullo personal, para lograr la paz, el gozo y la divinidad, como sugiere a Guerra (Pérez Galdós, II 1986: 361). Se le aparece la Virgen, igual que le pasa a Mauricia *la Dura*; su aparición responde a una alucinación propia de una

persona con trastornos mentales, y además es un hecho misterioso que deja perplejo al lector, porque se asiste a una visión seguida de la aparición, por sorpresa, de la madre, como si se tratara de algún tipo de predicción. Así, no se piensa que Leré sea una mística, sino más bien una persona con trastornos neurológicos, que determinan estas alucinaciones entre sueño y realidad, tal cual Mauricio; baste pensar que Leré no duerme en una cama como todos los individuos normales, sino duerme tumbada por el piso:

»Pues sí, señor, se me apareció la Virgen y me dijo: «Pobrecita, tú has nacido para padecer y ser esclava. Alégrate, que la mejor de las voluntades es obedecer siempre, y la mejor libertad no tener ninguna, y esperar sólo trabajos, obligaciones, molestias y, en una palabra, esclavitud. De niña, fuiste sometida a mil pruebas difíciles. Mujer, sometida serás a mayores pruebas. [...] Desprecia la felicidad, y humíllate siempre, pues siempre has de ser sierva...» [...] Pues verá usted: otra noche se me apareció mi madre y me dijo: «Hija de mi corazón, me he muerto. Reza por mí y no te cases nunca.» Al día siguiente supe la muerte de mi madre, ocurrida repentinamente. (Pérez Galdós, 1986 I: 125).

Frente a esto, hay que destacar que Galdós da voz propia a sus mujeres y en este caso a Leré, por lo cual el lector aprende los pensamientos de la joven a través de su monólogo interior. La relación entre Guerra y Leré es parecida a la de Fortunata con Mauricio; Guerra renuncia a la política y a su antiguo proyecto de abrir un periódico; Guerra está bajo un hechizo amoroso aunque es rechazado por Leré, y no renuncia a ese amor, aunque sea solo platónico. «Es figura de otros tiempos» (Pérez Galdós, 1986 I: 285), piensa Guerra y en su mente Leré se convierte en puro espíritu, un ser ideal tal cual Dulcinea del Toboso, como el mismo Galdós afirma en el texto. Es la Dulcinea galdosiana que permite al protagonista llegar a la contemplación de Dios y de la Virgen:

La humilde novicia del Socorro era ya, transcrita y estampada en su imaginación, el estímulo de todos sus actos, desde los más insignificantes a los más trascendentes. Jamás caballero de los que iban por el mundo castigando la injusticia y amparando el derecho, soñó en su dama ideal atributos de belleza y virtud tan peregrinos como los que Ángel en su monja soñaba. Porque aquellos andantes aventureros veían a sus damas simplemente hermosas, y cuando más, castas como los serafines; pero

Ángel veía a la suya hermosa sobre toda ponderación, de una honestidad y pureza absolutas y, además, con una ciencia que dejaba tamañitos a todos los padres de la Iglesia. Esta pureza y este saber divinizaban a sus ojos el rostro de Leré, si no vulgar, tampoco dechado de belleza; [...] Y para llegar a la última embriaguez de idealización, representábase el traje de la novicia del Socorro, en la realidad bastante prosaico, como el más elegante que imaginarse podría, no con esta gentileza sensual de la mujer del siglo, sino con otra muy distinta, cuyo secreto hay que buscar en la iconografía cristiana y en sus mejores intérpretes, los pintores religiosos. Tales delirios no estorbaban la oración que a la Virgen dirigía con toda su alma: «Señora y Madre mía, tú me infundes valor sólo con dejarme llegar hasta ti; hácesme comprender que la injusticia no triunfará, y me alientas a defender la inocencia, aplastando las cabezas de los discípulos de Satanás que andan por el mundo. Leré no saldrá de aquí, porque al dejarla salir viene a ser como declararla culpable. No, no puede ser. Los que la condenan a ese estúpido destierro tendrán que humillarse ante ella y confesar y declarar en alta voz su pureza intachable. ¿No es verdad, Señora y Madre, que tú quieres esto y me ordenas que así lo disponga? Y para llegar a este fin de justicia, ¿qué debemos hacer? [...] Defenderemos a Leré por los medios materiales que correspondan a la violencia que con ella se quiere ejercer. En esto no puede haber ofensa de Dios ni de ti. Dios permite que en la Humanidad se consumen actos de fuerza y que se derrame sangre para impedir el mal. [...] Leré está llamada a muy altos destinos. Por ella y para ella fundaré yo la Orden más grande, más bella, mejor armonizada con los tiempos que corren. No será mía la gloria, sino suya, pues no soy más que un tosco intérprete de su hermoso espíritu. Pero tal mujer no puede ni debe prestar obediencia a las que han nacido para ser sus inferiores; y yo, con tu divino auxilio, la redimiré de esa oprobiosa tutela monjil, y la pondré en el eminente lugar que le corresponde.»(Pérez Galdós, 1986 II: 419-421).

A primera vista, Leré presenta todas las características propias de una mística: la buena voluntad, el fuerte deseo de anulación de sí misma para unirse a su Creador, la capacidad ascética; no tiene temor a la enfermedad ni al mal ni siquiera a la tentación; sin embargo, si se observa atentamente se ha creado una regla que es solo teoría porque es irracional y contraria al sentido de la lógica humana, cuando prescribe que cada entuerto hasta la violencia sean tolerados:

-Quiero decir que la fundes tú, y luego entrarán otras a ponerse bajo tu autoridad. – ¡Autoridad yo! ¡Qué locura! ¡Autoridad quien ha nacido para la esclavitud! (Pérez Galdós, 1986 I: 281).

Acostúmbrese, como yo, a la idea de que cuantos infortunios vengan sobre nosotros los merecemos; considere que cada día que pasa sin enfermar, sin rompernos la crisma o quedarnos a pedir limosna, es un favor muy señalado. Cuando viene el mal, no hay que pensar que se nos castiga, sino que dejan de protegernos (Pérez Galdós, 1986 I: 282).

Yo acepto con alegría todas las cruces que el Señor quiera echar sobre mí, y si mañana tuviera que pedir una limosna por las calles, y me encontrara toda baldada, llena de úlceras o de lepra asquerosa, no estaría menos tranquila que ahora con salud y el pan asegurado [...] ¿Qué me importan las enfermedades, la esclavitud, los trabajos y el desprecio del género humano, si lo que tengo dentro de mí persiste libre y sano y alegre? ¿Qué me importa causar repugnancia a todo el mundo, si Dios me da a entender que me quiere? (Pérez Galdós, 1986 I: 284).

Así bien, su vocación deja la sospecha de que sea fruto de los trastornos mentales que le ha procurado la conducta violenta del padre y del padrastro, ambos alcohólicos; por ello, no quiere relaciones con el mundo corriente, ni mucho menos con los hombres y al final se aparta de su propia línea que le correspondería según su código mismo. Leré se ha construido una normativa perfecta, pero delante de la amenaza de Zacarías que quiere pegarla, huye y no volverá más a esa casa:

El mal, en cualquier forma que tomase dentro de lo humano, no tenía significación alguna para un alma tan fuerte, tan aplomada y segura de sí misma. El miedo es la forma de nuestra subordinación a las leyes físicas, y Leré se había emancipado en absoluto de las leyes físicas, no pensando nunca en ellas, o mirándolas como accidentes pasajeros y sin importancia (Pérez Galdós, 1986 I: 285).

Algunas tardes volvía Guerra a Guadalupe en ese estado que los místicos llaman de edificación: bullían en su mente planes y proyectos que no era más que las ideas de una mujer queriendo tomar en la mente del varón forma activa y plasmante. Lo que Leré pensaba, debía llevarlo él al terreno de la acción. [...] a Leré correspondía la obra paterna, y a Guerra la gestación pasiva y laboriosa (Pérez Galdós, 1986 II: 333).

Gracias a Leré, Ángel había recobrado las ideas de la infancia, la creencia en lo divino, la seguridad de que la suprema dirección del Universo reside en la voluntad misteriosa de un ser creador y paternal, quien elige a ciertas criaturas y les imprime la divinidad en grado máximo para que descuellen entre las demás y les marquen el camino del bien. De estas almas delegadas era Leré, con quien él había tenido la dicha de encontrarse en días de crisis moral, debiéndole su regeneración, indudable victoria sobre el mal (Pérez Galdós, II 1986: 338).

Por estas razones se piensa que es una conjetura débil mantener que Leré es una interpretación galdosiana del misticismo; antes bien, se trata de una intertextualidad con la misteriosa Dulcinea que se refuerza también por la duda que surge al observar la conducta de Ángel Guerra. La transformación de Guerra deja la sospecha de que su conversión más que religiosa es una conversión amorosa. El amor de Guerra hacia la santa pues es una estrategia para sentirla cercana y se convierte en dependencia; él está dispuesto a invertir dinero en la fundación de una institución filantrópica o bien a construir un Convento y fundar una Congregación como ella dispusiera, y a apartarse del mundo seglar, de la política y sobre todo de la burguesía para sumarse a la vida eclesiástica. No es concluyente hablar de misticismo galdosiano con respecto a Leré, en el sentido de que ni Ángel ni Leré se pueden apreciar como místicos. Tal cual en Cervantes, el amor es un principio democrático que no se preocupa de clases sociales, es un sentimiento igualitario. Y en este sentido Leré es la exaltación del amor espiritual para una mujer, quien permite luchar por la defensa del bien. Leré es Dulcinea/Aldonza, que permite a Guerra ser el caballero de los desafortunados, del perdón incondicional a todas las ofensas, también a costa de la misma vida. En rigor de la verdad, el amor de Guerra para Leré es terrenal, no se trata de amor espiritual, ni tampoco Guerra es un ser asexuado sin impulsos sexuales, porque ya ha tenido a un concubina. Efectivamente Guerra sentirá siempre su sensualidad hasta su agonía final, si se piensa en la visión de la joven monja que le lanza trozos sangrientos de sus pechos. Su pasión por Leré lo conduce a un estado de perturbación mental, de aquí que vive entre la alucinación y la realidad. El amor para esta mujer es un amor sensual que Guerra intenta a toda costa convertir en divino. «Yo no soy yo, soy ella. Ya lo ve usted: me da forma, como si yo fuera un líquido y ella el vaso que me contiene» dice Guerra a Casado (Pérez Galdós, 2009: 12). Guerra, como todo caballero andante, se encuentra en una

Cueva donde debe recuperar el cabritillo perdido; luego aparece Leré inalcanzable, descubriendo su seno para darlo a los monstruosos animales que los cercan. Guerra alterna el sueño a la realidad, vive constantemente una clase de sueños quiijotescos:

Vio a Leré ante sí, con el pecho descubierto, y éste era como manantial del cual fluía un arroyo de sangre. Sin mirar a su amigo, arrancose un pedazo de carne blanca y gruesa, y lo arrojó al animal [...] Éste pudo advertir que el cabrón devoraba lo que le arrojó la santa [...] se vio entonces acometido de animales repugnantes y tremebundos, culebras con cabezas de cerdos voraces, dragones con alas polvorientas y ojos de esmeralda, perros con barbas y escamas de cocodrilo, lo más inmundo, lo más horrible que caber puede en la delirante fantasía de un condenado. Todos aquellos bichos increíbles le mordían, le desgarraban las carnes, llenándole de babas pestíferas, y uno le sacaba los ojos para ponérselos en el estómago, otro le extraía los intestinos y se los embutía en el cerebro, o de una dentellada le dejaba sin corazón (Pérez Galdós, II 1986: 552).

