

A grand library with wooden desks, pink chairs, and bookshelves. The room is filled with rows of wooden desks, each equipped with a brass desk lamp. Pink chairs are tucked under the desks. In the background, there are tall wooden bookshelves filled with books. A large, ornate chandelier hangs from the ceiling. The overall atmosphere is one of a classic, well-maintained library.

Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica

47

2021

Fundación
Universitaria
Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

Seminario Menéndez Pelayo
Fundación Universitaria Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA
LITERATURA HISPÁNICA

Segunda época

Número 47

(2021)

Monografía

*Sociedad enferma y personajes perversos en la
novela galdosiana*

Seminario Menéndez Pelayo
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Fotografía de cubierta: Javier Ramírez Serrano

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 2800 MADRID — Tel. 914 311 122 — Fax: 915 767 352

e-mail: literat@fuesp.com

<http://www.fuesp.com>

I.S.S.N.:0210-0061

Depósito Legal: M-28.094 - 1978

DIRECTORES FUNDADORES

Pedro Sainz Rodríguez (†)

Amancio Labandeira Fernández

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

SECRETARIA

M.^a Ángeles Varela Olea

COORDINADORES

Julio Escribano

Maša Kmet

CONSEJO EDITORIAL

Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo-CEU)

Isabel Balsinde (Fundación Universitaria Española)

María Bastianes (Universidad Carlos III)

Gema Cienfuegos Antelo (Universidad de Valladolid)

Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense de Madrid)

María Sánchez Pérez (Universidad de Salamanca)

Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)

CONSEJO ASESOR

Frederick A. de Armas (Universidad de Chicago, EE.UU.)

Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid)

Francisco Crosas López (Universidad de Castilla La Mancha)

Fernando Feliú Matilla (Universidad de Puerto Rico)

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)

Renata Londero (Università degli Studi di Udine)

Abraham Madroñal Durán (Université de Genève)

Cristina Moreiras (University of Michigan)

Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz)

Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid)

Duncan Wheeler (University of Leeds)

Sheri Spaine Long (University of Alabama at Birmingham)

SUMARIO

<i>Presentación</i>	11
---------------------------	----

Monografía

Sociedad enferma y personajes perversos en la novela galdosiana

NYDIA JEFFERS	
<i>El maltrato infantil en la novela Miau de Galdós</i>	15

MÓNICA PIQUERES LLOPIS	
<i>¿Está todo tan claro en Felipe Centeno?</i>	45

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ	
<i>Retrato oral y modismos verbales: el discurso de un personaje galdosiano, Antón Trijueque, en Juan Martín, el Empecinado</i>	75

MARIACARMELA UCCIARDELLO	
<i>Lo prohibido y Su único hijo: la feria de la perversión</i>	115

JUAN AUGUSTÍN MANCEBO ROCA	
<i>La reinterpretación del texto en la pantalla: Nazarín de Benito Pérez Galdós en el imaginario de Luis Buñuel</i>	147

Miscelánea

PILAR GARCÍA PINACHO	
<i>Los terremotos de Andalucía (1884-1885) y el compromiso social de la prensa. El Día y su número extraordinario (27-I-1885)</i>	177

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS	
<i>Una «memoria prestada» de José de la Colina. Antonio Machado y su gabán</i>	215

GILLES DEL VECCHIO
Descendimiento de Ada Salas: un viaje estético entre dos artes 245

MARIANO DOMINGO
Una gran prueba de imprenta. Vínculos interdiscursivos en la poesía temprana de Roger Wolfe..... 267

Papeles de la Fundación

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
Correspondencia Pedro Sainz Rodríguez y Gregorio Marañón Posadillo..... 295

Aula de poesía Rafael Morales

JAVIER LOSTALÉ
Rafael Morales: el hombre y el poeta 321

Libros

MAŠA KMET
AA. VV. *El Teatro Español Universitario: Espacios de libertad durante franquismo*. Ed. Javier Huerta Calvo, coord. Daniel Migueláñez 329

IGNACIO HUERTA BRAVO
AA. VV. *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Ed. Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez 336

ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ
AA. VV. *Aldo Manuzio en la España del Renacimiento*. Intro. y ed. Benito Rial Costas..... 341

FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ AMO
García Santo-Tomás, Enrique. *Signos vitales. Procreación e imagen en la narrativa áurea* 345

M. ^a ÁNGELES VARELA OLEA	
Kranz, Janette. <i>El periodismo literario de Leopoldo Alas, Clarín</i>	349
ISABEL CRISTINA DíEZ MÉNGUEZ	
Gómez González, Juana Coronada. <i>Escritoras de Pleguerra: Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arregui y Dolores Catarineu</i>	354
Noticias del Seminario Menéndez Pelayo	357
Resúmenes / <i>Abstracts</i>	361
Normas para presentación de originales	373

Presentación

YA HAN PASADO más de cien años de la muerte de Benito Pérez Galdós. Hoy se habla de sociedad líquida, en la que la volatilidad, la incertidumbre, la complejidad y la ambigüedad presiden las acciones del individuo. Cuando se hace, se piensa en que el individuo, ante todo, el individuo, ha perdido la referencia de sus más arraigados valores y diluye los conceptos de ética y moral en sus elecciones ante los cambios constantes.

De esta individualidad, llevada incluso a la enfermedad, ya nos habla Benito Pérez Galdós en sus obras, solo que, en el caso de la sociedad galdosiana, no valen las excusas que se buscan en el contexto del siglo XXI. En vida de Galdós, incluso los personajes más desalmados tenían férreos valores y moralidad, eran miembros de una sociedad sólida.

En el presente monográfico cinco autores reflexionan desde distintas perspectivas y desde distintas obras acerca de la maldad, la violencia, la envidia, la ambición desmedida, del orgullo, de la inmoralidad, la traición, el vicio, el cinismo, la putrefacción y el maltrato. Juan Agustín Mancebo Roca profundiza, a través de Buñuel y su adaptación cinematográfica de Nazarín, en humillaciones, desprecios, violencia y putrefacción, en las consecuencias que sobre los maltratados producen los actos de sus maltratadores.

Maltratadores son los que Nydia Jeffers nos presenta a Luis Cadalso como un ser roto por el maltrato, el *bullying* y acoso de sus compañeros y maestros, la explotación infantil a la que le somete su abuela, el abandono de su padre, el maltrato sin disimulo que ejerce sobre él su abuelo y desarrolla con una exposición clara los síntomas que el personaje sufre desde la infancia y su imposibilidad de escapar de esa prisión.

PRESENTACIÓN

Mónica Piqueres Llopis y Mariacarmela Ucciardello abren un abanico de personajes perversos: un José María Bueno de Guzmán totalmente vacío de sentido moral, para quien el dinero y el deseo insaciable de propiedades, entre las que se incluyen a las personas; un Felipe Centeno, héroe igual de amoral y cínico; unas ambiciosas e insaciables Isidora Rufete y Rosalía Pipaón.

Incluso, Carmen García Estradé, que presenta un trabajo más lingüístico, aborda las consecuencias del carácter violento, cruel, envidioso y orgulloso de Trijueque, frente al de Juan Martín, aunque ante su final inminente reconozca la mezquindad de sus acciones, presididas por su incapacidad de satisfacer su necesidad de reconocimiento.

Todo ello, lleva a concluir que el número, en conjunto, habla de individuos malvados, depravados y amorales que empiezan a enfermar una sociedad tan sólida como la sociedad española del siglo XIX.

PILAR GARCÍA PINACHO

MONOGRAFÍA

SOCIEDAD ENFERMA Y PERSONAJES

PERVRSOS EN LA NOVELA

GALDOSIANA

(Ed. PILAR GARCÍA PINACHO)

EL MALTRATO INFANTIL EN LA NOVELA *MIAU* DE GALDÓS

NYDIA JEFFERS

Elkins High School

ENTRE LOS TRAUMAS psicológicos que expone el escritor Benito Pérez Galdós en su novela *Miau* [1888], situada en Madrid en marzo y abril de 1878, destaca el cese en el cargo de Ramón Villaamil. Para el funcionario de sesenta años, el cese es una herida grave que hace peligrar su vida. El nieto de nueve años, Luis Cadalso, revive el trauma personal del abuelo experimentando unas visiones en las que, a nuestro juicio, imagina que habla con «Dios» con el fin de resolver la colocación del abuelo en el Ministerio de Hacienda. En realidad, consideramos que habla con la voz de su subconsciencia, que le ayuda a procesar varios tipos de abusos que soporta directamente a raíz del cese, como son, el acoso escolar, el maltrato físico y verbal, así como las privaciones que sufre de tipo afectiva, educativa y económica. El peor abuso ocurre al final de la novela. Luis cree que el cese del abuelo ha puesto furiosa a la familia y que, por eso, su tía lo ha atacado: «—Mi abuelo furioso porque no le colocan y mi abuela lo mismo, y mi tía Abelarda también. Y mi tía Abelarda no puede ver a mi papá, porque mi papá le dijo al ministro que no colocara a mi abuelo. Y como no se atreve con mi papá, porque puede más que ella, la emprendió conmigo» [Pérez Galdós, 1907:

386]. Después del asalto físico y verbal de Abelarda, y como «mensajero de las terribles ansiedades, tristezas e impaciencias de su abuelo» [Pérez Galdós, 1907: 19], Luis desea que su abuelo se muera y el abuelo se suicida.

TESIS Y REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Se propone comparar los síntomas y signos que se describen en la novela *Miau* para el protagonista Luis Cadalso con los criterios de diagnóstico del trastorno de ansiedad, que el *Manual de trastornos mentales* de la Asociación Americana de Psiquiatría denomina trastorno por estrés agudo, al primer mes después del trauma del cese, y trastorno por estrés postraumático durante el segundo mes que cubre la novela [2014]. Después de definir los síntomas de los trastornos, se describe la evolución de los mismos en tres fases de estrés donde se nota una progresiva pérdida de empatía por el valor de la vida de su abuelo, reducida a recuperar el trabajo ministerial.

En particular, la esperanza por la vida del abuelo se inicia con la idea de «Dios» en sus sueños; luego, decae con la ausencia de «Dios» en sus alucinaciones; y desaparece con la determinación del cese que «Dios» le comunica en la pesadilla final. Estas tres fases se relacionan con siete situaciones de abuso. La primera fase, de trastorno por estrés agudo, se conecta con la explotación laboral del niño, la negligencia educativa, el acoso escolar, el acoso verbal y el maltrato del maestro. La segunda fase, de trastorno por estrés postraumático, comprende la carencia afectiva de su padre y abuelo, además de la exposición a la enfermedad y muerte de su compañero de colegio y acosador Paco Ramos. La tercera fase, también de estrés postraumático, abarca el terror a la crucifixión de Cristo en la iglesia, y la pérdida de apego por el abuelo.

Es conocido el interés de Galdós por la Medicina como forma de documentar sus novelas. Sebastián de la Nuez y Joseph Schraibman

recogen en notas y cartas el dato de que el autor de la novela visitaba enfermos, como «sonámbulos», del pediatra y director de manicomio Manuel Tolosa Latour [1967: 285]. Galdós escribe un prólogo a un libro de Tolosa donde reconoce la «ciencia experimental y caritativa» para «atender al niño enfermo y defenderle de la muerte» [1889: 3]. En cuanto a su admiración por la Ciencia, afirma que «vive en continuo *flirtation* con la medicina» por su capacidad de diagnóstico de «los temperamentos y desórdenes funcionales» [1889: 8] «archivando experiencias y casos que nos serían muy útiles a los que tenemos por oficio el pintar la vida y el dolor» [1889: 7].

En términos decimonónicos, Luis sufre de histeria, condición relacionada con el trauma. Eduardo Cazabat [2004] indica que el psiquiatra francés Paul Briquet fue quien primero relacionó el trauma con la histeria, la cual fue descrita como disociación de la memoria por Pierre Janet. Cazabat aclara que Briquet y Janet sentaron las bases del diagnóstico de los trastornos por estrés, tanto el agudo, que surge al primer mes de un trauma, como el postraumático, que aparece al segundo mes. Los dos trastornos comparten los criterios de diagnóstico. Se propone explicar la fisiología de los «síntomas precursores» [Pérez Galdós, 1907: 28] de las visiones de «Dios», referidas como pavor, desmayo y sueño, como ataques de pánico. Los síntomas de intrusión se presentan con sueños y pesadillas recurrentes. El terror al Cristo se explica como síntoma de evitación del trauma, persistente los dos meses. Las alteraciones emocionales consisten en arrebatos de ira y ataques de pánico. El último criterio incluye la alteración cognitiva del nieto al pensar que no quiere que su abuelo viva porque así se lo ha comunicado «Dios» en un sueño. El abuelo, por su parte, cree que debe suicidarse porque así se lo ha avisado su nieto. Respecto a este criterio, hay que aclarar que los trastornos por estrés explicarían el pensamiento destructivo, pero no la parte del delirio mediante el cual abuelo y nieto confunden los sueños con apariciones divinas.

Harriet Turner [1998] asegura que Galdós consultaba los estudios

clínicos de José Armangué y Tuset, que incluye la alucinación como síntoma de la locura o la enajenación mental. El maestro de Armangué, Juan Giné y Partagás [1876], concibe la enajenación mental como una «afección cerebral, generalmente crónica, apirética y caracterizada por desórdenes de la sensibilidad, la inteligencia y la voluntad e incapacidad para dominar sentimientos o ideas delirantes» [1876: 49]. Augustin Grisolle define el síntoma de la alucinación como «la sensación producida sin impresión exterior» [1857: 222]. Las alucinaciones serán clave para comprender la segunda fase de estrés de Luis. Antes de definir y explicar fase a fase los trastornos de estrés, es conveniente repasar el maltrato infantil, factor de riesgo principal en el desarrollo de estos trastornos.

RECUERDO DEL MALTRATO POR EL NIÑO

El protagonista de nueve años, Luis Cadalso, conoce el acoso verbal, y presencia el daño psicológico que inflige a su abuelo, quien lo cuidaba junto a sus tías porque su padre lo había abandonado y su madre había muerto a los dos años. Villaamil, funcionario del Ministerio de Hacienda en Madrid, solo necesita trabajar dos meses más en el cargo de jefe económico para recibir los cuatro quintos de su sueldo como jubilación. Con el relevo de presidentes del Estado en marzo de 1878, el ministro de Hacienda lo deja cesante. Entonces, pierde el sueldo y el derecho a la jubilación. El abuelo ha sido un funcionario competente y honrado, pero su esposa ha malgastado sus ingresos. Ha escrito cuatro libros para sanear el presupuesto general del Estado, pero su yerno le dice al ministro que el cesante tiene un trastorno mental. El trauma se agrava cuando su yerno, Víctor Cadalso, que ha robado al Estado, consigue un ascenso en el Ministerio por relaciones amorosas con una aristócrata. El acoso verbal se extiende a la oficina, donde el funcionario Guillén dibuja unas caricaturas que titula «El señor de Miau, meditando sus planes de

Hacienda» [Pérez Galdós, 1907: 215] y a Víctor le hace gracia la burla a su suegro. Como su abuelo, Luis es insultado con el apodo «Miau» o «cara de gato» [Pérez Galdós, 1907: 82] por su compañero de clase Paco Ramos y el maestro. Además, es explotado por la abuela como cartero e ignorado por la familia, excepto a la hora de acostarse, cuando lo miman sus tías Abelarda y Milagros porque le dan miedo las pesadillas que suele tener. Luis es privado de asistir al colegio para pedir limosna en su oficio de repartir las cartas escritas por el abuelo a amigos para que le presten dinero.

En la escuela, tiene dificultades para concentrarse y no puede rendir. Luis es maltratado físicamente por el maestro, que también lo llama «Miau», y le obliga a visitar el funeral de cuerpo presente de un compañero que muere de tifus. En la iglesia de Monserrat, el niño está expuesto a la violencia gráfica de la crucifixión de Cristo y se esfuerza por no mirar la imagen para evitar recordar el trauma de su abuelo. Luis es asaltado por su tía, y a los dos años por su madre, porque ambas fueron maltratadas psicológicamente por Víctor, negándoles sus infidelidades a la vez que les prometía amor eterno. Finalmente, Víctor vende su hijo a su hermana por resolver un pleito que tenía con su cuñado. El abuelo lleva al nieto a la casa de Quintina. El nieto incita a que su abuelo se quite la vida como instrucción divina, y el abuelo, que había comprado un arma, se pega un disparo.

DEFINICIÓN DE LOS TRASTORNOS POR ESTRÉS AGUDO Y POSTRAUMÁTICO

SÍNTOMAS FISIOLÓGICOS

Primero, la activación de síntomas fisiológicos de los trastornos por estrés incluye los ataques de pánico, con mareos, escalofríos y sensación de ahogo, y las alteraciones en el sueño, que le hacen quedarse

dormido durante el día y fuera de casa. Su cuerpo es sitio de ahorcamiento, como denota su apellido Cadalso. Al oír que tiene la culpa por no saberse la lección de Gramática e inculparse por el cese de su abuelo, «la congoja de Cadalsito fue tan grande, que creyó le apretaban la garganta con una soga y le estaban dando garrote» [Pérez Galdós, 1907: 89]. Esta ansiedad se hace patente en lo que el narrador llama «síntomas precursores» [Pérez Galdós, 1907: 103] cada vez que necesita hablar con «Dios», como describen estos dos ejemplos: (1) «Empezóle a Cadalsito la consabida desazón; se le iba el conocimiento de las cosas presentes, se mareaba, se desvanecía, le entraba el misterioso sobresalto, que era en realidad pavor de lo desconocido; y apoyando la frente en una enorme piedra que próxima tenía, se durmió como un ángel» [Pérez Galdós, 1907: 86]; y (2) «En efecto, a Cadalsito *le daba* de tiempo en tiempo una desazón singularísima, que empezaba con pesadez de cabeza, sopor, frío en el espinazo, y concluía con la pérdida de toda sensación y conocimiento» [Pérez Galdós, 1907: 28]. En muchos otros ejemplos, el narrador repite la misma mezcla de síntomas fisiológicos, los cuales preceden a los sueños y alteraciones visuales.

SÍNTOMAS INTRUSIVOS

Segundo, los síntomas intrusivos de los trastornos por estrés tienen lugar en forma de cinco pesadillas, cinco alucinaciones, dos sueños compensatorios y una ilusión visual. En las pesadillas, sueña, repetidamente, con un «Dios» que le culpa del cese del abuelo por no rendir en la escuela. De acuerdo con Magali Velasco, los diálogos con el supuesto «Dios» son una mezcla de angustia y alivio [2004: 76], por lo que las dos primeras visiones se pueden denominar semi-pesadillas. Primero, confunde a un mendigo ciego con «Dios», que le hace culpable del cese triste de su abuelo porque no se sabe la lección. Luego, «Dios» le reprocha el no estudiar, pero le hace un regalo

en forma de anillos que parecen de oro y piedras preciosas y le halaga por pelearse con Paco. A continuación, después de ver a Paco enfermo y opinar que es castigo de «Dios», hablando alto en otro sueño angustioso, Luis actúa como si estuviera hablando con su tía Abelarda, que también habla durante su pesadilla, pero ambos sueñan con sus acosadores, Paco y Víctor, respectivamente. Posteriormente, dormido en el Congreso, y después de que fallece Paco, aquejado de tífus, Luis tiene una pesadilla con Paco, que lo insulta cuando «Dios» no lo ve. Por último, Luis culpa al ministro del cese del abuelo y responsabiliza a su padre del maltrato recibido por Abelarda. El niño imagina que «Dios» devuelve la bola azul del mundo a su sitio, fuera del alcance de Paco, que pretendía ahogar al mundo entero, con Luis dentro, se entiende. «Dios» castiga a Paco con un encierro. En esta pesadilla, acepta el cese y la muerte de su abuelo como una decisión divina, por lo que dice a su abuelo que «Dios» le manda morir, proyectando en «Dios» el deseo autodestructivo que presiente en su abuelo.

Entre las alucinaciones, en un síntoma disociativo de desrealización o sentido irreal del entorno, Luis ve insectos en las letras de su libro de Gramática, como efecto negativo del acoso escolar y efecto análogo al acoso personal a su abuelo. Además, ve flotar el cuerpo y el ropaje de «Dios», pero no la cara. Después de notar la pena de su abuelo por no aparecer en la nueva plantilla de personal, Luis se enfada primero consigo mismo por no estudiar en medio del catarro y luego con «Dios» por no curarlo para que pueda ayudar a colocar a su abuelo estudiando. En otro momento, cree ver a «Dios» en la iglesia caminando por la sacristía. Tras una pesadilla, después de conocer el ascenso de su padre, que confirma el cese definitivo de su abuelo, experimenta una alucinación con Cristo crucificado, en lugar de la deseada imagen de «Dios», que no tiene las lesiones graves que son símbolos de la victimización de su abuelo y de sí mismo.

En un sueño compensatorio, también relacionado con la responsabilidad moral de ayudar a su abuelo, ve el cuerpo de su abuelo al pie de la cama encarnado en el cuerpo estereotipado que representa a «Dios» en la estampa religiosa, escribiendo una carta al ministro de Hacienda, acto que luego reporta a su abuelo. Las innumerables cartas que el abuelo escribe para pedir ayuda se vuelven «cuatrillones» en el sueño; la mano de su abuelo se hace «inmortal» en la visión de «Dios» [Pérez Galdós, 1907: 49].

En otro sueño compensatorio, Luis quiere enseñar su álbum de sellos a «Dios» y sueña consigo mismo como soñador, pero no ve a «Dios». La ausencia de «Dios» la justifica, a su modo de ver, porque «Dios» está asistiendo el lecho de muerte del tío de Ponce. Este segundo sueño se produce después de la vuelta de su padre, a quien considera un extraño, porque lo había abandonado dos años antes en una noche de gritos. En este sueño, busca la amistad de «Dios» después de que se ha inquietado por oír de su padre que es ateo y por oír de su tía que su padre es «el hombre más malo del mundo» [Pérez Galdós, 1907: 184].

En la ilusión visual, que es un síntoma disociativo de despersonalización, ve su cuerpo como si no le perteneciera, en otro lugar, o fuera de sí mismo. Como efecto del acoso escolar, Luis se ve como el gato que tiene Abelarda a sus pies. Se ve como gato, en lugar de como persona, porque cree literalmente en el mote «Miau», que le hace infravalorarse hasta despersonalizarse. Esta percepción minusvalorada de sí mismo se convierte en irritabilidad cuando al oír de su padre que su abuelo es llamado «señor Miau», Luis insulta a su maltratador Paco en clase. Las injurias se vuelven a escenificar en la cuarta pesadilla con Paco, de una y otra parte, a pesar de que Paco muere. Según el psiquiatra Grisolle, en la sección sobre el monodelirio, hay quienes «se creen convertidos en animales» [1857: 219], pero esta ilusión visual no se convierte en delirio.

SÍNTOMAS DE EVITACIÓN DEL TRAUMA

El tercer síntoma de los trastornos por estrés es la evitación deliberada del recordatorio de la amenaza a la vida de su abuelo, o la suya propia, dadas las agresiones que indirectamente ocasiona su padre y la difamación del padre sobre su abuelo. Luis realiza esfuerzos por evitar objetos que le simbolizan el trauma del cese de su abuelo, como la escultura del Cristo de la iglesia. La imagen representa el miedo a que su abuelo sea cesante o mendigo permanente por «culpa del ministro» [Pérez Galdós, 1907: 386]; el pavor a la oscuridad [Pérez Galdós, 1907: 47]; el miedo a los labios negros que vio en la cara de Paco enfermo [Pérez Galdós, 1907: 240], los cardenales negros de las lesiones de Cristo [Pérez Galdós, 1907: 320] y el ratón negro que sale de la boca de Paco; el terror al abuelo, que se da golpes fuertes en la cabeza por saber del ascenso de su yerno [Pérez Galdós, 1907: 299]; el miedo a la abuela que dice que «Dios» se enfada si se le pone «cara de palo» [Pérez Galdós, 1907: 75]; el temor a la tía Quintina, de quien la abuela comenta que lo va a robar y vender al extranjero [Pérez Galdós, 1907: 141]; el miedo al padre Víctor, que su abuelo ve como un «monstruo» [Pérez Galdós, 1907: 232] y que para Abelarda es un «hombre malo» que necesita convertirse a Dios [Pérez Galdós, 1907: 103], el temor al maestro que lo castiga por distraerse en clase [Pérez Galdós, 1907: 81], y el recelo al compañero de clase que lo apedrea y le insulta con el mote «Miau» en el colegio [Pérez Galdós, 1907: 82], y en su casa, poco antes de morir [Pérez Galdós, 1907: 240].

SÍNTOMAS EMOCIONALES

Entre las alteraciones emocionales de los trastornos por estrés, los sentimientos negativos, como la furia y el pánico se intensifican en sus sueños y pesadillas y, al despertar, Luis actúa motivado por estos sentimientos. Por ejemplo, el castigo deseado para Paco en la prime-

ra pesadilla se materializa en la pelea con él, que Luis siente que es aprobada por «Dios» como un acto de valentía. Con la enfermedad de Paco, continúan los arrebatos de ira puesto que a pesar de rezar a «Dios» para que lo cure, considera que el tifus es un castigo divino para su madre, de quien se burla discriminándola por su género y clase social, en una actitud que copia de su padre. Este estado emocional derivado del maltrato administrativo del abuelo causa malestar y deterioro en las relaciones personales porque priva a Luis de sentir empatía por la enfermedad física o mental ajenas. En particular, Luis siente rabia contra Paco cuando sabe que está enfermo y siente desprecio por la vida de su abuelo, cuando conoce la pérdida de su empleo. En términos de la influencia negativa de su entorno escolar y familiar, Luis es mensajero de las ansiedades de Paco y su abuelo porque, de un lado, imita a Paco al pelear sintiendo deseos incesantes de venganza, como su acosador, y, por otro lado, repite la idea del abuelo sobre la muerte como liberación el día que el abuelo comenta la muerte de Paco [Pérez Galdós, 1907: 268].

SÍNTOMAS COGNITIVOS

Las alteraciones cognitivas de los trastornos por estrés incluyen el aturdimiento, la dificultad para concentrarse en los estudios y las alteraciones del sueño por las que la ansiedad le impiden conciliar el sueño. Hay sueños pesados, sueño inquieto y pesadillas recurrentes, que ya existían antes del tiempo de la novela. Prevalecen emociones negativas, como el estupor, el miedo, la ira, la culpa, la vergüenza y la tristeza, sobre la capacidad de afecto. Por ejemplo, la primera vez que Luis oye decir a su padre que es ateo, se angustia y siente los síntomas precursores. La segunda vez, imita el acto agresivo que vio en su abuela y le lanza un pedazo de pan antes de gritarle una injuria.

El cambio cognitivo más perjudicial de Luis es la visión negativa del mundo y de sí mismo, de forma que se disminuye su capacidad

para la ternura y la compasión hasta el punto de que pierde la empatía por la supervivencia o la vida de su abuelo. Los sentimientos positivos de afecto quedan al margen hasta llegar a tener ideas suicidas, que, proyectadas sobre una profecía divina, acaban por convencer al abuelo de tomar la decisión de quitarse la vida. Luis había oído a su abuelo su opinión de que la muerte era una liberación de esta vida cuando la familia supo de la muerte de Paco: «Villaamil entonó al difuntito la oración fúnebre de gloria, declarando que es una dicha morir en la infancia para librarse de los sufrimientos de esta perra vida» [Pérez Galdós, 1907: 268]. Este es un ejemplo donde, como su madre, «de escaso mundo y discernimiento de la vida» [Pérez Galdós, 1907: 130], absorbe lo que oye en su ambiente, lo procesa en sus visiones, y lo termina creyendo literalmente para transmitirlo como verdad absoluta. El niño no puede aprender de un modelo edificante.

EVOLUCIÓN POR ESTRÉS AGUDO Y POSTRAUMÁTICO

En el proceso de aceptación traumatizada de la noticia del cese del abuelo, se encuentran tres fases de ansiedad: una primera fase de trastorno por estrés agudo y dos fases de trastorno por estrés posttraumático. Abuelo y nieto reducen el valor de la vida del abuelo con el cargo administrativo y la ansiedad por el cese irreversible imposibilita la comunicación y afecto entre ellos. Con cada fase, se debilita la esperanza por la vida del abuelo.

La primera fase, de estrés agudo, está formada por cinco visiones intrusivas al experimentar el terror al cese del abuelo en el trauma personal del acoso escolar. Las visiones incluyen la ilusión visual de verse como gato, la alucinación de ver insectos en las letras de su libro, las dos semi-pesadillas en que Luis cree que su fracaso escolar es el motivo del cese del abuelo y el sueño compensatorio del regalo de los anillos por pelearse, que, en realidad, no resuelve el deseo de venganza de Luis contra Paco.

La segunda fase de estrés y primera etapa de estrés postraumático, comienza con el deseo incesante de venganza de Luis contra Paco, según revive el sentimiento de abandono por su abuelo y padre. En esta fase, la figura paternal de «Dios», no se le aparece por mucho que se autosugestiona y nota los síntomas precursores. Las tres alucinaciones en las que no encuentra la figura divina o solo la ve en parte son: (1) la alucinación durante la fiebre de un catarro en la que ve la ropa de «Dios» flotando, pero no su cara. Aquí se enfada, primero consigo mismo, pensando que «Dios» lo castigaba con su ausencia por no estudiar, y luego, con la deidad porque, según su lógica, no lo ha curado para poder estudiar y ayudar a su abuelo; (2) la alucinación en la que Luis razona equivocadamente que «Dios» se ha ido al lecho de muerte del tío de Ponce; y (3) la alucinación en la iglesia donde cree que ha visto a «Dios» caminando por la sacristía, aunque luego lo pone en duda. El deseo frustrado de contacto con «Dios» se materializa en arrebatos de ira e insultos contra Paco en clase, después de oír que su abuelo es caricaturizado en la oficina.

La tercera fase y segunda etapa de estrés postraumático, se compone de cinco visiones donde la figura de «Dios» no le ayuda: tres alucinaciones tras pesadillas donde no aparece «Dios» y dos pesadillas donde aparece, pero Luis siente el peligro del acoso y cese del abuelo en forma de acoso del compañero de clase. En la primera alucinación, desea la protección de «Dios» pero, en lugar de verlo, se ve a sí mismo, como soñador del sueño donde aparecería «Dios» tal y como había sucedido en ocasiones anteriores. En la segunda alucinación, aparece un ratón que sale de la boca de Paco, fantasea con que su padre lo defiende del mote «Miau», y su tía ocupa el rol de madre. Después, tiene una pesadilla en la que Paco revive para acosarlo, Luis y Paco se insultan y Luis oye el mote «Miau» a gritos, como la primera vez, pero de manera magnificada. Tras la noticia del ascenso del padre, que enoja a su abuelo, el

nieto percibe una alucinación sobre los clavos de Cristo, en señal del ataque a su abuelo. Ve los clavos que hieren mortalmente a un Cristo sangrante en la cruz como recordatorio de la humillación propia y la de su abuelo. En la última pesadilla, tras ser sometido al maltrato de Abelarda, y en recuerdo de la actitud indiferente de su madre que renegó de él, Luis cree acepta fríamente que su abuelo se muera.

1. ESTRÉS AGUDO: DEL MIEDO A LA PRIMERA PELEA

En la primera fase de esperanza por la restitución del cargo del abuelo o negación más fuerte del cese, Luis identifica el acoso laboral del abuelo con el acoso escolar en dos visiones de animalización, dos semi-pesadillas y un sueño. Los ejemplos del texto corresponden a: (1.1) la explotación de Luis como cartero, la consecuente negligencia educativa y la autoinculpación del cese por no rendir en la escuela; (1.2) el acoso escolar y las alteraciones sensoriales; y (1.3) el acoso verbal y los castigos del maestro con arrebatos de ira por el intento fracasado de aparentar ser tan «valiente» o «ciego de ira» [Pérez Galdós, 1907: 82] como su acosador Paco.

1.1. EXPLOTACIÓN COMO MENDIGO Y AUTOINCULPACIÓN

El primer capítulo de la novela ilustra la negligencia de tipo material sufrida por Luis a raíz del cese del abuelo. A la vecina Paca Mendizábal le dan lástima las hambres y el frío que pasaba Luis. La mala administración de los gastos de la casa de la abuela y la falta de ingresos originada por el cese del abuelo hacen que el niño sea explotado como cartero para mendigar limosnas o pedir recomendaciones por carta para la familia. Los intentos son vanos, pero la abuela le obliga a repartir las cartas a largas distancias en invierno, privándole de asistir

a la escuela o de estudiar en casa por la tarde. Un día, la abuela le encargó el reparto el mismo día que el niño había asistido al funeral de cuerpo presente y el entierro de su compañero de clase.

Como consecuencia de la explotación del niño como mendigo con el fin de ayudar a su abuelo, Luis experimenta dos semi-pesadillas. La tristeza se vuelve ansiedad cuando después de ser acosado en la escuela, no puede concentrarse en las lecciones o cuando después de ser privado de la asistencia escolar, no sabe sus lecciones. En la primera semi-pesadilla, habiendo pedido sin éxito una limosna a Urbánito Cucúrbitas, Luis siente que se va a desmayar cuando pasa por un convento y recuerda a un mendigo que solía pedir por allí. Luis se imagina una mirada paternal y benevolente de un señor que se auto-identifica como «Dios» sin serlo. Luis imagina que, si estudia, «Dios» colocará a su abuelo y oye de «Dios»: «—Es menester que estudies, que te fijas en lo que lees y lo retengas bien. Si no, andamos mal; me enfado contigo, y no vengas luego diciéndome que por qué no colocan a tu abuelo...» [Pérez Galdós, 1907: 31-2]. En la segunda semi-pesadilla, Luis se siente culpable del cese de su abuelo: «Ya ves cuán abatido está el pobre señor, esperando como pan bendito su credencial. Se le puede ahogar con un cabello. Pues tú tienes la culpa, porque si estudiaras...» [Pérez Galdós, 1907: 88]. Joaquín Ingelmo y José Antonio Méndez [2013] explican el sentimiento de culpa de Luis como medida de defensa ante la falta de control sobre el cese de su abuelo. En efecto, pensando en un objetivo realizable y específico, que también se puede medir en el tiempo, Luis cree controlar el estrés por el trauma del cese.

1.2. ACOSO ESCOLAR Y ALTERACIONES VISUALES

Para denunciar la violencia contra Luis en la escuela, la primera escena de la novela *Miau* se refiere a los acosadores como un tropel, es decir, una parte del ejército está en su contra. La novela comienza a

la salida del colegio de educación primaria describiendo el acoso verbal y físico por parte de una cuadrilla liderada por Paco Ramos contra Luis Cadalso. Luis huye, solo y silencioso, sin provocar a nadie, pero algunos escolares le cogen del brazo. Después, uno restriegga y ensucia la cara de Luis con el fin de humillarlo en público. Luis escapa corriendo, lo persiguen y «dos o tres de los más desvergonzados le tiraron piedras, gritando *Miau*; y toda la partida repitió con infernal zipizape: *Miau, Miau*» [Pérez Galdós, 1907: 7].

Este comportamiento violento es un ejemplo de acoso escolar, según la definición de Dan Olweus [1991] porque es intencionadamente dañino, repetido, sin provocación de la víctima y con un desequilibrio de poder, como demuestra el carácter inofensivo perfilado por el narrador al principio de la novela: «El pobre chico de este modo burlado [...] era bastante mezquino de talla, corto de alientos, descolorido [...] tan tímido que esquivaba la amistad de sus compañeros, temeroso de las bromas de algunos, y sintiéndose sin bríos para devolverlas» [Pérez Galdós, 1907: 7].

En la misma página, el narrador enumera los sentimientos que le impidieron salvaguardar el honor de su familia: indignación, vergüenza y aturdimiento, emociones clave que causan una baja autoestima que Luis somatiza en la ilusión visual de ver su cuerpo identificado con el del gato que ve a los pies de Abelarda en su casa. Luis no distingue el animal doméstico de su persona porque en su mente, hay una convicción delirante de la realidad de la ilusión visual. Luis cree verificar la realidad:

Luis miraba a su abuela, a su tía mayor, a su tía menor, y comparando la fisonomía de las tres con la del micho que en el comedor estaba [...], halló perfecta semejanza entre ellas. Su imaginación viva le sugirió al punto la idea de que las tres mujeres eran gatos en dos pies y vestidos de gente, [...]; y esta alucinación le llevó a pensar si sería él también gato derecho y si mararía cuando hablaba. De aquí pasó rápidamente a hacer la observación de que el mote puesto a su abuela y tías en el paraíso del Real, era la cosa más acertada y razonable del mundo [Pérez Galdós, 1907: 14].

En este proceso, interviene el sesgo cognitivo de confirmación para buscar información exterior que confirme su creencia emocional en el apodo. Junto a esta reacción disociativa en que no se reconoce a sí mismo como persona, se da una falta de concentración en los estudios y una alucinación por la que no reconoce su entorno como real. La dificultad para concentrarse se debe al impacto del acoso escolar y el acoso de su primera visión, que al igual que despierta su curiosidad, le causa malestar. El pelotón que se había abalanzado sobre Luis a la salida del colegio, ahora es dirigido por él en su alucinación durante el estudio. Se figura que él es un general y que los libros están a sus órdenes, pero cuando se pone a leer, las letras las ve como insectos que se mueven y Luis no puede atrapar el significado de las palabras: «Veía las letras hormiguar sobre el papel iluminado por la luz de la lámpara colgante. Parecían mosquitos revoloteando en un rayo de sol. Cadalso leía algunos renglones. “¿Qué es adverbio?” Las letras de la respuesta eran las que se habían propuesto no dejarse leer, corriendo y saltando de una margen a otra» [Pérez Galdós, 1907: 41]. Mediante el juego bélico, por el que termina doblando el pico de cada página de su libro, Luis revive la violencia escolar, a la vez que expresa su frustración por no poder comprender lo que lee.

Mediante la ilusión visual de verse como un gato, Luis reexperimenta la tristeza que persigue la intimidación de Paco. En la primera semi-pesadilla con «Dios», el niño revive la vergüenza de recibir el mote como la verdad absoluta, porque a «Dios» le hace gracia el mote y le manda «callar y aguantarse» [Pérez Galdós, 1907: 32]. Luis asume la deshonor de la burla escolar, la cual le entristece y avergüenza, al principio, y le enfurece, de manera irreversible, al final de esta fase.

1.3. ACOSO VERBAL, MALTRATO DEL MAESTRO Y PRIMERA PELEA

El niño muestra un temprano desarrollo de agresividad por la pérdida de la dignidad familiar mediante el mote «Miau», por la pérdida del cargo del abuelo y por su fracaso escolar. La difamación de su familia le causa arrebatos de ira, alteración del sueño y dos semipesadillas donde se entristece por el rechazo a su abuelo y se avergüenza por no saberse la lección: tras el ataque a la salida de la escuela, y tras el incidente y pelea con Paco. Después de oír el mote «Miau», quedar impactado por la ilusión de verse un gato y percibir la alucinación de los insectos mientras leía, Luis cree oír a «Dios» decir de Paco que es un «ordinario, mal criado» [Pérez Galdós, 1907: 32] que merece ser castigado con una guindilla en la lengua y a ponerse en cruz media hora en clase, por castigo del maestro.

En un incidente en clase, Paco, el compañero en la travesura, le había acusado a Luis de llevar a clase unos anillos de puros de colores que le cuestan a Luis un insulto por parte del maestro y un castigo. Acto seguido, Luis y Paco se pelean, fuera de clase. A continuación, tiene un sueño que compensa los castigos concentrados en Luis por parte del maestro: el insulto «Miau», los golpes y la ruptura del juguete de Luis. En su sueño, los anillos de juguete se vuelven anillos que parecen de oro y piedras preciosas, un regalo significativo para la negligencia material que atraviesa la familia. Además, Luis ve el regalo de los anillos como un premio, que unido a que cree oír de «Dios» un halago sobre su valentía, convierten este sueño en un acto de triunfo que, sin embargo, vuelve más agresivo a Luis.

Luis es objeto del acoso verbal y castigo corporal del maestro. El maestro lo desprecia con el mote «Miau» y le da coscorriones y otros golpes: «—*Miau* es un hipócrita—dijo el maestro, y Cadalso no supo contener su aflicción oyendo en boca de D. Celedonio el injurioso apodo. Soltó el llanto sin consuelo, y toda la clase coreaba

sus gemidos, repitiendo *Miau*, hasta que el maestro ipim, pam! repartió una zurrubanda general, recorriendo espaldas y mofletes, como el fiero cómitre entre las filas de galeotes, vapuleando a todos sin misericordia» [Pérez Galdós, 1907: 81]. Estos castigos, que se suman a la práctica de situar a todo estudiante que no memoriza la lección del día «confinado al último puesto de la clase en señal de desaplicación e ignorancia» [Pérez Galdós, 1907: 79]. Son métodos disciplinarios, que, según recuerda Salvadora Luján-Ramón [2017], abusan del miedo a la humillación y al escarmiento. Después del castigo, Luis decide pelearse con Paco, lo que inicia un deseo de venganza insaciable.