Además, si se retoma el significado del sueño, hay que recuperar el sueño cervantino. En *Ángel Guerra*, como también en *Fortunata y Jacinta*, la realidad y el sueño se superponen. Guerra mismo es el *monstruo* que genera sus propias pesadillas. Guerra y Leré, *Fortunata*, *Jacinta*, *Mauricio la Dura* son los hombres y las mujeres cervantinos que crean la realidad/sueño, con sus rarezas, sus manías, sus historias distorsionadas y sus debilidades; en cuanto a las mujeres, hay que destacar que Galdós, que siempre se mantuvo dentro del canon literario sin declararse partidario de ideas feministas, matiza mucho a sus heroínas, introduciendo ecos cervantinos sobre el tema, ya que la mujer y su relación con el mundo varonil estaba ya presente en Cervantes; por ello, no duda en crear historias de mujeres en la España de su época que no contemplaba la mujer como protagonista de la narración. Las mujeres galdosianas son todas *monstruosas* por mirar hacia el futuro con la imaginación. Ortiz Armengol define las novelas de Galdós matriarcales; desde su primera novela, el escritor canario utilizó a una mujer como símbolo de su país: Clara-España, una mujer huérfana de un militar caído en desgracia y de una madre «santurrón» que acaba en un pariente malintencionado. El Bien lucha contra el Mal, Clara representa la España desorientada de 1808. Su idea dominante es que la mujer es el centro de la vida del hombre que es partidario de una Idea, por ello el hombre intenta hacer suya a la Mujer (Ortiz Ar-

mengol, 1987:30), en el sentido hegeliano. Leré, por tanto, es la Dulcinea que representa a una España revitalizada, que ha padecido el maltrato por parte de los burgueses embusteros pero que puede valerse todavía de sí misma si cree en el Amor y abandona el individualismo celestinesco. Porque el verdadero Amor es todopoderoso y puede cambiar las cosas. También en *Celia en los infiernos* (1913) los sueños tienen mucho valor, son mensajes de esperanza por el porvenir, símbolos del regeneracionismo por un mundo igualitario:

-Son sueños de pobre, señora. Condición del pobre es soñar, imaginar arbitrios honrosos para que vengan a su bolsillo los dineros que en otros bolsillos están de sobra. Pienso constantemente en el equilibrio social, que hoy no existe y que debe existir para que tengamos justicia en la tierra. ¿Qué razón hay para que unos carezcan de medios de vida y otros los posean de un modo exorbitante? Por todas partes vemos que la inteligencia y la actividad perecen, y la holganza sin ideas rebosa de bienestar. (Pérez Galdós 2009: 1387).

En concreto, el sueño forma parte de la ilusión de la vida por el escritor canario, que nunca lo niega a sus personajes, a empezar de *La Desheredada* (1881), pasando por *Lo prohibido* (1884). Insisto en el hecho de que el sueño es muy presente en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Ángel Guerra* (1890), *Nazarín* (1895), entre otras obras. *Misericordia* (1897) es la novela donde tal vez el sueño tenga un significado más profundo ya que, en el caso de Benina, los sueños son premoniciones de que algo milagroso cambiará para siempre la vida de estos personajes tan desgraciados, quienes se podrían asimilar al barullo de criados y prostitutas de *La Celestina*, a no ser que estos mendigos tienen un corazón limpio y no son individualistas. Por ello, la caridad y el amor los salvará, regenerándolos.

CONCLUSIONES

En conclusión, *Fortunata y Jacinta* es una crítica muy severa de la España de la Restauración y una crónica de la situación del proletariado o cuarto estado como se define en la novela. Fortunata no puede controlar su propia historia, es infiel a Maxi después de haberle jurado fidelidad delante de Dios. A nada le ha servido la reforma en las Micaelas, porque cuando ve a Juan en su casa, donde ha entrado por la complicidad de la criada, se arroja en sus brazos, bajo el impulso del amor arrebatado que desborda las barreras que

Maximiliano y su hermano han tratado levantar. No puede cumplir con su deber, porque cede a la parte infernal que lleva dentro de sí. Es culpable de adulterio y es echada a la calle. Por lo tanto es bastante evidente que Galdós mantiene escribir un drama de conciencia que ahonda sus raíces en la filosofía hegeliana, tratando el problema de la libertad frente al determinismo, de la conducta moral y del papel imprescindible de la voluntad en la vida humana, el tema del adulterio y del error propios de Cervantes, en concreto, el drama de la voluntad, ya que el hombre vive a medias entre sueño y realidad. Fortunata no puede sustraerse a su debilidad, Juan es un perverso que no respeta el prójimo, solo hace lo que su voluntad le manda. No respeta a nadie ni tampoco a la mujer, de hecho le gusta dominar a la mujer para afirmar su ego, no se cuestiona nunca, es muy creído y paternalista. *Mauricia la Dura* es una mujer perdida, una celestina que pertenece a los batifondos de la sociedad, y es el drama del individuo quien no encuentra salida para dominar los acontecimientos que forman su propia historia. Al final de la novela, Fortunata ya no es una criatura repugnante moralmente, porque ha cambiado las ideas que se había formado y por tanto renuncia a su historia interior, asumiendo otra que no es la suya, sino La Historia que ha ideado la burguesía de la Restauración. Y no es una casualidad que la Constitución de 1876 modificara la legislación sobre el matrimonio civil y no reconociera viables los derechos naturales (Pérez Galdós, 1997:74). Fortunata ha perdido su libertad, ha sucumbido al distanciarse de la realidad, asumiendo los valores burgueses, entregando a su hijo y esto simboliza la tragedia de un país miserable donde la democracia ha muerto y donde es razonable preguntarse si los valores de la familia, el orden, la fidelidad son de verdad valores modélicos o bien son falsos valores, como subraya Maxi con sentimientos quijotescos de justicia cuando descubre las andanzas amorosas de Juan con Aurora:

Al propio tiempo se desbordaba en el alma del desdichado joven un sentimiento quijotesco de la justicia, no tal como la estiman las leyes y los hombres, sino como se ofrece a nuestro espíritu, directamente emanada de la esencia divina. “Esto lo tolera y aun aplaude la sociedad...Luego, es una sociedad que no tiene vergüenza. ¿Y qué defensa hay contra esto? En las leyes ninguna. ¡Ay Dios mío, si tuviera aquí un revólver, ahora mismo, ahora mismo, sin titubear un instante, le pegaba un tiro por la espalda y le partía el corazón! No merece que se le mate por delante. ¡Traidor, miserable, ladrón de honras!” (Pérez Galdós, 2005: 1127).

En muchos de estos personajes, entonces, la idea puede convertirse en obsesión porque su historia personal no encaja en el contexto general de La Historia. Fortunata y Mauricia poseen unas ideas suyas, viven en su mundo que se compone de unas cuantas ideas irreales. Galdós recupera el significado hegeliano de idea; el microcosmo de Fortunata se construye en la convicción que nadie pertenece a nadie, que ella es libre aunque se haya casado con Maxi; pues, el individuo es libre de elegir porque solo manda el corazón y no la sociedad. Fortunata sabe que esta vez volviendo a Juan, su pecado la llevará a la perdición. Fortunata cede al amor, enloquecida. Por su parte, cabe preguntarse si de verdad es Maximiliano el loco, ya que conforme avanza su historia, parece que su locura en realidad le da clarividencia, a la manera cervantina. Según Arencibia, Maximiliano Rubín es una de las más atractivas figuras de enfermos o paranormales que encarnó Galdós (Arencibia, 1990: 47). Pasando a la segunda novela objeto de estudio, cabe decir que la escena de la muerte de Guerra es muy reveladora; el personaje a punto de morir se confiesa a Leré que se hizo místico solo porque la ama; renuncia a su utopía caballeresca de ser caballero andante. Tal cual don Quijote, perdona a sus asesinos como caballero cristiano; gracias a esta desviación que ha sido su amor para Leré, Guerra se ha convertido en creyente; el *dominismo*⁶ es otra alucinación, pero de ella viene el amor, que de experiencia personal se ha extendido a toda la humanidad; pues, el mensaje que entrega a su amiga al morir es: «el querer no es pecado», como ya decía Mauricia. La pareja Leré-Guerra en su lecho de muerte nos recuerda a la pareja Fortunata-Mauricia en la misma escena. Leré no ha podido amar a Guerra como todo hombre desea, porque su naturaleza se lo ha impedido y de hecho sigue en su «serenidad augusta», en su misión por su amigo Guerra que habría querido realizar la reforma completa de la sociedad a través de las obras de misericordia. Leré es la encarnación de la voluntad y de la conciencia, del amor incondicional hacia el prójimo. Es la caridad que levantará el país de su decadencia, fortalecido por la pureza de la nueva Dulcinea. Frente a esto, cito este fragmento:

La muerte resuelve el problema de mí mismo, embrollado por la vida. [...] Lo que deseo es que no se aparten de mí las personas que me son caras, las

⁶ Se ha hablado mucho del *dominismo* galdosiano, que exigía una reforma completa del estado social que resulta imperfecto. Esta renovación provocaría un cambio radical en la sociedad, hasta adueñarse de los organismos del Estado. Leré y Ángel son la religión activa de la caridad y no la beneficencia piadosa. Frente a esto, se lea Correa, 1970: 147.

predilectas de mi corazón. Es lo único que se va ganando en este juego de la vida: el gusto y la alegría de amar (Pérez Galdós, II 1986: 635).