La conducta de Luis imita la agresividad de su compañero Paco, su maestro y su familia. Estos arrebatos de ira son ignorados en casa. Por ejemplo, la abuela no se da cuenta del «sofoco» de Luis tras pelearse en la escuela [Pérez Galdós, 1907: 84]. Luis no cuenta a su familia la pelea con Paco porque cree que «Dios» lo ha llamado valiente. Así, se aísla en sus visiones y confía en ellas, como sustituto de una relación personal con sus cuidadores. A una edad en que no ha desarrollado la capacidad crítica y sin referentes morales en casa o en el colegio para enfrentar el acoso escolar de otras maneras, el mote «Miau» cambia el carácter de Luis desde el niño tímido e inofensivo de la primera página hasta el niño acosador que solo siente furia y aprende a no sentir empatía por los demás, ni siquiera, en los momentos más vulnerables de Paco, enfermo, o de su abuelo, angustiado al límite.

2. ESTRÉS POST-TRAUMÁTICO: CARENCIA AFECTIVA Y PÉRDIDA DE EMPATÍA

En esta etapa de estrés postraumático, hay alucinaciones en que se produce el abandono de «Dios» y se añaden arrebatos de ira relacionados con abusos como: (2.1) la negligencia afectiva del abuelo y del

padre; y (2.2) la exposición a la enfermedad infecciosa y el acoso del maltratador Paco. Esta fase se caracteriza por el decaimiento de la esperanza y la progresiva pérdida de la empatía por la vida de su abuelo sustituyendo los sentimientos positivos por la furia dirigida contra «Dios» y contra Paco. De hecho, Luis interpreta la enfermedad de Paco como castigo divino por llamarle «Miau».

2.1. NEGLIGENCIA AFECTIVA Y DEPENDENCIA DE LAS ALUCINACIONES

Junto a la intranquilidad por el cese en su abuelo, que se muestra en la pregunta reiterada de cuándo van a colocar a su abuelo, Luis recuerda la negligencia afectiva del padre en dos alucinaciones y un sueño compensatorio. La alucinación de un «Dios» sin rostro expresa un primer momento de privación afectiva de su amigo imaginario. A pesar de los cuidados que recibe el día que tiene catarro gástrico, el niño quiere la compañía de su amigo divinizado y se frustra porque solo lo ve en parte. Luis se pone a recordar los lugares donde había visto a «Dios» mientras mira un cromó con la figura de «Dios». En su alucinación, solo ve el cuerpo y se siente triste y abandonado: «Cadalsito se había imaginado estar en el pórtico de las Alarconas o en el sillar de la explanada del Conde-Duque; pero no veía a Dios, o, mejor dicho, solo le veía a medias. Presentábasele el cuerpo, el ropaje flotante y de incomparable blancura; a veces distinguía confusamente las manos, pero la cara no. ¿Por qué no se dejaba ver la cara? Cadalsito llegó a sentir gran aflicción, sospechando que el Señor estaba enfadado con él» [Pérez Galdós, 1907: 159].

Luis comparte el abatimiento y la rabia de su abuelo al oír de Pura que su abuelo no aparece en la nueva plantilla de personal.: «Parecióle al chico que Villaamil sufría en silencio una gran pena [...] Estas palabras, impresas en la mente del chiquillo, las relacionó luego con la cara de ajusticiado del abuelo cuando entró a verle.

[...] Si no hubiera conocido a su abuelo como le conocía, le habría tenido miedo en aquella ocasión, porque en verdad su cara era cual la de los ogros que se zampan a las criaturas» [Pérez Galdós, 1907: 161]. En un arrebató de ira contra «Dios», Luis se queja de no ser curado para poder estudiar y así ayudar a su abuelo: «Pues si no le quiere colocar, no sé por qué se enfada Dios conmigo y no me enseña la cara. Más bien debiera yo estar enfadado con él» [Pérez Galdós, 1907: 161].

Su padre le regala un álbum de sellos para que se entretenga mientras tiene el catarro, pero no responde con interés cuando el hijo le hace preguntas sobre los sellos. En este sueño compensatorio, abraza su álbum y espera mucho tiempo a tener la visión, desorientado: «No sufrió aquella noche el acceso espasmódico que precedía a la singular visión del anciano celestial. Pero soñó que lo sufría, y, por consiguiente, que deseaba y esperaba la fantástica visita. El misterioso personaje hizo novillos, y así lo expresaba con desconsuelo Cadalsito, deseando enseñarle su álbum» [Pérez Galdós, 1907: 184-5]. Para compensar su soledad, recurre a su «Dios» imaginario y justifica su ausencia diciendo que «Dios» se ha ido al lecho de muerte del tío de Ponce.

En búsqueda de figuras de amparo, Luis se autosugestiona para ver a «Dios» en la iglesia, en la siguiente alucinación: «Más de una vez se dijo que en tal sitio, a poco que se adormilase, había de ver al *Señor de la barba blanca*, por ser aquella una de sus casas. Pero cerraba los ojos, haciendo como una mental evocación de la extraordinaria visita, y esta no se presentaba. En alguna ocasión, no obstante, creyó ver al augusto anciano saliendo por una puerta de la sacristía y perdiéndose en el altar, como si se introdujera por invisible hueco» [Pérez Galdós, 1907: 224]. Como efecto de la carencia afectiva, Luis duda sobre la presencia de un «Dios» visible en la iglesia. El abuelo se encierra en su desesperación por la credencial. Una muestra de su excesiva preocupación por la futilidad de sus intentos por recuperar su pensión

es que desatiende a su nieto y no piensa en sus necesidades afectivas. Solo besa a su nieto cuando va a despedirse para siempre. Por este motivo, la mirada ansiosa de su abuelo se transforma en una mirada cariñosa y sonriente cuando Luis se imagina a su «Dios», quien le dice que lo quiere mucho [Pérez Galdós, 1907: 30], las manos de su abuelo que dan puñetazos en la mesa o portazos después de medianoche se tornan manos fuertes pero finas [Pérez Galdós, 1907: 30], y los tirones que le da a su nieto para desvestirlo se convierten en caricias en el último diálogo con «Dios».

2.2. FALTA DE PIEDAD COMO TESTIGO DE LA ENFERMEDAD Y MUERTE DE PACO

Privado de mucho afecto, Luis no solo no puede desprenderse de la ira contra su acosador, sino que pierde la compasión que el narrador juzga debería sentir por Paco: (1) cuando visitó al enfermo: «El sentimiento de piedad hacia su compañero no era tan vivo como debiera, porque el mameluco de Ramos le había insultado, arrojándole a la cara el infamante apodo, delante de gente. La infancia es implacable en sus resentimientos, y la amistad no tiene raíces en ella [Pérez Galdós, 1907: 245]; (2) en su funeral, cuando piensa que Paco no le llamará más *Miau* «como voz del egoísmo, más categórico en la infancia que la piedad» [Pérez Galdós, 1907: 277]; y (3) cuando Luis comenta la noticia de la muerte de Paco a su familia «con más acento de novelaría que de pena, condición propia de la dichosa edad sin entrañas» [Pérez Galdós, 1907: 268]. Así se relatan tres pérdidas del sentimiento de piedad de Luis por Paco.

El nieto revive el terror y la furia que siente su abuelo de no ser seleccionado para la nueva plantilla de personal. El efecto emocional será el de perder la piedad inicial por la enfermedad y muerte de Paco después de experimentar tres visiones, una noche insomne tras ser testigo de la enfermedad grave de su acosador Paco, y una pesadi-

lla, después de asistir a su funeral de cuerpo presente. En concreto, Luis va a sentir que la enfermedad es un castigo para la madre por inventar el mote [Pérez Galdós, 1907: 241].

Primero, en una alucinación, Luis se ve a sí mismo como soñador en necesidad de ver a «Dios» tras ver que Paco «tenía los ojos, aunque inflamados, mortecinos, los labios tan cárdenos que parecían negros [...] Cadalso sentía lástima y también terror instintivo que le mantuvo desviado de la cama» [Pérez Galdós, 1907: 240]. Por la noche no puede conciliar el sueño: «Habíase acostado con el deseo de ver a su benévolo amigo, el de la barba blanca; los síntomas precursores se habían presentado, pero la aparición no. Lo doloroso para Cadalsito era que soñaba que la veía, lo que no era lo mismo que verla» [Pérez Galdós, 1907: 242].

Segundo, en una pesadilla, Luis revive el sentimiento de abandono de «Dios», lo que provoca la pérdida de compasión por su abuelo y el aumento de la furia contra su compañero. Como sucedió en la vigilia, con la contradicción entre rezar por la curación de Paco y estar resentido, persiste el deseo de castigo divino para Paco y le dice a «Dios»: «Le castiga usted por malo, por poner motes» [Pérez Galdós, 1907: 243], enunciado que aterra a Abelarda, que atenta a sus palabras, mientras tiene su pesadilla con Víctor, cree que el enunciado se refiere a las burlas de Víctor.

Tercero, hablando con Abelarda, Luis ve una alucinación y llama a «Dios» para que ponga un castigo a Paco. El enfermo se convierte en amenaza aterradora porque de su boca negra, la que había visto en su visita al enfermo, sale un ratón, símbolo del mote «Miau» que dirigió Paco a Luis mientras agonizaba: «Es un ratón lo que *Posturas* echa por la boca, un ratón negro y con el rabo mu largo. Me escondo debajo de la mesa. [...] Pero mi papá lo ha cogido. ¿No ves a mi papá?» [Pérez Galdós, 1907: 244]. En su rescate, imagina a su padre, de quien pensaba que daba miedo por lo que su familia decía de él. Creyendo que las declaraciones de amor que había escuchado de su padre a su tía eran honestas,

Luis propone a su tía que se case con su padre, en una recomposición idealizada de los padres que perdió: su madre que murió y su padre que lo abandonó al cuidado de los abuelos maternos. Le dice a Abelarda: «y mi papá estaba acostado contigo, y cuando yo le llamé vino a cogerme [...] —Dime otra cosa. ¿Y mi papá se va a casar contigo?» [Pérez Galdós, 1907: 244-5]. En esta alucinación alarmante, ignora que su padre tenía una amante aristócrata para conseguir un ascenso, y que su tía, habiendo sido abandonada cruelmente por Víctor, había pensado matar a hachazos a Luis [Pérez Galdós, 1907: 324].

Luis asiste al funeral de cuerpo presente y siente una mezcla de terror y pena ante «la boca entreabierta y de un tono casi negro» [Pérez Galdós, 1907: 276], pero decide que el difunto no se podrá mofar de él, ya enterrado. Sin embargo, el trauma del acoso emerge en una pesadilla cuando un arrebatos de furia e insultos concluye con un grito de «Miau» contra Luis que retumba en el edificio del Congreso de los Diputados donde se queda dormido [Pérez Galdós, 1907: 287].

En la última pesadilla, Paco intenta ahogar a Luis tirando la bola azul del mundo al agua. «Dios» salva la bola y deja encerrado al acosador, en un acto de protección que no obtiene el niño en su vida real. Esta pesadilla, que cierra la experiencia traumática de ver la enfermedad y muerte de Paco, recuerda el ataque a la honra de su persona y de su abuelo. La sensación de impotencia ante el acoso incesante de Paco permite notar la futilidad de los arrebatos de ira por no perder el honor asociado al puesto en el Ministerio. Luis sale del Congreso con un nuevo rechazo, aunque seguirá preguntando en la siguiente fase de estrés, cuándo colocarán a su abuelo.

3. ESTRÉS POSTRAUMÁTICO: DEL ATAQUE DE PÁNICO AL DESAPEGO

En la última fase, se recrudece la falta de apego hacia su abuelo. El nieto revive el trauma del acoso que observa en su abuelo victimi-

zado en el acoso escolar con que Paco le hostiga repetidamente. Luis siente un ataque de pánico en forma de una alucinación sobre los clavos de Cristo que ve tras una pesadilla, y se inclina hacia el deseo destructivo de una muerte prematura para su abuelo tras el último diálogo con «Dios» después de haber sido asaltado gravemente por su tía. La alucinación confronta a Luis con su mayor miedo en la iglesia, ver el Cristo de Monserrat. La alucinación le fuerza a ver la imagen en la que Luis concentra el peligro más aterrador del trauma de su abuelo. Hay dos situaciones post-traumáticas: (3.1) la evitación del Cristo en la cruz en la iglesia; y (3.2) el deseo de muerte para su abuelo, tras el ataque físico y verbal perpetrado por su tía Abelarda.

3.1. EVITACIÓN DE LA IMAGEN DE CRISTO Y ATAQUE DE PÁNICO

La violencia gráfica del Cristo de la iglesia de Monserrat simboliza el acoso laboral del abuelo. El abuelo se indigna por constatar que él, como funcionario competente y honrado es cesado, mientras su yerno, favorecido por una amante aristócrata y habiendo desfalcado al Estado, es ascendido. Luis ya había dejado de ver la cara de «Dios» tras la vuelta del padre y se había enfadado por ello. Ahora, tras conocer por Abelarda, que su padre ha sido ascendido, Luis tiene una pesadilla y una alucinación sobre la victimización de su abuelo. El niño evita mirar al Cristo, que tiene una melena larga de pelo natural y el cuerpo lleno de sangre. El terror a tener una pesadilla con la imagen sagrada le espanta el sueño a Luis en la primera visita a la iglesia con Abelarda, cuando ambos pensaban que Víctor la quería. Esta es la reacción de pánico de Luis después de que su abuelo no aparece en la plantilla de personal de Contribuciones: «Hizo propósito de vencer el sopor, y se pellizó los brazos diciendo: “¡Ay! ¡contro! Si me duermo y se me pone al lado el Cristo de las melenas, del

miedo me caigo muerto”. Y el miedo y los esfuerzos por despabilarse vencían al fin su insano sopor» [Pérez Galdós, 1907: 225].

En la iglesia, tras oír la noticia del ascenso de su yerno, comunicada al abuelo con «saña parricida» [Pérez Galdós, 1907: 298] por Abelarda por haber sido burlada por Víctor, el abuelo se da un golpe tan fuerte en la cabeza que Luis «se asustó, mirando consternado a su abuelo» [Pérez Galdós, 1907: 299]. El abuelo aterrera al nieto cuando pasan por delante del Cristo diciéndole: «Que te come, tonto» [Pérez Galdós, 1907: 301]. Por la noche, Luis habla a su tía en un ataque de pánico y ve una alucinación con el Cristo. Luis afirma: «Yo veo a Dios, lo veo cuando me da la gana; para que lo sepas... Pero esta noche no le veo más que los pies... los pies con mucha sangre, clavaditos [...] y me da mucho miedo... [Pérez Galdós, 1907: 318-9].

El niño ruega no ver la sangre de Cristo: «—Tííta, ahora le veo el faldellín todo lleno de sangre, mucha sangre... Ven, enciende luz, o me muero de susto; quítamele, dile que se vaya. El otro Dios es el que a mí me gusta, el abuelo guapo, el que no tiene sangre, sino un manto muy fino y unas barbas blanquísimas...» [Pérez Galdós, 1907: 321]. En esta expresión de angustia, el niño pierde la capacidad para la compasión por la vulnerabilidad de otras personas. Después de notar el abandono de la figura paternal, surge la consecuencia más peligrosa del trastorno, la pérdida de apego por su cuidador principal, el abuelo, que había ejercido la función de padre antes del cese.

3.2. PÉRDIDA DEL APEGO POR EL ABUELO TRAS EL MALTRATO FÍSICO

El abuso directo más perjudicial para Luis y su abuelo proviene de dos intentos de asesinato por parte de su madre, a los dos años, y de su tía, a los nueve años, por delirios de celos causados por las infidelidades negadas de Víctor. La madre ataca al hijo: «Aquella mañana [...] se arrojó del lecho pidiendo un cuchillo para matar a Luis. Jura-

ba que no era hijo suyo» [Pérez Galdós, 1907: 132]. Por la amnesia del trauma, Luis se entristece solo por imitación de su familia al oír hablar de ella «pues había notado que cuando alguien pronunciaba en la casa el nombre de su mamá, todos suspiraban y se ponían muy serios» [Pérez Galdós, 1907: 97]. Luis llora cuando le ataca verbal y físicamente su tía. Cuando su abuelo y su padre le engañan minimizando el ataque como una «broma un poco pesada» [Pérez Galdós, 1907: 373] deja de sollozar, pero la violencia de Abelarda contra Luis es grave:

Abelarda tendió un brazo, que parecía de hierro, y de la primera manotada le cogió de lleno a Luis toda la cara. El restallido debió de oírse en la calle. Al hacerse para atrás, vaciló la silla en que el chico estaba, y ipataplúm!, al suelo. [...] Ciega y salvaje, de un salto cayó sobre la víctima, clavándole los dedos furibundos en el pecho y en la garganta [...] «¡Perrro, condenado... te ahogo! ¡Embustero, farsante... te mato!», gruñía [Pérez Galdós, 1907: 370-1].

El niño responde a su abuelo sobre el abuso que no es un riesgo vivir con Abelarda porque ella se casa con Ponce y no con su padre, quien la enfureció cuando supo que Víctor le dijo al ministro que no colocara al abuelo [Pérez Galdós, 1907: 386]. Más tarde, Luis recapacita y no quiere convivir con ella. En réplica a la amenaza de muerte de Abelarda contra él, Luis no reconoce a su abuelo como una figura de apego, y amenaza verbalmente al abuelo ofendiendo al familiar más frágil para defenderse del maltrato de otro familiar más violento. Luis se hace cómplice del suicidio de su abuelo, después de denigrarlo por su edad y situación laboral. En el diálogo con «Dios», se niega a que su abuelo se muera, pero acepta que «Dios» determine el cese y la muerte del abuelo después de oír que si va a ser cura, va a tener que predicar que «el mundo es un valle de lágrimas, y mientras más pronto salís de él, mejor» [Pérez Galdós, 1907: 388]. Luis traslada esta supuesta conversación a su abuelo y le dice «que este mundo es muy malo, y que tú no tienes nada que hacer en él, y que cuanto más

pronto te vayas al cielo, mejor. [...] Pues, eso me dijo...que morirte pronto es lo que te conviene, para que descanses y seas feliz» [Pérez Galdós, 1907: 404]. Esta idea delirante que confunde ideas propias con ideas divinas es un síntoma ajeno al trastorno por estrés.

Durante los dos meses de respuesta al trauma del cese del abuelo, las visiones de Luis permiten detallar la evolución de los trastornos por estrés agudo y postraumático. En una primera fase de empatía de Luis con su abuelo, Luis interpreta que puede beneficiar a su abuelo con la ayuda de «Dios» mediante la aplicación en los estudios y la oposición al acoso de Paco mediante una pelea. En una segunda fase, el trastorno por estrés postraumático se caracteriza por la privación afectiva y desprotección de sus figuras paternas en sus alucinaciones. La tercera fase muestra el deseo implacable de venganza contra el acosador en la escuela, incluso después de que cae enfermo y muere. Luis interpreta la enfermedad de Paco como castigo divino y tras su muerte, cree oír que «Dios» ha encerrado a Paco en un lugar secreto y quiere verlo. Esta pérdida de la compasión por los demás es la reacción más destructiva para la salud de Luis y, resultará en una amenaza fatal para la vida de su abuelo.

CONCLUSIÓN

Se han contextualizado las visiones que recuerdan el trauma de la violencia que sufre Luis y presencia en su abuelo en una fase de trastorno por estrés agudo y dos fases de estrés postraumático, que conectan con siete situaciones de maltrato infantil. Como consecuencia del maltrato, el niño pierde la capacidad para valorar la vida de su abuelo, desde la negación del trauma del cese, revivido y evitado, hasta la pérdida de apego por el abuelo. En nueve de las visiones, Luis cree o desea ver a un mendigo que se identifica como «Dios» y que, responde a la voz irracional o instintiva del niño que actúa con violencia frente a la violencia. Las visiones intrusivas de Luis expre-

san cambios fisiológicos, emocionales y cognitivos que desembocan en una ideación suicida que finalmente incita a la consumación suicida en su abuelo. La exposición temprana, intensa y recurrente al maltrato es un factor de riesgo para los trastornos de ansiedad. Galdós expone así a las víctimas del maltrato y muestra el peligro de que los niños respondan como victimarios. Por tanto, se interpreta que la novela urge a la protección para los niños, especialmente cuando el ambiente familiar y escolar, que debía darles seguridad, se torna contra ellos de forma violenta.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMANGUÉ Y TUSET, José (1884): *Estudios clínicos de Neuropatología*, Barcelona, Sucesores de Ramírez y Ca.
- ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA (2014): *Manual diagnóstico e estadístico de trastornos mentales*, Porto Alegre, Artmed.
- CAZABAT, Eduardo H. (2004): «Evolución histórica del concepto de disociación», *Revista de psicotrauma*, 3 (1): 42-7.
- GINÉ Y PARTAGÁS, Juan (1876): *Tratado teórico práctico de frenopatología o Estudio de las enfermedades mentales*, Madrid, Moya y Plaza.
- GRISOLLE, Augustin (1857): *Tratado elemental y práctico de patología interna*, Madrid, Gaspar y Roig.
- INGELMO FERNÁNDEZ, Joaquín y José Antonio Menéndez Ruiz (2013): «Estudio de algunos sueños infantiles en *Miau* de Luis Cadalso», *Revista de Psicopatología y Salud Mental del Niño y del Adolescente*, 21: 83-88.
- LUJÁN-RAMÓN, Salvadora (2017): *Imaginario pedagógico en la producción de Benito Pérez Galdós* (Doctorado), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN (1967): *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, Taurus.
- OLWEUS, Dan (1993): *Bullying in the School: What We Know and What We Can Do*, Oxford, Blackwell.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1907): *Miau*, Madrid, Universidad de Puerto Rico.
- (1889): «Prólogo» a *La nochebuena de un médico de Niñerías*, de Manuel Tolosa Latour, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.

EL MALTRATO INFANTIL EN LA NOVELA *MIAU* DE GALDÓS

- TURNER, Harriet S. (2000): «Creación galdosiana en el marco de la medicina», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, (Madrid, Castalia), 2, 441-447.
- VELASCO VARGAS, Magali (2004): «Los ocho sueños de Cadalsito en *Miau* de Benito Pérez Galdós», *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, 129: 69-84.

¿ESTÁ TODO TAN CLARO EN FELIPE CENTENO?

MÓNICA PIQUERES LLOPIS

Universidad Complutense de Madrid

ESTADO DE LA CUESTIÓN

CUANDO SE HABLA de Benito Pérez Galdós se tiende a pensar que su obra está muy estudiada y tratada en todos sus ámbitos. Sabido es que este novelista siempre ha despertado un interés incuestionable – tanto a nivel nacional como internacional–; siendo uno de los autores más reconocidos de la literatura española, ya no solo por las historias que creó, sino también por sus ideas y su forma de plasmarlas. Este es un hecho que es necesario tener en cuenta a la hora de enfrentarse al análisis de algún aspecto de este autor o de su obra: se van a poder encontrar estudios referentes a él casi desde sus inicios como escritor, y que procedan de distintas partes del mundo.

No obstante, no es menos cierto que, aunque muy estudiada, su vida y obra todavía hoy pueden presentar –o presentan– algunas lagunas dignas de ser investigadas, pues, en nuestra opinión, ayudan a completar el panorama estético-artístico de Pérez Galdós. En este caso nos estamos refiriendo al ámbito de los personajes de sus novelas. ¿Se «ha descuidado» alguna de las figuras que componen sus obras? Es conocido el amplio número de personajes que este artista configuró a lo largo de su carrera literaria, por lo que este ámbito se

presta a una reconsideración constante y a una búsqueda de nuevos enfoques y perspectivas en cada una de las posibilidades que la amplia nómina de personajes galdosianos nos ofrece.

Se le ha tachado unas veces de frío; otras de hiperbólico en las escenas de pasión. Para nosotros esa frialdad aparente disimula una pasión reconcentrada que el arte no deja salir á la superficie: *parcentis viribus et extenuantis eas consulto*, como decían los antiguos. En su modo de ver y de concebir el mundo, Galdós es poeta, pero le falta algo de la llama lírica. Sin embargo, pocos novelistas de Europa le igualan en lo trascendental de las concepciones, y ninguno le supera en riqueza de inventiva [Menéndez Pelayo, 1897: 48].

A la hora de tratar la obra de Galdós se suele incurrir en la idea de que, de alguna manera, Menéndez y Pelayo lo censuraba con estas palabras. Y es que es importante tener en cuenta que, a la hora de hablar de este escritor y de su obra, hay que hacer un esfuerzo por dejar estos prejuicios al margen y estar abiertos a vislumbrar nuevos objetivos y perspectivas que el propio escritor pudiera tener en mente a la hora de crear unas piezas que, aunque a simple vista puedan parecer sencillas, son tremendamente complejas, circunstancia que se encuentra muy presente a la hora de estudiar a un personaje en particular.

Partiendo de esta perspectiva, ¿sería aventurado hablar de «rescatar» a un personaje como Felipe Centeno? Teniendo presente que el hecho de ser un personaje recurrente no es una novedad, Felipe Centeno aparece en *Marianela*, *La familia de León Roch*, *El doctor Centeno* y *Tormento* y en cada una de ellas lo hace con diferente protagonismo y representando una circunstancia distinta dentro del escrito. Atendamos, novela por novela, a los datos que hemos podido encontrar en lo que se refiere a este personaje.

En la primera de las obras, en *Marianela*, la cuestión de la figura de Celipín ha sido tratada, aunque no por numerosos estudiosos. Nelly Clemessy [1990] abordó su proceso creativo, su evolución y cons-

trucción en la obra. Sin embargo, este hecho ha sido algo aislado a lo largo de la historia literaria, y es que ya desde la publicación de esta novela, el propio Leopoldo Alas [1991a] le otorgó la primacía del interés de estudio a Nela, la protagonista indiscutible de esta composición. Esta curiosidad ha visto una continuidad, a lo largo de los años, en diferentes investigadores que, a su vez, también se han interesado por la perspectiva que abre el personaje de Marianela para poder realizar un análisis de aspectos tales como la relación que puede establecerse con *El Quijote* –Green [1967]–, la educación y la caridad –Méndez-Faith [1982], Bly [1972] y Scanlon [1990]–, y el simbolismo –Lister [1931], Turnes [1998] y Fajardo [2010]–. Aspectos, sobre todo estos últimos, que pueden ser una crítica del autor para con las circunstancias de su época. Al mismo tiempo, también ha habido estudiosos que han tratado a Pablo Penáguilas y a los hermanos Golfín, así como a Florentina –Caudet [2015]–.

En lo que se refiere a *La familia de León Roch*, no hemos podido hallar ningún trabajo que se detuviera en la figura de Felipe Centeno, al contrario que ocurre con León Roch, María Sudre y Pepa Fúcar –Correa [1960 y 1974], Morros Mestres [2008], Aboal López [2010] y Pérez López [2005]–, hecho carente de toda extrañeza posible ya que Centeno, en esta novela, tiene un papel muy secundario, pues aparece brevemente en dos momentos a lo largo de toda la obra y ni el propio narrador ni los mismos personajes se detienen o le prestan demasiada atención.

El estudio que se le ha dedicado a Felipe Centeno en *El doctor Centeno* es más llamativo, no tanto por el reducido número de investigadores que se han dedicado específicamente a esta figura, sino por el asunto escogido para llevarlo a cabo: los aspectos autobiográficos que se presentan en la obra –Ramírez López [2017]–, o su protagonismo en esta eponimia –Gullón [1971], Moreno Castillo [1973] y Montoya Camarena [2008]–. Esta última cuestión, tal y como se refleja en cada uno de los estudios, no es de origen reciente, sino que despertó

la curiosidad y el debate ya desde la publicación de la novela, pues Leopoldo Alas [1991c] ya se cuestionaba si, en verdad, se le podía atribuir el calificativo de protagonista a Felipe Centeno o, por el contrario, este debía recaer en Alejandro Miquis; llegando a asegurar, tras su crítica a la segunda parte de la obra, que, sin duda, iba a aparecer una tercera sección en la que se vislumbrara claramente a Centeno como el personaje principal, pues en la segunda había ido adquiriendo –en su opinión– importancia. Y es quizá, por esa nunca escrita tercera parte de *El doctor Centeno*, y, por lo tanto, esa duda que dejó *Clarín* sobre el protagonismo de este héroe en la novela, por lo cual los filólogos que han tratado a este personaje lo han hecho en relación con la unidad de la novela –como hacen Germán Gullón y Gloria Moreno Castillo en los dos estudios indicados–, aspecto que ya comenzó a apuntar Alas en su crítica.

Sin embargo, en lo que se refiere a los personajes de la novela, la crítica sí que se ha centrado en personajes como Alejandro Miquis –Ontañón [2005]– y Pedro Polo –Méndez-Otero Pérez [2013]–, además de tratar temas como la educación y la pobreza en los que se menciona a Felipe Centeno como recurso del autor para hacer explícitos estos temas. Igualmente interesante es el estudio del manuscrito de *El doctor Centeno* en el que investigadoras como Isabel Román [2008] advierten un cambio significativo en lo que respecta al tratamiento de este personaje en relación con la versión que finalmente se publicó, pero sin llegar a profundizar en los motivos que pudieron llevar al autor a realizar estos cambios o, por el contrario, lo que estas modificaciones suscitan o afectan en la significación de esta novela.

En lo que respecta a *Tormento*, se asiste, nuevamente, al análisis de personajes tan importantes como Amparo Sánchez Emperador y Agustín Caballero –Caudet [2019]–, pero sin abordar a Felipe Centeno como único individuo de estudio, pues sí que se le ha tenido en cuenta para analizar la posible trilogía que Galdós pudo haber escrito y que conformaría *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* –Willem [2017]–.

Por último, si atendemos más allá de los estudios en los que no se trate en concreto a los personajes de estas cuatro obras, sino su aspecto temático –Sackett [1966] y Oyarzun [1974]–, la presencia de la infancia en las obras galdosianas –Wang [2017]– o incluso la construcción narrativa, de cada una de las novelas –Durán [1964], Franz [1991], Rodríguez [1967], Sánchez Llama [2003], Gullón [2018]–, podemos encontrar algunas referencias, aunque mínimas, a algún aspecto de Felipe Centeno.

Teniendo en cuenta, por tanto, los datos que hemos podido hallar sobre este personaje, creemos necesario un estudio pormenorizado de la evolución Felipe Centeno, no como figura de cuatro novelas aisladas, sino como individuo que fluye por ellas. Se busca así, realizar un estudio que proporcione una visión completa de este personaje que aparece en las cuatro importantes novelas citadas, y que creemos que va mucho más allá de ser un mero personaje secundario en *Marianela*, *La familia de León Roch* y *Tormento*, o de ser el recurso con que dar unidad narrativa a *El doctor Centeno*.

Por tanto, sin olvidar que, tal y como asegura M.^a Carmen Bobes Naves «la figura y el concepto de *personaje* no siempre han sido entendidos de la misma manera» [2018: 10] y que «[...] el mismo personaje en dos obras diferentes, nunca tendría el mismo sentido porque estaría en distintas relaciones con las categorías de un texto o de otro» [2018: 11], vamos a hacer un recorrido por *Marianela*, *La familia de León Roch*, *El doctor Centeno* y *Tormento*.

¿Cuál es la intención al situar a Felipe Centeno en cada una de estas obras?, ¿se aprecian grandes cambios de una novela a otra?, ¿siempre es un personaje secundario?, ¿es solo una burla que el narrador se refiera a él como *héroe* en *El doctor Centeno*?

Estas son solo algunas de las cuestiones a las que vamos a tratar de dar respuesta, pero partiendo de una perspectiva un tanto diferente a la más habitual (al menos teniendo en cuenta los trabajos de los últimos años). Se va a tomar como base la teoría que presenta Bobes

Naves [2018] con respecto al estudio de los personajes –que están abiertos a tantas interpretaciones como lecturas podemos hacer cada uno de nosotros– y a la que expuso Tomachevski en 1982 [según Bobes Naves, 2018: 76] al postular que la principal función del héroe «no consiste únicamente en destacar entre los personajes por la actividad desarrollada y por el hilo conductor de la historia, sino por ser también un catalizador de los diferentes motivos para establecer el orden», las relaciones y la funcionalidad de cada uno de ellos. Es decir, seguimos el pensamiento de que «la presencia del héroe [...] conserva su relieve literario y semiótico porque es la referencia para el orden del relato, y es el núcleo del sentido, por su capacidad de asumir sus funciones de sujeto principal» [Bobes Naves, 2018: 76].

Este hecho no es incompatible, por otro lado, con que atendamos y tengamos en cuenta la concepción artística de Pérez Galdós, pues teniendo en cuenta las discusiones que aún hoy siguen surgiendo sobre si el movimiento al que pertenece su obra es el *Naturalismo* o el *Realismo* –polémica que no se va a tratar en el presente escrito–, se considera que es más acertado recordar la opinión literaria del autor en lo que se refiere a la plasmación de unos elementos u otros.

Los textos del propio artista que consideramos fundamentales a la hora de tratar esta cuestión pertenecen: uno de ellos a la etapa inicial de su creación, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), y el otro de ellos a la final, «La sociedad presente como materia novelable» (1897). En ambos textos el literato expone de forma muy clara y sin tapujos los aspectos fundamentales que toda novela tiene que incluir, pues a pesar del paso de los años, el Galdós maduro sigue manteniendo una forma específica de concebir este arte, ayudando a los estudiosos venideros a terminar de comprender sus afirmaciones. Por ejemplo, el centrar y tomar como modelo a la propia sociedad española para crear sus obras, sin tener que basarse en vivencias más allá de nuestras fronteras, y sin tener que recurrir a una excesiva fantasía para atraer al público lec-

¿ESTÁ TODO TAN CLARO EN FELIPE CENTENO?

tor. Asimismo, y teniendo esto en cuenta, no hay que olvidar que en ningún momento de su carrera literaria este escritor estuvo de acuerdo con que se estableciera su forma de escribir o de pensar respecto al arte como modelo y/o paradigma. Insistiría toda su vida –aunque hubiera críticos como Leopoldo Alas que reiteraran lo contrario– en que no era docto ni erudito en materia de teoría literaria, por lo que no se tenían que tomar sus opiniones como tales [Pérez Galdós, 1897: 7-8].

¿ESTÁ TODO TAN CLARO EN FELIPE CENTENO?

Humíllate y te ensalzaré, dice el Evangelio, y esta vez ha cumplido su promesa con *Marianela*. Del polvo colorado de una mina creó Pérez Galdós el cuerpo de Marianela, raquítico y feo, tal vez con alguna gracia que solo un espíritu penetrante pudiera descubrir; pero a este cuerpo unió un alma bella, apasionada y soñadora [Alas, 1991a: 60].

Ciertamente, al hablar de *Marianela* el personaje en el que pensamos inmediatamente es en la gran protagonista de esta eponimia, quizá también en Pablo Penáguilas pero es más difícil que se preste atención a Felipe Centeno. Ya sea porque es una figura que aparece en escasas ocasiones en la novela, porque no tiene, aparentemente, un papel relevante en la misma, o porque nuestra faceta de lectores hace que lleguemos a olvidarnos de este individuo, Felipe Centeno no suele despertar un interés demasiado relevante en esta novela. Pero, ¿y si nos estuviéramos equivocando al mantener esta perspectiva?, ¿y si estamos dando por hecho datos que no tendríamos sin la presencia de Centeno?

«[...], y Celipín, que era el más pequeño de la familia y frisaba en los doce años, tenía su dormitorio en la cocina, la pieza más interna, más remota, más crepuscular, más húmeda y más inhabitable de las tres que componían la morada Centenil» [Pérez Galdós, 2015: 95].

Esta es la primera mención que el narrador hace al menor de los Centeno, y de ella podemos extraer datos relevantes y que van a guiar al lector –sin que este sea consciente, en muchas ocasiones, de ello– en su lectura con respecto a la figura de Marianela. No son desinteresados los aspectos que la voz narrativa decide proporcionarnos, tampoco los adjetivos que emplea para ello, ni las líneas que le dedica. Es conveniente recordar que, hasta el momento, no tenemos muchos datos acerca de la edad de los personajes que han aparecido en la obra, al menos no referencias exactas. El hecho de que el lector sepa, tras la edad de Marianela [Pérez Galdós, 2015: 87], la de Felipe Centeno, no es baladí. El narrador ya está marcando un paralelismo entre estas dos figuras; está haciendo que, de forma involuntaria, las relacionemos de forma estrecha¹. Esto será el principio de que el lector llegue a vislumbrar a estos dos personajes como las dos caras de una misma moneda, ya que como apunta Clémessy: «[...] el novelista ha concebido la relación de Celipín con Nela como una melodía de dos voces en la que lo tierno conmovedor que corresponde a la chica alterna con las notas humorísticas que ponen de realce el perfil psicológico del niño» [1990: 32].

El simbolismo que se denota en la obra no se llegaría a presentar de forma tan clara sin Felipe Centeno, pues Nela no estaría del todo definida sin las conversaciones y/o visiones del mundo de su compañero, por lo que la relevancia del niño es importante y está descrita en la novela, pero ya no solo por esto, sino porque la figura del narrador lo observa desde la curiosidad, pues es el único de la familia Centeno que quiere dejar de ser piedra: «El único que solía mostrar indicios de rebelión era el chiquitín. En sus cortos alcances, la Señal-

¹ La relación no solo se manifiesta en que el narrador nos indique la edad del niño, sino en la forma de hacerlo. Al igual que sucede con Marianela, la cual al indicarle su edad a Teodoro Golfín lo hace utilizando la partícula *Dicen*, añadiendo así, además una «perspectiva legendaria» tal y como apunta Fco. Caudet en su edición de esta obra [Pérez Galdós, 2015: 87], un halo de inexactitud; a la hora de indicar la edad de Celipín, el narrador escoge ser también impreciso.

na no comprendía aquella aspiración diabólica a dejar de ser piedra» [Pérez Galdós, 2015: 101].

–Que no quiero a mi madre ni a mi padre como los debiera querer.

–Ea, pues si haces eso, no te vuelvo a dar un real. Celipín, por amor de Dios, piensa bien lo que dices.

–No lo puedo remediar. Ya ves cómo nos tienen aquí. ¡Córcholis! No somos gente, sino animales. A veces se me pone en la cabeza que somos menos que las mulas, y yo me pregunto si me diferencio en algo de un borriquito... Coger una cesta llena de mineral y echarla en un vagón; empujar el vagón hasta los hornos; revolver con un palo el mineral que se está lavando. ¡Ay!... –al decir esto los sollozos cortaban la voz del infeliz muchacho–. ¡Cór... córcholis!, el que pase muchos años en este trabajo, al fin se ha de volver malo, y sus sesos serán de calamina... No, Celipín no sirve para esto... Les digo a mis padres que me saquen de aquí y me pongan a estudiar, y responden que son pobres y que yo tengo mucha *fantasía*. Nada, nada, no somos más que bestias que ganamos un jornal... ¿Pero tú no me dices nada? [Pérez Galdós, 2015: 98]

No deja de ser significativo que, efectivamente, Nela y Celipín se contraponen en muchas de sus ideas, como en esta cita muestra la que tienen de la familia, pues mientras la joven piensa que por encima de todo están los padres de una persona (en este caso los de Felipe), él sostiene que si no se comportan como tales no puede quererlos como tradicionalmente se indica que habría que hacerlo, algo que no solo va a mantener en esta obra, sino que se reafirmará en ello a lo largo de las otras tres en las que aparece. Por esto, le propone varias veces a Nela que se vaya con él, insistiendo en que ella también tiene talento [Pérez Galdós, 2015: 164].

Por otra parte, el pensamiento de Felipe de querer avanzar como persona, más allá de las posibilidades que le brinda su familia, no deja de ser representativo de la idea de no conformarse con la posición en la que ha nacido, sino buscarse su propio camino; aspecto que cuando Galdós compone esta obra empezaba a ser algo que se tenía muy presente en la sociedad. Y este aspecto no deja de llamar la

atención ya que esta visión es completamente contraria a la de Marianela, pues no todos a su alrededor le aseguran que no sirve para nada. Así se lo dicen Pablo, Teodoro y el propio Celipín. Evidentemente, cada uno según su forma de ser y pensar, pero no por ello hay que desechar estos pensamientos.

Para el caso que nos ocupa, que el pequeño de los Centeno tome como modelo a Teodoro Golfín y no, por ejemplo, a cualquier otro hombre del pueblo o a alguien más próximo a su edad como es Pablo Penáguilas, el amo de Marianela, es también muy significativo; muestra una intención muy marcada de cambiar y de querer avanzar sin mirar atrás. No se fija en lo propio, sino en lo ajeno. En una novela como la presente, llena de simbolismo, no es descabellado pensar que estas ideas de Felipe hacen referencia también a la simbología de pasar de la oscuridad del poco saber y de un espacio angosto y sin luz en el que suele estar (recordemos cómo presenta el narrador a este personaje) a una situación completamente diferente. Mientras Pablo vive en una completa oscuridad visual, pero con la luz del conocimiento –hasta que Golfín le proporciona el sentido de la vista–, Marianela, pero también Felipe, posee el primer don, pero no el segundo. La diferencia, nuevamente, entre estas dos últimas figuras es la intención de Centeno de corregir este hecho e instruirse y la de Nela, la de no ver más allá.

–El problema de la orfandad y de la miseria infantil no se resolverá nunca en absoluto, como no se resolverán tampoco sus compañeros los demás problemas sociales; pero habrá un alivio a mal tan grande cuando las costumbres, apoyadas por las leyes..., por las leyes, ya veis que esto no es cosa de juego, establezcan que todo huérfano, cualquiera que sea su origen..., no reírse..., tenga derecho a entrar, en calidad de hijo adoptivo, en la casa de un matrimonio acomodado que carezca de hijos. Ya se arreglarían las cosas de modo que no hubiera padres sin hijos, ni hijos sin padres [Pérez Galdós, 2011: 145].

Estas palabras pertenecientes a Teodoro Golfín resultan muy reveladoras, ya no solo por lo que significan de por sí, sino si las

comparamos con las ideas de Centeno, ya que este tiene como modelo a Golfín:

–*Miá tú...*, yo tengo pensado irme derecho a una barbería... Yo me pinto solo para rapar... ¡Pues soy yo poco listo en gracia de Dios! Desde que yo llegué a Madrid, por un lado rapando y por otro estudiando, he de aprender en dos meses toda la ciencia. *Miá tú*, ahora se me ha ocurrido que debo tirar para médico... Sí, médico, que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena de dinero el bolsillo [Pérez Galdós, 2011: 162].

Se atisba, claramente, la diferencia entre estos dos personajes gracias a las palabras de Felipe Centeno. Mientras el primero se inquieta por un problema social, el segundo no concibe la profesión de médico para hacer el bien, sino como un medio para poder conseguir dinero, posesión de la que ahora carece, y que Nela le aconseja manejar con cautela y sin obsesionarse.

El motivo de estas dos citas no es otro que el de mostrar la diferencia del fondo de ambos personajes, pues aunque el lector establecería una conexión inmediata entre el dato de que Felipe quiera ser como Golfín, y su intención de imitarlo en todo, se da cuenta de que no es así. No se pretende equiparar los asuntos que cada uno de ellos trata, pero sí la manera de enfocarlos, pues se vislumbra a la perfección la actitud egoísta y avariciosa de Centeno frente a la de su modelo. Y es que a pesar de que Felipe es un niño y Teodoro un adulto ya entrado en su madurez, a lo largo del desarrollo del primero, el lector no va a asistir a un gran cambio en lo que se refiere a esta cuestión.

Finalmente, se quiere hacer hincapié en el hecho de que el narrador nos indica de forma explícita que retomará a Felipe Centeno y que lo hará en una obra que le dedicará a él, algo que evidencia el valor que Galdós le está dando a este personaje que en *Marianela* le ha servido no solo para terminar de completar la figura de Nela, sino también para mostrar otra visión de la España rural del momento – dejando ver, tal vez, una crítica hacia la misma–, afianzar el simbo-

lismo presente en la novela, y comenzar a presentar a un personaje francamente interesante.

Este género de novelas [novela psicológica o de carácter] es susceptible de gran variedad, y puede recibir nombres diferentes, según los aspectos de la vida psicológica que expone. De aquí la llamada novela *religiosa*, por ocuparse principalmente de las manifestaciones de sentimiento religioso; la novela *sentimental*, que se dedica con especialidad a pintar la vida del sentimiento, y sobre todo el sentimiento amoroso, la novela *humorística*, que expresa su escepticismo mediante una mezcla eternamente subjetiva de risa y llanto, placer y dolor, incredulidad y fe, etc., etc. [Manuel de la Revilla según Sánchez Llamas, 2003: 100].

¿Estaría de acuerdo Leopoldo Alas con esta afirmación? Según lo que indica en su artículo sobre *La familia de León Roch* [Alas, 1991b: 69-70], estaría totalmente en contra de clasificar esta novela bajo un género o tendencia literaria. Y es que no deja de ser curioso cómo, mientras algunos autores y críticos eran reacios a clasificar la literatura por tendencias, otros sí que lo creían conveniente. No obstante, no hay que olvidar que, poco tiempo después de que Galdós publicara las dos partes de esta novela, *Clarín* sí que creará conveniente clasificar *La desheredada* como un escrito inserto dentro del *Naturalismo*.

Más allá de estas paradojas, es importante tener en cuenta las palabras de Íñigo Sánchez Llama [Pérez Galdós, 2003: 101] cuando matiza que la concepción que tiene Manuel de la Revilla sobre la *novela psicológica* «destaca por su flexible versatilidad y nos ofrece un paradigma estético factible para la interpretación de la novela galdosiana».

Pero en este análisis no se va a incidir en estos puntos, es más, en esta ocasión no vamos a zambullirnos demasiado en *La familia de León Roch* ya que el personaje de Felipe Centeno tiene una presencia exigua, pero no por ello nimia. Una vez más volverá a ser un personaje relevante, pero no por terminar de matizar a los personajes principales (Centeno solo aparece en la Primera parte de la obra, momento en el que todavía se está perfilando a cada uno de los sujetos

de la misma), tampoco por dar una visión distinta del marco narrativo en el que nos sitúa la novela, sino porque es el individuo que escoge Galdós para marcar un punto de inflexión en la obra. Es a consecuencia de su despido cuando se pasa de una sección meramente descriptiva –sin que esto se interprete como una mala crítica– a una cargada de movimiento. Es a partir de este momento cuando los hechos comienzan a desencadenarse a gran velocidad.

[...], debiste considerar que he tomado cariño a ese muchacho por su aplicación, su deseo de instruirse y el fondo de bondad que se le descubre en medio de sus puerilidades y travesuras. Le traje de casa de tu madre, porque siempre que aquí venía se quedaba extasiado delante de mis libros [Pérez Galdós, 2003: 363].

Gracias a estas pocas líneas –unidas al momento en el que Luis Gonzaga se fija en él² [Pérez Galdós, 2003: 264]– Felipe Centeno deja de ser un criado más, una «sombra» dentro de la obra, para convertirse en un individuo relevante. Tal vez sin su despido León Roch no habría tomado la decisión de cambiar su actitud para con la relación con María. Y es, a la vez, gracias a esta circunstancia como conocemos un poco más acerca del desarrollo de Centeno, pues León indica con estas palabras que el niño sigue siendo un joven de buen corazón y con el sueño de instruirse, así como que llevaba tiempo en Madrid –debido al dato de que había trabajado en la casa de los padres de María–.

Por último, es también significativo que debido a esta situación (la disputa por el despido de Felipe), se descubren diferentes datos relevantes sobre los tres personajes implicados: acerca del niño, sabemos –además de lo indicado anteriormente– que continúa teniendo unas ideas y unos objetivos muy claros, así como una actitud desafiante ante las personas que le dan órdenes (en *Marianela* se puede observar

² Es importante resaltar que es la primera vez que uno de los criados pasa a tener un nombre propio, por lo que le está dando una importancia.

un primer atisbo en la decisión de emprender su propio camino sin avisar de ello a sus padres); acerca de María, observamos una fuerte rigidez y actitud estricta en lo que se refiere a la fe católica, sin aceptar que piensen diferente a ella, mostrando así su fanatismo devoto, y, por último, en lo que respecta a León, descubrimos que le profesaba lo que parece un cariño real a Felipe, al mismo tiempo que asistimos a una manifestación clara y sin tapujos de sus principios.

[...] Volvamos los ojos hacia otro lado; busquemos a otro ser, rebusquémosle, porque es tan chico que apenas se ve; es un insecto imperceptible, más pequeño sobre la faz del mundo que el *phylloxera* en la breve extensión de la viña. Al fin le vemos; allí está, pequeño, mezquino, atomístico. Pero tiene alientos y logrará ser grande. Oíd su historia, que no carece de interés [Pérez Galdós, 2015: 242].

De esta forma termina *Marianela*³, y con adjetivos semejantes comienza el narrador a presentarnos a Felipe en *El doctor Centeno* [Pérez Galdós, 2008: 105-106] cumpliendo así, un lustro después, la promesa que le hizo a sus lectores. ¿Esto quiere decir que no concibe evolución alguna para con este personaje? Todo lo contrario, retoma a Felipe con el contexto y circunstancia en la que lo dejó con el fin de ir conociendo su desarrollo poco a poco.

Sin embargo, esta es la novela –de las cuatro en las que aparece este personaje– que más ha despertado la curiosidad de la crítica en tanto a lo que el protagonismo se refiere. Ya desde su aparición críticos como Leopoldo Alas [1991c: 113] se cuestionaban quién era el personaje principal de la obra, pues siguiendo el discurrir lógico de toda creación literaria y la tradición que existe al considerar a una figura de mayor o menor envergadura dentro de una novela, nos hace, sin duda, cuestionarnos si *El doctor Centeno*, pese a llevar el nombre de Felipe Centeno, tiene como protagonista a este o a Alejandro Mi-

³ Junto con el párrafo siguiente en el que se nos informa de que habrá una novela dedicada a Celipín [Pérez Galdós, 2015: 272].

quis. Y es que, con el paso de los años, diferentes han sido los estudiosos que, como Germán Gullón [1971], Blanca Montoya Camarena [2008], Cristina Múgica [2015], Linda M. Willem [2017], Marco A. Ramírez López [2017], Assunta Scotto di Carlo [2021], han tratado –en mayor o menor medida– esta cuestión, poniendo en duda que Felipe Centeno fuera una mera comparsa tal y como afirmaba José F. Montesinos [1969: 71], pues en el desarrollo mismo del personaje se podía ver otra perspectiva; al igual que «el héroe de la picaresca, todo lo aprenderá en la vida» [Gullón, 1971]. Es decir, Centeno es un sujeto que evoluciona de forma significativa en la obra, tiene un trasfondo importante. Pero, de igual modo, la poca presencia directa que tiene en la obra hace que nos preguntemos si realmente tiene un papel destacado en la misma. En otras palabras, ¿Galdós «mintió a los lectores» cuando aseguró en *Marianela* que le dedicaría una obra entera al personaje? En nuestra opinión, nada más lejos de la verdad.

Al tratar a un personaje literario conviene recordar que «se construye como una ficción que incluye valores cuyo origen y fin se fija en el hombre como individuo con una dimensión social», ya que «suele tomarse como un resumen y proyecto del hombre», es decir, que fácilmente se puede concebir como «un intento de aclarar y explicar la gran diversidad de modelos humanos» [Bobes Naves, 2018: 58]. Y es que teniendo esto en cuenta se puede hablar de Felipe Centeno, de su construcción e importancia yendo, incluso, más allá de la concepción de una crítica a la enseñanza del momento. Es posible, también, verlo como algo más que un recuerdo o reflejo de Lázaro de Tormes, pues, a pesar de que es una tradición y un escrito que, sin duda, está presente en la obra, no es menos cierto que «estas semejanzas están en el alma humana, y las reminiscencias poéticas, quizá puramente subjetivas, personalísimas, que despiertan algunas creaciones del genio, lejos de ser en mengua de su originalidad, acrisolan el mérito de su obra» [Leopoldo Alas, 1991a: 60]. En definitiva,

proponemos una perspectiva en la que se conciba a Felipe Centeno como un personaje con un gran valor en sí mismo, no como mero hilo conductor –que bien podría ser la ciudad de Madrid–, sino como ese individuo gracias al cual llegamos a la hipocresía de la sociedad del momento.

Pero vayamos poco a poco.

Tal y como indica Carmen Bobes Naves, y C. Kotova sostiene, al hablar de pintura, la ordenación de los componentes «dirige el ojo del que contempla el cuadro en la dirección necesaria, determinando de esta forma la secuencia de la percepción» [Kotova según Bobes Naves, 1986: 41], algo que bien se puede extrapolar a la literatura y, en concreto, a la creación de Felipe Centeno.

Es cuando menos significativo que, casi de forma inmediata, una vez iniciado *El doctor Centeno*, el narrador vincule a Alejandro Miquis y a Felipe Centeno, y el modo en el que lo lleva a cabo: «¡Un muerto! –y fue corriendo hacia donde estaba el héroe» [Pérez Galdós, 2008: 113]. A partir de este momento, el «estudiante de leyes, natural del Toboso» [Pérez Galdós, 2008: 111] y el niño van a ser figuras prácticamente inseparables y, al mismo tiempo, muy semejantes. Ambos pueden vincularse con la picaresca y con la figura de Don Quijote (Alejandro) y Sancho Panza (Felipín), manifestando, por tanto, cada uno de ellos particularidades bastante marcadas.

«Pero como no querían que yo *desaprendiese*... me tomé la carretera y me vine acá» [Pérez Galdós, 2008: 119]. Esta es la primera referencia al deseo de Centeno de instruirse, la cual muestra que, efectivamente, el motivo por el que abandonó Socartes sigue siendo el mismo, y está decidido a conseguirlo: «Digo que estoy buscando... de ver cómo encuentro... de que ponerme a servir a un señor, me deje tiempo para *destruirme*...» [Pérez Galdós, 2008: 119]. Como sabemos, este tipo de amo al que hace referencia no lo encontrará hasta un tiempo después, ya en la novela de 1884.

No obstante, es interesante tener presente que esta instrucción que

reclama, una vez comienza a conseguirla; tras pasar por la escuela y las manos de don Pedro Polo, comienza a rechazarla:

Vedle cómo apechuga con su latín y con la abominable Gramática, de la cual, maldijéralo Dios si entendía una sola palabra. A aquel latín debiera llamársele griego por lo oscuro. Ni él se explicaba para qué era aquello, ni a qué cuento venía en el problema de su educación. Y confuso, lleno de dudas, se atrevía, en su rudeza, a protestar contra la mal enseñada y peor aprendida jerga, diciendo:

–Yo quiero que me enseñen cosas, no esto [Pérez Galdós: 2008, 313].

Comentarios y pensamientos como estos recuerdan a las nuevas técnicas y modelos educativos que comenzaban a entrar a través de nuestras fronteras; metodologías más experimentales; no hay que perder de vista que, en el momento en el que se sitúa esta novela, empezaban a llegar disciplinas como el *Krausismo*, por lo que, de una forma u otra, en un escrito en el que la educación es tan importante, debía tener cabida, aunque fuera indirectamente. Porque no se puede sostener que la enseñanza no es un asunto fundamental en *El doctor Centeno*, son los dos héroes de la obra los que lo recuerdan de forma repetida, pero, tal vez, no es el único; quizá habría que considerar otro aún más importante como es la hipocresía (aspecto que no tiene cabida desarrollar en este estudio y que emplazamos para uno próximo).

Considerando lo apuntado hasta ahora, en realidad, ¿cuántas veces el lector asiste a una manifestación de los pensamientos de Felipe Centeno de forma directa y a que sus acciones directas sean el núcleo central?

Muy pocas. En comparación con personajes como Alejandro Miquis, casi ninguna, lo cual hace que la importancia del pequeño héroe se vea aparentemente diluida, tal y como recogen estudiosos como Flores Ruiz y Luna Rodríguez [2005: 51-52]. Sin embargo, consideramos necesario destacar que, al contrario de lo que se puede

llegar a pensar, una figura «muda» y/o aparentemente «hierática» puede llegar a tener incluso más importancia que una con totalmente contraria, circunstancia que se ve –en nuestra opinión– en Felipe Centeno.

En esta obra, este pequeño héroe le sirve a Pérez Galdós para mostrar una realidad recurrente y visible en la España del momento, y no solo en lo que se refiere a la figura de un niño pobre y sin instrucción, sino también a la mentalidad y la forma de actuar de una sociedad justo antes de una revolución que supondrá un nuevo punto de inflexión⁴. Es gracias a su presencia, a su visión del mundo, como los lectores pueden llegar a atisbar muchas de las realidades que coexisten en una misma ciudad, teniendo, todas ellas, un punto en común. Y es que Centeno va a ser un personaje que, aunque muy joven, debido a los distintos lugares por los que ha pasado y en los que ha servido, va a madurar rápidamente y se va a ir dando cuenta de cómo funciona el entorno en el que vive. Se dará cuenta de la importancia de no creer en todos los que lo rodeaban (cuando Alejandro necesita ayuda muchos de sus amigos lo dejan de lado).

Felipe era su único amigo, y el más leal y condescendiente de todos. Era un chiquillo, es verdad, incapaz de sostener una conversación seria sobre nada; pero tenía tal entusiasmo por las cosas de su amo, que no hacía diferencia en ninguna acción ni palabra de este, y todas las tenía por acertadas, hermosas y sublimes. Era el adúlador sempiterno, si esto puede decirse de una adhesión inflexible, fundada en el agradecimiento, y en un vivísimo afecto que a la vez era fraternal, filial y amistoso [Pérez Galdós, 2008: 366].

Esta es, quizá, la característica más repetida y reconocida, por parte del narrador, en lo que se refiere al personaje de Felipe Centeno; ya no solo en esta novela, sino, a partir de la misma, en *Tormento*. Este

⁴ No hay que perder la perspectiva de las fechas en las que transcurren los hechos narrados en *El Doctor Centeno*, y las referencias tanto directas como indirectas a la caída del gobierno de la Unión Liberal y, como consecuencia, el principio del fin del reinado de Isabel II.

hecho, lleva, por tanto, a mostrar una evolución muy significativa por parte del niño. En *Marianela*, aunque apreciaba y quería a Nela, no llegaba a tener ese nivel de fidelidad con ella, al igual que tampoco lo tenía, según podemos deducir por las palabras de León Roch, hacia los padres de María y tampoco hacia ninguno de los dos esposos, pues no se nos indica que haga nada por volver a la casa ni que quiera despedirse personalmente de León.

Pero no se debe confundir este hecho con considerar al personaje como ese héroe bondadoso y puro que siempre piensa en los demás a la hora de actuar. Felipe seguirá siendo una persona avariciosa, codiciosa y un tanto egoísta [Pérez Galdós, 2008: 417], pero, a su vez, será un héroe muy diferente a Alejandro Miquis. No hay que olvidar que el narrador se refiere a ellos dos con este término, utilizando este hecho para, por un lado, equipararlos, y, por otro, para mostrar las diferencias entre ambos.

«En los capítulos siguientes veremos las hazañas de estos dos niños. En vez de un héroe ya tenemos dos» [Pérez Galdós, 2008: 289]. Dos héroes con sendos nombres propios. No conviene pasar por alto la importancia de la identificación de un personaje a través de un nombre y un apellido [García Gallarín, 1988: 1709]. En este sentido, el autor los está equiparando en importancia, pero, ¿ambos están sufriendo una burla por parte del escritor? En nuestra opinión no, son héroes muy diferentes. Mientras que Alejandro, a pesar de que conquista a los lectores rápidamente, va a simbolizar ese individuo errático, Felipe va a ser ese *héroe moderno* del que habla Carmen Bobes en su estudio de 2018, ese personaje totalmente humano, pero que aprende de sus errores, evoluciona y no se deja sobrepasar por las circunstancias. Y es que, siendo objetivos, hay que admitir que mientras Centeno (ese niño que, aparentemente, no tiene un peso importante en la novela) experimenta un gran cambio a lo largo de las páginas, Miquis, a pesar de ser el centro de la mayoría de las acciones, no. El estudiante es mucho más plano en este sentido; el mismo

pensamiento y forma de actuar con la que inicia el relato lo acaba, algo que el lector no llega a apreciar de forma nítida puesto que en diversas ocasiones parece que asistimos al inicio de una transformación⁵. Sin embargo, Felipín sí que va sufriendo esa metamorfosis.

Al Museo fueron alguna vez. Felipe, con la boca abierta, miraba aquellas figuras tan guapas, y tenía como una sospecha del gran mérito de todas ellas. En presencia de la perfección artística, no hay persona, por ruda, por ineducada que sea, que no sienta, ya que no otra cosa, el secreto orgullo de su afinidad con la esencia divina que inspiró aquella belleza y de su parentesco corpóreo con las manos que la ejecutaron [Pérez Galdós, 2008: 369].

Este fragmento, tremendamente significativo, muestra la consideración que el narrador tiene para con el primero de los héroes, y es que, lejos del estilo indirecto libre en el que se observa el contraste entre la forma de expresarse del niño y las obras que está observando, Galdós escoge, una vez más, a este personaje para hablar de Arte. Siempre que lo trate de forma directa, Centeno va a estar presente, incluso participando en la conversación, algo que no es sino una nueva muestra de la consideración que el narrador tiene para con esta figura, pues, como sabemos, las apreciaciones artísticas están presentes en casi todos sus escritos.

Llama la atención que Pérez Galdós sitúe a los dos héroes junto al Arte, pero con diversa forma de actuar. Cierto es que Felipe va a admirar hasta el último momento *El Grande Osuna*, pero tal y como nos indica el narrador, parece que esto se debe más a la fidelidad que siente hacia su amo que a una verdadera consideración objetiva, pues él mismo va a creer que también es un buen escritor [Pérez Galdós, 2008: 386], mientras que Alejandro, en su último aliento confiesa que la obra debe ser destruida [Pérez Galdós, 2008: 495]. Sin embar-

⁵ Son diversos los ejemplos que encontramos a lo largo de la obra, aunque los más significativos podríamos decir que son el momento en el que recibe la herencia de su tía Isabel Godoy [Pérez Galdós, 2008: 279], y cuando cae enfermo [Pérez Galdós, 2008: 374 y ss.]

go, el autor vuelve a decantarse por Felipe Centeno para mostrar sus críticas hacia el arte literario de la época, es el personaje con el que José Ido del Sagrario va a hablar sobre esta cuestión en las últimas páginas de la novela [Pérez Galdós, 2008: 504-506].

Los personajes son *actores de lenguaje*, la mimesis es desplazada por la semiosis, objetos y ambientes, si son descritos minuciosamente, crea un ilusionario simulacro de la realidad, nunca asimilable a lo real cotidiano [Talens y Company, 1985: 216].

Llegamos, finalmente, a la última de las obras en las que aparece Felipe Centeno, ese niño que, poco a poco, ha ido creciendo y madurando como persona y que ha ido teniendo diferentes «papeles» dentro de cada una de las novelas en las que ha participado. Y es que, en *Tormento*, una vez más, este individuo vuelve a estar en segundo plano, pero no por ello deja de ser importante y/o de tener una relevancia lo suficientemente significativa como para dedicarle unas páginas. Aunque no es un personaje principal, el lector puede seguir apreciando una evolución, una transformación, máxime en comparación con el Felipe Centeno que apareció en *El doctor Centeno*.

Sin embargo, a pesar de que se ha indicado que es un personaje secundario, en nuestra opinión, no tiene la misma importancia que tiene en *Marianela*, pero sí más que en *La familia de León Roch*. Es decir, mientras que, en esta última, tal vez, se podría definir como una figura terciaria (pero no por ello desdeñable, como ya se ha indicado), en *Marianela* y en *Tormento* posee un mayor protagonismo, aunque, también, de forma diferente. En la historia de Nela, nos ayuda a conocer a la protagonista, entender su pensamiento, a la vez que asistimos a la concepción de un niño que se diferencia del resto de los personajes. Pero en *Tormento* no cuenta con esta función, pues aunque, ciertamente, abre y casi cierra la obra –por lo que ya tiene una relevancia significativa–, en esta novela Galdós lo escoge como

informante [Rodríguez Puy, 2014: 6], aportando así una perspectiva narratológica más dentro de la misma.

Pero ahondemos un poco más en esta circunstancia, en la figura de ese transmisor de noticias que, lejos de ser reconocido simplemente por ello, el lector no puede menos que sentir curiosidad –aunque posteriormente ese interés se pierda entre la historia que acontece en la obra– por ese individuo que ayuda a crear ese marco narrativo que Galdós nos ofrece al inicio de la novela gracias al *in medias res* que crea conjugando a Felipe Centeno y a José Ido del Sagrario. Pero, no por ello, permite que ambos personajes nos den la información necesaria para empezar la novela. Es José Ido el que, realmente, se encarga de poner en antecedentes al público. Y es que de la conversación que mantienen lo único que extraemos sobre la situación de Felipe es que tiene «ahora, para decirlo de una vez, el mejor amo del mundo. Debajo del sol no hay otro, ni es posible que lo vuelva a haber» [Pérez Galdós, 2019: 135].

Teniendo este aspecto en cuenta, entonces, ¿dónde se ve esa relevancia que se ha mencionado y que lo lleva a ser más significativo que en *La familia de León Roch*?

En primer lugar, el escritor canario escoge a este joven como parte del diálogo con José Ido, pero, además, Felipe Centeno va a ser esa figura que, con sus noticias, va a conseguir que Amparo recupere la esperanza en aquellos momentos en los que parece haber desistido: «Buenas noches. Vengo a traerle a usted una carta de parte de mi amo [...]» [Pérez Galdós, 2019: 215]. Estas palabras corresponden al inicio del capítulo XI de la novela, momento en el que la hermana de Refugio va experimentando una creciente ansiedad debido a la falta de medios económicos con los que poder continuar su día a día, y a que comenzaba a sentir un sentimiento más profundo por Agustín Caballero, el remitente de la carta que le entrega Centeno y que contiene algunos billetes.

Por tanto, en secuencias como esta, el narrador escoge a Centeno

como «salvador», algo que se dejará ver de forma más significativa al final de la obra cuando consiga evitar el suicidio de Amparo, tal y como extraemos del diálogo que mantiene con su amo una vez este llega a su casa y ve el estado en el que se encuentra la joven:

No tenga cuidado... El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo... ¡ay, no me pegue!..., me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché... [...] Le eché un poco de tintura de guayaco..., de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas [Pérez Galdós, 2019: 399].

CONCLUSIONES

A Balzac le debe una idea interesante: el retorno de ciertos personajes que, como en *La comedia Humana* reaparecen de un libro a otro para producir impresión de mundo propio y autosuficiente, de un mundo donde el personaje no vive limitado a un círculo reducido, sino que, en determinadas circunstancias, participa de los acontecimientos como comparsa y figura subalterna, para en otra novela adelantarse al primer plano y ser parte importante de la narración [Ricardo Gullón, 1978: 38].

Estas líneas de Ricardo Gullón ayudan a explicar y recapitular en pocas palabras el contenido de este artículo, pues Felipe Centeno es un ejemplo de estos personajes que Benito Pérez Galdós recupera en diversas de sus obras, aquellos que utiliza para seguir creando nuevos universos a la par de profundizar en el desarrollo de la persona en cuestión. Pero no lo hará con todos, no la totalidad de las figuras que crea vuelven a aparecer en sus novelas, solo lo hacen aquellos a los que decide proporcionarles la suficiente fuerza y entereza humana, esos que lo ayudan a profundizar y ahondar en la plasmación de la sociedad y de la humanidad misma.

Entre estos personajes se encuentra Felipe Centeno. Un individuo

que, aunque pueda pasar desapercibido, es mucho más rico de lo que en un principio aparenta, pues aún teniendo distintas funciones en cada una de las novelas en las que aparece, siempre otorga un aspecto que es lo suficientemente destacable como para que el lector perciba su entidad y le despierte una notable curiosidad.

A lo largo de estas páginas se ha insistido, y creemos que demostrado, en que Felipe Centeno no es un personaje más, no es una creación carente de significado (ninguno de los individuos creados por Galdós lo son), posee algo que lo diferencia del resto y que hace que sea uno de los escogidos para volver a aparecer en diversas historias. Desde su inicio en *Marianela*, este niño pequeño con afán de llegar a ser algo más en la vida de lo que sus padres han escogido para él, el lector ya conoce a una figura que, aunque secundaria, no deja indiferente a nadie, pues lo ayuda a descubrir mejor a Nela y las particularidades de la sociedad que se retrata en esta obra, así como a tomar conciencia, de manera más notable, del simbolismo de la misma.

Vuelve a tener un espacio en *La familia de León Roch*, un lugar que, aunque mínimo, tiene la suficiente importancia como para provocar, sin él quererlo, que la acción comience a desarrollarse a otra velocidad totalmente diferente a la que venía haciéndolo durante la Primera parte de la novela.

Pero es en *El doctor Centeno*, en esa creación a la que diversos estudiosos se han acercado haciéndose la misma pregunta –si realmente Felipe Centeno es el personaje principal–, en la que asistimos a la manifestación y desarrollo de un personaje de forma plena e íntegra. Aquel niño de Socartes al que tan poca atención le habíamos prestado en nuestra primera lectura toma las riendas de una novela diferente, una obra que, de una forma u otra, no deja indiferente a nadie. Pero lo hace de tal forma que, aun estando su presencia aparentemente desdibujada, es, a la vez, clave para desarrollar los asuntos que Pérez Galdós elige tratar en ella; Felipe Centeno es fundamental para

entender esta novela de forma plena y completa. Siendo el personaje que más evoluciona a lo largo de la misma, quizá se podría decir que su importancia se resalta por el mero hecho de no participar directamente –en muchas ocasiones– en la acción, de no ser la pieza angular de la misma. Sin embargo, evoluciona y el lector percibe ese cambio, al igual que no lo hace con Alejandro Miquis, la otra gran e indiscutible figura de la novela; el otro personaje que, aunque también aparece con la denominación de *héroe* será totalmente distinto en muchos aspectos, llegando a hacer que nos preguntemos si, en realidad, una de sus funciones principales en la obra, es actuar, de forma constante, como contrapunto de Felipe Centeno. Ambas figuras son imprescindibles, ambas permiten que la cuestión de la crítica al arte y al pensamiento artístico de la época esté presente, pero la figura que nunca va a faltar en estas conversaciones y/o menciones va a ser una de ellas, Felipe Centeno, y así se ratificará en *Tormento*. Y es que en la obra de 1884 Felipe Centeno volverá a tener una función, sin lugar a dudas, secundaria, pero las acciones que el autor canario decide que lleve a cabo son más importantes de lo que aparentan a simple vista.

A lo largo de estas páginas se han ido plasmando diferentes aspectos y argumentos que hacen que debamos considerar a este personaje recurrente en cuatro de las novelas de Benito Pérez Galdós como una figura más rica de cómo se la ha venido considerando, pero no simplemente en una de sus novelas, sino en el sentido último del personaje.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOAL LÓPEZ, María (2010): «Una muñeca rota: martirio, pasión y muerte de María Egipcíaca», *Bulletin of Hispanic studies*, 87, 4: 415-431. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/article/47641#journal-pdf> [12-10-2021].
- ALAS, Leopoldo (1991a): «Marianela», en *Galdós, novelista*, ed. e introd. A. Sotelo Vázquez, (Barcelona, PPU), 59-68.

- ___ (1991b): «La familia de León Roch», en *Galdós, novelista*, ed. e introd. A. Sotelo Vázquez, (Barcelona, PPU), 69-84.
- ___ (1991c): «El doctor Centeno», en *Galdós, novelista*, ed. e intro. A. Sotelo Vázquez, (Barcelona, PPU), 113-122.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen (2018): *El personaje literario en el relato*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ___ (1986): «Retórica del personaje novelesco», *Castilla: Estudios de literatura*, 11: 37-56.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136108>
 [3-05-2021].
- CAUDET, Francisco (2019): «Estudio Preliminar», en *Tormento*, ed. F. Caudet, (Madrid, Akal), 5-128.
- ___ (2015): «Introducción», en *Marianela*, ed. F. Caudet, (Madrid, Cátedra), 9-66.
- CLEMESY, Nelly (1990): «Proceso creativo de Celipín Centeno en *Marianela*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, (Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria), II, 31-38.
- CORREA, Gustavo (1974): «La pasión mística de María Egipcíaca en *La familia de León Roch*», *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós* (Madrid, Gredos), 63-79.
- ___ (1960): «Configuraciones religiosas en *La familia de León Roch*», *Revista Hispánica Moderna*, 26: 85-95.
<https://www.proquest.com/docview/1296900409> [10-10-2021].
- DURAN, Frank (1964): «Two Problems in Galdós's *Tormento*», *MLN*, 79, 5: 513-525.
https://www.jstor.org/stable/3042696?seq=1#metadata_info_tab_contents [10-10-2021].
- FAJARDO, Trinis A. M. (2010): «Nombres y símbolos en *Marianela* de Benito Pérez Galdós», *Castilla: Estudios de Literatura*, 1: 72-90.
- FLORES RUIZ, E. María y LUNA RODRÍGUEZ, J. David (2005): «Tuberculosis y escritura, las dos muertes en *El doctor Centeno*», *Revista de literatura*, 67, 133: 49-75.
<https://core.ac.uk/download/pdf/189081767.pdf> [13-04-2021].
- FRANZ, Thomas R. (1991): «Who is responsible for the “text” in Galdós' *Tormento*?», *Hispanófila*, 101: 1-13.
https://www.jstor.org/stable/43808256?seq=1#metadata_info_tab_contents [11-10-2021].
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1988): «El nombre propio de la persona: Marca social de la literatura española del siglo XVII», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, (Madrid, Arco Li-

- bros), II, 1707-1716.
- GREEN, Otis (1967): «Two Deaths: *Don Quijote* and *Marianela*», *Anales Galdosianos*, II: 131-133.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales_galdosianos/partes/325913/anales-galdosianos--4/1 [9-10-2021].
- GULLÓN, Germán (2018): «La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós», *Bulletin of Spanish Studies*, 9-10: 63-73.
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2018.1539438?needAccess=true> [10-10-2021].
- (1971): «Unidad de *El doctor Centeno*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-51-52: 579-585.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/unidad-de-el-doctor-centeno-0/> [20-03-2021].
- GULLÓN, Ricardo (1978): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- LISTER, John Thomas (1931): «Symbolism in *Marianela*», *Hispania*, XIV: 347-350.
- MÉNDEZ-OTERO PÉREZ, Valentín (2013): «Don Pedro Polo: siniestra figura docente», *Contextos*, 23: 117-121.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4805754> [11-10-2021].
- MÉNDEZ-FAITH, Teresa (1982): «Del sentimiento caritativo en *Marianela* y *Misericordia*», *Bulletin hispanic*, 3-4: 420-433.
https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1982_num_84_3_4479 [11-10-2021].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1897): «Contestación del Ecmo. Señor D. Marcelino Menéndez Pelayo», *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós*, 17-49.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000234459&page=1> [31-03-2021].
- MONTESINOS, José F. (1969): *Galdós*, Madrid, Castalia.
- MONTOYA CAMARENA, Blanca A. (2008): *Metapsicología de doce protagonistas: una trayectoria de Galdós*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/321?show=full> [8-10-2021].
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2008): «El personaje de María Sudre en *La familia de León Roch* de Galdós: Literatura y Medicina en el siglo XIX», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26: 137-167.
<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0808110137A/11638> [11-10-2021].
- MORENO CASTILLO, Gloria (1973): «La unidad de tema en *El doctor Cente-*

- no», *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 382-396.
<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/91> [11-10-2021].
- MÚGICA, Cristina (2015): «*El doctor Centeno*: La resignificación del nombre / Renaming and significance in *El doctor Centeno*», *Galdós. Los fundamentos de una época. X Congreso Internacional Galdosiano*, 504-512.
<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/9380> [11-10-2021].
- ONTAÑÓN, Paciencia (2005): «La locura en personajes galdosianos», *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 237-244.
<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1071> [11-10-2021].
- OYARZUN, Luis A. (1974): «Some Functions of Names in Galdos's Novels», *Literary Onomastics Studies*, 74-83.
<https://soar.suny.edu/handle/20.500.12648/3063> [11-10-2021].
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2019): *Tormento*, ed. F. Caudet, Madrid, Akal.
- ___ (2015): *Marianela*, ed. F. Caudet, Madrid, Cátedra.
- ___ (2008): *El doctor Centeno*, ed. I. Román Román, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ___ (2003): *La familia de León Roch*, ed. I. Sánchez Llama, Madrid, Cátedra.
- ___ (1972): «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, ed., intro, y notas L. Bonnet (Barcelona, Ediciones Península), 115-132.
- ___ (1897): «Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós», *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós*, 3-16.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000234459&page=1> [31-03-2021].
- PÉREZ LÓPEZ, Ana M. (2005): *El discurso amoroso en la novela de la Restauración: las novelas de Benito Pérez Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia.
<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10954/PerezLopez.pdf?sequence=1> [11-10-2021].
- RAMÍREZ LÓPEZ, Marco A. (2017): «*El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós: aspectos autobiográficos», *Fuentes Humanísticas*, 9, 54: 157-171.
<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/issue/view/18/55> [10-10-2021].
- RODRÍGUEZ, Alfredo (1967): «Algunos aspectos de elaboración literaria de *La familia de León Roch*», *PMLA*, 82.1: 121-127.
https://www.jstor.org/stable/461056?seq=1#metadata_info_tab_contents [5-10-2021].

- RODRÍGUEZ PUY, Yago (2014): «*Tormento*, estudios de aspectos narratológicos en una novela de Galdós», *Grao en Lingua e Literatura Españolas*, Universidad de Santiago de Compostela.
<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13128> [12-03-2021].
- ROMÁN ROMÁN, Isabel (2008): «Estudio Preliminar», en B. Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, (Cáceres, Universidad de Extremadura), 11-100.
- SACKETT, Theodore A. (1966): *The crisis in the novel of Benito Perez Galdos*, Arizona, Arizona University.
<https://www.proquest.com/openview/8469243e694c72bcbdd9059366f90f67/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> [11-10-2021].
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2003): «Introducción», en *La familia de León Roch*, ed. I. Sánchez Llama, (Madrid, Cátedra), 11-117.
- TALENS, Jenaro. y COMPANY, Juan M. (1985): «De la retórica como ideología», *Eutopías (Teoría, Historia, Discurso)*, 1, 3: 203 y ss.
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6293?locale-attribute=en> [13-05-2021].
- TURNER, Harriet. S. (1999): «Ciencia e ilusión: la doble dimensión de la metáfora en *Marianela*», en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, coord. I. Lissorgues y G. Sobejano (Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail), 168-77.
- SCANLON, Geraldine M. (1990): «Problema Social y Krausismo en *Marianela*», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1: 81-95.
<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1503> [11-10-2021].
- SCOTTO DI CARLO, Assunta (2021): «Personajes recurrentes en la obra de Galdós: La familia del “evaporado filósofo” José Ido del Sagrario», *Cuadernos AISPI*, 17: 171-188.
<https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1797> [10-10-2021].
- WANG, Yuqi (2017): *La infancia y la adolescencia en la obra de Pérez Galdós*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46833/1/T39686.pdf> [11-10-2021].
- WILLEM, Linda M. (2017): «Chapter 2: Recurring characters: The Centeno-Tormento-Bringas trilogy», *Galdós's Segunda Manera: Rhetorical Strategies and Affective Response*. Project MUSE Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 99-146.
<https://muse.jhu.edu/chapter/2635454> [8-10-2021].

RETRATO ORAL Y MODISMOS
VERBALES: EL DISCURSO DE
UN PERSONAJE GALDOSIANO,
ANTÓN TRIJUEQUE,
EN *JUAN MARTÍN, EL EMPECINADO*

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ

Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

1. INTRODUCCIÓN

UN RELEVANTE ACIERTO de Pérez Galdós, en su quehacer literario, es el reflejo del uso de la lengua en la conversación, en los diálogos entre sus personajes y en el coloquio mantenido por el narrador con el lector, en la primera serie de los *Episodios Nacionales*; es decir, su acierto consiste en transmitir la lengua hablada, la oralidad. Hasta tal punto este rasgo es importante que lo configura como un escritor moderno que avanza el lenguaje literario del siglo XIX, basado predominantemente en la narración, hasta hacerlo entrar en la modernidad, a través de la lengua oral, fiel espejo de la vida contemporánea tal como transcurre en la realidad, no como es vivida y pensada en la imaginación del autor. Para llegar a este resultado, el escritor debe hacerse a un lado, dejar de escribir con sus palabras y convertirse en un gran oído que oye, escucha y recoge

todas las vibraciones del sonido lingüístico en el aire, formadoras de las palabras, los diálogos, las conversaciones de su entorno. De este punto de partida, según la metodología de poner el oído, nace la fluidez de su escritura oral, plena de coloquialismos, de refranes, de frases hechas, de modismos verbales. Pérez Galdós, inserto en la corriente literaria del realismo, se comporta como un observador tenaz e incorpora este fluido oral de la vida a su obra. De ahí que su importancia como escritor no se revela en su dimensión literaria –en la invención de historias, argumentos y personajes–, sino en su aportación lingüística, específicamente, de la oralidad.