En resumidas cuentas, se puede decir que la monstruosidad es la tentativa de la conciencia del hombre de escudriñar la realidad y coger la naturaleza misteriosa de ella, tan difícil y compleja. La España del siglo XIX no logra salir de su estado de abandono, Galdós expresa su decepción e intenta encontrar una solución posible: dejar de lado cada particularismo para empezar desde el principio, volver a lo que ya se conoce, a la tradición española. En *Vieja España* (1907), Galdós según un ideario regeneracionista, recupera el mito del Cid y reflexiona sobre la historia de España; según él, no es el momento de la lucha. Alaba el gobierno de reconstitución de los Reyes Católicos, quienes llevaron a España a un período de esplendor. La añoranza por el pasado y la constatación de la ruina presente sirve a Galdós para denunciar que España necesita afrontar el problema de la instrucción y de la cuestión social. El camino de la regeneración debe empezar desde los tiempos de los señores del siglo XV y de los caballeros errantes y sus heroínas. La solución ya está en el pasado, para salir del atraso hay que dejar la acción guerrera y el individualismo, rechazar el capitalismo, remontar las dificultades de las clases más desfavorecidas, educar y renovar las clases altas mezclándolas con las bajas y finalmente abrazar la caridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENCIBIA, Yolanda, ESCOBAR, María del Prado (1990). *Fortunata y Jacinta: Claves de lectura*. La Laguna: Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones.
- BENÍTEZ, Rubén (1990). *Cervantes en Galdós*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.
- BERKOWITZ, Hyman Chonon (1948). *Pérez Galdós: Spanish liberal crusader*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio, Zavala M., Iris (1981). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*. Madrid: Editorial Castalia.

- CASTRO, Américo (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Edición ampliada con notas del propio autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Editorial Noguer.
- CORREA, Gustavo (1963). «El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós», en: *Bulletin Hispanique*, tomo 65, nº3-4, pp. 284-296.
- (1962). *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid: Gredos.
- (1970). «Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97. », *Hispania*, LII, 4, 1970 en PÉREZ GALDÓS, Benito (1973). *El escritor y la crítica*, Edición de Douglass M. Rogers. Madrid: Taurus Ediciones, pp.143-159.
- DE MAEZTU, Ramiro (2004). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina ensayos en simpatía*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación Visor Libros.
- DE ROJAS, Fernando (1996). *La Celestina*, edición de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Ediciones Akal.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (1993). *Historia de las mujeres, Tomo 4, el siglo XIX*, bajo la dirección de Geneviève Fraisse y Michelle Perrot. Madrid: Ediciones Santillana.
- GULLÓN, Ricardo (1966). *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Editorial Taurus.
- (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus Ediciones.
- IGLESIAS, Cristina (2001). «Benjumea y Krause: relaciones para una interpretación esotérica de *El Quijote*» en *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 151-163.
- MARAVALL, José Antonio (1964). *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Editorial Gredos.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1987). *Apuntaciones para «Fortunata y Jacinta»*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1986). Ángel Guerra. *Vol. I y II*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1997). *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas. Vol. I y II*. Edición de Francisco Caudet, Madrid: Ediciones Cátedra.
 - (2001). *El abuelo*. Madrid: Ediciones Rueda, J. M., S. A.
 - (2005). *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*. Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Ediciones Akal.
 - (2006). *Lo prohibido*. Edición de Alda Blanco. Madrid: Ediciones Akal.
 - (2009). *Teatro Completo*. Edición de Rosa Amor del Olmo, Madrid: Ediciones Cátedra.
- SMITH, Alan E. (2012). «*La Celestina* y Galdós: aspectos de la creación y la recreación artísticas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coordinado por Patrizia Botta, Vol.5, Moderna y Contemporánea, ISBN 9788878061989, pp. 127-132.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1989). «Ideología y sociedad en las novelas contemporáneas de Galdós (ensayo de aproximación historiográfica)», *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano, Volumen 2*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, Memoria Digital de Canarias, 2005, pp.537-551.
- UCCIARDELLO, Mariacarmela (2009). «El caso de *Tristana* de Benito Pérez Galdós, en pos de los modelos literarios de *La Celestina* y *Don Quijote*», no 36 de *Isidora*, pp. 7-43, ISSN: 1699-5996.
- VALIS, Noël (1988). «Ángel Guerra o la novela monstruo» en *Revista Hispánica Moderna*, número de 1 de junio de 1988, pp. 1-13.
- VARELA OLEA, María Ángeles (2001). *Galdós regeneracionista*. Tesis Doctoral. Director: Antonio Prieto Martín. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2017). «Preliminares de la moda literaria rusa en España durante el último tercio del siglo XIX» en *Studi Ispanici*, Pisa - Roma: Fabrizio Serra Editore, no di maggio 2017, pp.63-82.
- ZAVALA M., Iris (2012). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española, Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Editorial Anthropos.

La cara oculta de la realidad: elementos fantásticos en *La princesa y el granuja* de Benito Pérez Galdós

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

andressanchez605@gmail.com

El canon literario actual en España considera a Benito Pérez Galdós uno de los más grandes novelistas del siglo XIX. Ciertamente, ello resulta de toda una erupción crítica que, desde mediados del siglo pasado, se centró en el estudio de la vida y la obra del autor canario (Montesinos, 1968 y 1969; Casaldueiro, 1970; Rodríguez Puértolas, 1975; Gullón, 1973 y 1980), prestigiando la calidad de sus novelas. Este interés por la narrativa larga de Galdós se fue completando posteriormente con la atención a su teatro (Finkenthal, 1980), pero faltan todavía hoy muchos aspectos de la obra galdosiana por rescatar del olvido o la indiferencia. Entre ellos, destaca la producción cuentística, catalogada tradicionalmente como obra menor (Montesinos, 1968: 39-40; Baquero Goyanes, 1992: 244), ya desde las apreciaciones de Emilia Pardo Bazán en 1891¹. Ciertamente, el primer motivo para esta discutible valoración atendía a las prevenciones ante el género breve que el mismo Galdós expresó en ocasiones. Partiendo de los propios juicios del autor, este trabajo intentará ir más allá, profundizando en los mecanismos constructivos de uno de sus relatos para revisar a continuación su efectivo valor literario. En este caso, el análisis del funcionamiento de lo fantástico en «La princesa y el granuja», permitirá desmentir la tradicional valoración de los cuentos galdosianos como simples pasatiempos literarios, encaminándonos hacia una comprensión más cabal de estas piezas breves, ensayos de técnicas narrativas y planteamientos posteriormente desarrollados en sus novelas.

¹ Nótese los juicios de Emilia Pardo Bazán: «El artista, a no ser un prodigio de la naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría, y casi siempre descuella en uno, que es su especialidad, su reino. A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta; necesita desahogo, páginas y más páginas, y como el novelista ruso Dostoyewsky, domina la pintura urbana y no la rural» (1891: 38).

1. GALDÓS Y EL CUENTO FANTÁSTICO

En 1870, cuando Galdós llevaba a imprenta sus primeras novelas (*La Sombra* y *La Fontana de Oro*), dando así el paso definitivo en sus aspiraciones narrativas, aparecía en *Revista de España* (13 de julio de 1870) su artículo «Observaciones sobre la novela en España». Aparte de una plenamente desarrollada poética narrativa, no se resistía el autor de *Fortunata y Jacinta* a introducir en su ensayo una definición del cuento claramente delimitada:

el cuento, que es aquel mismo cuadro [de costumbres] con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el albor de la gran novela, que se forma de aquellos, apropiándose de aquellos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno como la misma sociedad. (Pérez Galdós, 2004: 19)

Esta concepción del cuento ofrece a su manera valiosas claves de comprensión del género en el conjunto de la producción galdosiana; entre sus premisas, una principal: la consideración del relato corto como organismo narrativo concentrado pero completo, que se sirve de elementos narrativos plenos (acción, espacio, tiempo, personajes) (Anderson Imbert, 1992; Garrido Domínguez, 1996), lo que lleva al autor a concluir en su función germinal para la novela. No obstante, Galdós destacaba en el cuento su carácter «multiforme y vario», aparejado paradójicamente a su morfología: «organizado y uno como la misma sociedad». En este punto se iniciaban los problemas conceptuales, aludiéndose al pilar inevitable de la *mímesis* aristotélica, principio básico sobre el que debía bascular la narrativa para Galdós y del que parecía salir alguna de estas formas de *variedad* del cuento.

Desde el inicio de «Observaciones sobre la novela en España», se venían contraponiendo la narrativa de fantasía y de elementos «extraños» o «de moda» (aludiendo a residuos románticos) frente al, a juicio del autor, verdadero arte de novelar, «espejo fiel de la sociedad en que vivimos» (Pérez Galdós, 2004: 10). En este sentido, y en tanto que aparentemente opuestos a sus principios programáticos de *realismo*², el autor canario no podía más

² En este trabajo se entiende el concepto de «realismo», más que como «escuela», como una poética concreta que, dentro de la ficcionalidad, construye una «sensación de realidad» (Albaladejo Mayordomo, 1992: 94; Villanueva, 1992: 60).

que expresar su prevención al cariz fantástico que adquirirían sus cuentos, tal y como declaraba en el prólogo de *Torquemada en la hoguera* (1889), donde se incluía precisamente «La princesa y el granuja». Se describían aquí las narraciones compiladas como «cuentos», «ensayos narrativos o descriptivos, con un desarrollo artificioso que oculta la escasez de asunto real», añadiendo que no había sido su propósito publicar tales obras «anticuadas y fastidiosas», enumerando después defectos como su «desaliño, trivialidad, escasez de observación e inconsistencia de ideas» (2004: 137). Al año siguiente de la aparición de *Torquemada* volvían a incluirse cuentos fantásticos en *La Sombra* (1890), en cuyo prólogo nuevamente se disculpaba el novelista:

El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en estas acierta menos que en aquellas. [...] en estas obritas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal. Son divertimentos, juguetes, ensayos de aficionado. [...] Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. (2004: 139)

Semejante tono exculpatorio acarrea nuevas contradicciones. Afirmaba el autor incluir relatos fantásticos como divertimento o desconexión de la praxis *realista* (de las «cosas visibles y reales»). De esta forma, en tanto que aparentemente ajenos al grueso de su producción, acababa renegando de sus relatos y su componente no realista. Sin embargo, como se verá, la praxis narrativa de Galdós en su conjunto ofrece una conciencia más amplia de *realidad* de lo que declaraban estos escritos programáticos.

2. EL CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO EN GALDÓS

Puede completarse ahora nuestra hipótesis de partida, advirtiendo cómo formulaciones del género fantástico tales como «La princesa y el granuja» o su primera novela, *La Sombra*, anteceden a lo que luego sistematizará en su «última manera» espiritualista. Se halla en este punto el centro de la revalorización del concepto de imaginación en Galdós, tal y como la describía ya Casaldueño: «Antes la imaginación servía para eludir la realidad, ahora

crea realidades» (en Smith, 1992: 26). Sin embargo, para entender el eje sobrenatural vertebrador de toda la obra galdosiana se hace necesario, como se anticipaba, partir de una concepción más amplia de lo real (Roas, 2011: 15). Así lo sugería Galdós en su discurso de entrada a la Real Academia Española, con el título de *La sociedad presente como materia novelable* (1897): «al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad» (Pérez Galdós, 1972: 180). Junto al deseo de acceder al carácter verdaderamente humano del personaje, huyendo del tipo literario, había aquí una invitación a abrirse a esa otra «cara de la realidad», a aquellos elementos no siempre apreciables a simple vista, que se fundían con lo real-sensorial en el conglomerado de «lo inexplicable», lo inaccesible mediante la razón (Gullón, 1955: 1; 1990: 97). No encontramos aquí sino un amago de caracterización de lo fantástico practicado en *La Sombra*, anuncio del mundo narrativo que se hallaba ya en gestación (Ortiz-Armengol, 1996: 203) y que resultará desarrollado en obras posteriores.