Así pues, fundiendo el aspecto lingüístico de la oralidad y los modismos verbales que esta comporta con el estudio del retrato literario, el propósito de este trabajo consiste en indagar cómo Pérez Galdós construye el retrato oral en uno de los *Episodios Nacionales* de la primera serie, titulado *Juan Martín el Empecinado*, por medio del discurso oral de un guerrillero, mosén Antón Trijueque –figura central de la obra–, y de los discursos de sus jefes y compañeros, ya sean la respuesta dialógica a los de aquél, ya estén originados por su comportamiento militar y personal, retratos a los que se unen los del narrador en primera persona, Gabriel Araceli, que, por dialogar directamente con el lector, entra de lleno en el ámbito de la oralidad. Por consiguiente, las intervenciones dialógicas de Antón Trijueque y de sus interlocutores ofrecen, además del interés del asunto tratado en sus descripciones y explicaciones –el talento estratégico del cura, su desobediencia, su proyecto de desertión u otros–, una singular galería de retratos orales.

2. JUAN MARTÍN EL EMPECINADO: HISTORIA Y ARTE

En su concepción de la novela española, Pérez Galdós identifica como misión del escritor la de «reflejar esta perturbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso

drama de la vida actual» [Bravo-Villasante, 1988: 40]. Y, echando en falta la novela de costumbres de la clase media española, vaticina su próxima llegada: «No ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra, vasta y compleja que ha de venir necesariamente como expresión artística de aquella vida» [Bravo-Villasante, 1988: 40]. Estas ideas las exponía el escritor en 1870 y, veinticinco años después, él mismo se había convertido en el novelista que llevó a cabo el proyecto. Pero, para comprender la sociedad del presente, antes hay que conocer el pasado, primera piedra de la edificación actual y, de ahí, la razón y presencia de los *Episodios Nacionales* en la obra de Pérez Galdós.

Los *Episodios Nacionales* se dividen en cinco series de diez volúmenes, salvo la última que solo tiene seis y queda inconclusa. Entre ellas, *Juan Martín el Empecinado* (1874)¹ ocupa el lugar noveno de la primera serie, después de *Cádiz* y antes de *La batalla de los Arapiles*. Toda la primera serie está narrada por Gabriel Araceli, personaje de ficción, a quien vemos evolucionar en los distintos acontecimientos militares y amorosos de su vida, y es el testigo que comunica los sucesos históricos, además de otros, expuestos en primera persona y con varias interpelaciones al lector. Se plantea, pues, esta obra, en el campo de la oralidad.

La novela se centra en la guerra de guerrillas, mantenida por el pueblo español, contra las tropas napoleónicas en la gran partida mandada por Juan Martín el Empecinado, en la Guerra de la Independencia, y el escenario por donde discurren y se enfrentan los ejércitos son las poblaciones de Guadalajara (Grajanejos, Cifuentes, Cuvillejos, El Rebollar, Molina, entre otras) y Aragón, (Calcena, Calatayud, Daroca), de ahí la aparición constante de sus topónimos.

En realidad, la historia escenifica² la traición del cura guerrillero

¹ Para las citas textuales, se sigue la 2ª edición publicada por la editorial La Guirnalda, en 1879, actualizada la ortografía.

² Valle-Inclán, en una entrevista concedida en Madrid, en el año 1933, valora la

aragonés, mosén Antón Trijueque³, valiente militar y gran estratega, que, llevado de su ambición de mandar un ejército y sabiéndose con facultades para ello –se enfrenta y desbarata al ejército francés, logrando la victoria en numerosas ocasiones–, deserta de las filas de la guerrilla y se pasa al enemigo. Su carácter intrépido, arriesgado, se destaca sobre la figura del Empecinado –a pesar de ocupar este el protagonismo del título– y está pintado con una fuerza artística tal que consigue subirse al *podium* de los grandes personajes galdosianos por su ciclópea dimensión física, por su etopéyica magnitud y por la monstruosidad de su deslealtad. Estos trazos de su fuerte personalidad se transmiten en breves retratos con bellísimas metáforas y modismos verbales, por medio del autorretrato dialógico que hace el indómito guerrillero ante la autoridad militar, del retrato, también dialógico, de su jefe inmediato, Sardina y del general Juan Martín, como respuesta a su actuación civil y militar; y de Gabriel Araceli, a cuyo cargo corre su caracterización última, la de traidor.

Respecto de la figura de Antón Trijueque, no se ha identificado aún su personalidad histórica, si la tuviere; aunque cabe la posibilidad de que el autor haga converger, en un personaje de ficción, rasgos de varios personajes históricos, como realizó en *Cádiz*, con don Pedro de Congosto [García Estradé, 2013a]. El apellido *Trijueque* procede de un pueblo de Guadalajara, donde se asienta el *balcón de La Alcarria*, desde el cual se contempla una excelente panorámica sobre los accidentes geográficos de La Muela, El Colmillo y el cerro de Hita.

En definitiva, *Juan Martín el Empecinado* esconde tras su título al otro coprotagonista, mosén Antón Trijueque, de esta historia, en la

dimensión dramática de Pérez Galdós con estas palabras: «En sus comienzos hay más estructura de autor dramático que de novelista. Tenía, como todos los españoles una mentalidad de dramaturgo». Cita recogida por Mendoza [2007: 82].

³ A pesar de ser uno de los personajes más logrados de Pérez Galdós, los estudiosos no le han prestado la atención debida. Elizalde [1977] le dedica solo unas líneas destacando su altura y descomunal apariencia física.

que Pérez Galdós rinde homenaje a los voluntarios de la guerra de partidas contra el águila napoleónica, y esclarece, con un vigor narrativo y una espléndida forja de caracteres, los problemas y luchas internas de los dos antagonistas: el haz y el envés, la luz y la sombra de esta heroica guerra.

3. EL RETRATO ORAL EN *JUAN MARTÍN EL EMPECINADO*

Un aspecto fundamental de esta obra es la modernidad del retrato galdosiano, con respecto al del siglo XIX, especialmente. Si en esta época decimonónica predominan los retratos largos, muy detallados, lentos, compuestos en un bloque de varios párrafos, Pérez Galdós, en esta novela, inaugura una nueva época retratística⁴: a la larga extensión, opone brevedad, un retrato miniatura; al análisis de detalles, la síntesis; a las largas parrafadas, una única oración, manifestada en un modismo verbal⁵ y a la lentitud descriptiva, la rapidez. Las consecuencias son evidentes: el retrato gana en claridad y nitidez y en fijeza recordatoria: queda grabado en la memoria.

Si, por una parte, el retrato galdosiano se aparta del siglo XIX, por otra, enlaza con el Renacimiento. De igual modo que, en los talleres de pintura de este período, cada artista trabajaba una parte del cuadro: uno hacía el boceto; otro, el paisaje; aquél era experto en

⁴ Senabre [1997: 9-25] da una visión histórica, general y didáctica, del retrato literario, reflejando los preceptos retóricos de la Antigüedad y Edad Media, entre otros.

⁵ La definición de modismo zoomórfico, realizada por García Estradé [2017: 505-506], es la siguiente: «El modismo con animales es una expresión lexicalizada en la que la presencia animal es distintiva y esencial, implantada en el sistema lingüístico del español, de carácter universal y de alta especialización semántica, cuyo significado no corresponde a la suma literal de sus componentes lingüísticos, con función descriptiva e intensificadora de una determinada realidad, expuesta a través de figuras retóricas que imprimen al habla y a la escritura, vivacidad, colorido e intensidad».

pintar manos y este, en figuras, trabajos que se hacían en tiempos sucesivos, los personajes de esta novela son los artistas orales que pintan con palabras un mismo retrato en tiempos sucesivos. Este procedimiento seguido por el escritor explica la estructura dispersa del retrato galdosiano a través de diferentes capítulos y de distintos personajes-pintores. El retrato se compone poco a poco y va ganando en densidad, hasta quedar terminado. El lector, al no haberlo recibido de golpe, en un solo trazo, está obligado a la participación para enlazar estos retratos miniatura, unos con otros, y forjar en su mente el retrato completo. En consecuencia, Pérez Galdós exige un lector activo.

Con respecto a los personajes retratados, la obra presenta muchos retratos: el retrato de guerrilleros individuales, de la vida guerrillera, del ejército francés, del general Juan Martín y, sobre todo, de Antón Trijueque, centro de atención de este estudio.

Antón Trijueque es, junto a Juan Martín, el coprotagonista de la novela. En definitiva, la novela no es más que la historia de su traición, relatada en varias fases: desde sus prodigiosas victorias que tienen como consecuencia –además de presentar al personaje en su esplendor guerrero–, hacer más significativa su rebeldía; su descontento militar, al no verse, en su opinión, suficientemente reconocido por sus jefes; su desacato a la autoridad militar, su proyecto de desertión y la realización del mismo al pasarse a las filas enemigas; el combate con sus antiguos compañeros, a los que hace prisioneros y su encuentro con Gabriel Araceli –ahora prisionero del ejército francés–, que le obliga a reflexionar sobre su mezquina actuación, hasta su trágica muerte, ahorcado en un árbol.

Estos sucesos generan magníficos retratos sobre el personaje –y sus compañeros–, contruidos con los más diversos materiales y realizados desde diferentes enfoques artísticos. Los retratos orales se caracterizan por su brevedad, por la aparición muy frecuente de modismos verbales y por la presencia de un elemento semántico

protagonista que se convierte en el criterio clasificador para agruparlos, según sus elementos constituyentes, y siguiendo un orden alfabético, en el retrato anatómico (con presencia de las partes del cuerpo humano, *tirar de las orejas, ser el cerebro de*); astral (con un astro como protagonista, *no haber [otro] bajo el sol*); bíblico (el personaje se funde con un personaje bíblico, *Judas*); cosificador (el personaje se define por los objetos, *la gorra de cuartel*); diabólico (el personaje se identifica o compara con el demonio, *asemejándose a Satanás*); el de gigantismo (el gigante es el elemento identificador del personaje, *ser un gigante*); metálico (formado por metales: *ser de oro, ser de hierro; tener un corazón de bronce*); el retrato de repostería (constituido por ingredientes de repostería, *ser un corazón de alcorza, no ser de alfeñique, tener un corazón de manteca*); zoomórfico (donde se identifica o compara al personaje con animales: *ser una hiena*); y tautológico (se explica un término repitiendo el mismo término, *me fundo en lo que me fundo*). Entre ellos, destaca por su frecuencia, variedad y simbolismo, el retrato zoomórfico.

Estas clases de retrato tienen, como referente principal, a mosén Antón y, en menor medida, a otros compañeros y comprenden, según el número de personajes, desde el retrato individual, incluyendo el autorretrato, hasta el retrato de grupo; y por la forma, destaca el retrato miniatura. Se presenta, en este estudio, una selección de retratos de unos guerrilleros, para centrarse, después, en mosén Antón.

4. EL RETRATO DE ALGUNOS GUERRILLEROS

La presentación de algunos guerrilleros se realiza mediante retratos zoomórficos y cosificadores, principalmente, además del retrato astral y de los retratos metálicos. Se ofrecen unos ejemplos a continuación de los tres primeros grupos.

4.1. LOS RETRATOS ZOOMÓRFICOS DE VICENTE SARDINA: EL TORO, EL TIBURÓN

Uno de los personajes históricos de la novela es Vicente Sardina, quien se destacaba por su voluminosa complexión, interpretada a través de un modismo verbal en una prosopografía zoomórfica, a la que se añaden otros rasgos, religioso y empático, de carácter etopéyico, completando su retrato: «Era un hombre enteramente contrario a la idea que hacía formar de él su apellido; es decir, voluminoso, *no menos pesado que un toro*⁶ bien parecido, con algo de expresión episcopal o canonjil en su mofletudo semblante muy risueño, charlatán, bromista y franco hasta lo sumo» [Pérez Galdós, 1879: 14].

En otra ocasión, se insiste en este rasgo de su cuerpo, en una carta de la condesa Amaranta dirigida a Gabriel Araceli: «Al poco rato pidió permiso para saludarnos un señor Sardina, que *más que sardina parece un tiburón* y nos dio tus cartas» [Pérez Galdós, 1879: 129]. La diferencia entre uno y otro texto está en el humor presente en el segundo donde la condesa juega con la desproporción entre lo que sugiere su apellido y su realidad corporal, mientras que en el primero, solo se resalta su corpulencia comparada con un toro. Ambos son retratos zoomórficos, empleando el término «retrato» en un sentido amplio, que abarca tanto la prosopografía, como la etopeya o ambas.

4.2. EL RETRATO COSIFICADOR DEL SARGENTO SANTURRIAS Y DEL CRUDO: LA GORRA; EL BARRIDO Y EL FREGADO

Santurrias, dentro de los personajes de carácter secundario, se perfila con singularidad por su capacidad de engañar a los france-

⁶ Los modismos verbales se señalan en cursiva para evidenciarlos mejor en las citas y en el discurso.

ses y ejercer de espía, desde su apariencia de idiota: «El mismísimo acólito de D. Celestino del Malvar, el mismo rostro que no indicaba ni juventud ni vejez, la misma boca cuyo despliegue no puedo sino comparar a la abertura de una gorra de cuartel, cuando no está en la cabeza, la misma doble fila de dientes, la misma expresión de desvergüenza y descaró» [Pérez Galdós, 1879: 22]. El efecto cosificador se consigue no solo por la comparación de su boca con una gorra de cuartel abierta, sino que está potenciado, especialmente, por la reiteración del término «mismo» aplicado a distintas partes de su rostro y persona («el mismísimo acólito», «el mismo rostro» «la misma boca», «la misma expresión»), que causa un efecto de falta de movimiento, de falta de vida, de paralización y, por tanto, de cosificación.

Respecto a otro guerrillero, apodado el Crudo, su versatilidad se indica a través de un modismo verbal para constituir su retrato de carácter cosificador, pues se le relaciona con las actividades desempeñadas con los utensilios de la limpieza: «Presentóse un guerrillero rechoncho y membrudo, bien armado y que *parecía* hombre a propósito lo mismo para un fregado que para un barrido, en materia de guerra» [Pérez Galdós, 1879: 44].

4.3. EL RETRATO ASTRAL DE SANTURRIAS: EL SOL

El denominado retrato astral tiene como protagonista un astro, en este ejemplo, el sol es su elemento principal. Otro retrato de Santurrias ofrece su destreza inigualable, única, engañar al ejército francés, mostrada por un modismo verbal que inicia el retrato oral realizado por Trijueque: «*No hay otro Santurrias bajo el sol*, Sr. Sardina, y con su traje de pastor y su aspecto y habla de idiota es capaz de engañar a media Francia, cuanto más al general Gui» [Pérez Galdós, 1879: 16].

5. ANTÓN TRIJUEQUE: LA HISTORIA DE UNA TRAICIÓN

La novela expone, como se ha mencionado, no solo los combates de los guerrilleros contra el ejército francés, sino la vida interna de los combatientes populares: la guerrilla vista desde dentro, con sus lealtades al Empecinado, con sus discordias y con la desobediencia de algunos a su autoridad. Entre estos desleales, destaca mosén Antón, cuyo enfrentamiento continuo con Juan Martín lo lleva a marcharse del ejército para pasarse al enemigo y configura una novela dentro de otra novela, la historia de una traición: la transformación del cura guerrillero, convirtiéndose en un renegado. La personalidad de mosén Antón se sustenta en varios pilares: su talento estratégico, su pobreza y honradez, su austeridad en el ejercicio de la vida militar y el lado oscuro de su carácter violento, cruel, y envidioso, de un orgullo descomunal, fundamentado en el conocimiento de su valía militar, que lo diferencia y distancia de sus compañeros. Pero, antes de mostrar estos aspectos, magníficamente manifestados en la oralidad, Pérez Galdós nos presenta a su personaje.

6. LA PRESENTACIÓN DE ANTÓN TRIJUEQUE: EL RETRATO DE UN GIGANTE

Ya desde el mismo capítulo en que se hace la presentación de mosén Antón (cap. II), el narrador procede a relacionar su figura con el mundo animal, aunque, en principio, se limite a una breve pincelada inicial. Para darlo a conocer al lector –después de realizar un primer retrato [Pérez Galdós, 1879: 15]–, el novelista compone otro completo que aúna la prosopografía y la etopeya, basado en el gigantismo y en el simbolismo de su descomunal persona.

Trijueque dió un resoplido, no menos fuerte que un mulo y se levantó. ¡Dios mío, qué hombre tan alto! Era un gigante, un coloso, la bestia heroica

de la guerra, de fuerte espíritu y fortísimo cuerpo, de musculatura ciclópea, de energía salvaje, de brutal entereza, un pedazo de barro humano, con el cual Dios podría haber hecho el físico de cuatro almas delicadas; era el genio de la guerra en su forma abrupta y primitiva. Una montaña animada, el hombre que esgrimió el canto rodado o el hacha de guerra, en la época de los primeros odios de la historia; era la batalla personificada, la más exacta expresión humana del golpe brutal que hiende, abolla, rompe, pulveriza y destroza [Pérez Galdós, 1879: 20].

Este magnífico retrato contiene un rasgo zoomórfico (*dió un resoplido, no menos fuerte que un mulo*), algunos cosificadores (*un pedazo de barro humano, una montaña animada*), simbólicos (*era el genio de la guerra en su forma abrupta y primitiva, era la batalla personificada*); otros correspondientes al primitivismo (*de energía salvaje, el hombre que esgrimió el canto rodado o el hacha de guerra, en la época de los primeros odios de la historia*) y, sobre todo, aquellos que aluden al gigantismo (*Era un gigante, un coloso, de musculatura ciclópea*) porque se trata de presentar a un personaje caracterizado por el signo de lo descomunal, que se diferencia y destaca de todos los que le rodean emergiendo, de entre ellos, como un gigante. El retrato avanza, pues, por la suma de breves visiones etopéyicas y, sobre todo, prosopográficas, que constituyen en sí mismas breves retratos miniatura. Por consiguiente, este retrato se compone de la suma de varios retratos: el zoomórfico, el de gigantismo, el cosificador, el del primitivismo y el simbólico. Es un personaje excepcional y necesita ser enfocado desde diferentes ángulos para configurar su personalidad.

7. LA PERSONALIDAD MILITAR DE TRIJUEQUE: SU TALENTO ESTRATÉGICO

La guerra de guerrillas se caracteriza por dos rasgos: el conocimiento exacto del terreno y el ataque por sorpresa. Por tanto, este talento estratégico se funda en la habilidad de prever el camino que siguen los franceses, y en el conocimiento del terreno en todos los aspectos,

incluso, a campo traviesa, por veredas, atajos y cerros, lo que proporciona llegar a la posición estratégica para atacar por sorpresa al enemigo. Se ejemplifica su talento militar seguidamente por medio del retrato tautológico, zoomórfico y diabólico.

7.1. LA PREVISIÓN DE LA RUTA FRANCESA: EL RETRATO TAUTOLÓGICO

Desde el capítulo segundo de la novela, en el que se realiza la presentación de este guerrillero, se destaca la confianza de su jefe inmediato, Vicente Sardina —hombre de bondadoso corazón y de buen carácter— en su estrategia militar, quien, mientras comen, pide explicaciones a mosén Antón ante su aserto de que los franceses se dirigen a Brihuega, población de Guadalajara:

—¿Y cómo se sabe que van a Brihuega?

—¿Cómo se ha de saber? Sabiéndolo —exclamó con energía mosén Antón que, además de jefe de la caballería, era el Mayor General de la partida y el gran estratégico, y *el verdadero cerebro de don Vicente Sardina*.

—Esas cosas no se saben, se adivinan. Pasaron ayer por Cogolludo, ¿sí o no? Se les vio desviarse del camino real y tomar las alturas de Hita⁷, ¿sí o no?

—Sí, tal era, en efecto, su camino —dijo Sardina con modestia, reconociendo el genio de mosén Antón.

—Ahora, si no nos hemos de mover hasta que el enemigo no nos mande aviso de dónde está... dijo el cura reanudando las interrumpidas relaciones con un sabroso hueso. —Pues adelante —afirmó Sardina con decisión—. Vamos a Brihuega. Les cogemos desprevenidos y ni uno solo volverá a Madrid. Ahora que tenemos el refuerzo de cuatro compañías de tropa... [Pérez Galdós, 1879: 16 y 17].

Este talento militar estratégico se afirma por las palabras de mosén Antón, pero, además, también se corrobora por las del narrador,

⁷ Cogolludo e Hita son pueblos de Guadalajara. El primero destaca por el palacio renacentista de los duques de Medinaceli, el castillo y la iglesia de Santa María; el segundo, por su recinto medieval.

quien hace, en tres pinceladas, un breve y eficaz retrato del guerrillero, empleando un modismo verbal anatómico, *ser el cerebro de*, y quien, después, muestra la modestia del jefe ante su subordinado en cuestiones de estrategia, y la confianza que le merece, al tomar sus palabras como objetivo militar. Otro de los aspectos que revela esta conversación es el fundamento de este talento explicado por su poseedor: se basa en la intuición, según él cree, aunque, en realidad, se sustenta en la lógica⁸. Y, por último, este pasaje conversacional presenta con acierto la personalidad primitiva del cura, que no se detiene en retóricas, sabe la dirección tomada por los franceses, «sabiéndolo», expresándose en una respuesta tautológica y, por medio de la interrogación retórica, «¿sí o no?», interpela a sus interlocutores, sin esperar respuesta, solo para confirmar ante sí mismo la contundencia de sus asertos.

El escritor escenifica un aspecto militar de su personaje, haciendo que se exprese por sí mismo y refuerza su valor estratégico por medio del narrador y de la aceptación de la nueva ruta por su jefe, don Vicente Sardina.

Otro ejemplo sobre la superioridad de su ciencia militar se expone en el capítulo siguiente, cuando mosén Antón rebate la dirección marcada por su jefe para sorprender a los franceses e indica otra; ante el requerimiento de su jefe a que explique en qué se basa, contesta con idénticas manifestaciones tautológicas que en el pasaje anterior:

—Hay que pensar qué dirección tomaremos, señor Sardina —dijo el jefe de Estado Mayor y de la caballería. Las veredas son nuestra ciencia militar.

—Creo que no hay lugar a duda. —replicó Sardina—. El sendero de Yela está diciéndonos: «Corred por aquí».

—No hemos de ir por allí, sino por aquí —dijo Trijueque imperiosamente,

⁸ Como después corroborará otro guerrillero, Viriato, un estudiante de Alcalá de Henares: «Todos esos cálculos —dijo Viriato— son admirables y demuestran el consumado talento de vucencia. ¡Y dice mosén Antón que no ha estudiado lógica! No puede ser...» [Pérez Galdós, 1879: 41].

señalando un cerro bastante elevado que a nuestra derecha teníamos—. Por aquí, por aquí.

—*Hombre de Dios...* ¿pero vamos a *conquistar el cielo*? —exclamó con displi-cencia Sardina—. ¿Adónde vamos en esta dirección?

—Por aquí —repitió el cura señalando a la tropa el cerro—. Yo sé lo que me digo. [Pérez Galdós, 1879: 28]

Y sigue, a continuación, otro retrato tautológico que cierra el diálogo: —¿En qué se funda usted para creer [que ese es el camino que siguen los franceses]...?

—Me fundo en lo que me fundo —replicó con impaciencia el atroz cura guerrillero—. Y no hay más que hablar. Cuando yo lo mando sabido tengo por qué. Y a prisita, a prisita [sic], muchachos... hacer poco ruido [Pérez Galdós, 1879: 28].

Se constata el dominio de Pérez Galdós para, a través de la oralidad, presentar dos personalidades tan diferentes, Sardina y Trijueque. Con la respuesta tautológica, «me fundo en lo que me fundo», —modelo lingüístico ya conocido en el pasaje anterior, «¿Cómo se ha de saber? Sabiéndolo» [cap. II], y ahora repetido—, el cura manifiesta la firmeza de sus convicciones y se comporta como quien no tiene que dar explicaciones ante la autoridad, avalado por la seguridad de sus decisiones. Se muestra este díscolo guerrillero como un hombre de acción, no de palabras, y el trato rebelde y áspero con su jefe se torna afectuoso al dirigirse a su tropa con el uso de diminutivos «a prisita, a prisita» y del vocativo, «muchachos». Dos modismos religiosos⁹, en boca de Sardina, *hombre de Dios* —con el verbo *ser* implícito— y *conquistar el cielo*, determinan la bondad de este, al referirse a su compañero, y la intrepidez de aquel.

El talento estratégico de mosén Antón ha quedado manifiesto en estos pasajes seleccionados y esta cualidad militar para saber por dónde se mueve el enemigo es un valor esencial para atacar por sorpresa en la guerra de partidas.

⁹ Se denominan *modismos religiosos* a aquellos que tienen un sujeto religioso en sus enunciados, según la definición de García Estradé [2013b: 121].

7.2. EL CONOCIMIENTO DEL TERRENO:

EL RETRATO ZOOMÓRFICO

El novelista prosigue mostrando, por medio del narrador, la habilidad militar de mosén Antón, en el conocimiento del terreno, esencial en la guerra de guerrillas, representada esta etapa en dos aspectos: A. En marcha, y B. En parada, ambos a través de nuevos retratos zoomórficos, hombre y animal ligados por una relación de semejanza y de identificación. El perro sabueso, el buitre, el jabalí, la cigarra negra, los cigarrones y el ave de rapiña van en su compañía.

A. EN MARCHA. EL RETRATO ZOOMÓRFICO:

EL SABUESO, EL BUITRE, EL JABALÍ

Así, encontramos a Trijueque, oteando el horizonte, comportándose como un perro de caza: «Despierto, vigilante, inquieto *como un sabueso que adivina la presa*, mosén Antón escudriñaba con *sus ojos de buitre* el estrecho horizonte del valle por donde caminábamos y las cercanas colinas» [Pérez Galdós, 1879: 38].

Más tarde, se le ve avanzar por el cerro, desde donde se divisa, en lo hondo, el pueblo. Su actuación, despejando el camino, se compara con la de un jabalí: «Mosén Antón apartaba, tronchándolas, ramas corpulentas que impedían el paso. *El jabalí perseguido no se abre camino en la trocha con mejor arte*» [Pérez Galdós, 1879: 38]. Es un nuevo retrato zoomórfico que se añade a los anteriores.

B. EN PARADA. EL RETRATO ZOOMÓRFICO:

LA CIGARRA NEGRA, LOS CIGARRONES, EL AVE DE RAPIÑA

En el pasaje siguiente, se observa cómo el cura se adapta al terreno, metamorfoseándose en un animal, la cigarra negra, de la cual adopta su postura para acechar a los franceses: «Mosén Antón se

echó de barriga en el suelo. *Parecía una inmensa cigarra negra* en el momento en que, contrayendo las angulosas zancas y plegando las alas, se dispone a dar el salto» [Pérez Galdós, 1879: 39]. La plasticidad de la imagen, incrementada por el color negro de la cigarra y de la sotana –anticipa *La metamorfosis* de Kafka–, cobra protagonismo y se fija con fuerza en la mente del lector. A esta imagen quieta y negra, le sigue otra zoomórfica que expresa su rápido movimiento, la de los cigarrones:

He dicho que se había tendido de barriga, con las palmas de las manos en tierra y los codos en alto, en actitud muy parecida a la de los cigarrones cuando se disponen a dar el salto. De súbito, mosén Antón saltó todo lo que puede saltar un hombre en tal postura; levantóse en pie, extendió los brazos, lanzaron las cavidades de su pecho *un graznido de ave de rapiña*, brilló el rayo en sus ojos y señalando a la derecha hacia el punto donde desaparecía el valle formando un recodo, exclamó:

—¡Los franceses, ahí están los franceses! [Pérez Galdós, 1879: 41]

El ingenio del novelista encuentra en esta estrategia estilística, la alternancia rítmica de las dos imágenes, quietud y movimiento, una nueva magnitud para su arte. Si se observan ambas descripciones, la primera se compone, a nivel sintáctico, de dos oraciones separadas por un punto; la primera oración es simple; la segunda contiene una subordinada temporal («en el momento en que... salto»), interrumpida por una modal («contrayendo... alas»), lo que confiere un ritmo lento y pesado y concentra la atención en un solo objeto, la cigarra negra, mientras que, en la segunda descripción, una cascada enumerativa de oraciones simples –encabezadas por dos verbos de movimiento y otros: «levantóse [...]; extendió [...]; lanzaron [...]; brilló [...]; exclamó [...]»– da al párrafo un ritmo ágil, lleno de movimiento, mimetizando con palabras, el salto de mosén Antón. Al conjugar estos dos aspectos, quietud y movimiento, el texto adquiere una impresionante belleza.

7.3. EL JÚBILLO DE TRIJUEQUE POR SUS ACIERTOS: EL RETRATO COSIFICADOR Y LOS RETRATOS DIABÓLICOS

El júbilo del gran guerrillero y la satisfacción ante el acierto de sus previsiones le provoca una emoción que repercute en su cuerpo, desordenándolo. En la siguiente intervención oral de Trijueque, el narrador formula un breve retrato cosificador del personaje, comparándolo con una máquina a punto de desarticularse:

—¿No lo dije? ¿No lo dije? ¿Me he equivocado alguna vez? —gritaba mosén Antón, desfigurado por el júbilo, con toda su persona descompuesta y alterada, cual máquina que se va a desengranar—. *Cogidos, cogidos en una ratonera*. Ni uno sólo escapará... Lo que pensé, lo mismo que pensé, pasaron el Henares por Carrascosa, subieron a los altos por Miralrío, vadearon el Vadiel y han cogido el camino real en Argecilla... Todo esto lo estaba yo viendo anoche, señores; lo estaba viendo como se ve un cuadro que uno tiene delante [Pérez Galdós, 1879: 41].

Todo este discurso oral del cura guerrillero se puede condensar en una expresión paremiológica, *cogidos en una ratonera* [los franceses]. La importancia de la visión zoomórfica para retratar a personajes, hechos y situaciones se revela con tal fuerza que no solo la emplea el narrador en su discurso oral dirigido al lector, sino, igualmente, mosén Antón y otros personajes, como se irá conociendo. El modismo verbal zoomórfico, *coger en una ratonera*, que significa *caer en la trampa*, es un retrato zoomórfico y sintético del prendimiento en la encerrona preparada al enemigo. La victoria sobre los franceses, en el pueblo guadalajareño de Grajaneros, no se hizo esperar y está detallada por el novelista.

Sin embargo, Pérez Galdós no se contenta con expresar el júbilo de su personaje por un retrato cosificador, sino que también lo evidencia en los retratos diabólicos. Retratos en que Satanás adquiere protagonismo:

Agitaba los brazos, sacudía las piernas, y ponía en movilidad espantosa todos los músculos de su rostro, asemejándose a Satanás cuando padece un ataque de nervios, si es que el ministro de la eterna sombra experimenta iguales debilidades que las damas del mundo visible; desenvainaba su sable, volvía-lo a envainar, frotábase las manos con tal presteza que causaba asombro que no despidieran chispas, se acomodaba en la cabeza el mugriento pañuelo y la gorrilla, se apretaba el cinto, y profería vocablos ya patrióticos, ya indecentes mezclados con blasfemias usuales y aforismos de guerra [Pérez Galdós, 1879: 42].

Dios es el orden y Satanás, el desorden. El novelista muestra, en estos movimientos incontrolados, que se producen automáticamente y sin estar regulados por el dominio de la mente, el desorden diabólico de su protagonista. Si el júbilo en las personas se manifiesta en una expresión gozosa, en Trijueque se rebaja a dimensiones satánicas, en las que el diablo se nivela, irónicamente, con los ataques de nervios de las damas. Este retrato es una caricatura degradativa y burlona del gran estratega.

De nuevo, se presenta otro retrato diabólico del guerrillero, cuando es requerido por Juan Martín para pedirle explicaciones por su desobediencia, recién conseguida su victoria sobre los franceses en Calcena (Zaragoza): «Su rostro, ennegrecido por la pólvora era el rostro de un verdadero demonio. El júbilo del triunfo mostrábase en él con una inquietud de cuerpo y un temblor de voz que le hubieran hecho risible, si no fuera ya espantoso» [Pérez Galdós, 1879: 100]. Se registra, otra vez el rasgo de inquietud y desorden en mosén Antón embriagado por el triunfo. Es un acierto el destacar la presencia de la pólvora, propia de la batalla, pero también con una referencia implícita al demonio, porque uno de sus componentes, es el azufre, con el cual se le identifica desde antiguo, como se puede comprobar en los escritos de Teresa de Jesús: el olor a azufre indica la presencia del diablo.

7.4. EL ARDOR GUERRERO DE TRIJUEQUE.

EL RETRATO BÍBLICO: EL MONSTRUO APOCALÍPTICO

Surge ante el lector, el personaje del cura guerrillero, en la oscuridad de la noche, fundido con su caballo: la primera estampa de este a caballo que cierra el capítulo III, con una imagen de extraña belleza y singularidad, la del monstruo apocalíptico:

El cura iba caballero en un gran jamelgo, que parecía por su gran alzada, hecho de encargo para que sobre la muchedumbre ecuestre y pedestre se destacase de un modo imponente la tosca y tremebunda estampa del jefe de Estado Mayor. Caballo y jinete se asemejaban en lo deforme y anguloso, y ambos parece que se identificaban el uno con el otro, formando una especie de *monstruo apocalíptico*. Los brazos larguísimos de mosén Antón dictando órdenes desde la altura de sus hombros; las piernas, ciñendo la estropeada silla, echando fuera el relleno por enormes agujeros, la sotana partida en dos luengos faldones que agitaba el viento, y que en la penumbra de la noche parecían otros dos brazos u otras dos piernas añadidas a las extremidades reales del caballero; el escueto cuello del corcel, ribeteado por desiguales crines que le daban el aspecto de una sierra; su cabeza negra y descomunal, que moviéndose al compás de las patas, parecía un martillo hiriendo en [in]visible yunque, el son metálico de las herraduras medio caídas, que iban chasqueando como piezas próximas a desprenderse; todo esto, que no se parecía a cosa alguna vista por mí, se ha quedado hasta hoy fijamente grabado en mi memoria [Pérez Galdós, 1879: 34 y 35].

Este retrato bíblico está formado por dos retratos, el de Trijueque con rasgos de gigantismo y el del caballo, constituido por un retrato cosificador y a la vez metálico: sierra y yunque. Las referencias zoomórficas se unen con materiales metálicos y cosificadores, junto a las de gigantismo (los brazos larguísimos de mosén Antón y su lengua sotana) para constituir un retrato bíblico: el monstruo apocalíptico, por alusión a la bestia apocalíptica del *Apocalipsis* de san Juan (13, 1-6), un monstruo configurado por partes anatómicas de diferentes animales: pantera, oso y león, como monstruosa es también la fusión del hombre con el caballo. La impresionante belleza de este retrato

procede, en consecuencia, de cuatro fuentes principales: la zoomórfica, la cosificadora, la metálica, y la bíblica. Cuatro canteras en las que se labran los mejores retratos de esta novela histórica.

El ardor guerrero del cura aragonés en combate se describe de nuevo, en una de las más reñidas batallas históricas, la de Cuvillejos, dada el 26 de septiembre, y se formula como el anterior retrato desde la identificación de mosén Antón con el monstruo apocalíptico, aunando el retrato del gigantismo al simbólico (el brazo exterminador) expresado por un modismo verbal, *mandar un alma al otro mundo*, y añadiendo el retrato zoomórfico, para constituir el retrato bíblico: Personalidad tan insólita necesita el apoyo de varios fundamentos artísticos para transmitir su retrato:

Sublime y brutal aquel monstruo del Apocalipsis arrojóse en medio del fuego.

Brincó el descomunal caballo sobre el suelo, brincó el jinete sobre la silla y ambos inflamados en la pasión de la guerra se lanzaron con deliciosa fruición en la atmósfera del peligro. El brazo derecho del clérigo, armado de sable, *era un brazo exterminador* que no caía sino para *mandar un alma al otro mundo*. Detrás de él, ¿quién podría ser cobarde? Su horrible presencia infundía pánico a los contrarios, los cuales ignoraban a qué casta de animales pertenecía aquel gigante negro, que parecía dotado de alas para volar, de garras para herir y de indefinible fluido magnético para desconcertar. Un tigre que tomara humana forma no sería de otra manera que como mosén Antón [Pérez Galdós, 1897: 84 y 85].

El cierre del retrato con la referencia zoomórfica del tigre coincide con el cierre de otro retrato zoomórfico, ya conocido, que termina con la misma técnica estilística: «*El jabalí perseguido no se abre camino en la trocha con mejor arte*» [Pérez Galdós, 1879: 39], y la misma visión de un animal depredador, jabalí o tigre.

La imagen del jinete a caballo es un arquetipo propio de los emblemas donde el jinete, un niño, representa que el hombre, desde la infancia, debe controlar sus instintos, simbolizados en el caballo. Así aparece en la obra *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias

[emblema 64, Centuria I] y en otros autores. Pérez Galdós da la vuelta a esta imagen: el niño se transforma en un hombre; el hombre no controla a la bestia y, desbocados sus instintos y pasiones, se funde con ella. Es una bestia: La Bestia Apocalíptica. Esta imagen apocalíptica volverá a repetirse cuando la traición de mosén Antón se ha consumado y milita ya en las filas francesas. Sus compañeros lo persiguen para capturarlo y es la última imagen del cura en una batalla. Juan Martín lo divisa, el primero:

Es Trijueque. No me queda duda. Yo le he enseñado esas hazañas...le veo rodando entre las piedras por la montaña abajo, y el aire que hacen sus alas negras, me llega a azotar la cara. Sus cuatro patas, al bajar, se llevan por delante medio monte... Es el bravo animal. *La bestia salvaje más valiente que cien leones*, y con una cabeza que no cabe dentro del mundo. ¡Adelante, muchachos! Hay que *cazar esa fiera* que se nos ha escapado y *volverla a la jaula* [Pérez Galdós, 1879: 153].

La alusión a las alas del capítulo IX se recuerda en el XVII, y sus cuatro patas, presentes en este, rememoran los otros dos brazos o piernas añadidas a sus extremidades en el capítulo III –ahora transformadas las patas en una visión zoomórfica porque Trijueque ya se ha convertido en un renegado y ha cambiado la identidad humana por la animal–, estableciéndose, entre los tres retratos, túneles mnemotécnicos que los unen, y, en los tres, persiste la imagen del monstruo apocalíptico. Sin embargo, hay una diferencia entre los retratos: en el capítulo III, mosén Antón va a caballo, pero no batalla; en los capítulos IX y XVII, el héroe sí combate y este rasgo une estas dos imágenes, estrechamente. Trijueque ya se ha convertido en un animal en este último capítulo, sus referencias zoomórficas lo evidencian («sus alas negras», «es un bravo animal», «es una bestia salvaje más valiente que cien leones») y los modismos verbales zoomórficos del último pasaje así lo muestran; por ello, hay que *cazar esa fiera* y *volverla a la jaula*. mosén Antón ha perdido, definitivamente, su dignidad humana, al convertirse en un renegado.

En este punto, el lector debe detener el curso de su lectura para admirar la habilidad artística del maestro Pérez Galdós. Esta última imagen del capítulo XVII, visión apocalíptica del cura guerrillero y su caballo unidos, en una batalla histórica (El Rebollar), nos remite a la anterior imagen del clérigo en otra batalla histórica (Cuvillejos, cap. IX), en la que aparece, igualmente, fundido con su caballo, persona y animal componiendo un nuevo ser, el monstruo apocalíptico. Hay, pues, tres vínculos entre estas dos imágenes: el interpretar la figura de Trijueque como monstruo apocalíptico, el presentarle en batalla y el que estas batallas sean históricas. ¿Qué quiere decir esto? Confirma que el escritor, con un control exacto de su palabra, encierra, en una estructura circular, el núcleo temático que tiene a Antón Trijueque como protagonista, desde el relato de la batalla histórica victoriosa en el ejército del Empecinado (Cuvillejos), a la última victoriosa batalla histórica (El Rebollar) contra sus antiguos compañeros, ya en las filas francesas. Esto es, el círculo encierra la historia de su traición: la imagen primera del monstruo apocalíptico combatiendo, en pleno ardor guerrero, se repite en su última aparición guerrera y cierra el núcleo temático de su traición. A partir de este suceso, comienza la relación de Araceli, prisionero de los franceses: su encuentro con Santorcaz y Trijueque, en la prisión –con las reflexiones para que este vuelva con los empecinados–, y su azarosa huida, salvando su vida, hasta unirse con su ejército reconstruido después de la encarnizada batalla en que fueron derrotados por los renegados con mosén Antón a la cabeza, y, después, finaliza la novela con el castigo del renegado y su suicidio.

La estructura circular consiste en dibujar con palabras un círculo que encierra un contenido, de modo que las palabras iniciales son iguales o semejantes a las últimas [García Estradé, 1999: 271-291]. Su finalidad mnemotécnica hace que el asunto desarrollado dentro de la estructura circular quede aislado del contexto en que se localiza, actuando como un marco con respecto a la pintura que delimita de-

entro de sí el retrato de un personaje, una historia, un paisaje, haciéndolo resaltar de la pared en que se ubica, en este caso, de la obra literaria en que se inserta, para concentrar la atención en la historia de una traición. Su finalidad es también emotiva. Al vislumbrar la relación habida entre unidades textuales distantes, pero, asociadas por vínculos de imágenes y palabras, ocasiona que, de manera inesperada, unas generen el recuerdo de otras.

En conclusión, el empleo de la estructura circular para destacar el núcleo temático principal, la historia de una traición, denota la maestría de quien la usa: el artista Pérez Galdós.

Trijueque se ha convertido en una fiera, los modismos verbales zoomórficos, empleados por Juan Martín, así lo muestran; por ello, hay que *cazar a la fiera y volverla a la jaula*. El cura aragonés, con su traición, ha perdido, definitivamente, su dignidad humana. Pero prosigamos con el conocimiento del personaje.

8. LA PERSONALIDAD MORAL DE TRIJUEQUE

Se destacan, en este apartado, dos de los aspectos más significativos de la personalidad moral de Trijueque: su honradez y pobreza, y su violencia y carácter sanguinario.

8.1. LA HONRADEZ Y POBREZA DE TRIJUEQUE

Mosén Antón vive en la pobreza. Y es honrado. Por esto, le muestra a Albuín, con quien está hablando, los bolsillos de su faltriquera, limpios de toda moneda. La falta de codicia y el desapego del dinero es una de las características de la personalidad moral de mosén Antón quien no guerrea para obtener un beneficio económico. Esta condición de su persona es una cualidad moral que se verá empañada al final del retrato donde él mismo da la clave del

fin último de su presencia en las filas empecinadas, dejando ver su carácter sanguinario:

—Mis bolsillos están vacíos y limpios como mis manos que jamás han robado nada. Lo mismo está y estará toda la vida el arca de mi casa, donde jamás entra otra cosa que el diezmo y el pie del altar. Pobre soy, desnudo nací, desnudo me hallo. Para nada quiero las riquezas, Sr. D. Saturnino. Sepa usted que no es la vaciedad y limpieza de estas faltriqueras lo que me contrista y enfada; sepa usted que para nada quiero el dinero; sepa usted que se lo regalo todo a D. Juan Martín, a D. Vicente Sardina, y demás hombres de su laya; sepa que yo no pido cuartos, lo que pido es sangre, sí señor isangre! isangre! [Pérez Galdós, 1897: 76 y 77].

En este discurso de mosén Antón hay un eco cervantino, pues las palabras «desnudo nací, desnudo me hallo» de mosén Antón están inspiradas en Sancho Panza quien las pronuncia en varias ocasiones. En la Primera Parte del *Quijote*, capítulo 25, correspondiente a la aventura en Sierra Morena, don Quijote levanta el entredicho de permanecer con la boca cerrada a Sancho y charlan sobre la reina Madásima de quien el escudero profiere opiniones irreverentes sobre si está o no amancebada y, ante la reprobación de su amo, se defiende ensartando una serie de refranes, al final de los cuales, dice: «no soy amigo de saber vidas ajenas; que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano; más que lo fuesen [amancebados], ¿qué me va a mí?» [Cervantes, 2014: 299]. Esta expresión utilizada por Cervantes es una paremia de origen bíblico: se encuentra en *El libro de Job* y en *Eclesiastés* y se ha popularizado. Su significado es manifestar la honradez de quien la pronuncia.

De nuevo, la paremia se repite en otros capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*. En el capítulo 53, Sancho, en su lecho, tras la burla de armarle para salir a defender la ínsula Barataria, rechaza, después de tantos trabajos y angustias, el gobierno de la isla: «Vuestras mercedes se queden con Dios, y digan al duque mi señor, que desnudo nací y desnudo me

hallo: ni pierdo ni gano» [Cervantes, 2014: 1162]. Y, otra vez, aparece en el capítulo 55 (sustituyendo la palabra «nací» por «entré»), cuando, de rodillas ante los duques, dice Sancho: «Yo, señores, porque lo quiso así vuestra grandeza, sin ningún merecimiento mío, fui a gobernar vuestra ínsula Barataria, en la cual entre desnudo, y desnudo me hallo: ni pierdo ni gano» [Cervantes, 2014: 1181]. Surge, nuevamente, por tercera vez en el capítulo 57, cuando Sancho recoge, al despedirse, las cartas de su esposa Teresa que le entrega la duquesa: «En efecto, yo entré desnudo en el gobierno y salgo desnudo dél; y así podré decir con segura conciencia, que no es poco: «Desnudo nací, desnudo me hallo: ni gano ni pierdo» [Cervantes, 2014: 1189]. Todos estos pasajes constituyen el discurso de la honradez de Sancho Panza, la mayoría pronunciados en el gobierno de la isla. Y con las mismas palabras se elabora el discurso de la honradez de Trijueque. Valgan estas citas cervantinas para considerar la influencia del discurso de Sancho en la construcción del retrato de mosén Antón sin desdeñar la procedencia directa de la Biblia o del contexto popular de la paremia.

El autorretrato de la honradez y de la pobreza es de tal importancia para conocer al personaje que Pérez Galdós lo encierra en una estructura circular iniciada por la alusión a la faltriquera, de la que, con un gesto, mosén Antón saca los bolsillos vacíos de dinero: «metiendo ambas manos en la respectiva faltriquera del calzón, volviólas del revés, mostrando su limpieza de todo, menos de migas de pan, de pedacitos de nuez y otras muestras de sobriedad» [Pérez Galdós, 1879: 76], y finalizada al referirse de nuevo a los bolsillos: «soltando los bolsillos que quedaron colgados fuera como dos nuevas extremidades de su persona» [Pérez Galdós, 1879: 77]. A continuación de estas palabras, cambia el tema de conversación, centrándose en Juan Martín y Sardina. La estructura circular literaria encierra en su centro el significado más importante que el escritor desea resaltar: el autorretrato de la honradez y de la pobreza, y también del carácter sanguinario del cura.

Tan relevante es este rasgo de su personalidad, la honradez y el

desapego de las riquezas, que, al final de la novela, [cap. XXXIII], cuando Trijueque, prisionero de los empecinados, está delante de Juan Martín para recibir el castigo correspondiente a su alta traición, y Villacampa le acusa de haber aceptado el soborno de los franceses suponiendo que habrá recibido una bicoca, responde mosén Antón limpiando su honor con estas palabras que don Juan Martín confirma, defendiendo la honradez del gran guerrillero:

—Sr. Villacampa —dijo—, agradezca usted que estoy amarrado como una bestia salvaje; que si no, mosén Antón no se dejaría insultar villanamente. En todo el mundo no hay bastante dinero para comprarme: sépalo usted y cuantos me oyen.

—De eso respondo yo —dijo D. Juan Martín. —Trijueque es capaz de pegar fuego al universo por despecho; pero si ve a sus pies todos los tesoros de la tierra, no se bajará a cogerlos. Dentro de este animal hay tanto orgullo que no queda hueco para nada más. Por orgullo se hizo francés [Pérez Galdós, 1897: 272].

Queda demostrada la honradez del cura, presentada hasta en los capítulos finales de la novela-. Pero estas palabras de don Juan, «por orgullo se hizo francés» provocan una rápida respuesta del aludido en la que explica las causas verdaderas para pasarse al ejército francés en un largo discurso de sus proyectos militares: destronar a Juan Martín y ocupar su puesto. Pero este discurso fundamental de Trijueque, pertenece a un extenso autorretrato, que no corresponde analizar en este capítulo. Quede aquí, únicamente, consignada su importancia para conocer las causas de su traición.

8.2. LA VIOLENCIA Y CRUELDAD DE TRIJUEQUE.

EL RETRATO ANATÓMICO: OREJAS.

EL RETRATO ZOOMÓRFICO: HIENA

Otra dimensión de la personalidad moral del cura radica en la agresividad y crueldad que muestra ante sus enemigos, sin respetar las

normas de guerra que rigen la relación con los prisioneros. Después de la batalla de Grajaneros, cuya victoria se debe al olfato militar de Trijueque para saber dónde y cómo sorprender a los franceses, se manifiesta su impulso destructivo en la intención de quemar el pueblo y de quintar a los prisioneros, contenidas ambas intenciones por su jefe Sardina, quien impone su autoridad:

—Es preciso pegar fuego a este condenado Grajaneros —dijo mosén Antón—. Es un lugar de donde salen todos los espías de los franceses.

—Quemarle, no —repuso Sardina con benevolencia.

—Eso es, eso es —dijo con arrebatos de destrucción el jefe de la caballería—. Mieles y más mieles. Así los pueblos se ríen de nosotros. En Grajaneros han tenido los franceses muy buen acomodo, y se susurra que de aquí han sacado ellos más raciones en un día que nosotros en un mes.

—No se hable más de ello —dijo Sardina—. El pueblo no será quemado. ¿Para qué? No rebajemos la gloria de esta gran jornada con una atrocidad. Gran día ha sido este... Bien sabía yo que los franceses habían de venir aquí... Mosén Antón, nada de quemar. Mande usted saquear el lugar y al vecino que oculte algo *tírarle de las orejas* [Pérez Galdós, 1897: 46].

El modismo anatómico, *tírar de las orejas*, resume el castigo impuesto por Sardina, opuesto a la cruel intención de Trijueque, y ofrece un vivo contraste entre estos dos guerrilleros. A continuación, Trijueque expone su deseo de quintar a los prisioneros:

—Señor Mosca Verde —dijo mosén Antón a un guerrillero que venía a recibir órdenes—. ¿Cuántos prisioneros tenemos?

—Sesenta y ocho he contado ya. Entre ellos, un coronel.

—Es demasiada gente —repuso el cura—; sesenta y ocho bocas a las cuales es preciso *dar pan*. Señor Sardina, ¿doy la orden de quintarlos?

—¿Para qué? —dijo el jefe—. Dejémosles las vidas y los entregaremos sanos y mondos a don Juan Martín para que haga de ellos lo que quiera [Pérez Galdós, 1879: 46 y 47].

El reflejo de las dos personalidades de Trijueque y de Sardina, tan distintas, muestra la bondad de uno, compasivo con los prisioneros y

con el pueblo, y la violencia del otro, para quien la vida humana nada significa. Obsérvese que la medida propuesta por Trijueque, quintar a los prisioneros, no es muy efectiva, en cuanto a quitarse bocas de encima –pues el ejército seguiría, teniendo a su cargo, después de quintados, más de cincuenta prisioneros por alimentar–, sino que responde a la personalidad primitiva del guerrillero, que pide sangre. Esta situación provocará que Sardina realice, después, un breve, pero eficaz retrato suyo [Pérez Galdós, 1879: 91].

En Calcena (Zaragoza) –donde ha conseguido una gran victoria desobedeciendo la orden de ayudar a Orejitas en el sitio de Borja–, se constata cómo la evolución de crueldad y violencia del cura se intensifica. Ya no propone a su jefe inmediato medidas destructivas, sino que llega a realizarlas: fusilar a los calceneros por afrancesados. Esta sanguinaria actuación contraviene la orden del Empecinado de no hacer carnicerías en los pueblos y determina uno de los mejores retratos zoomórficos de mosén Antón realizado por Juan Martín:

—*Eres una jiena* salvaje, Trijueque —dijo cada vez más colérico—. Por ti nos aborrecen en los pueblos y concluirán por alegrarse cuando entren los franceses.

—He fusilado a unos cuantos pillos afrancesados —replicó mosén Antón. —También hice mal, ¿no es verdad? Si este clérigo no puede hacer nada bueno. Juan Martín, fusírame por haber ganado una batalla sin tu consentimiento...Es mucha desobediencia la mía... Soy un pícaro... Pon un oficio a Cádiz diciendo que mosén Antón está bueno para furriel y nada más. [Pérez Galdós, 1897: 103].

El modismo verbal, *ser una hiena*, es zoomórfico por incluir un animal, la hiena, con el que se identifica a una persona, adquiriendo esta los rasgos y potencialidades de aquel, la hiena, y constituye un brevísimo retrato zoomórfico, insertado en un discurso dialógico. La función sintética del modismo verbal se manifiesta con nitidez, condensando, en la mínima expresión de esta unidad paremiológica, un retrato en miniatura. Una ironía, marcada por la superioridad, reco-

re el discurso de mosén Antón que pide ser degradado a furriel cuando ha ganado una batalla, constituyendo un sarcástico autorretrato. Los dos jefes definen en pocas palabras la personalidad sanguinaria del cura. Uno, Sardina, califica su propuesta —quemar el pueblo de Grajanejos— de «atrocidad» y Juan Martín funde su figura con la de un animal salvaje, la hiena.

Otro nuevo episodio de su crueldad, ejercida ahora contra un niño de dos años, *el Empecinadillo*, adoptado por el ejército, se manifiesta en estas palabras: «Si ese condenado chiquillo no calla —exclamó mosén Antón con furia— arrojarle al barranco» [Pérez Galdós, 1879: 43].

Estos pasajes demuestran la crueldad del guerrillero, y, a la vez, su desobediencia y su continuo desacato a la autoridad militar de Juan Martín. El descontento y su malestar en la partida más el afán de gloria y de mandar un ejército causan su paso a las filas francesas, convirtiéndose en un renegado.

9. LA VALORACIÓN DE TRIJUEQUE POR VICENTE SARDINA. EL RETRATO METÁLICO: HIERRO, ORO, COBRE, BRONCE

Un nuevo tipo de retrato sobre mosén Antón ofrece la novela: el retrato metálico, constituido por el empleo de metales —hierro, oro, cobre, bronce—, que revelan la identidad del personaje o lo definen en sus rasgos más significativos; el retrato metálico destaca por su brevedad, como ocurre en la mayoría de retratos orales. Su fortaleza física, sin tregua para descansar en su actividad guerrera, se refleja en otro retrato metálico (prosopografía), expuesto también por su jefe Sardina a través del modismo verbal *ser de hierro*, cuando su subordinado, después de una batalla, se queja de ir en la retaguardia del ejército, en vez de en su vanguardia: «—Si pensará el buen cura de Boto-

rrita que todos *somos de hierro* como su reverencia» [Pérez Galdós, 1879: 87].

Después de este pasaje en que el cura ha mostrado su descontento en la partida porque no se ve reconocido, Vicente Sardina, hablando con Gabriel Araceli, sintetiza así su etopeya: «Este clérigo es oro como militar: pero como hombre no vale una pieza de cobre» [Pérez Galdós, 1879: 91]. En menos palabras, no se puede definir más certeramente la personalidad de Antón Trijueque.

Otros ejemplos componen esta galería de retratos metálicos en la obra, entre ellos el autorretrato de mosén Antón¹⁰ y el de la cabeza de su caballo, como martillo de yunque, pero estos dos retratos metálicos aquí ejemplificados componen, en su aspecto etopéyico y prosopográfico, el retrato completo de Trijueque desde la perspectiva de su jefe inmediato, Vicente Sardina.

10. LA VALORACIÓN DE LOS GUERRILLEROS POR TRIJUEQUE. EL RETRATO DE REPOSTERÍA: MIELES, MANTECA, ALFEÑIQUE, ALCORZA

Igual que Trijueque es valorado por sus jefes, él se valora también a sí mismo y a otros guerrilleros por medio de los retratos, que denomino, de repostería. Estos están constituidos por los ingredientes, mieles, manteca, alfeñique, y alcorza empleados en este sector para confeccionar los pasteles. La miel, alimento viscoso,

¹⁰ El autorretrato de Trijueque, ya en el ejército enemigo, surge al hablar con Araceli, ahora prisionero de los franceses, quien le recomienda volver con los empecinados y pedir perdón a Juan Martín: «—Este hombre, este gran Trijueque, este *corazón de bronce* no será capaz de tanta bajeza... Juan Martín me ha faltado, me ha humillado; no quería que yo fuese General como él, cuando me siento con alma y cabeza para mandar todos los ejércitos de Napoleón» [Pérez Galdós, 1879: 192]. Trijueque señala en este breve retrato metálico, configurado por un modismo verbal, la firmeza de su decisión dura como el bronce.

amarillento y muy dulce, es producida por las abejas. La manteca es una grasa alimentaria extraída de la leche de varios animales: vaca, oveja, cerdo. Estas palabras se integran en modismos verbales, *hacerse de miel*, *tener un corazón de manteca*, *ser de alfeñique*, *ser/tener un corazón de alcorza*. En alfeñique, el *DRAE* refiere lo siguiente: «1. m. Pasta de azúcar, cocida y estirada en barras muy delgadas y retorcidas. 2. m. coloq. Persona delicada de cuerpo y complejión». Alcorza significa según el *DEA*: «Dulce hecho con una pasta blanca de azúcar y almidón. *Tb. su pasta*». Aplicados estos términos a personas, en sentido figurado, dan a entender su carácter blando y débil, contrario al espíritu militar. Estas palabras se integran en modismos verbales, *hacerse de miel*, *tener un corazón de manteca*, *ser de alfeñique*, *ser/tener un corazón de alcorza* cuando aparecen en una oración negativa representan lo contrario, la fortaleza de espíritu, el temple de un alma o su fuerza física.

Ya se ha comprobado cómo los retratos metálicos tienen por función exponer la fortaleza moral –firme en sus decisiones– y física de Trijueque. Pues bien, estos retratos metálicos no se pueden considerar aislados, sino que dialogan con los de repostería, ofreciendo, estos últimos, por contraste, la imagen de los guerrilleros «dulces» de personalidad y débiles, de modo que ambos retratos sirven para valorar, el espíritu militar de los hombres que componen la partida.

Cuando Trijueque propone quemar Grajanejos y su jefe se opone, replica el cura: «Eso es, eso es [...]. Mieles y más mieles. Así los pueblos se ríen de nosotros» [Pérez Galdós, 1879: 46], condenando, en un retrato de repostería, la actitud blanda de sus jefes en las decisiones militares. La palabra «mieles» concentra un modismo verbal, *hacerse de miel*, cuyo significado es: «portarse más blanda y suavemente de lo que conviene» (*DRAE*), eliminado el verbo por insertarse en la oralidad. Se dice también, coloquialmente, «si te haces de miel, te comen las moscas» para advertir de los peligros de un carácter excesivamente blando.

La miel es el producto estrella de la Alcarria y no se olvide que estamos en su entorno geográfico: al incluirla un personaje en su habla, recoge un valor etnográfico.

El malestar de Trijueque en la partida está causado por la diferencia de criterios entre él y Juan Martín en el modo de llevar la guerra. El encarnizamiento del cura con los pueblerinos sospechosos de afrancesados y su decisión de fusilarlos —en el cap. VIII, 78, expone su plan para mantener a raya a los pueblos y terminar con los sospechosos [Pérez Galdós, 1879: 78]— se opone a la autoridad de su jefe, misericorde con sus vidas, y desemboca en un magnífico retrato miniatu-
ra de este: «—El *corazón de manteca* de nuestro jefe, me obligará a abandonarle—dijo Trijueque. —Así no se puede seguir la guerra» [Pérez Galdós, 1879: 75]. *Tener/ser un corazón de manteca* indica una blandura y debilidad impropia de un militar.

Después de alzarse con la victoria de Calcena y ante Juan Martín que le pide explicaciones de su desobediencia al no acudir a al sitio de Borja para ayudar a Orejitas, mosén Antón realiza su autorretrato de repostería, juzgándose a sí mismo como valiente: «Yo no soy general de alfeñique» [Pérez Galdós, 1879: 102], definición breve y, por ello, más contundente, que se inserta en un discurso donde declara no tener miedo a la muerte y ofrece su pecho para ser fusilado por su desobediencia. Su deseo solo es la gloria y morir por España.

Descontento en la partida, Trijueque decide irse al ejército francés y, antes, propone a Orejitas que lo acompañe, pero este se niega, lo que provoca el desprecio de mosén Antón sintetizado en estas palabras: «¡Ah, *corazones de alcorza* —exclamó Trijueque golpeando el suelo con el sable—, que se asustan cuando arquea las cejas y se rasca el cogote Juan Martín!» [Pérez Galdós, 1879: 137]. Sin haber conseguido convencer a Orejitas —ni a Araceli—, se va con los franceses. Han transcurrido siete capítulos desde su manifestación inicial de descontento hasta su marcha del ejército.

Estos ejemplos de retratos reposteros son cuatro etopeyas del espíritu guerrero de algunos empecinados: mosén Antón, Orejitas, sus compañeros, y Juan Martín, que clasifican, en opinión de Trijueque, a estos últimos, como débiles y miedosos. A través de los retratos metálicos y reposteros, Pérez Galdós ofrece una muy interesante clasificación de los caracteres militares.

11. EL RENEGADO TRIJUEQUE, PRISIONERO DEL EMPECINADO. EL RETRATO ZOOMÓRFICO: LA BESTIA AZORADA, LA MONA, EL PERRO, EL ÁGUILA (Y OTROS ANIMALES)

Después de pasarse al ejército francés —y de entablar una dura batalla con sus antiguos compañeros, que son derrotados con la ayuda del cura traidor—, al fin, Trijueque es hecho prisionero por los empecinados y llevado ante la presencia de Juan Martín para recibir su castigo por traición. Sardina se lo comunica al Empecinado: «—Le hemos cogido, Juan, hemos cazado a la pobre bestia azorada que no sabía en cual agujero de estos montes meterse» [Pérez Galdós, 1879: 269]. Mosén Antón ha perdido su categoría humana y se ha metamorfoseado en «la pobre bestia azorada». Azorado vale como «asustado» en la primera acepción, y «perturbado» o «sobresaltado», en la segunda del *DRAE*. Acertada selección de palabras de Pérez Galdós.

Este nuevo enfrentamiento de los dos grandes guerrilleros ocasiona un puñado de retratos magníficos. Cuando el Empecinado le pregunta qué debe hacer con él, responde: «—A los traidores de mi clase se les fusila sin piedad —dijo mosén Antón frunciendo el torvo ceño y sin mirar al general—; no se les pasea por el campamento como a una mona o a un perro gracioso para hacer reír a los soldados...» [Pérez Galdós, 1879: 270 y 271]. Trijueque se reconoce traidor y sabe el castigo que le corresponde, pero no admite la humillación de

un general, como él lo es, y las burlas de sus soldados. Se comprueba que el retrato zoomórfico empleado antes para mostrar su talento militar (el sabueso, el jabalí, la cigarra negra), ahora tiene como finalidad configurar la humillación del gran guerrillero, rebajado a parecer una mona de feria o a un perro gracioso, lo que rechaza enérgicamente. Es, pues, el retrato de la dignidad, con bravura en la adversidad y claridad mental para reivindicar sus derechos, aunque reconoce su falta.

El enfrentamiento con Juan Martín continúa. Cuando este le pregunta si en su alma hay alguna cosa más que bravura, se autorretrata: «—Sí —repuso el cura sombríamente. —Hay algo más, hay ambición de gloria, de llevar a cabo grandes proezas, de asombrar al mundo con el poder de un solo hombre, hay un ansia de que ningún nacido valga más que yo, ni pueda más que yo; hay la costumbre de mirar siempre hacia abajo cuando quiero ver al género humano» [Pérez Galdós, 1879: 271].

Pero hay un autorretrato fundamental: aquel en que mosén Antón explica a Juan Martín por qué razones se ha pasado a las filas enemigas, que viene provocado por las palabras del Empecinado al considerar este que la causa por la que se hizo francés reside en el desmedido orgullo, lo que desmiente enérgicamente el cura:

¡Yo francés! ¡Qué dices, desgraciado! —exclamó el cura haciendo esfuerzos por desasirse de la cuerda que le sujetaba. —No hay paciencia para soportar tal injuria. Yo no soy francés. Huí de mi campo, no por servir a los franceses, sino para que ellos me sirvieran a mí, huí de mi campo para castigar tu fiero orgullo, para desposeerte de un puesto que, en mi entender, me pertenecía, para emanciparme de una superioridad que me era insoportable, porque yo, mosén Antón Trijueque, no quepo debajo de nadie, ni he nacido para la obediencia; porque yo he nacido para llevar gente detrás de mí, no para ir detrás de nadie; porque yo, que siento las maniobras de la guerra, como sientes tú una pulga que te pica, necesito

dar paso a mi iniciativa, porque mi cerebro pide batallas, marchas, movimientos y operaciones que no puede realizar un subalterno; porque yo necesito un ejército para mí solo, para mi propio gusto, para llenar todo este país con mis hazañas, como lo lleno con mi guerrero espíritu. Por eso te abandoné, por eso rompí los hierros que me sujetaban y levanté el vuelo graznando a mis anchas sin traba alguna. Por eso traté de coparte, y adiviné tu movimiento y me subí a los riscos de Rebollar, donde tú no habías subido jamás, y me dispuse a caer sobre ti y aniquilarte para que vieres como se burla esta águila poderosa de los cernícalos que te rodean; por eso llamé a los franceses en mi ayuda, y si no te cogimos fue porque los franceses no quisieron hacer lo que yo decía y me despreciaron, figurándose ¡oh, inmundas y rastreras lagartijas! que era un traidor adocnado... Yo desprecié a los franceses, yo desprecié a todos: me basto y me sobro. Fuerte soy en la adversidad y no bajo, no, del alto picacho donde clavo los garfios de mis patas y desde donde os veo, como ratas que corren tras una miga de pan... ¡Quieres que cante el *yo pecador* y me humille ante ti...! ¡Eso jamás, jamás, jamás! Reconozco que me salió mal la empresa y estoy consumido por la rabia [Pérez Galdós, 1897: 273 y 274].

En este extenso discurso, se observan varios retratos zoomórficos: el autorretrato de Trijueque, identificado con el águila, frente a los cernícalos, que rodean a Juan Martín; el de los franceses («inmundas y rastreras lagartijas»); otro autorretrato zoomórfico, al final del discurso, señala la gran distancia y el desprecio que siente por sus compañeros («Fuerte soy... migas de pan»), identificándose él, sin nombrar el término, con el águila y a los demás, con ratas hambrientas, y finaliza su discurso con el rechazo a pedir perdón.

El gran corazón de Juan Martín le concede el perdón y le expulsa del ejército, enviándole a su pueblo a retomar su ministerio. Mosén Antón se revuelve contra él con un inmenso desprecio y formula otro autorretrato zoomórfico: «—¡Me perdonas tú, miserable!... —exclamó con gran coraje la víctima. —¿Y quién te ha pedido ese

perdón que *arrojas como un hueso? No soy perro hambriento* y no roeré tu perdón. Recógelo» [Pérez Galdós, 1879: 275 y 27]. Su corazón de bronce, firme en sus decisiones, no admite pedir perdón ni ser perdonado.

12. ANTÓN TRIJUEQUE, SÍMBOLO DE LA TRAICIÓN: EL RETRATO BÍBLICO, JUDAS

El retrato bíblico está constituido por el protagonismo de un personaje de la Biblia. En esta obra, Judas. Dos son los pasajes en que se identifica a Trijueque con Judas. El primero es su propio autorretrato en la entrevista con Araceli, prisionero de los franceses, quien le califica como el mayor traidor del mundo por vender a su jefe y, cubriéndose la cara con las manos, en un gesto de vergüenza, mosén Antón confiesa: «—Yo soy un hombre indigno, iun Judas!» [Pérez Galdós, 1879: 201].

El segundo pasaje corre a cargo de Araceli y aparece en el último capítulo, cuando este se entera de que Trijueque conoce el paradero de su amada y corre tras él por la sierra en la que se ha internado, después de su expulsión del ejército. Oscurece y, a sus voces llamando a mosén Antón, responde el silencio. Al fin divisa, colgado de una gran encina, un bulto negro balanceado por el viento: «*Judas!* —exclamé con pavor alzando la vista para observar aquel despojo» [Pérez Galdós, 1879: 280]. Es el retrato más breve y consta solo de una palabra: Judas, símbolo de la traición. Por consiguiente, Antón Trijueque es un personaje pleno, no plano, que evoluciona a lo largo de la obra en que aparece primero como un bravo guerrillero hasta la consumación de su traición. En este camino, va perdiendo su condición humana y de ahí la razón de los retratos zoomórficos cuyo proceso consiste en relacionarlo, compararlo e identificarlo con animales para declarar tanto su talento estratégico cuanto su crueldad, su orgullo y su desprecio de los demás, hasta su

identificación con la bestia apocalíptica. Y, al final, fundiéndose con Judas, Pérez Galdós condensa su figura y la eleva a la categoría de un símbolo: el símbolo de la traición.

13. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que se llega son las siguientes:

1. Antón Trijueque es retratado por cuatro personajes: Gabriel Araceli, Vicente Sardina, el Empecinado y por sí mismo, en diferentes tiempos, consiguiendo unos retratos y autorretratos exponentes de su personalidad militar y moral. Hay, pues, una técnica basada en el perspectivismo para manifestar su identidad: el personaje se enriquece y gana en densidad en el curso de la lectura. Por tanto, el retrato galdosiano se acerca a los procedimientos pictóricos del retrato renacentista donde cada artista se especializaba en un trabajo: Esta característica tiene como consecuencia la exigencia de un lector activo que sea capaz de reunir los diferentes retratos miniatura desplegados sobre el personaje a lo largo de la obra.

2. El autorretrato de la honradez de mosén Antón se forja con materiales cervantinos al recoger las palabras de Sancho Panza: «desnudo nací y desnudo me hallo», presentes en varios capítulos del *Quijote*, especialmente, en los episodios relativos al gobierno de la isla Barataria. Sancho y Trijueque están unidos por el discurso de la honradez.

3. Otra dimensión de la personalidad física y moral de Trijueque es su gigantismo: es grande de cuerpo y grande en cualidades militares, llevadas a tal extremo que lo hacen desembocar en la monstruosidad, deviniendo en el *monstruo* apocalíptico. Es mosén Antón un personaje fuera de lo normal, una figura épica.

4. Los retratos orales, que lo configuran, se caracterizan por su brevedad, en la extensión, por su síntesis en la esencialidad y por la muy frecuente presencia de modismos verbales. Esta brevedad viene exi-

gida por la oralidad que determina la reducción del modismo, en ocasiones, a una palabra (Judas), eliminando el verbo correspondiente (*ser un Judas*) y acuña el retrato miniatura, una de las más relevantes aportaciones de Pérez Galdós a la técnica retratística.

5. El retrato oral galdosiano se aleja del retrato del siglo XIX, a cargo del narrador, y se localiza en las conversaciones: discurso narrativo decimonónico frente a discurso dialógico, en Pérez Galdós.

6. La gran riqueza del retrato oral galdosiano se manifiesta en su variedad, clasificándose en zoomórficos, metálicos, de repostería, bíblicos, y otros, por los materiales empleados de ámbitos diversos: animales; metales, ingredientes de repostería, personajes bíblicos y demás.

7. Y, por último, se debe destacar que, Pérez Galdós emplea la técnica de la estructura circular, porque quiere fijar en la memoria del lector los temas más significativos.

8. Todo lo mencionado lleva a concluir que Pérez Galdós introduce, con el retrato miniatura, el retrato de la modernidad en la literatura de su tiempo a través de la oralidad. La experiencia artística de la estructura circular culmina la percepción de la traición. Elevado Antón Trijueque a símbolo de la traición, su figura épica debe ocupar uno de los más altos puestos entre los personajes galdosianos.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988): *Galdós*, Madrid, Mondadori.
- CERVANTES Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecuá, Barcelona, Espasa.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio (1977): «Los curas en la novela de Galdós», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canarias), 269-290.

- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen (2017): «Los modismos zoomórficos verbales y oracionales en español. Reflexiones lingüísticas y lexicográficas», en *El diccionario en la encrucijada, de la sintaxis y la cultura al desafío digital*, ed. I. S. López y J. Gómez Cuadrado (Santander, Escuela Universitaria de Turismo Altamira), 495-520.
- ___ (2015): «De la estética a la ética en el proceso creador de Palacio Valdés: la animalización de los personajes en *Tristán o el pesimismo*», en *Horizontes científicos y planificación académica en la didáctica de lenguas y literaturas*, ed. X. Núñez Sabarís et al. (Ribeirão, Edições Humus), 807-828.
- ___ (2013a): «La enseñanza de la Historia a través de la Literatura: Uniformes militares, ideología política e intrahistoria en *Cádiz*, de Pérez Galdós», en *Aportaciones del constitucionalismo español a la educación lingüística y literaria* (1812-2012), ed. L. P. Cancelas y M. Romero (Granada, GEA), 117-133.
- ___ (2013b): «Los modismos religiosos en la paremiología española: una huella inmaterial de la cultura cristiana», en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, ed. J. Campos (Madrid, Ediciones Escurialenses), 119-146.
- ___ (1999): «La estructura circular en las novelas esperpénticas de Valle-Inclán», en *Isla de Arriarán, Revista Cultural y Científica*, 14: 271-291.
- MENDOZA, Eduardo (2007): «Benito Pérez Galdós: *El amigo Manso*», en *¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?*, Barcelona, Galaxia Gutenberg).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1879): *Juan Martín el Empeinado*, Madrid, La Guirnalda.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, Madrid, Espasa.
- SAN JUAN (1959): *Apocalipsis*, en *Sagrada Biblia*, ed. E. Nácar y A. Colunga (Madrid, BAC).
- SENBRE, Ricardo (1997): *El retrato literario. (Antología)*, Salamanca, Colegio de España.
- SECO, Manuel, et al. (1999): *Diccionario del español actual (DEA)*, Madrid, Aguilar.

LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO: LA FERIA DE LA PERVERSIÓN

MARIACARMELA UCCIARDELLO

Universidad Autónoma de Madrid

1. *LO PROHIBIDO*: ¿UNA NOVELA ENTRE NATURALISMO Y SIMBOLISMO?

EL PROPIO Benito Pérez Galdós define *Lo prohibido* (1884-1885) como una obra imperfecta. En verdad, la prensa no se pronunció mucho al respecto; y según observa Arthur Terry [1970: 62-89], quedó sepultada entre *La de Brindas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1885-1887), ya por su asunto escandaloso, ya por su estilo narrativo bastante fuera de lo común, como subraya James Whiston. Aun así, parece una novela adelantada al siglo XX, en cuanto que abre el camino a multiplicidad de lecturas. Alas «Clarín» se decantó por ella manteniendo que:

Lo que yo juro es que *Lo Prohibido* es la novela más profunda, más humana, *más novela*, sobre todo, que se ha escrito este año [...]. Ahora penetra en el alma verdaderamente humana, y estudia y pinta la sociedad española por dentro, por primera vez [...]. Después de *La Desheredada*, es acaso *Lo Prohibido* el libro más importante, por la pureza, la verdad, la profundidad y la frescura de la composición, entre todos los de esta época de Galdós. [...] Por primera vez, se presenta en *Lo prohibido* el dato fisiológico bien estudiado [Alas «Clarín», 2020: 305-307].

Tal vez se puede mantener que Galdós se ciñe a la modernidad en esta novela, aquella fase en la que la humanidad sale de su «minoría de edad» a través del uso de la razón. Pero, advierte Galdós en esta novela, la modernidad conlleva muchos peligros. Por ello, el escritor pretende marcar la crucial diferencia entre los aspectos sanos e insanos que la modernidad ha promovido: la diferencia entre autonomía e individualismo, entre sensibilidad y sensiblería, entre acción libre y voluntaria y actividad prometeica, entre identidad y narcisismo, por citar algunos aspectos [Merchán Cantos, 2013: 833].

Los críticos como Casaldueiro la definen como última novela naturalista galdosiana [Pérez Galdós, 2006: 6], Montesinos la considera novela basada en criterios zolescos [Pérez Galdós, 1971: 21] y para Germán Gullón sería una reacción contra el idealismo amanerado que encorseta al ser humano [Gullón, 2020: 127]. De sobra se sabe que Galdós no pensó nunca en el ser humano como una masa blanda que moldear [Gullón, 1960: 135], por lo cual no se limitó a un estudio de fenómenos según el método científico [Gullón, 1960: 84]. Whiston rechaza la idea de que la novela es naturalista y la considera, en cambio, una parodia del naturalismo. Rodgers la entiende como «el retrato irónico de una conciencia» [Rodgers, 2003: 427]. Se sabe que Galdós se burló del Naturalismo muchas veces, por ello no sería aventurado hablar de narración caricaturesca, como afirma Baquero Goyanes, según el cual esta novela abunda en la transcripción del detalle físico, con el fin de desvelar aspectos interiores de los personajes [Baquero Goyanes, 1960: 16-17]. Es cierto que ya en el prólogo a *La Regenta* Pérez Galdós con ironía describía el naturalismo francés:

A muchos imponía miedo el tal Naturalismo, creyéndolo portador de todas las fealdades sociales y humanas; en su mano veían un gran plumero con el cual se proponía limpiar el techo de ideales, que a los ojos de él eran como telarañas, y una escoba, con la cual había de barrer del suelo las virtudes, los sentimientos puros y el lenguaje decente. Creían que el Naturalismo substi-

tuía el Diccionario usual por otro formado con la recopilación prolija de cuanto dicen en sus momentos de furor los carreteros y verduleras, los chulos y golfos más desvergonzados. Las personas crédulas y sencillas no ganan para sustos en los días en que se hizo moda hablar de aquel sistema, como de una rara novedad y de un peligro para el arte. Luego se vio que no era peligro ni sistema, ni siquiera novedad, pues todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos [...] Fuera de esto, el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea; [...] En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca [Alas «Clarín», 1997: 9-11].

Según el propio Galdós, los orígenes del naturalismo español podían rastrearse en el arte cervantino y en la literatura picaresca¹ que criticaban la sociedad a través de la caricatura, así como sucede en *Lo prohibido*.

Lo que es sorprendente es la gran empatía de Galdós en esta novela hacia las debilidades y los vicios más aberrantes tanto de hombres como de mujeres. Alas «Clarín» expone que esta novela:

Es un estudio penetrante y muy aproximado a la exactitud de la miserable vida de nuestra pobreza encopetada y ostentosa, y de nuestra riqueza holgazana, viciosa y enfermiza. José María representa el dinero que se gasta mal, que se desperdicia en locuras y tonterías, en sobornar a la

¹ Y notaba cierta influencia del humor inglés prefiriendo al naturalismo francés el naturalismo inglés como muy proclive a la sátira. El personaje se va componiendo poco a poco, a través de la seudo-autobiografía: acertada es la técnica de las memorias dictadas al personaje Ido del Sagrario. Se sabe que la primera fuente de Galdós fueron los clásicos de la literatura española, como la picaresca, Cervantes, junto a los clásicos griegos y latinos, Shakespeare y Dante, que constituían el trasfondo literario y aun así su fondo de biblioteca [Gullón, 1970: 15].

virtud y levantar templos a la prostitución; el dinero de los ciegos, de los ignorantes, que aun en los momentos en que quieren trabajar, no encuentran más camino que el de la Bolsa [...] que nada tiene que ver con la natural circulación del capital en la vida de la riqueza. Es *Lo prohibido* también reflejo de la vanidad más antipática e irracional en ciertas clases, y sobre todo en los grandes centros [...] reflejo de la corrupción estúpida, casi animal, que vende cuerpos y honras por el boato, por trapos y muebles [Alas «Clarín», 2020: 310-311].

2. LAS TEMÁTICAS DE *LO PROHIBIDO*

Desde las primeras páginas nos damos cuenta de que el tema de *Lo prohibido* es el dinero y el lujo que posee tanto a los hombres como a las mujeres. Ya en *El amigo Manso* Galdós explicaba los mecanismos del «maleficio mesocrático» –el lujo–, que corrompe a todo el género humano, adelantándose a las ideas que los economistas del siglo XX articularán poco después [Gullón, 1970: 111]. Lo sorprendente es que Galdós de forma igualitaria retrata ya a hombres ya a mujeres, y contradice los patrones del discurso decimonónico sobre los sexos que se basaba en un doble rasero. Es la moralidad la gran preocupación del escritor; y la transgresión constante de la misma; es sugerente al respecto el capítulo XX, donde se explica el proyecto del *Mapa moral gráfico de España*, una representación gráfica del estado moral del país; un extraordinario invento que permite a Galdós incidir en el mayor problema de España. Se habla de toda clase de vicios: inmoralidad matrimonial, adulterio, inmoralidad política, administrativa, ilegalidad, usura, disipación, inmoralidad religiosa; en fin, paródicamente, Madrid es el punto donde más moralidad hay en todos los órdenes, según el mapa. Lejos de la situación real, el mapa es una anécdota más de las muchas que esta divertida novela puede ofrecer al lector decimonónico, que quizás se sienta ofendido en su orgullo. El protagonista de la novela es José María Bueno de Guzmán que en primera persona cuenta su extraordinaria historia, un sinfín de reu-

niones suntuosas –*los jueves de Eloísa*–, de amoríos, en fin, de secretillos que guardar, que involucran a toda una familia y a otras personas de la burguesía madrileña que pasan por decentes, aunque solo estiman el dinero y el lujo. José María Bueno de Guzmán es un hombre rico que llega en septiembre de 1880 a un Madrid ya sede central del nuevo régimen consolidado, «curado de la fiebre revolucionaria a costa del sacrificio de todos los ideales», como bien lo define Montesinos [Pérez Galdós, 1971: 20]. En efecto, Galdós da un retrato puntual de lo que la Restauración de 1868 deja tras de sí: la creación de una clase de personas ávidas e indolentes, que es tolerante con las infracciones de toda ley, así moral como económica en cuanto que no le haga falta el teatrillo [Pérez Galdós, 1971: 21].