Ante las pistas señaladas, no queda sino converger con Carlos Clavería, que notaba ya en 1953 «la veta fantástica que corre a lo largo de toda su obra y que se nos aparece en múltiples formas y en distintos momentos y aspectos» (1953: 82), desde la ascendencia fáustica y gótica de *La sombra*, pasando por la ruptura del «plano real» en *Misericordia* (1897) o en *Episodios Nacionales* como *De Cartago a Sagunto* (1911), hasta el simbolismo de sus últimas novelas extensas, *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915) (1953: 137-138). Se imbricaba así Galdós en el ambiente espiritualista finisecular (Smith, 1992: 16-17), que aunaba los influjos de Tolstoi (Lissorges, 2011) y parte del misticismo decadentista: «el Naturalismo perdía importancia porque la descripción de lo visible dejaba de estar en el centro de la novela» (Urrutia, 2002: 64). Producía así el novelista desde lo *invisible* su propia respuesta a la crisis de Fin de Siglo (Fuentes, 1995: 212-214), ante cuya experimentación y complejos efectos, la narrativa galdosiana no podía dejar de manifestarse.

Como se avanzaba, pese a los expresados postulados realistas de Galdós, la veta fantástica resultará constante en su obra, presentándose ya con resultados sobresalientes en «La princesa y el granuja» (*Revista Cántabro-Asturiana*, 1, 1877; *Torquemada en la hoguera*, 1889). En este relato funciona plenamente las nociones de lo fantástico decimonónico en los parámetros de extrañamiento y «vacilación» en la recepción literaria delimitada por Tzvetan Todo-

rov (1999: 24). Por otro lado, el teórico búlgaro advertía en su ensayo sobre las diferencias de lo fantástico con «lo maravilloso» (en donde no existe vacilación al entrar el lector en un orden nuevo, con reglas propias de funcionamiento que inmediatamente resultan aceptadas en el pacto ficcional) y con «lo extraño» (en donde el elemento sobrenatural puede explicarse racionalmente) (1999: 37). Como se verá, no hay lugar en «La princesa y el granuja» para estos conceptos, sino que se accede más bien en el relato al terreno de lo *fantástico puro* como categoría estética (Pérez, 1994):

el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible -y, como tal, incomprensible- que subvierte los códigos -las certezas- que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (Roas, 2011: 14)

Así, más que la «vacilación», conviene analizar la «inexplicabilidad» del fenómeno extraño (2011: 30), lo que implica a la vez su carga subversiva. En última instancia, el funcionamiento de lo fantástico compone una desestabilización de lo entendido usualmente como *real* a través de la actitud crítica del narrador, culminando el relato en la inquietud o el efecto de miedo desestabilizante. Percibe así el receptor del texto cómo la realidad (anteriormente aceptada en tanto que familiar) se desgarrar, mostrando ahora una oscuridad antes no percibida.

3. MECANISMOS DE LO FANTÁSTICO EN «LA PRINCESA Y EL GRANUJA»

Partiendo de la teoría de los mundos posibles (Albaladejo Mayordomo, 1986; Doležel, 1999), se han establecido en nuestro relato hasta cinco «mundos» o esferas narrativas³: un submundo de la realidad personal y social del protagonista, el submundo imaginado, el submundo de los sentimientos, el

³ David Roas divide el cuento en tres partes: la primera, de carácter realista, se ubica en las calles de Madrid y en una tienda de juguetes de la Puerta del Sol, que ocupa las seis primeras secciones del relato y parte de la séptima; la segunda, mitad de la séptima sección hasta la decimotercera incluida (mundo maravilloso) y finalmente se encontraría una tercera parte en el resto del relato, donde se produce el efecto fantástico y la transformación final (2002: 232).

submundo soñado y finalmente el submundo irónico, introducido a través del distanciamiento del narrador con lo narrado (Albert García, 1995: 85). A pesar de la pertinencia de este esquema semiótico, resulta susceptible de mayor simplificación, de forma que estas esferas semiótico-narrativas podrían reducirse básicamente a dos, identificadas respectivamente en base al *orden* imperante: un orden *natural* (O1) y otro *sobrenatural*, el espacio de lo fantástico (O2). En el primero se ubica el inicio de la narración, que comienza describiendo al protagonista, el niño Pacorruto Migajas, cuyo retrato se construye en estrecha deuda intertextual y cuasi paródica con la picaresca (Smith, 1992: 125-127). Sin embargo, este orden *natural* en el que entran las vivencias del personaje y la lucha por la subsistencia (venta de fósforos, periódicos y lotería) en las calles de Madrid parece no bastar al pequeño héroe. Así lo insinúa el narrador omnisciente no objetivo (Baquero Goyanes, 1973: 122-123) desde el principio del cuento, perfilándose un anticipo de los soñadores personajes quijotescos de Galdós (Casalduero, 1970: 71-72) en novelas futuras.

Como si se anunciaran los casos extremos de Isidora en *La desheradada* (1881) o muchos de los personajes que rodean a Benina en *Misericordia*, el punto de partida para el protagonista viene representado por una realidad hostil: «Estaba, pues, Migajas solo en el mundo, sin más familia que él mismo, sin más amparo que el de Dios, ni otro guía que su propia voluntad» (Pérez Galdós, 2014: 158). Esta situación, que podría describirse también en términos de libertad (el pícaro es ahora dueño de su propio destino a través de sus ganancias), cambia radicalmente después del contacto con lo femenino: «el señor de Migajas no era feliz. ¿Por qué? Porque estaba enamorado hasta las gachas» (2014: 160). Nos hallamos todavía en el plano del orden 1 (no se alteran las leyes naturales de funcionamiento del mundo), a pesar de lo sorprendente del hecho: Pacorruto se ha prendado de una muñeca, una «seductora belleza» (2014: 162). A continuación, el narrador informa de cómo este enamoramiento se torna obsesión, de forma que el pícaro olvida su forma de vivir anterior, atraído por la figura que guarda el escaparate de la juguetería de un oscuro alemán (2014: 161). Más allá de esta primera alusión intertextual a *El hombre de la arena* (1816) de E.T.A. Hoffmann, aparece aquí el primer desplazamiento entre esferas; el escaparate de la tienda marcará la frontera entre el orden 1 y el orden 2, la intersección entre las calles del Madrid cotidiano y el espacio de lo fantástico representado por el mundo de los muñecos, que se presenta no sin cierta ironía distanciadora:

¿Quién puede medir la intensidad amorosa de un corazón de estopa o serrín? El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas. ¡Oh, Dios! ¿será posible algún día demarcar fijamente la esfera de lo inanimado? (2014: 163)

Después de este *excursus* del narrador que introduce ya la noción de «misterio» para hacer dudar al lector de lo percibido como *real*, continúa la peripecia en el orden natural (O1): ante el escaparate, Pacorrito contempla cómo compran y retiran de la tienda a su adorada muñeca. Ante ello, como si de un caballero andante se tratase, el héroe decide rescatarla persiguiendo el carruaje en el que se aleja. En este momento, el orden fantástico (atenuado ciertamente por la imaginación del héroe) (O2) penetra nuevamente en la realidad y la muñeca habla: «¡Sálvame, Pacorrito mío, sálvame!» (2014: 166). Esta llamada de auxilio no representará sino un cebo de la feminidad fatal (Weller, 1987-1988: 59; Peñate Rivero, 2001: 512), de un «insensato amor» (Pérez Galdós, 2014: 169) que acabará perdiendo al protagonista.

Delimitado el héroe del relato, queda enfrentado de forma violenta con el personaje femenino, representante todavía de la primera época galdosiana, que no comulgaba aún con la profundización psicológica de las heroínas de la «segunda manera» (Montesinos, 1969: IX-XIX). De esta forma, pueden encontrarse todavía en este primer período contraposiciones típicas de la literatura decimonónica, como la que suele establecerse entre el «ángel del hogar» (Aldaraca, 1992) y la feminidad fatal (Gilbert y Gubar, 1998: 35-36 y 43). Concretamente, estos dualismos femeninos solían constituirse en Galdós en la forma compleja de «polaridades complementarias», apareciendo personajes que basculan entre lo angélico y lo demoníaco en novelas como *La familia de León Roch* (1878) (María Egipcíaca y Pepa Fúcar) o *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (Guillermina Pacheco y Mauricia la Dura, o la misma Fortunata) (Gullón, 1980: 159-167). En esta etapa central de la narrativa galdosiana las heroínas se resistían a una catalogación, compartiendo rasgos de uno u otro modelo e impidiendo su reducción a un arquetipo; como seres humanos de carne y hueso en búsqueda de la «sensación de realidad» (Albaladejo Mayordomo, 1992: 94), evolucionaban a lo largo de la novela. En el caso de los cuentos, por el contrario, parece que Galdós se situara en un estadio previo, que experimentara (ahora sí) con arquetipos, útiles a la concentración espacial del género.

Este resulta el caso de la mujer misteriosa de «Theros», relato publicado por vez primera con el título «El verano» en el mismo año de aparición de nuestro relato en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1878* (1877), y posteriormente con el ya mencionado en *La sombra* (1890). Aquí recrea Galdós de forma alegórica, como indica el título original, la llegada del verano en forma de una mujer de sensualidad sofocante, cuyo dominio sobre el protagonista acaba en su integración con el Todo. Así, el final de la seducción no resulta en absoluto negativa, «reuniendo en sí la suave tibieza de la tierra y la frescura del mar» (Pérez Galdós, 2014: 209). De esta forma, Galdós no recrea otra cosa que el arquetipo de la «diosa madre», la «madre Tierra» origen de vida (Smith, 1992: 124; Baring y Cashford, 2005: 28-29; Campbell, 2015: 61-67), eminentemente benéfica e ideal en su inmortalidad (Weller, 1987-1988: 66): «Por mí vive todo lo que vive. Sin mí la Creación sería en vez de gloria y triunfo, una especie de bostezo perenne [...] Soy la sazón universal. [...] Bástame sonreír para que el mundo entero se llene de frutos» (Pérez Galdós, 2014: 199). Frente a la diosa protectora de «Theros», la Astarté de «flamígeros ojos» (2014: 194), en «La princesa y el granuja» emerge el reverso oscuro del arquetipo; frente a la naturaleza omnipotente, la muñeca y las falsificaciones de la esfera humana. En este ámbito adulterado se consigue crear «lo siniestro», cuando un «objeto sin vida esté de alguna forma animado», despertando así para Freud una parte oscura del subconsciente (2008: 18-19). Desde esta perspectiva puede entenderse el autómatas femenino de nuestro relato, como alternativa arquetípica a la diosa madre, como figura monstruosa y fatal para el protagonista.

Intentando *salvar* a la muñeca secuestrada, Pacorruto se cuelga en el carruaje que la trasporta, y habiendo determinado el domicilio en el que el vehículo se detiene, no duda en infiltrarse entre la servidumbre para rescatar a su amada. Pese a anclarse el relato en el orden natural (O1), no cesan las incursiones del orden fantástico (O2), así como momentos de transición como la embriaguez del protagonista. En este sentido, invitado por los criados, el protagonista llega a ingerir un potente vino, suerte de simbólica iniciación para la entrada al ámbito sobrenatural; en otras palabras, el orden maravilloso entrará en contacto con lo *real* (O2—O1). En este estado semiconsciente encontrará el héroe a la amada muñeca, maltratada después de los juegos con los niños de la casa. Sin embargo, Pacorruto ya ha dejado de percibirla como juguete: «A pesar de sus horribles heridas y del lastimoso estado de

su cuerpo, la noble dama vivía» (Pérez Galdós, 2014: 168). Se introduce así con sutileza uno de los grandes temas de la literatura fantástica, el del objeto inanimado que cobra vida. Se inscribe Galdós de esta manera en una larga tradición que partía de Merimée (*La Venus de Ille*, 1837) o Bécquer (*El beso*, 1863), pero que el canario aproximaba más al caso concreto de *El hombre de la arena* de Hoffmann. Se ha destacado en alguna ocasión la lectura de Galdós de la obra del alemán, conservando su biblioteca de Las Palmas una traducción francesa de los cuentos del alemán, así como una edición de los relatos de Edgar Allan Poe (Smith, 1992: 15; Ortiz-Armengol, 1996: 163 y 193). Ciertamente, la intertextualidad con la obra de Hoffmann resulta manifiesta, representando la muñeca una suerte de autómata heredera de la Olimpia del relato del autor alemán, y como ella, dirigida por un Genio Creador (Roas, 2002: 233-235). Puede establecerse así una equivalencia entre el dueño alemán de la juguetería, rector de los destinos de los muñecos, y los Spalanzani y Coppelius de Hoffmann.

La inmersión en lo fantástico del héroe galdosiano resultará sin embargo radical. Lejos de un simple contacto, se produce la entrada en el espacio *otro* a través de un umbral definido: el sueño (O1 – O2). Abrazado a su amada y embriagado (de vino y de amor), Pacorrito cae profundamente dormido. En ese momento, lo fantástico se activa plenamente: «Entonces, ¡oh prodigio! la señora se fue reanimando, y levantándose al fin, mostró a Pacorrito su risueño semblante, su noble frente sin ninguna herida [...] -Pacorrito, sígueme, ven conmigo. [...] y, tirando de la mano a Pacorrito, le llevó por misteriosa región de sombras» (Pérez Galdós, 2014: 170-171). A partir de aquí, todos los sucesos hasta la llegada a la penúltima sección del relato se inscribirán enteramente en el espacio de lo maravilloso, y la transición no puede resultar más sugerente, a través de una «misteriosa región de sombras». Seguidamente, el narrador describe esta nueva esfera, regida enteramente por un segundo orden: «el granuja vio al cabo una gran sala iluminada y llena de preciosidades, cuya forma no pudo precisar bien en el primer momento» (2014: 171). En este espacio se llevarán a cabo una serie de episodios ajenos a una explicación racional, en tanto que se inscriben en una lógica nueva, la del reino de los muñecos.

Como representante de otro mundo, Pacorrito deberá iniciarse en el nuevo orden. Por eso ha de vestirse para la ocasión, mimetizándose con el resto de los asistentes a la celebración a la que asiste. En ella encuentra figuras

ajenas a la norma *natural* (juguetes inverosímiles, sin relación con la cotidianeidad del pícaro), pero también otras figuras vinculadas al orden de lo *real*, que seguramente hubieran figurado en los periódicos que repartía el niño. Sin embargo, en tanto que inscritos en lo fantástico, estas figuras aparecen deformadas, transformadas mediante el humor y la ironía en los muñecos de Bismarck y Espartero. A continuación, comienzan diferentes episodios de lo maravilloso, como el baile del protagonista con la muñeca (como ocurre también en *El hombre de la arena* de Hoffmann), o un banquete de viandas extraordinarias, creadas en el mundo de los muñecos: «pavos más chicos que pájaros y que se engullían de un solo bocado, filetes y besugos como almen-dras» (2014: 176). Pese a la extrañeza con que Pacorrito contempla lo que ve ante sus ojos (todavía recuerda el orden 1 y la lógica *natural*), la escena resunta verosímil atendiendo a la nueva perspectiva del mundo de los muñecos. Ciertamente, esta nueva lógica, diferente a la cotidianeidad de Pacorrito, no deja de resultar susceptible igualmente del pacto ficcional con el lector. Se construye así el «realismo de lo fantástico» (Roas, 2011: 111-112), que Galdós logra desarrollar en su relato.

Junto a la intertextualidad con la obra de Hoffman pueden rastrearse también en el cuento los ecos de Hans Christian Andersen y *El soldadito de Plomo*, como se aprecia en el paralelismo de la fiesta de los muñecos (Peñate Rivero, 2001: 516-517). Sin embargo, a diferencia del texto del autor danés, aquí el humano penetra en el mundo de los juguetes y queda atrapado en él, atraído por la princesa o reina del mundo fantástico que propone al héroe su transformación en muñeco: «Ser como yo. La naturaleza nuestra es quizás más perfecta que la humana. Nosotros carecemos de vida, aparentemente; pero la tenemos grande en nosotros mismos. [...] somos eternos» (Pérez Galdós, 2014: 182). Atraído por esta promesa de inmortalidad (presente ya en *La Sombra*) y, sobre todo, por el amor hacia la reina, Pacorrito accede a la metamorfosis: «Y al punto la Princesa trazó unos endiablados signos en el espacio, pronunciando palabrotas que Pacorro no sabía si eran latín, chino o caldeo, pero que de seguro serían tirolés. [...] Eres mío, por los siglos de los siglos» (2014: 183-185). Se aprecia así como el humor y la ironía galdosiana (Nimetz, 1968) no atenúa el efecto fantástico (lejos de dudar de lo que se narra, se identifica al Genio Creador alemán como origen de lo maravilloso), sino que desarrolla la complicidad con el lector (Smith, 1992: 183). Además, en este punto de reconocimiento se llegará al efecto de horror (Lovecraft, 2010: 35; Roas, 2011:

88) causado por la transformación del protagonista: «cuando, solo ya con su mujercita, la estrechó entre sus brazos, no experimentó sensación alguna de placer divino ni humano, sino el choque áspero de dos cuerpos duros y fríos. [...] ¡Dios mío, qué frialdad, qué dureza, qué vacío, qué rigidez!» (Pérez Galdós, 2014: 185). De esta forma acontecen los efectos de la abducción de la mujer fatal; lejos de experimentar placer, el héroe no siente sino el extrañamiento de la mutación corporal; pierde el sentido del gusto, parte de su movilidad, y, en definitiva, algo de su anterior humanidad. Lejos de notar las ventajas que describía la seductora sirena, Pacorrito percibe solo vacío.

En este predominio final de lo fantástico, Galdós amplifica el efecto de miedo, desencadenando en lo *ajeno* el efecto de horror: Pacorrito se reconoce finalmente muñeco. En este punto climático, el relato se cierra de forma invertida con respecto al comienzo: al inicio, el protagonista se hallaba fuera del escaparate mirando los muñecos (O1), ahora ha entrado en el orden 2; convertido en muñeco, pertenece ya a la otra esfera. El cristal del escaparate de la juguetería separaba los dos espacios (O1 y O2; el mundo cotidiano y el entorno maravilloso de los muñecos), pero al final, Pacorrito ha terminado traspasándolo. Para aumentar este efecto de horror, el narrador focalizará la perspectiva desde dentro del escaparate, sumiendo al lector en la angustia de sentirse «otro», monstruoso en tanto que *anormal*, vacío. De esta forma, la llegada al efecto de miedo no se consigue solo por vía externa, por la confrontación con un monstruo (autómata), sino que el miedo y el efecto de lo «ominoso» o «siniestro» resulta aquí profundamente psicológico; como destaca Roas, el «monstruo habita en nosotros» (2011: 91): «Se quedó solo y en la oscuridad profunda. Quiso gritar y no tenía voz. Quiso moverse y carecía de movimiento. Era piedra». Esta interiorización en el personaje todavía resultará más extrema al final del relato, cuando el narrador desaparezca quedando el monólogo interior del protagonista que recuerda la sentencia de la princesa fatal: «[...] “¡Estoy en el escaparate!... ¡Horror! [...] Muñeco, muñeco, por los siglos de los siglos”» (Pérez Galdós, 2014: 186).

Junto a motivos como el autómata y la transformación, Galdós utiliza sabiamente otros elementos tradicionales del género fantástico como el sueño. Como ocurría con la ironía, lejos de atenuar lo fantástico, el sueño llega a engullir el mundo de la realidad *natural*. De esta forma, la esfera de lo fantástico se impone en el final del relato, construyéndose el efecto ominoso

de la nueva «normalidad» (Roas, 2002: 234) con que se percibe la aparición de un nuevo muñeco en el escaparate. Así, Pacorrito no despierta del sueño causado por la embriaguez, sino que el sueño se torna realidad (Peñate Rivero, 2001: 499; Roas, 2002: 234). Este carácter totalizador del sueño se repetirá posteriormente en la obra galdosiana, describiéndose así en *Misericordia* (1897): «lo que una sueña, ¿qué es? Pues cosas verdaderas de otro mundo, que se vienen a este» (Pérez Galdós, 2016: 169). Esta estructura relacional que aprecia Benina entre sueño y realidad (Gullón, 1973: 193-194) puede entenderse como una definición en toda regla de lo fantástico, tal y como ya se practicaba veinte años antes en «La princesa del granuja»: una realidad ominosa penetraba en el mundo material propiciando fatales consecuencias para el protagonista. De esta forma, resultan manifiestas las diferencias que reviste el sueño en ambas obras, partiendo del carácter esperanzador con que los personajes contemplan el sueño en la novela: «Yo hago caso de los sueños, porque bien podría suceder [...] que los que andan por allá vinieran aquí y nos trajeran el remedio de nuestros males» (Pérez Galdós, 2016: 244-245). No existe en el cuento esta función balsámica del sueño, (o, por extensión, de la fantasía) que veía Galdós también en la obra de Bécquer⁴ (Pérez Galdós, 2004: 446-447); en el relato, la eclosión de lo fantástico destruye la humanidad del personaje, cerrando por tanto todas las posibilidades de progreso social.