El joven es muy espabilado y está totalmente vacío de sentido moral en lo que respecta a las mujeres. Lo que lo hace un desquiciado no es el hecho de que se entretenga con cuantas mujeres quiera, sino que lo haga solo con sus primas que están casadas. No le importa la familia que, para él, solo es un pretexto más para ejercer la seducción, pues lo que importa es poseer dinero, propiedad y cuerpos en tanto que ostentación del propio ego: él vive apartado de los demás, así como todos los demás personajes, a excepción de Camila y Constantino que creen en la familia². Es bastante raro que una novela del siglo xix postule hablar del deseo masculino y en especial el deseo fetichista de un hombre que siente atracción por la mujer que es de otro hombre, buscando lo que está prohibido social y moralmente [Pérez Galdós, 2006: 9]. El título de la novela se refiere a lo que está censurado por la misma sociedad que lo esconde hipócritamente en nombre de una ley que aparentemente todos acatan. Casi todos en este mundo practican el adulterio, quieren más lujo y más vicio, na-

² En el momento en que se derrumban las creencias del antiguo Régimen sobre la conducta humana, Galdós junto a pocos más como «Clarín» y Pardo Bazán, se interesa en las desviaciones de la conducta social normal y en las debilidades humanas que tienen una razón según la psiquiatría [Gullón, 2020: 172].

die se salva. José María es muy voluble y se enamora y desenamora muy fácilmente. Su amor por Camila dura hasta sus últimos días por el simple hecho de que Camila no quiere empezar ninguna relación con él y se burla de él constantemente, o sea porque es algo imposible de alcanzar. El adulterio es un tema en el que reincide mucho Galdós, ya que es tema de dos novelas –*La incógnita* (1888-9) y *Realidad* (1889)– y de la obra de teatro del mismo título; en las tres obras asistimos a un triángulo amoroso formado por Augusta, Orozco y Federico Viera, definido este último por Varela Olea como un «perverso sensible» que suscita piedad en el espectador. En la novela *Realidad* Galdós se centra en el problema moral –como ya había señalado Del Río [1969: 14]– y en los asuntos de honor, adelantando el nuevo orden moral según el pensamiento contemporáneo de Hegel, Schopenhauer y Hartmann; introduce así el tema de la libertad personal y de la voluntad. Cabe decir que la influencia de Schopenhauer en Galdós es patente, y es cierto que *El mundo como representación* y *voluntad* había sido una obra de gran influencia literaria, por ejemplo, entre los naturalistas, y era sobradamente conocida en España [Varela Olea, 2013: 2-4,7]. También Merchán Cantos señala que Galdós en estas dos peculiares novelas afronta el tema kantiano de la armonía o desarmonía de las principales facultades humanas: conocer (razón teórica), querer (razón práctica o voluntad) y sentir (sentimientos de placer o displacer), ejemplificadas por las distintas figuras de los principales personajes [Merchán Cantos, 2013: 833-834].

3. EL PROCESO DE CREACIÓN DE LOS PERSONAJES DE *LO PROHIBIDO*: LA DEBILIDAD HUMANA

Estas características tal vez fundamentan también *Lo prohibido*, porque se nota perfectamente la capacidad introspectiva de Galdós que sabe entrar en la mente del personaje estudiando sus mecanismos

más secretos³. Asistimos a las numerosas elucubraciones, a los sueños despiertos de José María, cuyos pensamientos se enmarañan y se desenredan continuamente. En la novela, Galdós ha llevado a altas cumbres la experimentación del discurso indirecto libre, como se nota en este pasaje:

No sé si lo soñé o lo pensé. Debí de quedarme dormido y ver a Eloísa en aquel pergenio rústico y salvaje, hecha una señora Eva, en el país del abanico más relamido que se podía imaginar. Ella era feliz con su túnico, no sé si de verdes lampazos o de alguna tela inconsútil. No conocía la ambición, ni el lujo; era toda inocencia, salud, dicha. Sus diamantes eran las estrellas, sus galas las flores, sus espejos los lagos, su palacio la bóveda azul de los cielos... Pero un día la señora Eva alcanza a ver a un ser extraño y desconocido que se aparece en aquel delicioso rincón del mundo donde solo habitamos ella y yo. Esta tercera persona es el demonio, la tentación, el elemento dramático que viene a emporcar nuestro idilio. No se ofrece a las miradas de la señora Eva en forma de serpiente, ni usa para perderla el ardid aquel de la manzana. ¡Quía! Es un viajero, un náufrago que acaba de arribar a aquellas playas, y para trastornar el seso a mi mujer, le muestra una sarta de cuentas de vidrio [Pérez Galdós, 2006: 165].

A estas alturas, las mujeres desempeñan un papel nada secundario en el suceder de los acontecimientos: María Juana, Eloísa y Camila son figuras centrales y reales, hijas de un ingeniero madrileño que existió, y son mujeres verdaderamente diferentes: María Juana es rigurosa, sensata y controlada en cuanto al amor; se encapricha de José María, con el que tiene solo un amor platónico. Eloísa es voluptuosa, poco sensata, nerviosa, muy enganchada al lujo y amante del arte; encontramos gran parecido con Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884), pero aún más con Isidora Rufete de *La Desheredada* (1881), porque como Isidora, ama el lujo y ama incondicionalmente al perverso que es José María en este caso, para el cual es capaz de hacer locuras como prostituirse para salvarlo del desastre. La mujer no está

³ La dialéctica entre apariencia y realidad es auténtica y a la vez sirve para desvelar la conciencia moral del protagonista [Galdós, 2001: 63].

sesgada en las novelas de Galdós si se compara al patrón de sumisa de las novelas naturalistas del siglo XIX, en las que se incurre en varios extremos: por un lado, se niega la voluntad como fuerza capaz de superar la determinación. El fatalismo de los fenómenos, como manifestación del determinismo, provoca impotencia e inacción. La esterilidad del esfuerzo deviene en la inercia de las fuerzas que coadyuvan a su minusvaloración. El materialismo de la escuela que interpreta al hombre como ser desespiritualizado por el trabajo, se traduce en una visión del ser humano animalizada, y en el caso de la mujer, reducida a su materia corporal [Varela Olea, 2011: 32].

Por un tiempo, José María ama a Eloísa: «Se apoderó de mis sentidos, de mi espíritu y de mis pensamientos con fuerza irresistible. No había razón ni voluntad contra mal tan grande. [...] Aquella prima mía me gustaba tanto, tanto, que por el simple hecho de gustarme extraordinariamente la consideraba mía» [Pérez Galdós, 2006: 126]. Pero, en cuanto ella enviuda, José María se arrepiente de este amor cada día más y ya no está seguro de seguir con ello; en un principio piensa: «¡Eloísa perteneciente a otro! ¡Otras manos amasando aquella pasta suave y amorosa!», pero muy rápido se insinúa en él la necesidad de un cambio:

Aunque parezca extraño y en contraposición a todas las leyes del sentimentalismo, yo deseaba ya que me dejase solo, pues me entraba súbitamente un tedio, un cansancio contra los cuales nada podía lo poco espiritual que en mí iba quedando. [...] «Señora, usted se me antoja una sílfide, un hada sin consistencia corpórea, sin realidad física» ... «¡Burlón! Otro abrazo. Tu amor o la muerte... Que te espero» ... [...] «Al fin me voy. ¿Por qué no vienes conmigo?» ... «Tengo que vestirme» ... [...] «Feo, apunte, mamarracho, adiós» [Pérez Galdós, 2006: 218].

Por ello, se convence de que ya no puede seguir con ella:

Yo, en cambio, pedía la reforma de vida, reservándome mi libertad de acción; más claro, yo no la quería ya o la quería muy poco, y al decirle «primero la mudanza de vida, después el casamiento», procedía con perfidia, por-

que ni sin economías ni con ellas pensaba casarme. Esta es la verdad pura; yo reconocí en mí esta falta de nobleza, pero ya no la pude remediar; no estaba en mis facultades ni en mis sentimientos obrar de otra manera. Deseaba el rompimiento a todo trance, y para que este apareciese motivado por ella antes que por mí, gustábame verla en el camino de la obstinación [Pérez Galdós, 2006: 262].

Por su parte, Camila es primitiva, ignorante, seria, virtuosa, fuerte tanto en lo físico como en lo psíquico. Es bondadosa, maternal, ama la familia numerosa, y ama de forma constante e inquebrantable a Constantino Miquis, un hombre ignorante pero bonachón. La maternidad es una característica que la define, y es que Camila quiere hijos. Es la única de las hermanas en rechazar a José María, y muestra tener mucha más constancia que las demás hermanas que se sienten superiores a ella. Las dos hermanas van a misa cada domingo, como muchos personajes de su misma clase, y lo hacen para aparentar más que por sentirlo; Camila, en cambio, no tiene la misma conducta. Además, Camila desea tener un hijo y se proyecta en su día a día en el cuidado de él como si ya existiera, mientras Eloísa es muy fría con Rafaelito, y María Juana no tiene ni quiere descendientes; Camila es maternal hasta con el primo, carácter que lo atrae aún más. Creo que es sugerente lo que piensa de ella José María:

¿Por qué Camila no era mía? Vamos a ver, ¿por qué? Vamos a ver, ¿por qué? Antojábaseme que habría sido el más feliz de los mortales teniéndola por esposa. No me contentaba con robarla al hogar y al tálamo de otro hombre: quería ganármela legítimamente y tomar posesión de ella ante el mundo y ante Dios. [...] ¡Cuánto disparate! También pensaba mucho en la primera impresión que me causó la señora de Miquis cuando la conocí. ¿Por qué me fue antipática? [...] ¿Se conmovió al fin aquella torre? «Quizás, quizás –pensaba yo–. Al fin tiene que ser de una manera o de otra. Tú caerás cuando menos lo pienses» [Pérez Galdós, 2006: 299, 300, 303].

Pérez Galdós destaca la gallardía de Camila al defenderse de las tentativas de seducción por parte del primo y en muchos pasajes se la

describe como una fiera, por ello uno de sus apodos es *la hiena*, subrayando su fuerza física y sus maneras brutales:

Las pocas veces que encontraba sola a Camila, convertíase para mí en una verdadera ortiga, no se dejaba tocar, suspiraba por su marido ausente y acababa de helarme hablándome de aquel Belisario que no venía, que no quería venir, que se empeñaba en seguir en la mente de Dios. [...] Al oír esto me pegaba con lo que quiera que tuviese en la mano. Y no se crea..., pegaba fuerte; tenía la mano pronta y dura. Me hizo un cardenal en la muñeca que me dolió muchos días. [...] –Es increíble cómo esta cabeza de chorlito ha transformado a su marido. En esto del aseo, ha hecho una verdadera doma. [...] ¿Ha visto usted qué hiena es mi mujer? [...] Esta Camila es el mismo demonio [Pérez Galdós, 2006: 282, 285].

Se nota que el mundo animal es recurrente en Galdós como metáfora tanto de las debilidades humanas como del instinto de conservación de la especie. En este sentido, Camila se asemeja mucho a Fortunata, ambas salvajes, capaces de arrancar lo que sea cuando quieran defender lo que es suyo, y con el fin de amar a un solo hombre de por vida⁴. Hay que insistir en que de las dos se destaca la buena salud física y la fertilidad. Camila se mueve en dos planos distintos: el primero, en relación con el protagonista, de forma inconsciente y el segundo, que, en honor a la verdad, es el más importante, en relación con el marido; su unión se destaca por ser un amor muy apasionado entre pares, y un vínculo familiar fuerte y duradero, frente a una serie de relaciones falsas que se rompen con extrema sencillez. Es sugerente en este sentido la opinión de Whiston quien ve a la pareja Camila-Constantino como fuente de regeneración, encaminada por un trayecto que solo sigue las leyes dictadas por la Naturaleza. La pareja es fuerte, sana y altruista y se contrapone en contraste rebuscado con José María, y con los demás personajes de la alta sociedad,

⁴ Por su constancia tiene un gran parecido también con Leré, protagonista femenina de *Ángel Guerra* (1889-1890), mujer un tanto rara, la *de los ojos temblones*, que es otro prodigio de feminidad creado por Galdós en los años siguientes.

que son enfermizos, egoístas, débiles; ellos viven según los principios de mutuo socorro, de respeto, de colaboración y ayuda recíprocos contrariamente a la actitud de los demás que actúan de forma individual y egoísta, como lo es la relación entre Eloísa y José María o bien entre este y María Juana o las de estas dos hermanas con sus maridos [Pérez Galdós, 2001: 27]. José María tal vez represente el caos moral, la vida sin orden que provoca desastres, enfermedad, mientras Camila es la moralidad y el orden natural; se destaca continuamente su energía corporal y mental, contrapuesta a la impotencia de los demás personajes, haciéndonos comprender el perfil espiritual de todos; por consiguiente, la delgadez y la enfermedad son símbolos de poca o ninguna espiritualidad, como apreciamos también en el final de *La Desheredada*, cuando Isidora flaca y sin fuerzas desaparece deambulando por las calles desoladas.

4. EL AVANCE DE NUEVAS TEMÁTICAS DE CARA AL SIGLO XX: LA DECADENCIA MORAL EN *LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO*, EN UN ENFOQUE COMPARATIVO CON *IL PIACERE*

En resumidas cuentas, parece que Galdós por primera vez en *Lo prohibido* (1884) empieza a cuestionar la masculinidad simbolizada por este perverso que se decanta por su superioridad intelectual, su productividad, su virilidad y su integridad moral, adelantando los temas que serán sobresalientes a finales de siglo en Europa: la decadencia moral y la crisis del varón [Pérez Galdós, 2006: 32]. Esta necesidad de penetrar en la mente humana que se cuestiona hasta su misma existencia es una tendencia que se nota también en otra novela especial del siglo XIX, que es *Su único hijo*, de Leopoldo Alas «Clarín», una novela peculiar que llama mucho la atención del lector moderno y propone al lector a otro varón en crisis; incluso cabe la

duda de que haya sido escrita en el siglo XIX, por abordar temáticas escandalosas e incómodas para el público contemporáneo al escritor. Ni que decir tiene que encontró la recepción extrañada de los críticos posteriores, que han realzado su inferioridad artística respecto a *La Regenta*.

Un interrogante razonable es si estas novelas especiales tienen alguna deuda con *Il piacere* de D'Annunzio, novela que, sin embargo, se difundió en territorio español solo en 1908, gracias a la traducción de Emilio Reverter Delmas, con el título de *El placer, publicada por la editorial Maucci* [Muñiz Muñiz en DHTE, 2021, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*]⁵. D'Annunzio fue un gran éxito en España por los primeros veinte años del nuevo siglo, considerado el más rebuscado decadentismo europeo. «Clarín», en un artículo escrito por *El Heraldo de Madrid* en 1898, afirmaba que D'Annunzio consiguió llamar la atención en París, ocultando a todos los demás escritores italianos [Muñiz Muñiz, 1990: 248]. En honor a la verdad, Galdós no pudo haberla leído por ser su obra arriba mencionada anterior a esta, y no hay constancia en ninguna de las obras o de las cartas de «Clarín» ni de cartas posteriores intercambiadas entre los dos escrito-

⁵ El escritor italiano fue traducido por primera vez por Rubén Darío, de quien llegó a ser proverbial la composición «Garçonière» de *Prosas profanas* (1996). Acogido con entusiasmo por unos (Villaespesa, Manuel Machado) y repudiado por otros (Unamuno, Antonio Machado), su huella más significativa fue la dejada en la primera producción narrativa de Valle Inclán (*Femeninas* y, sobre todo, las *Sonatas*), mientras que los dramas rurales de García Lorca dejan entrever el influjo de las tragedias telúricas, y el panismo de *Alcyone* se proyecta en la prosa juanramoniana de *Platero y yo*. Al período situado entre 1895 y 1920 pertenecen la mayor parte de las traducciones españolas de la obra de D'Annunzio. Las primeras tuvieron por objeto poesías sueltas pertenecientes al *Canto novo* («Il mare canta una canzon d'amore», incluida por Juan Luis Estelrich en su antología *Poetas líricos italianos*; Palma, Amengual y Muntaner, 1891), *La chimera* (dos poemas traducidos por Francisco Díaz Plaza en 1897) y *Poema paradisiaco* («Alla nutrice» por Emili Guanyavents; «Un sogno», «L'inganno», «Suspiria de profundis» por Joan Pérez Jorba, todas ellas vertidas al catalán en 1898) [MUÑIZ MUÑIZ en DHTE, 2021, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*].

res realistas, de que hubieran leído a D'Annunzio; lo único que parece posible es que el nombre del escritor italiano le fuera conocido, ya que estaba entre los que habían elegido el nuevo canon literario francés, en aquel entonces objeto de cuestión candente, que era el Simbolismo, una corriente que avanzaba con preponderancia a finales de siglo. De acuerdo con lo que se acaba de decir, Galdós se proyecta ya hacia el porvenir inventando una caricatura del varón, y de los valores del viejo mundo tal y como se conocía hasta ese momento, entrando en la mente del ser humano para entresacar los mecanismos psicológicos de este, introduciendo a un prototipo de héroe decadente, rebelde y egocéntrico. El mismo «Clarín» en 1882 escribe su reseña a la novela galdosiana *El amigo Manso* mostrando cierto interés más por la experiencia personal que por el entorno histórico social. Por ello acaba por valorar dicha novela como novela psicológica. Además, en una carta del 8 de abril de 1884, Alas retrata a un tipo de literato aislado que ya no es representante de la sociedad, sino que es parte de una minoría que descalifica a los que no se amoldan a las nuevas ideas [Miller, 1993: 106,113].

5. LA CONCEPCIÓN DE *SU ÚNICO HIJO*; LA INFLUENCIA DE *IL PIACERE*

Pues bien, cabe preguntarse cómo nace *Su único hijo*. J. A. Cabezas habla de profunda crisis moral de «Clarín» durante el verano de 1892, en Guimarán, con solo cuarenta años. No la describe como algo pasajero, antes bien es un proceso largo que lo lleva a reflexionar sobre su creencia religiosa [Cabezas, 1962: 180-183]. Sin embargo, de notar además es que más bien la crisis ya empezaba en 1885 y duraba hasta 1891 [Richmond, 1977: 113-140]. En estos años nace *Su único hijo*, y Alas concibe una nueva manera de narrar que luego se estabiliza en 1892. Al parecer, su visión del mundo ha evolucionado

hacia una estética espiritualista; ya decide dar un nuevo sesgo a su obra; es probable que la plena madurez de Alas se desarrolle inmediatamente después de esta novela, pero ya en esta novela se nota un estilo diferente, una investigación experimental desde lo interior del personaje, así como en *Doña Berta* (1891), en *Cuesta abajo* (1890) y *Superchería* (1890), entre otros escritos [Alas «Clarín», 2001: 37]. Con *Su único hijo*, Alas «Clarín» no está ya muy convencido de que los ideales revolucionarios del 68 y el realismo sean una apuesta por el futuro de las letras; efectivamente, ha cambiado su modo de escribir, en cuanto que se abre a las corrientes simbolistas. Al hilo de estas consideraciones, cabe recordar que Alas «Clarín» en el prólogo a *Nueva campaña* está convencido de que hay una crisis en la mayoría de los países más afines a España y en lo específico, en la misma España del siglo XIX; es más, se plantea interrogantes sobre por qué escribir y cómo. En la reseña de 1887 de *Los pazos de Ulloa* asevera que «el Naturalismo es ya una antigualla» [Miller, 1993: 140].

Ahora bien, tal vez se puede afirmar que *Su único hijo* presenta tanto temáticas como técnicas propias de cierto Modernismo sensual a la manera del italiano Gabriele D'Annunzio en su primera novela, *Il piacere*, escrita entre 1888 y 1889. Esto quedaría reforzado por lo que afirma Miller, o sea que el Modernismo es la crisis de las letras y del arte que estalla hacia 1885, fecha en que Alas «Clarín» y su amigo Pérez Galdós están elaborando sus obras cumbre [Miller, 1993: 16]. Por su parte, D'Annunzio es un intelectual que mezcla arte y vida, es periodista como Galdós y «Clarín», su trabajo en el diario *La Tribuna* le dará inspiración para manejar la prosa de *Il piacere*. Su intensa vida sentimental es materia novelable, como su amor romano con la periodista napolitana Olga Ossani, que le sirve de modelo para Elena Muti [D'Annunzio, 1995: VIII-X]. Otra mujer, Bárbara Leoni, entra en la vida del escritor y parte de su epistolario con el propio D'Annunzio entra a formar parte de la novela. Con respecto a ella, cabe destacar que el protagonista de *Il piacere* es un rico señorito, tal y

como José María y Bonifacio Reyes, de una familia noble de Roma, amante de las bellas artes y totalmente amoral, de nombre Andrea Sperelli, que reúne las características del perverso, amante del lujo y de la lujuria, de la belleza, la música, la vida bohemia y el placer sexual; tiene grandes aspiraciones y descalifica la cotidianidad porque ama sentirse superior. Dos mujeres son las protagonistas de los acontecimientos: ambas se complementan; por un lado, tenemos a Elena Muti, que es la mujer sensual, seductora, por otro, a María Ferres, quien, en cambio, es la mujer angelical y pura. Tal y como *Su único hijo, Il piacere* no contiene muchos hechos que narrar, sino las sensaciones, los estados de ánimo y las emociones cambiantes de los tres personajes, Andrea, Elena y María, frente a lo que pasa; es verdad que hay pequeñas descripciones todavía de talante naturalista, pero abundan descripciones simbolistas, como las frecuentes convergencias entre objetos y personajes, objetos y lugares, lugares y personajes. Ya no es el paisaje de los románticos, sino una nueva sensibilidad estética; por eso los fragmentos que presentan rincones de la ciudad inmortal son símbolos del drama interior de un personaje y rompen la narración cuando es redundante. Con respecto a lo que se acaba de decir, valga este *incipit* del primer libro:

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccheri, attenuato. Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch' esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino [...] Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigionia diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta. [...] Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate

d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci [...] La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. [...] L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare [...] Si chinó verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crolló; i carboni sfavillando rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la fiamma si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono. Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora d'intimitá. Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno sugli alari [D'Annunzio, 1995: 5-6].

De igual manera, Alas «Clarín» examina sensaciones y emociones de los tres personajes del triángulo amoroso y se detiene en largas descripciones de lugares asturianos y de objetos del interior del hogar de los Valcárcel como símbolos del dolor o de la euforia que están experimentando en su existencia los personajes.

6. LOS PERVERSOS DE «CLARÍN» Y DE D'ANNUNZIO

Analizando los textos, destacan varias convergencias entre el perverso de D'Annunzio y el de «Clarín»; Andrea es un perverso que se condena a sí mismo a la desesperación, es el mismo D'Annunzio, porque el escritor lo configura según sus mismas veleidades [D'Annunzio, 1995: LIX]. Es contradictorio, un héroe egoísta, torpe, amoral y cínico, mejor dicho, *el superuomo*; al mismo tiempo, es un hombre sentimental y apasionado, víctima y carcelero, sensible y sensual, engañoso, que se deja engañar por sí mismo [D'Annunzio, 1995: LXI-LXII]. Por su parte, Bonifacio Reyes puede asociarse con él, ya que comparte estas mismas actitudes y conductas inmorales, casi inconscientes.

En *Su único hijo* se nota desde el comienzo y a lo largo de la narración la intención tragicómica del escritor, porque si por una parte se

configura el drama verdadero de un hombre burgués que se busca a sí mismo, por otra se percibe una sutil y despiadada ironía en la representación de un mundo depravado, corrupto hasta la médula, donde se mueve Bonifacio, personaje caricaturesco. En resumidas cuentas, parece una novela que se adelanta al siglo XX, proponiendo ya la experimentación típica del Modernismo. El escritor escudriña el alma humana, expresando las cavilaciones, las dudas existenciales del personaje masculino y de su esposa; Bonifacio es un hombre que se clasificaría como fuera de los cánones decimonónicos, por su naturaleza insignificante, débil y mediana. En honor a la verdad, la representación del subconsciente por entre el entramado de pensamientos, principios morales, sensaciones, lecturas, hábitos mentales y culturales, deseos y actitudes más o menos conscientes, es algo insólito para el lector de esta fecha, todavía no preparado para entenderlos. La novela retrata la crisis de la vieja burguesía y propone a un señorito español, que ama la vida bohemia y el despilfarro, fracasando en sus veleidades artísticas. Solo la vuelta a su pueblo natal, tal vez lo salve, tanto como el deseo de ser padre, a toda costa. «Clarín» incide en matizar los sentimientos de inquietud, tristeza, vacío y la exaltación del personaje que llega al éxtasis experimentando el placer erótico; se cita la herencia afectiva de la familia originaria, a través de la recuperación de la memoria del padre luchador pero vencido al final, de la madre muerta precozmente, de la decadencia familiar irreversible. Sin embargo, ya no importa si la herencia ha determinado la conducta de Bonifacio, lo que cuenta es lo que ocurre en su mente y en su alma. Bonifacio se da cuenta de que es un vencido tal y como su familia; recupera su origen y además se percata de que él no es bueno para las relaciones sociales. Aun así, proyecta su plan de salvación que es su único hijo, un ancla de la esperanza a la que agarrarse para que su estirpe se recupere del olvido y su alma se redima. Sin embargo, es una excusa más, una elucubración mental. Al final de la novela aparece, aunque por un instante, el hijo ilegítimo, que

nace primero como una proyección de su narcisismo, y aun así no le pertenece, en cuanto que es una proyección de su ego. De la misma manera, Sperelli en *Il piacere* afirma que su hija le da consuelo y que le cura de toda fiebre, pero solo es la proyección de su ego, como se lee en el segundo libro:

Sempre, mia figlia mi conforta; e mi guarisce da ogni febbre, come un balsamo sublime. Ella dorme, nell'ombra rischiarata dalla lampada che è mite come una luna. La sua faccia, bianca della fresca bianchezza d'una rosa bianca, quasi si sprofonda nell'abbondanza de' capelli oscuri. [...] Io mi piego su lei, la riguardo; e tutte le voci della notte si estinguono, per me; il silenzio per me non è misurato che dalla respirazione ritmica della sua vita [D'Annunzio, 1995: 201].

La novela de *Alas* es excepcional porque no respeta los roles de género: la mujer no es el ángel del hogar de la teoría de la domesticidad del siglo XIX, sino una mujer mimada, con muchos recursos económicos. Es más, no desea tener hijos, y es estéril, al parecer. Es una mujer decidida, que se ha atrevido a fugarse con el escribiente del padre abogado, el mismo Bonifacio Reyes, para acabar casada con este hombre sin patrimonio, percatándose al poco tiempo de que él no era el hombre con que había soñado. Según lo que Freud había señalado, las sensaciones que en la infancia condicionan los reflejos sexuales del niño suelen estar ligados a los familiares del otro sexo y en los hombres hay que relacionarlos con la madre, aspecto este que se sitúa en la base del complejo de Edipo. Se compagina, por ende, con el llamado tímido de la casta superior, definición que da el doctor Gregorio Marañón: «en estos hombres, a los que la diferenciación sexual conduce a la soledad, es interesante anotar el intenso amor a los niños, compatible, por paradójica, con su sistemática actitud fugitiva ante el matrimonio. Ellos demuestran una virilidad muy fuerte y un gran interés hacia el sexo opuesto, que compaginan con una inmensa ternura para los niños» [Marañón, 1998: 257-258; 259-260]. Quizás *Alas* «Clarín» tenga en cuenta estas teorías avanzadas en

la configuración de su personaje masculino. Bonifacio, por su parte, es un perverso especial, ya que es un tímido afeminado, pusilánime, débil, romántico, soñador, ama la tranquilidad del hogar, tan ligado como está a sus babuchas, pero es capaz de destruir su vida y la de los demás: «Siempre que leía aventuras de viajes lejanos, grandes penalidades de naufragos, misioneros, conquistadores, etc., etc., lo que más compadecía era la ausencia probable de las babuchas» [Alas «Clarín», 2001: 212]; además es lánguido, sensible, intelectual, sentimental y lujurioso, propenso a la cavilación, siente a veces cierto sentido de la culpa y del pecado; no le interesa ser dueño de nada en su casa, no se compromete en casa en cuestiones de patrimonio, no tiene ninguna aptitud para el trabajo:

Un hombre pacífico, suave, moroso, muy sentimental, muy tierno de corazón, maniático de la música y de las historias maravillosas, buen parroquiano del gabinete de lectura de alquiler que había en el pueblo. Era guapo a lo romántico[...] No servía para ninguna clase de trabajo serio y constante; [Alas «Clarín», 2001:158].

Es desconfiado y resignado a su vida monótona, que aborrece. Cuando encuentra una flauta, que pertenecía al suegro, el objeto se convierte en símbolo, a la manera modernista; es la esperanza de que quizás su vida pueda cambiar y su tristeza se desvanezca. Efectivamente, algo cambiará en su vida, gracias al elemento de desorden externo que es la llegada de una compañía de ópera a la ciudad⁶.

En los capítulos IV, V y VI y principios del VII, se asiste a una crisis espiritual profunda en el personaje de Bonifacio que percibe el fasci-

⁶ Bonifacio no aglutina los rasgos propios del varón, según la concepción de género binaria tradicional; por tanto, la obra no sigue el patrón de la novela burguesa tan en boga en aquellos años, que daba protagonismo a la mujer, a pesar de que el íncipit de la novela incide en Emma Valcárcel. En conclusión, la novela parece replantear los patrones de conducta de género, cuestionar los destinos sociales y políticos y los ámbitos de incumbencia de los dos sexos, por los cuales la maternidad es el destino único de la mujer, mientras al padre le toca ejercer el papel del *páter familias*, perpetuando los hábitos culturales de la familia al hijo varón.

no encantador de la tiple Serafina, atraído por el romántico mundo del arte. En el V capítulo por tanto se detecta el cambio de actitud del protagonista masculino y se desvela su verdadera naturaleza, que aun pareciendo pasivo, se convence a ser el amante de Serafina, olvidando a la tiránica mujer y la desencantada rutina provinciana: «Por la noche Emma le echó del seno del hogar por algunas horas, y Bonifacio volvió al ensayo. [...]. “Una mirada así se dijo en aquel instante, puede tenerla una extranjera que sea además artista. ¡Qué modestia en el atrevimiento, qué castidad en la osadía! ¡Qué inocente descaro, qué cándida coquetería! ...”» [Alas «Clarín», 2001: 210-211]. En el V capítulo pues bien Serafina seduce a Bonifacio, agarrándolo fuerte y él se deja seducir:

Él se dejó agarrar, como cuando Emma se escapó con él de casa. La Gorgheggi hablaba de Italia, de la felicidad que sería vivir con un hombre amado y espiritual, capaz de comprender el alma de una artista [...] –Serafina– dijo Bonifacio con voz temblona, pero de un timbre metálico, de energía, en él completamente nuevo; Serafina, usted debe de tenerme por tonto. –¿Por qué, Bonifacio? –Por mil razones... Pues bien..., todo esto... es respeto..., es amor. Yo estoy casado, usted lo sabe..., y cada vez que me acerco a usted para pedirle que...que me corresponda...temo ofenderla, temo que usted no me entienda. Yo no sé hablar; no he sabido nunca; pero estoy loco por usted; sí, loco de verdad..., y no quisiera ofenderla. Lo que yo he hecho por usted... no creí nunca poder atreverme a hacerlo... Usted no sabe lo que es, no ha de saberlo nunca, porque me da vergüenza decirlo...Yo soy muy desgraciado; nadie me ha querido nunca, y yo no le encuentro sustancia, verdadera sustancia, a nada de este mundo más que al cariño... [...] En fin, Serafina, yo la adoro a usted, porque, casado y todo..., no debía estarlo. [...] ¡Ay, Serafina de mi alma, quiérame usted, por Dios, porque estoy muy solo y muy despreciado en el mundo y me muero por usted...! [Alas «Clarín», 2001: 227-229].

En el capítulo VI el escritor quiere marcar la hipocresía de Bonifacio, que aparenta tenerse en escasa consideración, ya que se autodefine ladrón; el personaje mantiene la ambigüedad propia de un perverso, del malo que manipula y obtiene algo que no le per-

tenece, el amor de Serafina. Alas «Clarín» en este fragmento quiere recurrir a la ironía cervantina; de hecho, se burla de un amor ideal, construido según los cánones románticos de un Romanticismo decadente proclive al Modernismo; Bonifacio pues es un perfecto perverso del siglo XX, un *dandy*, aparentemente inocente, flojo en babuchas, que a menudo se desmaya como si fuera una doncella. Y cito: «[...] “Y soy un ladrón, no cabe duda, un ladrón... Sí, pero ladrón por amor”. Esta frase interior también le satisfizo y tranquilizó un poco. “¡Ladrón por amor!”. Estaba muy bien pensado» [Alas «Clarín», 2001: 239]. Por tanto, el escritor va más allá de una simple revisión del Romanticismo, crea un antecedente al personaje bohemio típico de la literatura modernista española, que se definiría *d'annunziano*, es decir el amante decadente y apasionado de la música, de la ópera italiana, de la belleza y del sexo, como se nota en estos dos pasajes (Capítulo VII):

La música le daba energía y la energía le sugería ideas de rebelión, deseo ardiente de emanciparse... ¿Dé qué? ¿De quién? De todo, de todos; de su mujer, de Nepomuceno, de la moral corriente, sí, de cuanto pudiera ser obstáculo a su pasión. Él tenía una pasión, esto era evidente. Luego no era rana, por lo menos tan rana como años seguidos había pensado [Alas «Clarín», 2001: 250].

Este segundo pasaje es más sugerente aún:

¡Nunca creí que el placer físico pudiera llegar tan allá!, se decía saboreando a solas, rumiando, las delicias inauditas de aquellos amores de artista. Sí, ella se lo había asegurado, el amor de los artistas era así, extremoso, loco en la voluptuosidad; pasaba por una dulcísima pendiente del arrobamiento ideal, cuasi místico, a la sensualidad desenfrenada.... [...] Tenía que confesar que «la parte animal, la bestia, el bruto, estaba en él mucho más desarrollado de lo que había creído» [Alas «Clarín», 2001: 251].

Él está decidido a ir por el camino del pecado, aborrece su entorno familiar que le agobia, como se lee en el capítulo VIII:

Yo comprendo que la vida perra que he llevado siempre en este pueblo maldito es mezquina, miserable... la aborrezco. Aquí todos me desprecian, me tienen en la misma estimación que a un perro inútil, viejo y desdentado... y todo porque soy de carácter suave y desprecio los bienes puramente materiales, el oro vil, y sobre todo la industria y el comercio... No sé negociar, no sé intrigar, no sé producirme en sociedad... luego soy un bicho, ¡absurdo!, yo comprendo, yo siento... yo sé que aquí dentro hay algo... Pues bien, vosotros, artistas, a quien también tienen en poco estos mercachifles sedentarios, estas lapas, estas ostras de provincia, me comprendéis, me toleráis, me agasajáis, me aplaudís, admitís mi compañía y... [Alas «Clarín», 2001: 270].

Pese a que Emma se ha percatado del adulterio del marido, no asistimos a ningún conflicto entre los esposos; antes bien, empieza a ser una mujer nueva ella misma, capaz de vivir la vida bohemia e irregular de los artistas, hasta llegar a ser amiga de la amante del marido. A través del monólogo interior libre, Emma revela sus cavilaciones, sus angustias y sus experiencias sensoriales, como si renaciera al mundo de los seres vivos, después de haber pasado por una transformación profunda (capítulo IX):

Pensaba Emma, al verse renacer en aquellos pálidos verdes, que era ella una delicada planta de invernadero, y que el bestia de su marido y todos los demás bestias de la casa querrían sacarla de su estufa [...] Su manía principal, pues otras tenía, era ésta ahora: que tenía aquella nueva vida de que tan voluptuosamente gozaba, a condición de seguir en su estufa, haciéndose tratar como enferma [...] Además, con las nuevas fuerzas habían venido nuevos deseos de una voluptuosidad recóndita y retorcida, enfermiza, extraviada, que procuraba satisfacerse en seres inanimados, [...] Como un descubrimiento saboreaba Emma la delicia de gozar con los tres sentidos, a que en otro tiempo daba menos importancia como fuentes de placer. En su encierro voluntario ni la vista ni el oído podían disfrutar grandes deleites, pero en cambio gozaba las sensaciones nuevas del refinamiento del gusto y del olfato [...] [Alas «Clarín», 2001: 285-286].

Es más, mujer y marido casi llegan a un mutuo acuerdo tácito, por lo cual Emma decide aprender a tocar el piano (capítulo X):

Dicho y hecho. Hubo una revolución en aquella casa. Todos los Valcárcel de la provincia, hasta los del más lejano rincón de la montaña, supieron que por prescripción facultativa Emma había cambiado de vida, se había resuelto, venciendo su gran repugnancia, a salir mucho, frecuentar los paseos, las romerías y hasta las funciones solemnes de iglesia, y podía ser que el teatro. [...] También hubo que hacerle ropa nueva a Bonis [...] [Alas «Clarín», 2001: 308-309].

Por hacerlo así, llega a ser la amante del organista:

Emma, sin pensarlo, sonrió también, y el barítono, que tenía mirada de águila, notó la sonrisa, y sonrió a su vez, no ya con los ojos, sino con toda la cara. [...] Para sus adentros se dijo: «Esto es más serio, es un placer más hondo que satisface más ansias, que tiene más sustancia... [...] Los planes eran burlarse de una manera feroz de su tío y de su marido... [...] sin contar con que Emma, en las meditaciones de sus soledades de alcoba, con el histérico por Sibila, había llegado a concebir al hombre, a todos los hombres, como el animal egoísta y de instintos crueles y groseros por excelencia, no creía en el marido rigurosamente fiel a su esposa; [...] En cuanto a las mujeres, no les reconocía el derecho de adulterio en circunstancias normales, porque parecía feo y porque la mujer es otra cosa; pero en caso de infidelidad conyugal descubierta, ya era distinto; [Alas «Clarín», 2001: 326-327].

Toda la tensión sexual culmina en los capítulos XII y XIII donde el coqueteo de Emma con el barítono desemboca en pasión y lujuria con desenfreno; a raíz de intentar comunicar esta tensión sexual, el escritor elige cierta adjetivación, se da a la elección de palabras rebuscadas, exóticas, como italianismos, con particular referencia al mundo sensorial y sensual. Al margen de este mundo de emociones sensoriales y placeres sensoriales, Bonifacio se queda atónito y triste; paradójicamente siente que no puede soportar la confusión de valores, el desorden afectivo (capítulo XIII):

Aquello iba mal, muy mal; su casa, la de su mujer, antes era aburrida, inaguantable, un calabozo, una tiranía; pero ya era peor que todo esto, era un...burdel, sí, burdel; y se decía a sí mismo: «Aquí todos vienen a divertirse y a arruinarnos; todos parecemos cómicos y aventureros, herejes y amonto-

nados.» [...] Amontonados era...una mezcla de amores incompatibles, de complacencias escandalosas [Alas «Clarín», 2001: 409].

Emma también, paralelamente a su marido, vive sus propios dramas existenciales; sin embargo, es de natural muy luchadora y ejerce de jefe en su casa:

[...] Emma era el jefe de la familia; era más, según ya se ha dicho, su tirano. Tíos, primos y sobrinos acataban sus órdenes, respetaban sus caprichos. [...] Todos los Valcárcel eran pobres. La fecundidad de la raza era famosa en la provincia; las hembras de los Valcárcel parían mucho, y no les iban en zaga las que los varones hacían ingresar en la familia, mediante legítimo matrimonio [Alas «Clarín», 2001: 168].

Los dos son personajes que nunca se entrecruzan, sino que cada uno sigue su propio rumbo, al fin y al cabo. En el desorden moral general, todos utilizan a todos, se engañan; es el mismo mundo corrupto y despiadado de Andrea Sperelli y de José María. El intento de Bonifacio de recuperar su identidad a través de la mujer ideal que es Serafina, a medio camino entre un ángel y un diablo⁷, aprovechando del mundo del arte, al final se convierte en una decepción, un aspecto que una vez más lo aproxima a Andrea Sperelli. Todo esto hace pensar en una novela sensual, que se desarrolla alrededor de conflictos de identidad. Ya no son los entornos sociales o urbanos los escenarios elegidos por Alas, sino la conciencia y el alma de los personajes, donde todo puede cambiar repentinamente, como en la vida real. Lo cierto es que Bonifacio se quedaría estancado y no avanzaría si se fugara con la amante Serafina, porque en realidad se asiste a una asimilación de las identidades de las dos mujeres de la novela: Serafina

⁷ Richmond ha señalado que Serafina es el personaje moralmente más matizado, a medio camino entre el serafín y la diablo, precisamente víctima, hasta de Bonifacio, que la usa como amante para vivir una relación apasionada y al mismo tiempo para despertar el amor de Emma, y luego abandonarla sin remisión [Richmond, 1979: 256].

aburguesada, sentimental, tal y como Emma, con la que comparte el mismo modo de amar; con lo cual lo prohibido ha perdido su fascinación; aspecto, este, que acorta aún más las distancias entre la novela italiana y las españolas. En definitiva, amor romántico y amor conyugal son iguales de decepcionantes. El seductor ha fracasado, todas sus veleidades son efímeras, y el deseo de acoger a este hijo que vendrá al mundo es otra veleidad más, fruto de su egoísmo⁸. Ahora bien, las figuras femeninas se parecen: tanto en *Il piacere* como en *Su único hijo* las dos mujeres protagonistas son al principio diferentes, siguiendo unos estereotipos que las contraponen; sin embargo, resultan iguales por ser ambas sensuales y ángeles del hogar al mismo tiempo. Ya es mala Elena, y María es víctima, ya es María la que llega a ser mala por ser paulatinamente impulsada a la maldad por Andrea.

7. EL PERVERSO GALDOSIANO EN *LO PROHIBIDO*: *LA REBELIÓN CONTRA EL ORDEN MORAL*

De la misma forma, Galdós sitúa la acción de *Lo prohibido* en el mismo ambiente urbano, de rica burguesía, que se desvive por el lujo, un mundo turbio y degradado que Galdós describe de forma puntual, dando espacio a la descripción detallada de bailes, reuniones, charlas, chismorreos, en fin, barullo, cuyo emblema son *los jueves de Eloísa*, como se nota en este fragmento:

Una vez por semana, Eloísa daba gran comida, a la que asistían diez y ocho o veinte personas, pocas señoras, generalmente dos o tres nada más, a veces ninguna. No gustaba mi prima de que a sus gracias hicieran som-

⁸ Al margen de esta reflexión, el hijo venidero tal vez sea el estímulo a la redención y al renacimiento de un hombre nuevo, maduro y responsable, que podría recuperar finalmente la identidad perdida. Sin embargo, no creo que se deba leer de esa forma, por la intensa carga irónica que se nota en la declaración de la amante de un tiempo, Serafina, que recuerda a Bonifacio que su paternidad es muy sospechosa, porque esta criatura podría ser hijo del organista.

bra las gracias de otra mujer, inocente aprensión de la hermosura, pues la competencia que temía era muy difícil. La etiqueta que en los llamados *jueves de Eloísa* reinaba, era un eclecticismo, una transacción entre el ceremonioso trato importado y esta franqueza nacional que tanto nos envanece no sé si con fundamento. Eran más distinguidas las maneras que las palabras. [...] Allí se podían observar, con respecto a lenguaje, los esfuerzos de un idioma que, careciendo de propiedades para la conversación escogida, se atormenta por buscarlas, exprime y retuerce las delicadas fórmulas de la cortesía francesa [...] Paréceme que respiro aquella atmósfera tibia, en la cual fluctuaban las miradas de la mujer querida y sus movimientos y el timbre de su voz seductora, fenómenos que hasta el otro día se prolongaban en mi espíritu como la sensación grata de un sueño feliz. [Pérez Galdós, 2006: 173-174].

El propio José María está tan involucrado en ese sinfín de cenas, bailes, que, aunque declare aborrecerlo, no puede vivir sin él: es el mismo caso de Federico Viera, que, como señala Varela Olea, es un perverso sensible, muy al estilo shakesperiano, por el que se siente horror y piedad al mismo tiempo. Él también es un huérfano, y como tal idealiza a la madre muerta; es víctima, pero acaba siendo verdugo, porque explota a su amiga-amante prostituta, pidiéndole dinero, considerando inapropiado pedirlo a los ricos; traiciona al amigo Orozco, siendo el amante de su mujer. En fin, es defensor de un honor que ya no existe bajo ningún concepto, y se niega al matrimonio de la hermana con un hombre socialmente inferior. Aun detestando sus actos, no puede cambiarlos; es débil, incapaz de la acción volitiva [Varela Olea, 2013: 7-9].

Supongo que los que esto lean estarán ya fatigados y aburridos de tanto y tanto jueves. Pues sepan que mucho más lo estaba yo. Direlo con franqueza: los jueves me iban cargando. Aquel sacrificio continuo de la intimidad doméstica, de los afectos y la comodidad en aras de una farsa ceremoniosa, no se conformaba con mis ideas. Me gustaba el trato de mis amigos, la buena mesa en compañía de los escogidos de mi corazón, la sociabilidad compuesta de un poco de confianza amable y de un poco también de etiqueta, o sea lo familiar combinado con las buenas formas; pero aquel culto frío de la vanidad, quemando incienso en el altar del mundo, me lastimaba y aburría

ya. [...] Eloísa también se me manifestó algo cansada; pero el respeto al maldito *qué dirán* impedíale suspender repentinamente las grandes comidas. La idea de que se susurrase *que estaba tronada* la ponía en ascuas, quitándole el sueño. Y si mi orgullo se sentía halagado por la fidelidad suya, que en tal género de vida tenía un mérito mayor, de esta misma satisfacción se derivaba mi zozobra por el temor de sorprenderla infiel algún día. [Pérez Galdós, 2006: 193].

José María no puede amar a una mujer sola, cansándose muy pronto de la relación con Eloísa tal y como un perfecto seductor narcisista, que busca lo prohibido, y ejerce su poder de seducción; una vez cumplido su objetivo, pasa a otro objetivo, va a por otra. Pues no demuestra ninguna estimación hacia la mujer que se limita a ser objeto de placer:

Obligáronme, pues, mis quehaceres en la casa a una intimidad que verdaderamente no me era ya grata. Cada día surgían cuestiones y rozamientos... Mi prima y yo estábamos siempre de acuerdo en principio; pero en la práctica discrepábamos lastimosamente. Entonces vi más clara que nunca una de las notas fundamentales del carácter de Eloísa, y era que cuando se le proponía algo, contestaba con dulzura conformándose; pero después hacía lo que le daba la gana. [...] Se manifestaba principalmente en la falta de estimación, y en que mis entusiasmos eran breves, siempre seguidos de aburrimiento y de amargores indefinidos. Por algún tiempo llegué a creer que este fenómeno mío se repetiría en ella; pero no fue así. La viudita me mostraba el cariño de siempre [...] No se hablaba de él en términos concretos, como no se habla de lo que es seguro e inevitable. Yo ¡ay de mí! pasaba sobre este asunto como sobre ascuas, y cuando Eloísa aludía al tal matrimonio, hacíame el tonto; no comprendía una palabra. Me entusiasmaba poco aquella idea; mejor dicho, no me entusiasmaba nada; quiero decirlo más claro, me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido; pero ser yo la prohibición ... ¡jamás! [Pérez Galdós, 2006: 246-247].

Una vez que haya gozado la dulzura y la lujuria de un amor tan prohibido como el de Eloísa, entra en su cerebro una idea nueva e igual de atrevida: hacer el amor a la prima más considerada y tradi-

cional, Camila, el fruto prohibido. Lo que sobresale es el análisis profundo de los pensamientos interiores, de las emociones físicas y psíquicas de José María, que Galdós lleva adelante con gran maestría, a través del discurso indirecto libre, ya experimentado en *La Desheredada*; me parece sugerente citar este pasaje:

Yo me reía; pero en mi interior me indignaba aquel inmoderado afán de cargarse de familia, aquel apetito de hijos, y esperaba que la Naturaleza no se mostrara condescendiente con mi prima, al menos tan pronto como ella deseaba. Seré claro: la loca de la familia, la de más dañado cerebro entre todos los Buenos de Guzmán, la extravagante, la indomesticada Camila se iba metiendo en mi corazón. Cuando la noté, ya una buena parte de ella estaba dentro. Una noche, hallándome en casa, eché de ver que llevaba en mí el germen de una pasión nueva, la cual se me presentaba con caracteres distintos de la que había muerto en mí o estaba a punto de morir. Las tonterías de Camila, que antes me fueron antipáticas, encantábanme ya, y sus imperfecciones me parecían lindezas. Tal es el movable curso de nuestra opinión en materias de amor. Sus particularidades físicas se me transformaron del mismo modo, y lo que principalmente me seducía en ella era su salud, la santa salud, que viene a ser belleza en cierto modo. [...] La conquista me parecía fácil. ¿Cómo no, si la confianza me daba terreno y armas? Consideraba a Constantino como un obstáculo hartamente débil, y comparándome con él personal, moral e intelectualmente, las notorias ventajas más asegurábanme el triunfo. ¿Qué interés, fuera del que le imponía el lazo religioso, podía inspirar a Camila aquel hombre de conversación pedestre, de figura tosca, aunque atlética, y que solo se ocupaba en cultivar la fuerza muscular? ¡El lazo religioso! ¡Valiente caso hacía de él la descreída Camila, que rara vez iba a la iglesia, y se burlaba un tantico de los curas!... Nada, nada, cosa hecha. [Pérez Galdós, 2006: 255-256].

Es sorprendente la gran afinidad que existe también entre José María y Juanito Santa Cruz, egocéntrico, engreído, narcisista, símbolo del patriarcado más arraigado, por el hecho de menospreciar de forma muy evidente a las mujeres. Cabe la duda de que José María fuera un esbozo de Juanito Santa Cruz, porque este se enferma en la novela, y termina silenciado; después de haberse burlado de Jacinta, de Fortunata, y de Aurora, se cuestiona su virilidad y toda su persona, en

cuanto que Jacinta lo rechaza y no quiere saber más de él. Las muchas afinidades entre *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta* no acaban con los personajes; se alude al mundo financiero⁹, a la riqueza y a la comida en ambas novelas, metáforas para describir relaciones personales, bienes materiales, en fin. El mundo animal con connotaciones eróticas está presente en ambas novelas, Juanito *despluma* a Fortunata, José María actúa como un animal predador con Camila en la cocina. Aún más, el erotismo de *Fortunata y Jacinta* se manifiesta en el detalle de los botones, que marcan como morboso el comportamiento sexual de Juanito, de la misma forma en *Lo prohibido* son las botas de Camila el objeto fetiche que inflaman a José María [Pérez Galdós, 2006: 29]. Es esta una peculiaridad del erotismo de José María que parece un Don Juan, una de las figuras que se repiten mucho en efecto en la obra de Galdós¹⁰. Sin embargo, opino que se define mejor como perverso porque no se trata solo de temas de faldas, sino de toda una visión materialista del mundo y de la humanidad, que José María manipula a sus antojos. José María es un personaje absoluta-

⁹ La alusión al mundo financiero de *Lo prohibido* según Terry sirve de metáfora para describir experiencias y relaciones personales, según los principios del *Ideal de la humanidad para la vida*, obra publicada en 1860, una refundición de la obra publicada en 1811 por el filósofo alemán K. C. F. Krause. Esta obra dejó una huella importante en el pensamiento de España y su objetivo era el de exponer las leyes fundamentales de la vida, en lo que se refiere a las relaciones humanas, proponiendo unas ideas bastante progresistas, como la igualdad de condiciones entre los seres humanos y los sexos, así como la importancia de cuidar tanto el cuerpo como el espíritu. [Galdós, 2001: 15-16].

¹⁰ La variedad de tipos donjuanescos es grande en todo el corpus galdosiano: Ontañón de Lope supone que la gama de donjuanes de Galdós se divide en 4 grupos: 1) Los que parten de un modelo real: Cornelio Malibrán, José María, Lord Gray, Manuel Godoy 2) Los que se redimen: Carlos de Tarsis, Don Juan López Garrido, José Antonio de Urrea 3) Los que acaban mal: José María, Federico Viera 4) Los que desprecian abiertamente a la mujer: Joaquín Pez, Manuel Pez, Alejandro Sánchez Botín, Federico Cimarra, Juanito Santa Cruz, Juan de Urríes [Ontañón de Lope, 1993: 4]. En este último grupo colocaría a José María, más que en el primero porque él menosprecia a sus primas, no las considera personas con personalidad propia, no se siente unido a ninguna de ellas por ningún lazo afectivo.

mente malo; a raíz de esto, cabe decir que entre los muchos donjuanes que pueblan las obras galdosianas, es José María el Don Juan que sufre el castigo más terrible por un varón: castrado e infantil [Ontañón de Lope, 1993: 1]. No me parece satisfactorio recurrir al mito de Don Juan para justificar el nacimiento del perverso galdosiano, más bien, prefiero avanzar una hipótesis nueva, es que Galdós ha recurrido al mito clásico de Esquilo, el Prometeo, forjando un símbolo del caos mundano, un titano en rebelión de cara al Dios que le dio la vida; por ello, el perverso no se redime y no se cuestiona, aun así, desafía a su creador y padre, como lo hizo Prometeo que roba el fuego a Zeus en la homónima tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo, para dárselo a la humanidad. De ahí que el perverso reincida en su fallo y en su pecado de soberbia, recibiendo el castigo de Dios y de su representante en la tierra, la musa del orden moral que es Camila que no lo rescatará, porque la perversión daña a toda la humanidad.

En fin, el perverso acaba en un desenlace absolutamente tragicómico, cayéndose por las escaleras y perdiendo no solo su virilidad sino el bien del intelecto. Este castigo era inevitable, porque el Dios que ha generado el mundo dándole orden y moralidad, no puede permitir que su hijo le desobedezca y robe el fuego, símbolo de la pasión y del amor, que se descontrola si no se somete al pudor, a la razón y al orden. No es admisible que se difunda lo que los hombres no saben qué es y para qué sirve. De ahí que se use mal el don que Dios tenía preparado para el hombre; robando este don, que es la sexualidad y el amor hacia el prójimo, José María es un malvado manipulador. No es la primera vez que Galdós recurre al mito clásico, lo hace en *Electra*, *Alceste*, *Cassandra*, *Bárbara*. De esta forma, destaca la falsedad de la conversión de José María que se confirma egoísta y vacío de caridad, excluyendo de su testamento a Rafaelito y a Eloísa de una manera profundamente injusta, incumpliendo su promesa anterior [Pérez Galdós, 2001: 77]. En conclusión, Galdós decide poner en su

sitio al perverso, como ya ha hecho en *Realidad*, donde se consumaba el drama calderoniano de Federico Viera. En fin, Galdós demuestra manejar perfectamente las tradiciones españolas, los mitos clásicos y los modernos para poner en pie esta comedia de la vida humana que es un poco alegre y un poco triste a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS «CLARÍN», Leopoldo (2020): *Galdós novelista*, ed. e introd. Adolfo Sotelo Vázquez, Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento.
- ___ (2001): *Su único hijo*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra.
- ___ (1997): *La Regenta*, Madrid, Alianza.
- ___ (1979): *Su único hijo*, ed. Richmond Carolyn, Madrid, Espasa-Calpe.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1960): «Las caricaturas literarias de Galdós», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 36: 331-362.
- CABEZAS, Juan Antonio (1962): *Clarín. El provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CASALDUERO, Joaquín (1968): *Vida y obras de Galdós*, Madrid, Gredos.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1995): *Il piacere*, ed. Federico Roncoroni, Milano, Mondadori.
- GULLÓN, Ricardo (1970): *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- ___ (1960): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Germán (2020): *Galdós, maestro de las letras modernas*, Ayuntamiento de Santander, Villanueva de Villaescusa, Valnera.
- MARAÑÓN, Gregorio (1998): *Amiel*, Barcelona, Óptima.
- MERCHÁN CANTOS, Carmen (2013): «La incógnita es la realidad o la realidad es la incógnita (los juegos entre el punto de vista y la voz narrativa en dos novelas galdosianas)», *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, 833-847.
- MILLER, Stephen (1993): *Del Realismo/Naturalismo al Modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Madrid, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2021): DHTE, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, <http://phte.upf.edu/dhte/italiano/dannunzio-gabriele/> [23-IX-2021].

- ___ (1990): «La ricezione de la letteratura italiana nella Spagna odierna», *Anuario de estudios filológicos*, 13: 245-254.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1993): «El donjuanismo en Galdós y otros estudios», *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas*, 21: 1-6.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006): *Lo prohibido*, ed. Alda Blanco, Madrid, Akal.
- ___ (2001): *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra.
- ___ (1994): *Novelas, V: La de Bringas, Lo prohibido*, Génova, Madrid, Turner Libros.
- ___ (1971): *Lo prohibido*, edición, introducción y notas de José Fernández Montesinos, Madrid, Castalia.
- RICHMOND, Carolyn (1977): «Un peristilo sin techo: *Su único hijo* de Clarín y su trilogía inacabada», *La Torre*, XXVII, 103: 113-140.
- RÍO, Ángel del (1969): *Estudios Galdosianos*, Las Américas, Nueva York.
- RODGERS, Eamonn (2003): «*Lo Prohibido*/Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites...», *Bulletin of Hispanic Studies*, 80, 3: 426-428.
- TERRY, Arthur (1970): «*Lo prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative», en *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey (Londres, Tamesis Books Limited), 62-89.
- VARELA OLEA, M.^a Ángeles (2013): «Hegel y Schopenhauer en *Realidad*. El perverso galdosiano sin voluntad», *Theatralia, Revista de Poética del Teatro*, XV: 119-132.
- ___ (2011): «Destino y determinación en el naturalismo decimonónico», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33: 25-43.

LA REINTERPRETACIÓN DEL TEXTO
EN LA PANTALLA: NAZARÍN
DE BENITO PÉREZ GALDÓS
EN EL IMAGINARIO DE LUIS BUÑUEL¹

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN

Es la única influencia que yo reconocería,
la de Galdós, así en general sobre mí.

Luis Buñuel

Lo más admirable de lo fantástico
es que lo fantástico no existe, todo es real.

André Bretón

SE HA ESCRITO FRECUENTEMENTE sobre el carácter azaroso de algunas películas mexicanas de Luis Buñuel ligadas a su idiosincrasia vital y creativa en el juego de despiste perpetuo y dobles sentidos que

¹ El autor quisiera agradecer a las profesoras Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza) y Elena de Ortueta Hilberath (Universidad de Extremadura) su inestimable ayuda para localizar parte de la documentación de este trabajo. Del mismo modo, desea hacer constar su reconocimiento a Julio Martín Sánchez (UNED), Mónica Sánchez Tierraseca, Antonio José de Llano y José Ángel Sánchez Gil (UCLM) por sus aportaciones y sugerencias.

tanto gustaba al calandino. En cierto sentido, la fortuna crítica de filmes como *Los olvidados* (1950) y *Nazarín* (1958) tuvo más que ver con su repercusión europea que con la recepción mexicana que fue enormemente crítica con las propuestas del aragonés. Ambos filmes devolvieron al autor a su primigenio prestigio vanguardista devaluado en el intersticio nómada que fue desde su condición de *enfant terrible* del surrealismo hasta las producciones comerciales de la primera época mexicana.

Los olvidados compuso el primer gran ensayo en la *rentrée* cinematográfica de Buñuel que reafirmaba una mirada revolucionaria de matriz surrealista ligada a la crítica social que había compuesto en *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) y que Carlos Fuentes definió como «una terrible mirada arrojada [...] sobre los horrores de la vida rural, ignorante, incestuosa y brutal» [1992: 555], palabras que podrían concretar el espíritu de *Los olvidados*. Al igual que había sucedido con el gobierno español, que prohibió *Las Hurdes* por denigrar la imagen de una región que permanecía anclada en el medioevo, *Los olvidados* tuvo un rechazo similar puesto que mostraba las heridas y señalaba el monstruo en el que se había convertido México amplificando la fractura social entre los favorecidos y los desheredados. Filmar los arrabales de Ciudad de México constituía «un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad» [Paz, 2012: 36] y su exhibición enervó a la sociedad bienpensante y al mundo del cine. El director recordaría las reacciones violentas que provocó: se le consideró un gachupín indeseable, se pidió su expulsión del país e incluso fue amenazado por Jorge Negrete, protagonista de *Gran Casino* (1946). La lúcida mirada oblicua del aragonés no solo trasladaba a la pantalla a los parias de México, sino que abofeteaba a toda una industria cinematográfica y a una sociedad ensimismada mediante una película que chocaba con el desarrollismo tecnológico oficializado [Fuentes, 1993: 57]. Hasta ese momento, como ha especificado Carlos Monsiváis, el

cine mexicano había construido un imaginario que reflejaba los anhelos y sueños del público al que estaban dirigidas.

El caso de *Nazarín*, pese a ofrecer paralelismos con la producción de Oscar Dancigers, fue aun más complejo puesto que ocho años después del estreno de *Los olvidados*, la cinematografía azteca seguía observando con desconfianza el trabajo de un cineasta que afirmaba su libertad dentro de un modelo agotado que no escapaba de un sempiterno ensimismamiento. En este caso, fueron Octavio Paz y John Huston los que tuvieron la generosa capacidad de dar luz a una película que quería ser silenciada por los grupos de poder. Cuando la industria envió al Festival de Cannes *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), Paz y Huston consiguieron una invitación directa del Festival para Manuel Barbachano Ponce y *Nazarín* obtendría el Premio Especial del Jurado. Ambos reivindicaron la maestría de un filme que entendía el cine como un vehículo capaz de manifestar la problemática humana en toda su dimensión espiritual, como instrumento de la poesía.

Que *Nazarín* sea una de las obras emblemáticas de la historia del cine, así como un producto cultural de primera magnitud queda fuera de toda duda. Del mismo modo, esa consideración eliminaba cualquier precepto azaroso sobre la concepción del filme puesto que hablamos de la coincidencia de tres creadores superlativos, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa y el propio Buñuel, capaces de reconfigurar el complejo mundo de Benito Pérez Galdós. Por otra parte, no podemos olvidar el guion de Julio Alejandro que, junto a Buñuel, redactó varias versiones del libreto en las que pulió su trabajo sucesivamente [Martínez Herranz, 2020: 99] así como los arreglos en los diálogos de Emilio Carballido.

En este sentido, *Nazarín* sintetizaba tiempos y espacios muy diversos: la España finisecular y el México del porfiriato que representaban dos concepciones antagónicas y a la vez complementarias de lo hispánico. Pese a que Buñuel se refería a un país que no era México

ni España sino a un lugar que mostraba en la pantalla, *Nazarín* era una producción mexicana profundamente imbuida del espíritu galdosiano a través de la mirada rebelde de Buñuel, el soporte emocional de Figueroa y todo ello inmortalizado en las instantáneas de Álvarez Bravo.

La dualidad de contrarios se trasladaría al reparto. Francisco Rabal renunció al sueño norteamericano para interpretar al padre Nazario dado que su físico cumplía con los rasgos árabes del libro [Jones, 2018: 55], colaboración que devendría en una complicidad personal y profesional que duraría el resto de sus vidas: «me agrada el hombre y me agrada el actor que me llama “tío” y al que yo llamo “sobrino”» [Buñuel, 1998: 285]. Como explicitaba Jean-Claude Carrière, Rabal componía con Fernando Rey los dos *alter ego* de Buñuel: el primero reflejaba lo popular y el segundo lo aristocrático [*Tras Nazarín*, 2015: 50m40s]. A Rabal se le unieron actores mexicanos como Rita Macedo –que había trabajado con el aragonés en *Ensayo de crimen* (1955)– Marga López, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer y Jesús Fernández, limpiabotas reconvertido en actor que tendría un secundario en *Simón del desierto* (1965), configurando un plantel que pergeñaba la ambición de una película a priori intrascendente.

MARCO TEÓRICO, ANTECEDENTES Y METODOLOGÍA

Para la elaboración de este artículo se han tomado como referentes las novelas de Benito Pérez Galdós relacionadas con el universo del calandino: *La desheredada* (2018), *Halma* (2016), *Nazarín* (2016), *Tristana* (2004) y parte de las *Obras completas* editadas por Aguilar (2003). Para ubicar a Galdós en el contexto euroamericano se ha utilizado el manual de Bravo Castillo [2010].

En cuanto a las influencias galdosianas en Buñuel, se han tomado como base los ensayos de Arantxa Aguirre [2020 y 2008]. En cuanto

literatura de Galdós y el cine del Buñuel se han utilizado las monografías de John Sinnigen [2008] que estudia el caso del cine mexicano y Ramón Navarrete [2003] que hace lo propio con el español. Antonio Monegal [1993] y Víctor Fuentes [1986] han incidido en la relación de la literatura en el cine del aragonés. Manuel López Villegas [1998] ha focalizado su trabajo en la influencia *sadiana* en Buñuel y Agustín Sánchez Vidal [1982] recuperó los textos literarios del director.

Sobre Luis Buñuel se han utilizado las monografías de Manuel Hidalgo [2019], Julie Jones [2018], Jean-Claude Carrière [2011], Ian Gibson [2008], Agustín Sánchez Vidal [2009 y 2000], Carlos Barbachano [2000] y Víctor Fuentes [2000]; los catálogos de las exposiciones de Enrique Camacho, Javier Pérez y Manuel Rodríguez [2000] y Luis Gasca [1989]; los manuales canónicos de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina [1993], Max Aub [1985] y, por supuesto, la autobiografía de Buñuel y Carrière [1982]. También se han revisado los volúmenes recientes que indagan en su correspondencia y archivos como los de Jo Evans y Breixo Viejo [2018] y Javier Herrera [2015] respectivamente.

En cuanto a la relación de Buñuel con México han resultado fundamentales los catálogos de Héctor Orozco [2019] sobre los *stills* de Manuel Álvarez Bravo en el rodaje de *Nazarín*, el de Banville, Lemagny y Fuentes [2008] sobre Álvarez Bravo, el de Carmen Peña Ardid y Víctor Lahuerta Guillén [2007] acerca de *Los olvidados* y el de Elías Levin [1996] sobre Figueroa, así como la monografía de Víctor Fuentes [1993]. En el ámbito literario son destacables los ensayos de Carlos Fuentes [2017] –inacabado–, Octavio Paz [2012] y Carlos Monsiváis [2006].

Sobre los audiovisuales se ha hecho una revisión de la filmografía de Luis Buñuel y de las películas relacionadas con el contexto fílmico, así como de los documentales de Javier Espada [2015], Javier Rioyo [1999] Gaizka Urresti y Javier Espada [2008] y a las películas de Javier Espada [2018] y Carlos Saura [2001].

EL UNIVERSO DE PÉREZ GALDÓS EN LA OBRA DE LUIS BUÑUEL

La obra literaria de Benito Pérez Galdós fue conquistando a Buñuel a lo largo de su vida. El otrora violento vanguardista había desconfiado en su juventud del autor canario ya que su estajanovismo antiburgués despreciaba cualquier residuo cultural que le recordara el pasado cuando estaba influenciado por la obra de Charles Darwin: «me deslumbró y me hizo acabar de perder la fe» [Buñuel, 1998: 37] y la libertad sin ambages del Marqués de Sade: «tenía más de veinticinco años cuando lo leí por primera vez. Me causó una impresión mayor que la lectura de Darwin» [Buñuel, 1998: 255]. Además, Buñuel estuvo determinado por los «filósofos de la sospecha»: la duda de Dios (Nietzsche), del mundo (Marx) y del yo (Freud), pensadores que ponían en entredicho los pilares metafísicos [Aguirre, 2008].

Ese rechazo por la obra galdosiana era consecuencia de una generación que no reconocía su obra. Ramón Gómez de la Serna dijo sobre Galdós: «que todo lo garbanceó bastante» y Valle Inclán, a través de Dorio de Gadex, lo señalaba cuando proponía a Max Estrella al sillón de la Academia en *Luces de Bohemia* (1920): «precisamente ahora que está vacante el sillón de Don Benito Garbancero» [Aguirre, 2008].

La autoridad galdosiana en el cineasta se hizo mayor cuanto más involucionaba la influencia surrealista y más desencantado estuvo con la deriva científica del siglo XX cuya desconfianza y rechazo le llevaron a la relectura y al refugio sentimental del canario. El *zeitgeist* de Galdós estaba firmemente anclado en el siglo XIX, periodo histórico en el que Buñuel se reconocía o, al menos, le hubiera gustado reconocerse.

Por otra parte, Galdós se configuraba como el análisis revisionista de un modelo teológico, ya que la deriva técnica del siglo XX le hacía abrazar la inadmisibles idea de la divinidad puesta en boca de uno de los personajes de *La Vía Láctea* (1969): «mi odio a la Ciencia y mi

desprecio por la tecnología me acabarán conduciendo a esa absurda creencia en Dios» [Buñuel y Carrière, 1989: 390] como si el siglo XX fuera un epígono o un modelo constituido a partir del siglo XIX. Pérez Galdós retrotrae a Buñuel a un periodo histórico en el que el discurso metafísico ha entrado en crisis sin necesidad de los avances especializados que tanto le disgustaban y en el que localizaba coincidencias con la vanguardia: «Encontré en sus obras elementos que podríamos llamar «surrealistas»: amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa con momentos de lirismo [Buñuel, 1999: 104].

El mundo galdosiano se convirtió en un referente para el calandino que lo empieza a leer con seriedad a los treinta años tras el rodaje de *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930). En 1935 cuando regresó a España tuvo un contacto directo con su obra en su condición de productor asociado de Filmófono donde planearía la adaptación de *Fortunata y Jacinta*, *Doña Perfecta* y *Ángel Guerra*. La fijación galdosiana era, a la vez, la interrogación permanente por la posibilidad de haberse dedicado a la literatura abjurando del medio en el que terminó desenvolviéndose: «soy un novelista frustrado que terminó en director de cine [...] Mi ideal hubiera sido encerrarme a escribir como un monje. Pero no tengo ningún talento» [Fuentes, 2017: 43].

En la madurez de Luis Buñuel, *Nazarín* y *Tristana* se transformarían en películas que condensan el universo literario de Pérez Galdós y las obsesiones del creador aragonés. De hecho, parte de la crítica ha reconocido que las adaptaciones son superiores a las novelas [Barbachano, 2000: 185]. La obra del escritor provocará numerosas intertextualidades en el universo cinematográfico del aragonés. Para Buñuel, Pérez Galdós suponía una manera de interrogarse sobre sus orígenes y su acervo cultural, además de ponerlo como ejemplo de la ignorancia de los españoles sobre su cultura. De hecho, en su reivindicación galdosiana existía el reconocimiento de un universo literario que perdía influencia al igual que sucedía en el lugar donde se gestaba: «es el poderío de un país lo que decide sobre los grandes escrito-

res. Galdós es con frecuencia comparable a Dostoievski. Pero ¿quién le conoce fuera de España?» [Buñuel, 1998: 261].

En el reconocimiento de un creador en el otro, Galdós y Buñuel coincidieron durante tres años en Madrid, desde que Buñuel llegó a la Residencia de Estudiantes en 1917 hasta 1920, fecha en la que falleció el escritor. En *Mi último suspiro* Buñuel recordaba: «conocí incluso al gran Galdós [...] A decir verdad solo lo vi una vez, en su casa muy viejo y casi ciego, al lado del brasero, con una manta en las rodillas» [Buñuel, 1998: 67]. Jean-Claude Carrière mencionaba que Buñuel no hablaba demasiado de literatura y cuando lo hacía «se refería más bien a Sade, a Dostoievsky o a Pérez Galdós, a quien había conocido de muy viejo» [2011: 49]. Por otra parte, en su biblioteca hubo tres secciones principales: «Galdós, algunos surrealistas y precursores y los «Souvenirs Entomologiques» de Fabrè» [Aranda, 1970: 226].

Por tanto, el referente de la obra de madurez del director aragonés y de parte de su filmografía mexicana fue el costumbrismo galdosiano. Como ha señalado Víctor Fuentes, se puede establecer un correlato entre los niños abandonados y los basureros de *Los olvidados* con las pandillas de desamparados de la ronda de Embajadores y el Barrio de las Peñuelas de *La desheredada* (1881). Del mismo modo, Fuentes afirmaba que la escena de la gallina de *Los olvidados* estaba presente en *Fortunata y Jacinta* (1887). En la película el cuerpo de Pedro rodaba en un vertedero al igual que lo hacía el de Villamil en el basurero de Príncipe Pío en *Miau* (1888). También se encuentran otras asociaciones «mediante la técnica surrealista de «lo uno en lo otro» [Fuentes, 1993: 55] entre el grito de Paloma en *El bruto* [1953] y *Doña perfecta* (1876). *Doña perfecta* sería el primer proyecto frustrado de Buñuel en México por las reticencias de Dolores del Río para filmar con un director que no trabajaba desde hacía años [Carrière, 2011: 49].

Otros ecos de las obras de Pérez Galdós se presentan en *Viridiana* (1961) a partir de la lectura de *Ángel Guerra* (1891) y de *Halma*

(1895), novela del ciclo espiritualista en la que aparecían los personajes de *Nazarín*, configurando una «recuperación de la tradición cultural española, amarga y esperanzada, crítica y heterodoxa, la tradición de Cervantes y la picaresca, de don Juan y san Juan, del cuerpo y del alma, como una manera de abrazar al marginado, al fuera de la ley» [Fuentes, 1992: 564].

En *Tristana* (1972) Buñuel desplegaba todos sus recursos de índole surrealista reconstruyendo el mundo emocional del escritor y cuyo resultado reconoce la simbiosis de los dos creadores ya que representaba un espacio autobiográfico que remitía a su juventud. Para Pérez Galdós porque estaba inspirada en su relación con la actriz Concha «Ruth» Morell y para Buñuel significaba recuperar los recuerdos de los espacios en los que había transitado su patafísica Orden de Toledo y volver a sí mismo en lo que habría sido su testamento cinematográfico: «Sí, yo soy Don Lope. Ha venido a ser mi historia. Muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vez, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate, iqué maravilla de chocolate! con tres curas. Y la nieve, afuera» [Aub, 1985: 146]. En Toledo la presencia de la pulsión de la muerte se enfatizaba en el reflejo de *Tristana* en el espejo de la putrefacción eterna del mármol de la escultura del cardenal Tavera.

NAZARÍN, UNA ANTOLOGÍA DE LA CRUELDAD

Publicada por Benito Pérez Galdós en su madurez, *Nazarín* (Impr. La Guirnalda, Madrid, 1895) se conformaba como una de las cuatro obras que publicó en esos dos años junto a *Halma*, *Misericordia* y *El abuelo* y que constituían la culminación de su giro espiritualista [Bravo Castillo, 2010: 889]. *Nazarín* relataba la vida y las desventuradas andanzas de «un árabe manchego, natural del mismísimo Miguelturra, y se llama don Nazario Zaharín o Zajarín» [Pérez Galdós, 2016:

24] cuya máxima era seguir escrupulosamente los preceptos evangélicos, pero su obstinación le lleva a abandonar su ministerio y arrojar a los caminos para encontrar el sentido cristiano a su existencia. En los arrabales y los pueblos colindantes a la capital sufre todo tipo de penalidades acompañado de sus «discípulas» o «las nazarinas» [Pérez Galdós, 2016: 243], la prostituta Ándara y la mística Beatriz. En la novela, la actitud de Nazarín combinaba éxitos con fracasos que en un delirio final produce una comunión con sus creencias.

Nazarín entrelazaba los preceptos del cristianismo –la pasión de Cristo y las vidas de los santos– con la tradición literaria española de la novela picaresca y cervantina, o para ser más precisos, seguía el legado de Jesucristo y de Don Quijote. Parte de la crítica ha señalado la pervivencia de Tolstoi en el ciclo espiritualista de novelas españolas contemporáneas, aunque *Nazarín* estuvo determinado por el influjo de la mística española. En palabras de Sinnigen, la novela parece: «condicionada por el pesimismo finisecular, el auge de la novela rusa y los momentos críticos que se viven en España y que culminan en la crisis de 1898» [2008: 189]. En cualquier caso, lo esencial del relato «es la densidad humana de *Nazarín*, su concepción de la caridad activa, lejos de cualquier visión contemplativa y estática» que se habría apreciado en doña Guillermina de *Fortunata y Jacinta* [Bravo Castillo, 2010: 891].

Nazarín destacaba por la densidad del relato y conformaría una adaptación cinematográfica sintética y compacta. La referencia a la mística española recalca la crueldad innata del ser humano con todo semejante cuya actitud le resulte ajena o subvertida las convenciones sociales establecidas. La crueldad, rasgo típicamente español, se trasladaba a un universo mucho más violento que lejos de perder intensidad en su trasvase se amplificaba hasta llegar a extremos insospechados.

Entre la novela de Galdós y la ideología de Buñuel existían infinidad de vínculos. Buñuel confesaba que *Nazarín* le interesaba por la

actitud de los personajes, pero, sobre todo, por la crudeza de las imágenes que podía trasladar a su imaginario. Por otra parte, señalaba el cariño que tenía por el cura: «Nazarín es un hombre fuera de lo común y por el que siento gran afecto [...] es una novela de su última etapa y no de las más logradas, pero su historia y su personaje son apasionantes, o por lo menos a mí me sugerían muchas cosas, me inquietaban» [Buñuel, 1999: 103-104].

La ferocidad recreada por Galdós insertaba el espíritu y los rasgos de la cultura española a través de la recuperación de la obra de Goya y de Valle-Inclán, así como la relectura barroca del pintor José Gutiérrez Solana. En la novela hay una brutalidad que se deslizaba iconográficamente desde Valdés Leal en el *Finis Gloria Mundi* (1672) ubicado en el hospital de la Caridad de Sevilla. El cuadro, del que Diego Velázquez mantenía que era imposible verlo sin taparse la nariz, era una de las obras favoritas del aragonés, que afirmaba que la descomposición del cuerpo era más literal que en el mármol del cardenal Tavera. Era la transcripción de la idea de la putrefacción con la que había fantaseado con Federico García Lorca y Salvador Dalí en la Residencia de Estudiantes a través de la lúcida intuición de la visión oscense de los carnuzos de Pepín Bello: «era muy corriente encontrarse un burro muerto devorado por las moscas, que había sido abandonado por su propietario al lado del camino. [...] El tema de los carnuzos nos obsesionó especialmente a Luis y a mí» [Castillo y Sardá, 2007: 54].

Imagen de carne muerta que con tanto tino representarían Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* «cuadro que parafrasearon mediante las carroñas de los obispos [...] sobre las rocas de la Costa Brava» [Sánchez Vidal, 2009: 83] en su lectura del imposible matrimonio entre la carne y el espíritu. Como ha subrayado Carlos Fuentes, el imaginario de la crueldad de Buñuel compone la gran aportación de lo hispánico al surrealismo bretoniano de índole racionalista y cartesiana. Su poderío iconográfico concretaba y resumían la herencia de su acervo cultural.

El *Nazarín* español se transpeninsularizó en el *Nazarín* mexicano incorporando los escenarios y los personajes suburbanos de la capital de España, Carabanchel, Móstoles, Navalcarnero y Aldea del Fresno a los escenarios de la Ciudad de México y en los pueblos aledaños de Tetelcingo, Tlayacapan, Jonocatepec, Atlalahucan, Coyococ, Yecapixtla, Oaxtepec, Tepoztlán y Cuautla y los volcanes Popocatepetl y Iztaccíhuatl. El universo de Pérez Galdós se recreaba, según Arturo Ripstein, en un espacio y tiempos anteriores al propio Galdós.

Buñuel reconocía que el proyecto de *Nazarín* venía desde los tiempos de *El gran calavera* (1949) puesto que tenía los derechos de la novela y los de *Doña Perfecta*. El productor Pancho Cabrera le dijo que trabajara en esta mientras que él haría la adaptación de *Nazarín*, una novela que se podía situar en el México del porfiriato [Buñuel, 1999: 103] aunque se refería a las coordenadas espacio temporales de la adaptación como «si no es México ni España es un país posible el que muestro en la película [...] México es muy español. Lo es y no lo es, eso lo hace más interesante» [Turrent y De la Colina, 1999: 109].