En las diversas concepciones de lo fantástico asumidas por Galdós encontramos así la voluntad de fusionar diferentes esferas semióticas en una concepción más amplia de lo *real*. De esta forma, lo fantástico no contradice la poética *realista* galdosiana, sino que, a pesar de la apariencia paradójica del mecanismo, lo insólito constituye una herramienta más para llevarla a la práctica. En este sentido, la poética de Galdós supone un desarrollo particular del *realismo*, como superación «del realismo pedestre de la novela de su tiempo, contra la novela como *género burgués* por excelencia» (Rodríguez Puértolas, 1975: 103-104; 2006: 45-46). En última instancia, el escritor echa mano una vez más de la verosimilitud: el final de Pacorrito no resulta tan

⁴ Así opinaba Galdós sobre las *Leyendas* de Bécquer: «Y es que al contacto de su imaginación, como la vida orgánica al influjo del sol, todo se anima, todo vive y adquiere esa personalidad, que todos atribuímos a lo inerte; [...] todo adquiere forma y resplandece cuando él derrama a un lado y otro los puñados de aquel impalpable polvo de luz que forma la eterna atmósfera de sus admirables escenas fantásticas. [...] Cuánta lógica hallamos en aquellos mil imposibles físicos, y cuánta verdad en su inverosimilitud!». (Pérez Galdós, 2004: 446-447)

diferente de la situación del individuo de la segunda mitad del XIX, deshumanizado y aislado en el interior de la estructura industrial capitalista. La originalidad aparece sin embargo en que, para sugerir esto, Galdós recurre a una suerte de personaje alegórico, anticipo de obras espiritualistas y simbolistas en las que lo fantástico era la herramienta de crítica reconocida abiertamente en *El caballero encantado*⁵. Como se comprueba con el análisis de la cuentística galdosiana, lo fantástico no resulta una opción escapista, sino que supone frecuentemente cuestionar los límites y las implicaciones de lo real (Roas, 2011: 31). En última instancia, lo fantástico «aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente» (Jackson, 2001: 151), con lo que Galdós produciría una nueva propuesta ficcional cercana al regeneracionismo (Rodríguez Puértolas, 2006: 74), espíritu que abanderaría en la plenitud de su obra.

CONCLUSIONES

Después de nuestro análisis, cabe entenderse la actitud ambigua de Galdós con respecto al cuento más como inseguridad ante la adopción de nuevas formas que como menosprecio real del género. Así se desprende de sus juicios críticos, como los vertidos en «Las obras de Bécquer» (*El Debate*, 13 de noviembre de 1871), donde describía la leyenda becqueriana *La creación* como «cuadro microscópico, como un mundo engastado en un anillo, [...] las cuatro rayas que debió trazar Miguel Ángel para fijar la composición de su *Juicio Final*» (Pérez Galdós, 2004: 445-446). Partiendo de esta concentración del género, el autor canario no pudo sino reconocer en última instancia la calidad de cuentos como «La princesa y el granuja», así como su carácter anticipatorio (en cuanto a forma y temática) de sus novelas. Por todo ello, no sorprende que Galdós no se resistiera a publicar sus cuentos posteriormente en forma de libro. Mediante motivos tradicionales de la literatura fantástica (el objeto inanimado que cobra vida, la feminidad misteriosa, el sueño o las metamorfosis) Galdós se remontaba a la literatura romántica al tiempo que subvertía sus presupuestos primordiales.

⁵ Paciencia Ontañón en su trabajo sobre *El caballero encantado* menciona una significativa carta de Galdós a Teodosia Gandarías de agosto de 1909, donde comenta el escritor: «Y luego he metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar» (1997: 449).

El punto de anclaje para el cuento fantástico galdosiano no resulta, como ha podido apreciarse, una mera ensoñación, sino una compleja y detallada recreación de lo *real*, cuyas aristas (visibles e invisibles) se desarrollaban en el relato. Para lograr este cometido, el narrador se valía de elementos como la eclosión de lo fantástico, que posibilitaba la creación de diferentes esferas semióticas que ampliaban las posibilidades narrativas y simbólicas. En el espacio de lo fantástico, el creador tenía carta blanca para reflexionar sobre la historia introduciendo paródicas desmitificaciones (Bismarck, Espartero) cuya ironía ante lo *real* recalaban en el cuestionamiento de la situación alienada del sujeto en la época de la Restauración. El vehículo para ello resultaría la construcción de estos anticipatorios relatos, «cuadros microscópicos» o mundos engastados en formas diversas que todavía tienen mucho que decir a los lectores del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

— (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ALBERT GARCÍA, Josefina (1995), «Los mundos del texto en La princesa y el granuja de Pérez Galdós», en *Signa*, 4, págs.73-93.

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

ANDERSON IMBERT, Enrique (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1973), «Perspectivismo irónico en Galdós», en Douglas M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, págs. 121-142.

— (1992), *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BARING, Anne y Cashford, Jules (2005), *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela.

CAMPBELL, Joseph (2015), *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, Girona, Atalanta.

- CASALDUERO, Joaquín (1970), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- CLAVERÍA, Carlos (1953), «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en *Atlante*, I, 2 y 3, págs. 78-86 y 136-143.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros.
- FINKENTHAL, Stanley (1980), *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (2008), «Lo siniestro», en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- FUENTES, Víctor (1995), «Las novelas galdosianas de los 90 y la crisis finisecular de la modernidad», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2, págs. 211-220.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GILBERT, Sandra M. y Gubar, Susan (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GULLÓN, Ricardo (1955), «Lo maravilloso en Galdós», en *Ínsula*, 113, págs. 1 y 11.
- (1973), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
 - (1980), *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
 - (1990), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- JACKSON, Rosie (2001), «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, págs. 141-152.
- LISSORGES, Yvan (2011), «La novela rusa en España (1886-1910)», en Enrique Rubio Cremades (coord.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, págs. 287-310.
- LOVECRAFT, H. P. (2010), *El horror sobrenatural en la literatura y otros ensayos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.

MONTESINOS, José F. (1968), *Galdós I*, Madrid, Castalia.

— (1969), *Galdós II*, Madrid, Castalia.

NIMETZ, Michael (1968), *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*, New Haven, Yale University Press.

ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia (1997), «Los males de España en *El caballero encantado* de Galdós», en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, 35, págs. 449-460.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1996), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

PARDO BAZÁN, Emilia (1891), «Pereda y su último libro», en *Nuevo Teatro Crítico*, I, 3, págs. 25-60.

PEÑATE RIVERO, Julio (2001), *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Pórtico.

PÉREZ, Violeta (1994), «Lo fantástico como categoría estética», en *Anthropos*, 154-155, págs. 21-31.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1972), *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Barcelona, Península.

— (2004), *Prosa crítica*, edición de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa Calpe.

— (2014), *Cuentos fantásticos*, edición de Alan E. Smith, Madrid, Cátedra.

— (2016), *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.

ROAS, David (2002), *Hoffmann en España: recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.

— (2011), *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

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

— (2006), «Estudio preliminar», en Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Madrid, Akal, págs. 7-96.

- SMITH, Alan E. (1992), *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos.
- TODOROV, Tzvetan (1999), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán.
- URRUTIA, Jorge (2002), *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe.
- WELLER, Krisztina (1987-1988), «The Mysterious Lady: An Enigmatic Figure in the Fantastic Short Story of Nineteenth-Century Spain», en *Scripta Mediterranea*, VIII-IX, págs. 59-68.

Philobiblion

RESEÑAS



Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impresos. Ahora nuevamente añadido y enmendado. Año 1604, edición facsímil y estudio de Antonio Carreira, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2018, 2 vols., 1404 págs.

JOSÉ LUIS EUGERCIOS ARRIERO

George Washington University (Madrid Study Center · UAM)

La edición que traemos es, en el propósito declarado de su autor, la obra que vendrá a cerrar una trayectoria de medio siglo dedicado a la edición y crítica de textos áureos. Así, al menos, nos ha llegado, aunque confiamos en que no pare todavía la labor de Antonio Carreira, quien cuando estas páginas entran en prensa viene de demostrar, en una lección magistral impartida con motivo del reciente homenaje que le ha rendido la Cátedra Góngora de la Universidad de Córdoba, que se encuentra todavía en disposición de seguir acrecentando el caudal de su legado. Medio siglo, decimos, lo contempla, y Carreira no necesita a estas alturas presentación alguna. Vaya tan solo que, en nuestra opinión, bien probablemente haya sido el mayor conocedor de la poesía de nuestro Siglo de Oro desde José Manuel Blecuá, padre, con el permiso de Pablo Jauralde; y que pocos como él han hecho tanto por nuestro conocimiento del romancero desde don Antonio Rodríguez Moñino, esta vez con el permiso de Labrador Herráiz. Recuérdese,

sin ir más lejos, su magna edición de los romances de Góngora que vio la luz en 1998, fruto de la tesis doctoral que le había dirigido López Estrada, y que más de dos décadas después nos sigue pareciendo el trabajo más exhaustivo, pulcro y riguroso de ese corte que conocemos.

Citábamos a Rodríguez Moñino, cuya edición facsimilar de las *Flores* sigue siendo a día de hoy el punto de partida necesario para cualquier aproximación al Romancero Nuevo. Similar sucede desde ya con esta del *Romancero General* de 1604, por más que el original esté disponible para el gran público en Internet y los facsímiles puedan parecer cosa de otro tiempo. Sobre el mismo particular ha llamado la atención Gómez Canseco, en reseña anterior a esta nuestra y publicada en el número 15 (2019) de la revista *Etiópicas*, para concluir que «no es lo mismo ver imágenes en sucesión sobre una pantalla que tener entre las manos el libro con la reproducción de un original y disfrutar de una experiencia pareja a la de los



lectores del siglo XVII». Siendo cierto, añadiremos dos bondades más del que nos ocupa: la incuestionable honestidad filológica de Carreira y su agudo estudio preliminar, que viene a completar ese valiosísimo aparato crítico puesto en apéndice. Respecto a lo primero, no es halago gratuito, porque el lector cualificado conoce que hay facsímiles y facsímiles y que alguna vez el editor mete mano y enmienda con desigual fortuna. Cuando se trata de Carreira, no cabe sombra de duda, siquiera por la trayectoria que lo avala: nos da a leer lo que se leyó. En lo segundo nos tendremos un poco más.

El estudio preliminar ocupa las primeras 125 páginas del primer tomo y se dirige más bien a especialistas, como la obra en sí, aun cuando por su lectura amable será de provecho para el lector medianamente interesado. Se trata de una revisión crítica de la historia del Romancero Nuevo que vuelve, para matizarlos, sobre algunos lugares comunes bien asentados referidos a su raíz histórica o autobiográfica, con especial atención al caso de Lope y el género –que prefiere llamar subgénero– morisco. A este propósito, vuelve a cuestionar, no es la primera vez que lo hace, que hubiera aquella edad chimográfica de la que hablaba Pidal en expresión que, ciertamente hizo fortuna; y re-

comienda andarse con mucho tiento a la hora de aventurar atribuciones sobre la base siempre escurridiza de alguna supuesta reiminiscencia vital o sentimental. De lo contrario, daríamos en cargarle casi todo el romancero morisco, y no muchos menos romances pastoriles, a Lope, como hizo González Palencia, a quien Carreira no cita entre los varios críticos y antólogos que han incurrido en tal exceso. Y es que ni romances de similar asunto «pertenecen por fuerza al mismo autor» (pág. 41) ni los imitadores tenían por ello que ser necesariamente malos poetas; a veces, antes bien, lo contrario. Aparte de que, añadiremos, seguramente este juego de imitaciones y contrafactaciones contribuyó a la mayor boga del género. A su mayor boga y, cuando la moda comenzó a cansar y cundieron las parodias y sátiras, a su ocaso. Es cuestión, esta de la disolución del género morisco, que sigue sin esclarecerse y por la que ya nos hemos interesado en otra parte, donde intentamos justificar que se debió al cansancio más que a factores de índole racial o política. En este punto, Carreira cita sin refutarla la bien conocida opinión de Pidal, para quien mucho tuvieron que ver los decretos de deportación masiva de los moriscos promulgados a partir de 1610. Ni la refuta ni hay lugar ahora para

dirimir el asunto, pero concede que el género ya se había «consumido en su propia salsa desde mucho antes» (pág. 42), imagen que se nos hace especialmente atinada; y que los altibajos en su calidad contribuirían a esa fatiga que denuncian las sátiras mauróforas (pág. 48). Llama la atención, sin embargo, sobre algo que frecuentemente pasamos por alto, y es que el cansancio por parte de los romancistas no implica necesariamente que la moda perdiera pujanza entre los lectores: se explica así que el *Romancero General* siga editándose, pleno de romances moriscos y en tiradas presumiblemente largas, hasta 1614 (pág. 42).

Hasta aquí lo que no dejan de ser consideraciones más bien generales, aunque agudísimas, sobre el *Romancero Nuevo*. Con el apartado cuarto se abre un deslumbrante ejercicio de filología positivista, que diría el propio Carreira, y que comienza con la historia del texto, su transmisión y sus fuentes. Este cuarto epígrafe se dedica a la procedencia de las trece partes, y la *Trezena* merece todo el quinto, que parte de la hipótesis propuesta por Rodríguez-Moñino de que tuvo que haber una *Flor* 13ª salida de molde en 1604 en Zaragoza (pág. 89), a la que habrían ido a parar, entre otros, los romances del desaparecido segundo *Manojuelo*

(1603). Así, un total de ochenta de Lasso integran el *Romancero General* de 1604, lo que obliga a replantear esa tendencia habitual de situar al madrileño en las márgenes del *Romancero Nuevo* (pág. 91). Nos sigue pareciendo que sus romances no acaban de asimilarse al canon instaurado por Lope y sus émulos pero, con los números en la mano, la afirmación de Carreira resulta difícil de refutar. Vistas las fuentes se mete ya a desbrozar la estructura del volumen que edita, comenzando por el recuento de sus romances, que plantea no pocos problemas, para concluir que suman un total de 1107 (pág. 109). Conviene leer con detenimiento el apartado entero para comprobar que «las cuentas cuadran» pero, contra lo que pudiera parecer, «no sin trabajo» (pág. 110). Como fuera, por fin sabemos de cuántos romances consta el *Romancero General* de 1604, que no es poco. Realizado el conteo, Carreira acomete el estudio de la historia del texto, lo que llama sus «avatares editoriales» (pág. 110), y ofrece la que nos parece su aportación más brillante: postula, por primera vez, que de este *Romancero General* de 1604 tuvieron que salir dos ediciones distintas pero destinadas a pasar por una sola: «ambas pudieron pasar por edición única sin someterse a nueva comprobación de

fidelidad al original, y la maniobra quedó inadvertida hasta hoy» (págs. 115-116). En un brillantísimo ejercicio de bibliografía material, más de cinco siglos después Carreira pone al descubierto la trampa legal realizada por el impresor Cuesta para sacar una edición contrahecha del *Romancero* sin tener que abonar su correspondiente licencia.

Si un estudio preliminar debe tener por objeto poner al lector sobre aviso de lo que va a leer, pocos lo cumplen como este. No se detiene en lo ocioso ni repite lo ya dicho, y todo en él se nos da ordenado hacia la mejor comprensión de los textos y su conjunto. Viene a completarlo, en apéndice al tomo segundo, el imponente aparato de notas a los poemas, que ocupan nada menos que las páginas 1145 a 1376. Ciertamente una edición facsimilar no puede ser también crítica en sentido estricto. Ello no quita para que, en el caso del *Romancero* Nuevo, anónimo y difundido en tantas versiones tan desiguales, sea necesario para su estudio conocer la tra-

dición impresa y manuscrita de los textos, que Carreira ofrece dando, cuando procede, el cotejo con otros testimonios. Junto con ello, ofrece de cada romance su tema y descripción, que facilitan la lectura de unos textos no siempre tan sencillos como su metro pudiera dar a entender. De resultas, este apéndice crítico en nada se parece a esos a los que en otro lugar se ha referido el editor como espantavillanos, sino que es una herramienta clara, limpia y manejable, de fácil consulta durante la lectura pero que tampoco la interrumpe.

La obra, en fin, coordinada por José J. Labrador Herráiz para el Frente de Afirmación Hispanista, viene a sumarse a tantas ediciones que han hecho de este sello uno de los más prestigiosos en materia de romancero sin desmerecer de ellas. Su impresión es limpia, la edición cuidadísima y los dos volúmenes se resultan cómodos para el manejo. Poca duda nos cabe de que a partir de ahora, como sucede con las *Flores* y Moñino, se citará el *Romancero General* de 1604 por Carreira.

Mediodía. Revista hispánica de rescate. Sevilla: Universidad de Sevilla; Editorial Renacimiento, 2018, 228 págs.

KATHERINA MANSILLA FUENTES
Universidad Autónoma de Madrid

Mediodía. Revista hispánica de rescate se publica desde 2018, por la editorial Renacimiento, bajo la dirección de José Miguel González Soriano e Inmaculada Lergo Martín, quienes, desde entonces, trabajan junto a un extenso consejo de redacción y un comité asesor hispanoamericano conformado por investigadores de Colombia, Uruguay, Cuba, Argentina, Chile, Bolivia, El Salvador, México y Perú. Hasta el momento, la colección ofrece una entrega anual y en papel dedicada al rescate de las letras hispánicas del período que abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, tiempo en el que «el libro y las publicaciones periódicas, además de construir cauces de conocimiento y difusión ideológica, se erigieron en la principal forma de entretenimiento colectivo» (2018: 3).

Con un perfil investigador definido, en sus páginas se reproducen textos literarios, artículos de crítica y estudios historiográficos en torno a las obras, sus autores, las estéticas de la época y el contexto en el que se

desarrollan la producción y divulgación de la literatura hispánica. Además, se valora y analiza con especial entrega el impacto generado por el impulso del reconocimiento cultural recíproco entre España y América, ocurrido en aquellos años como consecuencia de los viajes y migraciones de los intelectuales, en la mayoría de los casos, forzados por conflictos políticos y sociales. Por otra parte, en consonancia con el propósito de rescate cultural, el nombre de la publicación es un homenaje —desde la misma ciudad— a *Mediodía. Revista de Sevilla*, cuyo primer número apareció en 1926, época de gran vigor en la dinámica de los movimientos estéticos. Por lo que, acorde a las particularidades y demandas de su propio momento histórico, reunía en sus páginas generaciones literarias diversas. Tal homenaje se observa también en la contracubierta de los distintos números de *Mediodía. Revista hispánica de rescate*, donde se puede apreciar la cubierta de la revista del siglo pasado, en cada caso, en correspondencia con el número del ejemplar en el que aparece. En

este sentido, cabe destacar el importante lugar que la publicación otorga a las imágenes, mediante las cuales se recuperan documentos que acercan al lector de manera directa al objeto de estudio. Por su parte, en la cubierta de cada entrega aparecen: el nombre de la revista, el número y los títulos y autores de los artículos publicados, exceptuando aquellos que constituyen la sección «Reseñas/Resensiones/Notas».

Los números de *Mediodía* se abren con una presentación editorial que da cuenta de los objetivos, estructura e historia de la publicación. La revista está dirigida tanto a estudiosos como al lector interesado en conocer la cultura hispánica más allá del canon literario, ya que, lleva a cabo con notable compromiso el rescate de nombres y obras de estimable valor que, por distintos motivos, como es común en la construcción de la historia, fueron relegadas al margen de la corriente principal. Asimismo, es de interés la inclusión de crítica, crónica y traducción literaria. En efecto, *Mediodía* resulta un agente fundamental en la labor de completar y reconsiderar el sustancioso panorama literario de la Edad de Plata española y la literatura hispanoamericana previa al *boom*, atendiendo a las relaciones histórico-sociales que presentan estos territorios.

Cada número se compone de las siguientes secciones: «Avivo», «Ensayos», «Varia» y «Reseñas/Resensiones/Notas». Mediante esta metódica estructura, se presentan, en primer lugar, los rescates literarios, siempre precedidos por la exposición de un experto, acerca del recorrido de los textos, su ubicación en la producción de los autores y el valor histórico literario del hallazgo. La segunda sección, se compone de artículos de investigación que, en numerosos casos, complementan y desarrollan los estudios acerca de los textos de la primera parte. Tal relación, concede unidad temática a cada número y fortalece el propósito científico de redescubrir obras de gran calidad artística. Además, en el índice —ubicado al principio de cada ejemplar—, se encuentra indicada, de manera gráfica, la correspondencia de las partes mediante líneas que unen los artículos en cuestión, en función de ofrecer al lector una guía clara acerca del contenido de cada entrega. En este sentido, resulta preciso mencionar que, además, algunos escritores y temáticas del primer número son retomados en el segundo, generando, de este modo, una continuidad en las líneas de investigación de rescate.

La sección «Varia» —que aparece acompañada del subtítulo «miscelá-

nea» —, aporta noticias — siempre en relación con la época antes mencionada — acerca de sucesos culturales, colecciones, catálogos, fondos y anttipos de ediciones que, en concordancia con los fines de *Mediodía*, se dedican a textos inéditos. Finalmente, «Reseñas/Recensiones/Notas» ofrece breves y numerosos escritos que amplían la nómina de figuras y temas estudiados a la vez que consolidan los objetivos que distinguen a la revista.