Si la obra de Pérez Galdós está dividida en cinco partes, la estructura de la película se divide en dos, que posteriormente se subdividen en los capítulos del libro, por lo que la transcripción a la pantalla del libro es prácticamente literal. La primera parte de la novela se trasladada a la presentación cinematográfica del padre Nazario mostrándonos el lugar en el que vive, el modo en el que lo hace y las personas y circunstancias que le rodean. La segunda parte contempla la peregrinación de Nazarín y sus discípulas para encontrar el sentido y los valores e ideales del cristianismo original que se convertirán en una empresa destinada al más absoluto fracaso. La división entre las dos partes las configura la acción en la que Ándara, para evitar que la localicen, quema la casa del padre Nazario extendiéndose el incendio a toda la hacienda.

EL ESPACIO SIMBÓLICO DE NAZARÍN

Los videogramas de los créditos iniciales de Vicente Rojo establecen una entrada simbólica a la historia a través del carácter popular de los grabados mexicanos –denominados maderas– que nos refieren a otros títulos de películas de la época entre las que destacarían las colaboraciones de Figueroa y Emilio «Indio» Fernández con el pintor y grabador Leopoldo Méndez –*Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948) y *Un día de vida* (1950)– que se transforman en una fotografía animada reivindicando su atribución artesanal. Los grabados son ilustraciones de los espacios emblemáticos de la ciudad de México, entre los que destacan las imágenes de la catedral y la plaza el Zócalo. Como ha puntualizado John Sinnigen, la plaza de la constitución es «el lugar emblemático de la imposición imperial de una cultura metropolitana sobre otra indígena [...]. El mestizaje de la Catedral también señala el carácter intercultural de este filme, basado en una novela española, escrito por dos españoles, dirigido por un español» [2008: 207].

De lo global se pasa a lo particular y la fotografía dinámica se traslada al patio del Mesón de los Héroes, humilde lugar de encuentro en el que vive el padre Nazario. Quisiéramos incidir en el sonido inicial del universo acústico de la Ciudad de México a través de los acordes de la flauta de pan que anuncia «tamales calientitos» [*sic.*] y que, al igual que el referente plástico introduce la acción. En este caso, Buñuel cita un elemento común tanto a México como a España, ya que la flauta de pan es un instrumento de uso popular ente los afiladores españoles.

El relato se traslada a la representación del sacerdote que subraya su aislamiento. De hecho, esa separación del mundo se enfatiza a través de la ventana que actúa como puerta, un muro simbólico que tienen que atravesar para poder penetrar en el mundo particular del santón.

Buñuel hace una síntesis de la introducción de la novela para agilizar la narración. Evidentemente, el cine y la literatura son dos lenguajes distintos que el aragonés enlaza cuando los caballeros de la novela le inquieren sobre su condición: «Su vida de usted, y no se ofenda, paréceme muy precaria. –Bastante; pero mi conformidad le quita toda amargura. En absoluto me falta la ambición de bienestar. El día que tengo qué comer, como; y el día que no tengo qué comer, no como» [Pérez Galdós, 2016: 30]. Si hay una división metafórica entre el mundo de los hombres y de Nazarín, la filmación lo resalta a través de la imagen de Cristo que se convierte en el espejo simbólico del ideario del sacerdote y en el que el cineasta traslada las palabras sobre su *santidad* de la Chanfaina: «¿Para qué sirve un santo? Para nada de Dios [...] ¿para qué sirve un santo más que para divertir a los chiquillos de las calles?» [Pérez Galdós, 2016: 43].

Ese espacio idílico del sacerdote sufre la primera alteración cuando es reprendido por tres prostitutas tras escuchar la acusación del padre de que ha sido la prima de una de ellas la que le ha robado. Esta escena remite al carácter español de la novela ya que sería literalmente imposible que tres mujeres –y mucho menos tres prostitutas– faltaran al respeto a un sacerdote en el México del porfiriato como reconocía el propio Buñuel.

Hay que reseñar los espacios de la crueldad en el inicio de la narración. Beatriz, enamorada de un hombre que la maltrata, intenta infructuosamente suicidarse. Ándara, tras insultar al padre, se pelea por unos botones robados con La Camella. Beatriz, tiene un delirio que en la novela «no es ni brujería ni demonios; es una enfermedad muy común y muy bien estudiada, que se llama histerismo» [Pérez Galdós, 2016: 122] en la que imagina que domina sexualmente a Pinto, mordiéndole el labio causándole un corte cuya sangre supone el augurio premonitorio de la violencia.

UNA HERIDA QUE LO CORROMPE TODO

La segunda parte la configura la estancia de Ándara en la habitación de Nazarín. Tras la pelea con La Camella, Ándara pide refugio y se esconde malherida en la habitación del padre Nazario que la ayuda a reponerse de sus heridas e intenta convencerla de que vaya por el camino correcto. Su presencia, reseñada al principio de la película cuando uno de los personajes del patio se refiere a su olor corporal, inunda toda la habitación del cura, como si simbólicamente el mal que muestra la herida de Ándara infectara toda la estancia. Además, en ese momento, se producen dos imágenes esenciales de la película. La primera, el Cristo que se ríe a carcajadas en el delirio de Ándara, una «ocurrencia surrealista» a la que sigue otra no menos trascendental: la de Ándara que bebe de la palangana llena de su propia sangre. La visión mística, pese a que Buñuel se jacte de que es suya, tiene antecedentes en dos obras de Pérez Galdós como ha señalado Arantxa Aguirre. En *La sombra* (1870) escribe Galdós: «Me pareció que el Cristo estiraba los brazos y el cuello, desperezándose con expresión de supremo fastidio» [Pérez Galdós, 1890: 20] y, en *El doctor Centeno* (1883), el hambriento Felipín Centeno tiene una visión:

se le alegró el alma de tal modo, que no sabía por donde empezar, y esto le parecía bien, aquello mejor y todo venido del Cielo. Absorbido como estaba su ser enteramente por tan principal función, aún podía distraer el sentido de la vista para echar una mirada al Santísimo Crucifijo, que ya, sin saber cómo, tenía rostro de contento [Pérez Galdós, 1883: 32].

Cuando el olor descubre a Ándara, Beatriz le propone que limpie la habitación para que el cura no se vea implicado. Ándara opta por una solución más radical, quemar la estancia. Construye una pira con los escasos elementos del habitáculo en los que Buñuel aún se permite jugar con las iconografías cristianas que condenan al santo a las llamas pero salvan al niño Jesús. En este caso, el fuego tiene un carácter

purificador, que trasladan las palabras de Ándara: «El aire malo se lava con fuego, sí» [Pérez Galdós, 2016: 77].

El incendio tendrá consecuencias funestas para Nazarín que se ve obligado a dejar su magisterio y a renunciar a sus escasos beneficios y el manto protector de la Iglesia que, pese a la rectitud moral del sacerdote, tampoco lo defenderá más. Antes de su partida, hay una especie de epílogo, ya que Nazario aparece en la casa de un cura que le reprende por su actitud indecorosa y le pide que la abandone discretamente ya que hay que proteger a la Iglesia de su escandalosa la actitud, pero antes le conmina amablemente a terminar su taza de chocolate. La escena enlaza simbólicamente con la futura de *Tristana* en la que Don Lope termina tomando chocolate con los curas pese haber abjurado de ellos. *Nazarín* muestra la hipocresía de los ministros de la Iglesia: el cura que lo expulsa y la del sacerdote que no defenderá a los oprimidos acusando al peregrino de herejía por defender las pautas cristianas.

EL FRACASO DE LOS PRECEPTOS CRISTIANOS

El peregrinaje de Nazarín corresponde a la tercera parte de la novela en la que encontrará todas las adversidades pese a las expectativas con las que inicia su partida [Pérez Galdós, 2016: 97]. En esta parte se reconoce una de las grandes divergencias entre la novela y la película. Mientras en la novela los fracasos se combinan con algún éxito, la película es una concatenación de desgracias, el «criminal en la virtud» pergeñado en la obra de Sade. En las asociaciones que se han hecho con *El Quijote*, Buñuel siempre defendió la diferencia fundamental entre ambos: mientras Don Quijote está a veces sano y a veces perturbado, el padre Nazario está siempre cuerdo [Turrent y De la Colina, 1999: 107].

En el deambular del padre está inscrito el fracaso. Como señala la novela «no huía de las penalidades, sino que iba en busca de ellas; no huía

del malestar y la pobreza, sino que tras de la miseria y de los trabajos más rudos caminaba» [Pérez Galdós, 2016: 98]. Y la primera catástrofe acontece cuando pide limosna y el capataz le invita a trabajar a cambio de comida. Cuando el resto de los trabajadores se percatan, le espetan a Nazarín que se vaya. Los trabajadores y el capataz discuten, por lo que la actitud mendicante del padre ha provocado un conflicto entre el patrono y los trabajadores. Mientras Nazarín camina se escuchan disparos por lo que la primera acción del sacerdote ha terminado probablemente con heridos graves o alguien muerto.

Será en el siguiente pueblo cuando Nazarín se encuentre con Beatriz y Ándara, que lo reclaman en su condición de santo para que sane a una niña enferma. Nazarín se opone, pero finalmente accede a prestar atención a la muchacha. De nuevo, Buñuel compone una escena en la que el grupo de mujeres está preso de la superchería y el fanatismo recreando la histeria en la que resaltaba las trampas de la fe. Beatriz y Ándara: «Marta y María o, como escribe Octavio Paz, mezcla de Sancho Panza y María Magdalena; en todo caso, el caballero andante y sus escuderos. Virgilio y Sancho Panza son los guías del vidente ciego, cegado cuando abandona el claustro y sale al mundo» [Fuentes, 2017: 114].

LA EPIDEMIA DE PESTE Y EL RECHAZO DE DIOS

La progresión en el fracaso de Nazarín llega a su cénit en una de las más bellas y terribles escenas del filme. Lejos de tener los medios para rodar de manera solvente una epidemia de peste, Buñuel tuvo que ingeniárselas para hablar de la misma en Jonocatepec y Tlayacapan. La síntesis de la imagen de la niña arrastrando la tela blanca en contraste con otra sábana mecida por el viento reflejaba el carácter definitivo de la enfermedad en la que representa el horror en la blancura de la cobija y el desamparo de la niña que llora:

Esa imagen resume la peste –mantenía Buñuel–. Una escena así no puede ser prevista en el guion. Estoy filmando una calleja solitaria, casi en ruinas. De pronto, surge en mi mente una imagen: una niña que avanza arrastrando una sábana. Tengo así una imagen irracional, pero que resume la tragedia [...] Cuidé, eso sí, de que la sábana se viera muy extendida, muy larga [Turrent y De la Colina, 1999: 109].

Esta atribución nos remite al carácter del director al que le gusta inventar anécdotas y restarse importancia puesto que en el guion original recogía la escena: «Una calle solitaria. En un balcón de primer término una sábana puesta a secar azota los barrotes del mismo con un chasquido crispante, debido a las ráfagas de aire que se han levantado. Por el centro de la calle avanza sola llorando, una niña de tres años» [*Tras Nazarín*, 2015: 39m10s].

Gabriel Figueroa Flores recordaba que la escena era poco alentadora ya que había sido Manuel Álvarez Bravo quien había provocado el llanto de la chiquilla. Además de las imágenes captadas por Figueroa, hay que destacar los *stills* de Álvarez Bravo que condensan y amplifican la imagen cinematográfica que, en su absoluto vacío metafísico, es eterna.

Este capítulo constatará que Nazarín está completamente vencido. Aun expulsado de la Iglesia desea impartir su ministerio a una mujer agonizante que lo rechaza llevando a sus labios el nombre del amado: «¡No Cielo!, ¡Juan!» [Alejandro y Buñuel, 1989: 95] Buñuel inserta fragmentos del *Diálogo entre un sacerdote y una moribunda de Sade* (1782) y la muchacha a la que intenta auxiliar rehúsa cualquier veleidad metafísica reivindicando el amor que los enamorados sellan con un beso, un acto supremo que no teme al contagio: «es el amor total y a pesar de todo. Un amor que ni siquiera cuenta con la esperanza» [Turrent y De la Colina, 1999: 109]. El sacerdote fracasa absolutamente incapaz de salvar el alma de la muchacha e insta a sus escuderas proseguir su camino: «Aquí ya no tenemos nada que hacer» [Alejandro y Buñuel, 1989: 97].

En esta parte aparece Ujo, un enano extraído del viejo realismo español y de la novela picaresca, el «más feo, deforme y ridículo enano que es posible imaginar [...] y en todas las casas era objeto de chacota y befa» [Pérez Galdós, 2016: 199]. Al igual que en la novela, Ujo se enamora de Ándara y se producen escenas de seducción y cortejo entre dos seres marginales. Ujo intenta conquistarla ofreciéndole frutas, que en su mundo excluido remite a connotaciones religiosas: «cuando recibe la manzana de un paraíso perdido, que le entrega el enano» [Fuentes, 1988: 34]. Además, Ujo basa su amor en todo aquello que excluye a Ándara de la posibilidad de ser amada: «Eres fea, Ándara; eres pública, pero yo te estimo, yo te estimo Ándara» [Alejandro y Buñuel, 1989: 106]. La paradójica y hermosa historia de amor concluye abruptamente cuando los peregrinos son apresados y Ándara patea al enano que ha ido a prevenirles –en la novela le espanta con saña–. Ujo no podrá seguir a los presos ya que la deformidad de sus piernas no se lo permite, circunstancia que amplifica la maestría del encuadre y la profundidad de campo de Gabriel Figueroa. Cualquier posibilidad de redención queda aniquilada.

También es reseñable la retirada al monte de Nazarín con sus discípulas a las que previene de las tentaciones de la carne. En este sentido se producen los celos entre ellas. La película recrea una imagen en la que Beatriz pone su cabeza en el hombro del sacerdote sugiriendo una relación sexual: «Beatriz dejó gravitar su cabeza sobre el hombro de Nazarín, y se quedó dormidita, como un niño en el seno de su madre» [Pérez Galdós, 2016: 213]. El santo no la rechaza, ya que se recrea ensimismado en la contemplación de un caracol, espacio de su misticismo y escape de las problemáticas de este mundo, en el que se subraya que el sacerdote está lejos de cualquier veleidad amorosa ni siquiera en el área espiritual de la mujer. La imagen reaparecerá al final del filme, cuando Beatriz repita el mismo gesto en el hombro de Pinto, su maltratador. Carlos Fuentes considera que el secreto de la película era su erotismo subterráneo en el que las mujeres «no permiten que Nazarín las idealiz-

ce, sino que lo seducen y perturban. Lo demonizan en el acto de sus amores con un enano y un criminal. Don Quijote como testigo de los amores monstruosos y patibularios de sus Dulcineas» [2017: 86].

UN IMPROVISADO FINAL ABIERTO Y AMBIGUO

La última parte de la película concentra el viaje de Nazarín y Ándara con el resto de los presos, el maltrato que sufre el cura, el retorno de Beatriz a la seguridad de la infelicidad previa con Pinto y la apertura semántica que compone el final del filme.

Buñuel recrearía otro de los pasajes de la novela en el que los presos no cejan de burlarse de Nazarín que sufre estoicamente las humillaciones. En la celda, la paciencia de Nazarín se acaba cuando sus compañeros no solo son irreverentes con él sino con la fe, a lo que el santo responde encolerizado [Pérez Galdós, 2016: 244]. Como en el resto de la narración, el llamado a la beatitud y a las enseñanzas cristianas son respondidos a golpes, que solo cejan cuando uno de los reos intercede por el indefenso cura. Cuando este le agradece su acción, se produce otro de los escenarios que anticipa la futura duda del padre en el que se constata su fracaso. El «buen ladrón» le replica ante el parlamento para que encauce su vida: «Yo hago el mal, usted hace el bien; pero, al fin y al cabo, su vida ¿de qué sirve? Usted de lado bueno, yo del malo. Ninguno de los dos servimos para nada» [Alejandro y Buñuel, 1989: 119].

En el último capítulo del libro, Nazarín se encuentra solo en el hospital delirando y en una alucinación febril Jesús se le aparece y le dice: «No puedes celebrar, no puedo estar contigo en cuerpo y sangre, y esta misa es figuración insana de tu mente. Descansa, que bien te lo mereces. Algo has hecho por mí. No estés descontento. Yo se que has de hacer mucho más» [Pérez Galdós, 2016: 279]. En este contexto, todas las desgracias que ha sufrido el padre encuentran un sentido.

En la película el final es completamente distinto ya que Nazarín duda de su fe en la escena de la piña que añade el director. Separado de la «cuerda de asesinos, ladrones y apóstoles» [Pérez Galdós, 2016: 266] el antiguo sacerdote se dirige a la ciudad custodiado por un centinela y en un descanso una mujer que vende fruta (María Cecilia Leger) le pide que acepte la caridad de una piña. En un primer momento Nazarín la rechaza, pero rectifica –él, que siempre defendió la limosna– y la aceptando las gracias a la mujer con un metafórico «que Dios se lo pague». El final de la película se concentra en Nazarín caminando con la piña – que tampoco puede comer ya que necesita instrumentos para abrirla– mientras su rostro se cubre de lágrimas. Como explicaba el director: «A Nazarín llega un momento en que le falla todo. Además, el mismo es contradictorio. [...] Nazarín falla, porque está rechazando lo que ha sido el principio de su vida, sus creencias y se va llorando» [Turrent y De la Colina, 1999: 105-106].

El estruendo metafísico de los tambores de Calanda, que se inicia con la duda del santo, abre la interpretación de uno de los finales más hermosos y enigmáticos de la historia del cine, que concluye con la proyección de la palabra fin con la i en forma de cruz. El significado de ese momento ha sido sometido a infinidad de interpretaciones. Incluso, se llegó a decir que Buñuel había vuelto al redil del catolicismo. A este respecto, el director, puntualizaba en una entrevista para el diario *Le Monde* el 16 de diciembre de 1959: «Me gusta *Nazarín* porque es un filme que me ha permitido expresar ciertas cosas que llevo en el corazón. Pero no creo haber renegado ni abjurado de nada. Gracias a Dios soy todavía ateo» [Alcalá, 1973: 140].

CONCLUSIONES

Luis Buñuel reconocía que *Nazarín* era una de sus películas preferidas. En su transcripción de la novela desarrolló los rasgos esenciales

del personaje de Galdós adaptándolo a la época y recreando fielmente el libro si exceptuamos la sustitución de la celebración de la misa final por la escena de la limosna y el añadido de elementos como la huelga y el diálogo sadiano, en el que la mujer agonizante reclama a su amante y rechaza a Dios.

Nazarín fue el segundo gran éxito internacional de su época mexicana cuando ganó el Gran Premio Internacional de Cannes en 1959 que supuso su reconocimiento e iniciaría la fase de los grandes éxitos internacionales de los sesenta y setenta, la emancipación del sistema de producción mexicano y la consagración como uno de los grandes maestros de la historia del cine. Como en *Los olvidados*, compartía la influencia de la obra de Benito Pérez Galdós que se proyectará en el futuro en *Viridiana* y *Tristana*.

La obra de Buñuel arrancaba de la apropiación del relato ajeno que condensaba reconfigurando el original con un carácter independiente y definitorio respecto a la novela. *Nazarín* partía de una interpretación ambigua que no era católica ni anticatólica ya que el cura no quería convertir a nadie. Esa ambigüedad determinó que fuera candidata al Premio de la Oficina Católica de la Haya, que recibiera premios de entidades católicas y fuera denostada por algunos de los colegas vanguardistas y comunistas del director a los que les parecía incomprensible que se focalizara una película en la vida de un cura. Pese al furibundo ateísmo de Buñuel el filme está indizado por el Vaticano como uno de sus referentes cinematográficos.

¿Y Benito Pérez Galdós? Como señalaba irónicamente Rafael Alberti, era paradójico que uno de los directores más tremendistas del mundo fuera un ávido lector de Galdós [Aub, 1985: 295]. Como hemos demostrado, en su madurez el canario le dejó una huella indeleble. Buñuel, que se jactaba de pertenecer al pueblo más blasfemo y sacrílego de la tierra se definía por una de las frases que mencionaba cuando le inquirieron por *Nazarín*: «Gracias a Dios soy todavía ateo». En la novela de Galdós *España sin rey* (1907), un periodista

concretaba a uno de los personajes de este modo: «Este es Suñer y Capdevilla, diputado federalista, y ateo él *gracias a Dios*» [Pérez Galdós, 1908: 117]. Como reconoce Arantxa Aguirre es simbólico que la máxima que identificaba a Buñuel fuera una frase escondida en una de las páginas de la monumental obra galdosiana. En las adaptaciones Galdós y Buñuel coinciden en una obra que reinterpreta y resignifica el mito galdosiano proyectándolo a través de la imagen cinematográfica que ha constituido la lengua franca del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Manuel (1973): *Buñuel. Cine e ideología*, Madrid, Edicusa.
- AGUIRRE, Arantxa (2020): «Galdós por Buñuel», en *Luis Buñuel*, eds. J. Angulo y J. Fernández (San Sebastián, Donostia Kultura), 171-180.
- (2008): *Galdós y Buñuel: Correspondencias. En Luis Buñuel (1900-1983) Suspiros y películas* (s.d.), Madrid, Universidad Complutense, Edición electrónica.
- AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- ARANDA, J. F. (1970): *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona.
- BANVILLE, John, Claude Lemagny, Jean-Claude. y Fuentes, Carlos (2008): *Manuel Álvarez Bravo*, Barcelona, Lunwerg.
- BARBACHANO, Carlos (2000): *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2010): *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana*, Cátedra, Madrid.
- BUÑUEL, Luis y ALEJANDRO, Julio (1989): «Nazarín», en *Sette film*, ed. F. Goffredo (Turín, Einaudi), 51-122.
- BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude (1989): «La via lattea», en *Sette film*. ed. F. Goffredo (Turín, Einaudi), 323-397.
- (1982): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janes.
- CAMACHO, Enrique, PÉREZ BAZO, Javier y RODRÍGUEZ BLANCO, Manuel (eds.) (2000): *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*, Madrid, Instituto Cervantes.
- CANTINI, Alberto (1995): *Luis Buñuel*, Milán, Il Castoro.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (2011): *Para matar el recuerdo. Memorias españolas*, Barcelona, Lumen.

- CASTILLO, David y SARDÁ, Marc (2007): *Conversaciones con José «Pepín» Bello*, Barcelona, Anagrama.
- EVANS, Jo y VIEJO, Breixo (2018): *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra.
- FUENTES, Carlos (2017): *Luis Buñuel o la mirada de la medusa (Un ensayo inconcluso)*, Madrid, Fundación Banco de Santander.
- ___ (1992): *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, Víctor. (2000): *Los mundos de Luis Buñuel*, Barcelona, Akal.
[http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-en-el-cine-de-bunuel-/ \[20-7-2021\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-en-el-cine-de-bunuel-/ [20-7-2021]).
- ___ (1993): *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses.
- ___ (1986): «La literatura en el cine de Buñuel», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister (Berlín, Veruert), 237-243.
- GASCA, Luis (ed.) (1989): *El mundo secreto de Buñuel*, Barcelona, CCCB.
- GIBSON, Ian (2008): *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar.
- GUBERN, Román (2020): *Un cinéfilo en el Vaticano*, Barcelona, Anagrama.
- LEVIN, Elías (ed.) (1996): *Gabriel Figueroa. De Los olvidados a Viridiana*, México, FCE.
- HIDALGO, Manuel (2019): *El banquete de los genios. Un homenaje a Luis Buñuel*, Barcelona, Península.
- HUSTON, John (1998): *Memorias*, Madrid, Espasa.
- JONES, Julie (2018): *Más allá de la pantalla con Luis Buñuel*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- KROHN, Bill y DUNCAN, Paul (Ed.): *Luis Buñuel. Quimera 1900-1983*, Colonia, Taschen.
- LEVIN, Elías (Ed.) (1996): *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Museo de Arte Carrillo Gil.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel (1998): *Sade y Buñuel. El maqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2020): «Triunfar o hundirse», en *Luis Buñuel*, eds. J. Angulo y J. Fernández (San Sebastián, Donostia Kulturra), 81-107.
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Madrid, Anthropos.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Imágenes de la tradición viva*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRETE, Ramón (2003): *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B.

- OROZCO, Héctor (2019): *Nazarín, Manuel Álvarez Bravo- Luis Buñuel*, Madrid, Fundación Televisa/PhotoEspaña.
- PAZ, Octavio (2012): *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA ARDID, C. y LAHUERTA GUILLÉN, V. (eds.) (2007): *Los olvidados. Guion y documentos*. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2018): *La desheredada*, Madrid, Alianza.
- ___ (2016): *Nazarín*, Madrid, Alianza.
- ___ (2016): *Halma*, Sevilla, Alfar, Edición Kindle.
- ___ (2004): *Tristana*, Barcelona, La Galera.
- ___ (2003): *Obras completas I*, Madrid, Aguilar.
- ___ (1908): *España sin rey*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espana-sin-rey--0/html/ff410310-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_12_ [7-8-2021].
- ___ (1890): *La Sombra; Celín; Tropiquillos; Theros*, Madrid, LaGuirnalda.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-sombra-celin-tropiquillos-theros--0/html/ff41a07c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [7-8-2021].
- ___ (1883): *El doctor centeno*, Madrid, La Guirnalda.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-doctor-centeno--0/html/ff1e5252-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html [7-8-2021].
- PÉREZ TURRENT, Tomás y De La Colina, J. (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2009): «Transferencias», en *Luis Buñuel y Salvador Dalí. Un perro andaluz ochenta años después*, eds. Y. Hernández Pin y P. Sánchez (Madrid, La Fábrica), 73-94.
https://issuu.com/lafabrica/docs/un_perro_andaluz [20-7-2021].
- ___ (2000): *El mundo de Luis Buñuel, Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- ___ (1982): *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Herald de Aragón.
- SINNIGEN, John H. (2008): *Benito Pérez Galdós el cine mexicano: Literatura y cine*, México, UNAM.
- TUÑÓN, Julia (2013): «Buscando/saboteando los premios internacionales *Nazarín* vs. *La cucaracha* en el XII Festival de Cannes», *Nueva Época*, 13: 26-31.
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:11566> [20-7-2021].

- SOLÍS, Fermín (2019): *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Barcelona, Reservoir Books.
- VV. AA. (2004): *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa.

FILMOGRAFÍA

- BUÑUEL, Luis (Dir.) (1972): *Tristana* [Largometraje], Divisa.
- ___ (Dir.) (1969): *La Vía Láctea* [Largometraje], Universal.
- ___ (Dir.) (1965): *Simón del desierto* [Largometraje], Mercury.
- ___ (Dir.) (1958): *Nazarín* [Largometraje], Divisa.
- ___ (Dir.) (1955): *Ensayo de un crimen* [Largometraje], Divisa.
- ___ (Dir.) (1953): *El Bruto* [Largometraje], Cameo.
- ___ (Dir.) (1950): *Los olvidados* [Largometraje], Televisa.
- ___ (Dir.) (1949): *El gran calavera* [Largometraje], DeAPlaneta.
- ___ (Dir.) (1945): *Gran Casino* [Largometraje], Manga Films.
- ___ (Dir.) (1933): *Las Hurdes. Tierra sin pan* [Largometraje], Scerén.
- ___ (Dir.) (1930): *La edad de oro* [Largometraje], Llamentol.
- ___ (Dir.) (1928): *Un perro andaluz* [Cortometraje], Filmoteca Española.
- ESPADA, Javier (Dir.) (2018): *Buñuel en el laberinto de las tortugas* [Largometraje], Sygnatia/The Glow/Submarine.
- ___ (Dir.) (2015): *Tras Nazarín. El eco de una tierra en otra tierra* [Documental], Tolocha Producciones.
- FERNÁNDEZ, Emilio (Dir.) (1950): *Un día de vida*. [Largometraje], Cabrera Films
- ___ (Dir.) (1948): *Pueblerina* [Largometraje], Ultramar.
- ___ (Dir.) (1947): *Río Escondido* [Largometraje], Ventura.
- GALINDO, Alejandro (Dir.) (1951): *Doña Perfecta* [Largometraje], Vanguard Cinema.
- RIOYO, Javier (Dir.) (1999): *A propósito de Buñuel* [Documental], Cero en conducta Producciones S. L.
- RODRÍGUEZ, Ismael (Dir.) (1958): *La cucaracha* [Largometraje], Mart.
- SAURA, Carlos (Dir.) (2001): *Buñuel y la mesa del rey Salomón* [Largometraje], Rioja Films.

TORRES, Augusto (Dir.) (2002): *Arturo Ripstein habla de Luis Buñuel* [Documental], Cinema X y Z.

URRESTI, Gaizka y ESPADA, Javier (Dir.) (2008): *El último guion. Luis Buñuel en la memoria* [Documental], Aragón TV, Inmal, IMCINE, U de G, ZDF.

MISCELÁNEA

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885) Y EL COMPROMISO SOCIAL DE LA PRENSA. *EL DÍA* Y SU NÚMERO EXTRAORDINARIO (27-I-1885)

PILAR GARCÍA PINACHO

Universidad San Pablo- CEU

«A LAS NUEVE de la noche del día de Navidad del año 1884 sintiose en España un terremoto. En los siguientes días sucediéronse, unas después de otras, las más desgarradoras noticias». Así comenzaba el relato del Comisario Regio para la reedificación de los pueblos destruidos por los terremotos en las provincias de Granada y Málaga, Manuel Lasala y Collado [1888: 13], nombrado por Real decreto de 13 de abril de 1885 [Lasala, 1888: 8]. Después, hace un somero recuento de los daños: «más de cien poblaciones habían padecido espantosamente» y «2.000 personas habían quedado muertas o heridas en las provincias de Granada y Málaga» [Lasala, 1888: 13]. Más exactamente, perdieron la vida entre 750 y 900 personas y fue necesaria la reedificación de más de mil viviendas y la reparación de unas catorce mil [López, Martín y Mezcuca 1981: 5].

Inmediatamente después, en el mismo párrafo, ya destacaba que «la caridad universal», que había sido estimulada por «el Gobierno y la Prensa», fue «una de esas expansiones generosas que son el honor eterno de la humanidad» [Lasala, 1888: 13].

En particular, recalca que el capital conseguido por la suscripción nacional ascendía a casi seis millones y medio de pesetas, «en gran parte a causa del generosísimo concurso de la caridad extranjera», que, puntualizaba Lasala, «ha llegado a aportar una suma casi igual a la que reunió la caridad española» [1888: 17].

Sin embargo, es de especial importancia que, dado que el coste material de la reconstrucción ascendió a diez millones de pesetas, hace notar que fueron determinantes e imprescindibles las aportaciones de distintas instituciones y personas que cubrieron la diferencia entre lo conseguido en la citada suscripción y la cantidad necesaria. Entre ellas, el político y escritor guipuzcoano menciona explícitamente las recaudaciones obtenidas por dos periódicos, *La Correspondencia de España* y *El Imparcial*, por la prensa «terceirense» y por el duque de Fernán-Núñez [1888: 17-18].

Al día siguiente de los terremotos, sin embargo, y a pesar de la magnitud del fenómeno, los periódicos españoles de difusión nacional de mayor tirada, todos madrileños, pusieron el foco en los temblores que se produjeron en Madrid aquella misma noche, aunque no se dejaba de apuntar únicamente que el terremoto se había «sentido con mayor intensidad» [*El Imparcial*, 26-XII, 1884: h. 1v. c. 3] y a «la misma hora» [*La Correspondencia de España*, 26-XII, 1884: h. 1v c.4] en las provincias de Granada, Málaga, Jaén y Córdoba.

Mientras tanto, *El Globo* [26-XII, 1884: h. 1v. c. 1] parece que fue el único que trató con preocupación lo que había sucedido en Andalucía, y con una gran profesionalidad, digna de encomio, informaba de «que por ahí se dijo que había despachos oficiales anunciando la repetición del fenómeno terrestre en Lisboa, Granada, Málaga y Córdoba» y aseguraba que había habido «desgracias en la segunda y tercera de dichas capitales». Todo ello le hizo acudir a la fuente de las noticias, al Ministerio de la Gobernación, donde pudieron confirmarlo y añadir el detalle de la muerte de una anciana y una niña en Málaga.

El día 27 todos los diarios comenzaron a relatar, sin atisbar todavía

la verdadera proporción del suceso, más noticias, otra vez, con especial atención a lo ocurrido en Madrid, pero ya publicaban relatos acerca de edificios derrumbados en Andalucía, donde sus habitantes habían quedado atrapados.

Especialmente gráfico resultaba el relato, publicado en *La Correspondencia de España* [26-XII, 1884: h. 2r. c. 4], del encargado de la estación telegráfica de Vélez-Málaga, en la sección de «Edición de la noche de ayer 26 de diciembre». Herido en un brazo, su lugar de trabajo había sido desalojado y, ya nuevamente acomodado «bajo un tinglado», procedía a calificar de «horrible» el terremoto, que había causado «muchas víctimas y heridos, habiendo arruinado muchas casas, quedando las demás amenazando ruina». Para completar el cuadro, narraba que después había habido un fuerte temporal y que la gente se agolpaba a la puerta de su improvisada oficina para mandar telegramas a su familia. Heroicamente, terminaba declarando: «Estoy sin descansar y sin comer, tal es el pánico que tenemos. Sin embargo, estoy dispuesto a resistir hasta el último trance».

A partir del día 29, casi todos los diarios comienzan una sección dedicada exclusivamente a lo referido en Andalucía, que pasa a ser el centro de atención del acontecimiento; ya se pormenorizan, por fin, datos de víctimas, heridos y damnificados, daños y algún relato particular y salta, por fin, además, a la primera página, aunque solo en algún caso: en *El Imparcial*, «Los temblores de tierra» [26-XII, 1884: h. 1r. c. 3]; en *El Liberal*, «El terremoto de anoche» [26-XII, 1884: h. 2r. c. 2]; o, en *El Globo*, «Los temblores de tierra en Andalucía» [30-XII, 1884: h. 2r. c. 1].

LA GENEROSIDAD DE INSTITUCIONES Y PERSONAS PARA AUXILIO DE ANDALUCÍA

Desde los primeros días se hizo plausible que el fondo de Calamidades Públicas sería insuficiente para atender las necesidades de los damnificados, por lo que la sociedad civil española tuvo que reaccio-

nar inmediatamente ante esta evidencia, no sin críticas. Así, *El Liberal*, fiel a su rol de oposición, denuncia que el Fondo de Calamidades no bastaba y, bajo el título de «¡Caridad!» [31-XII, 1884: h. 1r. c. 1], en su artículo editorial, cuestionaba si el señor Cánovas se habría enterado de la gravedad de la situación. *El Imparcial* [3-I, 1885: h. 1r. c. 1-2] añadía, en «La caridad española», que ya era algo tarde, pero que, aun así, había que volcarse con los afectados.

Poco a poco, aparecen noticias de acciones solidarias, como la del conde de Aliatar que organizaba a tal efecto destinar la recaudación de todos los teatros de Madrid [*La Iberia*, 3-I, 1885: h. 2r. c. 2-3; y *El Liberal*, 3-I, 1885: h. 2v, c. 2.], lo que se va anunciado en los días siguientes en las carteleras publicadas en los periódicos.

La prensa española se movilizó también, como era habitual, para conseguir fondos. La primera noticia [*La Época*, 3-I, 1885: h. 2r. c. 3] es una reunión en la de capital organizada por el marqués de Santa Ana, propietario de *La Correspondencia de España*, para que esta, «unida en uno solo, humanitario y patriótico sentimiento», se responsabilizara de que la ayuda llegara a las provincias afectadas, para lo que contaba ya con los periódicos de provincias, y la empresa de ferrocarriles andaluces y del Mediterráneo. Por unanimidad se nombró una comisión ejecutiva, se cuenta con el ofrecimiento del Teatro Real para hacer una función especial y del Hotel de Ventas para organizar una exposición. *El Día* [3-I, 1885: h. 1v. c. 2], sin embargo, decía que en esta reunión no se llegó a ningún acuerdo particular.

Esa misma tarde, los directores de los periódicos madrileños se dieron cita en Gobernación con el fin de concretar ayudas, junto con los de casinos, sociedades y círculos varios [*La República*, 6-I, 1885: h. 1r. c. 4 - 1v. c. 1-2], como lo hicieron de igual manera todos los de Barcelona [*La Dinastía*, 4-I, 1885: 64-65] y muchos periódicos de provincias, que abrieron directamente suscripciones y enumeraban los donativos de cada persona o institución que colaboraba con cual-

quier cantidad¹. De hecho, la prensa está llena de referencias a estos actos, como muestra el artículo de *El Liberal*, de Madrid, en «Donativos, suscripciones y ofrecimientos» [25-I, 1885: h. 2r. c. 1].

Pero, aunque no se llegara a acuerdo alguno, los periódicos de mayor tirada, como subrayaba el Comisario Regio para la Reconstrucción, algunos rotativos emprendieron con éxito distintas acciones con el fin de recaudar fondos, caso de *La Correspondencia de España y El Imparcial*, como lo hizo igualmente *El Liberal*.

Por su parte, el nuevo periódico *El Día* acometió la tarea de hacer un número extraordinario de su diario con textos de los mejores escritores, periodistas y políticos y dibujos de los más afamados ilustradores del momento. La particularidad de este número es que se vendería por primera vez en la gran fiesta que ofrecieron en el palacio de Cervellón los duques de Fernán-Núñez en la noche del martes 27 de enero de 1885². Un periódico satírico madrileño, *La Broma*, «órgana política liberala», también publicó con el mismo objeto otro número extraordinario [García Pinacho y Menéndez Onrubia, 2021: 75].

La expectación que generó la fiesta fue alimentada por otros papeles y por el periódico que había fundado casi cinco años antes el marqués de Riscal. Desde el día 23 de enero de 1885, onomástica de Alfonso XII, que acababa de volver de visitar la zona más afectada, ya se empieza a hablar de la recepción y del número extraordinario de *El Día* y, en los días siguientes, se van dando detalles: como una rifa, baile, concierto y personalidades que asistirían...

¹ Véase, por ejemplo, *Crónica Meridional* (Almería) [13-I, 1885: h. 1r.-h. 2r.] que publica los donativos nominales –«Sociedad de Socorros mutuos la Bienhechora»–, enumera ya unas cuantas iniciativas concretas –«En el Círculo de la Unión Mercantil»; y «Donativos, suscripciones y ofrecimientos»– y llena su «Gacetilla» con diversos actos que se van anunciando o llevando a cabo.

² Véanse para todos los detalles y pormenores de la fiesta y la venta del número extraordinario el trabajo de García Pinacho y Menéndez Onrubia, «*La Hija Mimada* (1885): Un desconocido relato breve de Pérez Galdós», 2021: 67-88.

[*La Correspondencia de España*, 23-I, 1885: h. 2r. c. 1; *La Correspondencia de España*, 26-I, 1885: h. 1r. c. 4; *El Liberal*, 27-I, 1885: h. 2r. c. 2-3; *La Paz* (Murcia), 27-I, 1885: h. 1v.], sobre todo, la familia real [*La Correspondencia de España*, 28-I, 1885: h. 1v. c. 1; *El Bien Público* (Mahón), 29-I, 1885: h. 1v.].

La fiesta fue célebre, o, por lo menos, así se refleja en la prensa española, donde se han encontrado trece crónicas que detallan distintos aspectos del evento³: «La vida madrileña», *El Imparcial*, [28-I, 1885: h. 2r, c. 2-4]; «Telegramas. Servicio especial de *El Bien Público*», en *El Bien Público* de Mahón [28-I, 1885: h. 2r.], que apunta que se recaudaron sesenta mil pesetas; «El concierto y la rifa de los duques de Fernán-Núñez», *El Día* [28-I, 1885: h. 1r. c. 2-4]; «Edición de la noche de hoy 28 de enero», en *La Correspondencia de España* [29-I, 1885: h. 2r. c. 3]; «Terremotos y socorros», en *La Paz* de Murcia [29-I, 1885: h. 1v. c. 2-3]; «La Vida madrileña», en *El Constitucional Dinástico* de Alicante [30-I, 1885: h. 1r. c. 3-5; 1v. c.1]; «En casa de Fernán-Núñez», firmado por «Almaviva», en *El Guadalete* de Jerez de la Frontera [30-I, 1885: h. 1r c. 5-1v c. 1.]; «Alcance»⁴, en *El Serpis* de Alcoy [30-I, 1885: h. 2r. c. 2]; «Correspondencia de *El Demócrata*. Cartas de Madrid», en el periódico gerundense *El Demócrata* [1-II, 1885: h. 1v. c. 3-4], firmada por A. L.; en Gandía, «Revista General», en *El Litoral* [1-II, 1885: h. 1v. c. 1]; el también gerundense *La Lucha*, publica «