Uno de los aspectos relevantes de *Mediodía* es el tratamiento que reciben las manifestaciones artísticas que reflejan la prolífera relación cultural entre España e Hispanoamérica desde la independencia de los pueblos americanos. En este sentido, además de estudiar numerosos autores trasatlánticos, como Jorge Cuesta —figura fundacional de la crítica literaria mexicana—, Rosa Arciniega —escritora peruana—, Eugenio Florit —exponente de la poesía pura en Cuba—, María Eugenia Vaz Ferreira —poeta uruguaya—, Carlos Morla Lynch —escritor y diplomático chileno—, Dulce María Laynaz —escritora cubana—, entre otros, también se recoge el trabajo de publicaciones periódicas y editoriales de Hispanoamérica o que se ocupan de las relaciones entre las dos orillas, como es el caso de *La Unión Hispanoamericana*,

publicación enfocada en los lazos económicos entre España y América, y de artículos como «Revistas culturales hispánicas como medios para la construcción de comunidades imaginadas transnacionales: dos ejemplos históricos conocidos y uno rescatado», perteneciente al segundo número de la revista, a cargo del catedrático alemán Janno Ehrlicher, especialista en humanidades digitales.

Otro de los rasgos que hacen de *Mediodía* una colección representativa tanto de la época de la que se ocupa, así como de la actualidad, y entregada a completar el escenario hispanista, es la prominente aparición de artículos relacionados a expresiones del feminismo y cuestiones sociales abordadas y escritas por mujeres. Tal es el caso de los artículos: «Halma Angélico: Una mirada hacia la maternidad desde la España de 1930», de Ivana Rota; «Rosa Arciniega: “Vísceras de la ciudad”», de Susan Larson, donde se traza el intrincado sistema del mercado cultural de hace un siglo (Larson, 2018: 60), «Ironía y crítica en cinco artículos feministas de Magda Donato de los años veinte», de Teresa Puche Gutiérrez, cuyo estudio se amplía en el artículo «Feminismo o barbarie: a propósito de unos artículos de Magda Donato publicados en la revista *España*», de la misma investigadora. Finalmente,

es preciso resaltar nuevamente que *Mediodía* contiene una significativa presencia de material visual, como fotografías, ilustraciones e imágenes de diversa índole, que ilustran la época estudiada y desvelan aspectos sustanciales de los autores, sus dinámicas de trabajo y la interrelación que existió entre ellos y las diferentes disciplinas artísticas.

En conclusión, *Mediodía. Revista hispánica de rescate* recoge y pone en valor tanto determinados textos inéditos o rarezas poco conocidas de grandes autores (Juan Ramón Jiménez,

Antonio Machado, Gabriel Miró o Alfonso Reyes), como también piezas imprescindibles de otras figuras relegadas a un plano secundario o completamente olvidadas, desde un punto de vista descentralizado y reflexivo; un rescate llevado a cabo por especialistas comprometidos, con amplia experiencia en el ámbito de una de las épocas más ricas y plurales de la literatura hispanoamericana. Es por ello que la aparición, así como la positiva acogida que ha recibido la revista, resultan motivo de celebración y crecimiento para el mundo del hispanismo.

**LÓPEZ VILAR, Marta, *El Gran Bosque*, Valencia, Pre-Textos.
II Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro. Fundación
Centro de Poesía José Hierro, 2019, 59 págs.**

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS
Universidad de Granada

El gran Henry David Thoreau afirma que, a veces, es necesario emprender un camino difícil para enfrentar los hechos de la vida y comprobar lo que estos mismos tienen que enseñarnos, para, en definitiva, llegar a ser quien somos hoy. Esta andadura puede comenzar en cualquier tipo de escenario, pero la autora madrileña, Marta López Vilar, nos invita en su poemario ganador del II Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro, *El Gran Bosque*, a pasear y apreciar un remanso natural mágico y misterioso de donde extraer importantes lecciones vitales. Este es un recorrido en soledad por un Bosque desconocido y extraño, repleto de signos de una lengua extranjera, que le permiten su acceso al mundo. El poemario a través de una serie de poemas en su mayoría en prosa, representa un sendero lleno de caminos y cruces poéticos, que, aunque desconocidos y confusos, poco a poco van resultando familiares. Lo que al principio parece un laberinto, se convierte para el sujeto lírico en una ruta personal y necesaria para comprender su mirada y realidad.

Es evidente que este proceso no es algo sencillo, y López Vilar decide hacernos testigo de ello, especialmente, en la primera parte del poemario: «Esto es la noche». Es así que descubrimos en las primeras páginas a una voz poemática que, despojada de todo equipaje y accesorios, comienza su andanza en un Bosque que le es totalmente ajeno: «Entré en él, en este Bosque, como quien se abandona» (p. 13). Este Bosque es un reposo natural que se ubica a las afueras de la ciudad húngara de Debrecen, donde la autora residió un tiempo. Asimismo, este escenario le permite llevar a cabo un proceso de entrañamiento con un lugar desconocido. La sensación de extranjería y el silencio que habita en el Bosque, rezuma por sus hojas y aísla a un sujeto que no es capaz de emitir palabra, a un sujeto que es incapaz de comunicarse ni descifrar lo que le rodea: «desde pequeña, me dijeron que el mundo, este mundo que me / mira y teje lentamente su nombre, era un alfabeto» (p. 16); «Llevaba dentro de mí un oscuro alfabeto [...] Decir y nada respondía» (p. 35). Esta

brecha es una grieta abierta donde comienza a encontrarse. Como si fuese una niña recién nacida, ha de aprender a vivir en un nuevo mundo que se entiende y configura con un nuevo idioma. Durante este recorrido, la poeta se deja fluir en un lenguaje ajeno para así vertebrarse a sí misma y a su poesía.

La segunda parte es «La Ciudad», y muestra la conexión con la realidad y el mundo exterior (Debrecen). El sujeto lírico necesita primero al Gran Bosque para poder encontrar la belleza que con sus ojos anteriores nunca habría podido vislumbrar. El Gran Bosque es aquel lugar que le permite a la voz poética contemplar la naturaleza y su origen, pararse a mirar por primera vez con detenimiento su ciudad y su cotidianidad, los pequeños detalles que la rodean, esos que siempre están y, en ocasiones, son invisibles a los ojos: «Recoger al día siguiente los rastros, lo que / ya no está, como un naufragio. Volver a construir el tranvía, la / Sinagoga, el Bosque de los pájaros. Y descansar» (p. 31). El sujeto bosqueja los detalles, los dibuja, fotografía y graba para aprenderlos. Es por eso que los poemas de la segunda parte son los más introspectivos, ya que representan una catábasis o descenso hacia sí misma y hacia su recién descubierta nueva identidad y lenguaje: «Nadie

parece darse cuenta, pero / ahí dentro nacen jardines precipitados hacia el lenguaje. Ahí / dentro hay palabras, manantiales. Puedo beber de ellos, ausentar / la niebla. Es un tacto frío en mi garganta por donde noto pasar / el tiempo y las raíces» (p. 51).

Esta búsqueda incesante y honda en la palabra y en el idioma desconocido, tratan de empapar la mirada de un yo que abre sus ojos con el mismo asombro e inocencia de un niño; «Un niño / se aproxima y me regala su figurita con forma de reno, / llena de colores [...] *Si se cae, se rompe*, me decían los ojos del niño» (p. 48). De hecho, no encontramos referencias de ningún ser adulto en el poemario. Tan solo elementos naturales y niños, los únicos capaces de comprender a un sujeto sin hacer acopio de este nuevo idioma extranjero: «El pequeño János me enseña un caracol / dormido. Ruedan las voces de la gente sobre los adoquines y / tranvías. Voces que parecen ser palabras, que pretenden hablar de / esta ternura sin hierirla» (p. 41).

En relación a todo esto, se produce una reflexión sobre el paso del tiempo. El Gran Bosque es el lugar que se forja en la memoria, ese nuevo idioma que la edifica, un lugar atemporal en el que las estaciones pasan, pero no pasa el tiempo, lo



que nos hace reflexionar sobre el trascurso del mismo: «Vivo con el tiempo adormecido sobre mí [...] No sé si hace frío o el / verano está a punto de llegar, si ya ha llegado» (p. 33). El tiempo parece ser un ente con vida propia, con sus destellos de luz y sus momentos de epifanía para la voz poética: «Hace tiempo que dejé de preguntarme cuándo se despertará el / tiempo sobre mí» (p. 33). Es un factor clave que habilita a la poeta a conocer todo aquello que la rodea, el paisaje, sus estados de ánimo y de conciencia, ya sea en el mundo exterior como en el interior, sin prisa, pero sin pausa, en una ordenación precisa y adecuada de todos sus recuerdos y vivencias en la Ciudad: «Se abrió mi corazón en la calle Simonffy y no había tiempo. Le / crecían hierba y raíces. A cada palabra, así mi vida. Y no había / tiempo» (p. 38).

Así pues, el objetivo último del cuerpo es habitar el Bosque. El paso final es la adquisición de ese sentido de la pertenencia, ya que solo conocer la totalidad del Bosque le permitirá a la voz poética conocer la totalidad de su nuevo mundo y ciudad: «Encontrar el gesto leve y tibio de mi vida. / Y tocarlo» (p. 41); «Desear decir, simplemente: hoy caminé, la vista está intacta» (p. 50). Necesita este nuevo idioma, esta

nueva voz para poder articularse y romper los dolorosos silencios que la rodean: «Sólo entonces el sentido. / Sólo entonces mi sentido» (p. 32). Se establece, de este modo, un diálogo profundo entre interior-exterior, en el que ambas realidades no son estados diferenciados, sino realidades complementarias y necesarias para superar un arduo proceso de crecimiento personal. Lo sabemos en «Epílogo y decir la nieve»: «El Gran Bosque hace mi ternura, lentamente. Llegué a saberlo» (p. 58).

Finalmente, *El Gran Bosque* que nos presenta López Vilar simboliza ese tramo que todo artista debe deambular para encontrar(se) su obra. Escribir poesía consiste en indagar las letras en busca de los matices más profundos de nuestro lenguaje personal. Cruzar bajo su propio pie un Bosque lleno de palabras, de hojas y alfabetos nuevos, desnudos, que armen y hagan indestructible su poesía, esa expresión máxima de su ser, ahora maduro y consolidado entre las ramas de un Bosque que se vuelve hogar. Es por eso que el poemario demuestra un proceso madurativo, una poesía depurada y llena de introspección y meditación. Así pues, la potente imagen de un Bosque, con su entramado de hojas y ramas, nos ilumina todas esas carreteras y caminos de nuestro interior por donde

puede desviarse nuestra composición lírica. Descubrimos un mundo de claroscuros, complejo, cargado de emociones y cercano a lo cotidiano. El Bosque es la tierra madre, el lenguaje con el que el yo se construye a sí mismo, el tiempo que se va pero que en realidad nunca se ha ido. Su

lazo de unión con su nueva realidad. Es por eso que debemos deconstruir nuestra memoria para construir un nuevo camino mediante un nuevo lenguaje, sin perder de vista ningún detalle. Porque no puede existir futuro sin pasado, y Marta López Vilar lo tiene muy presente.

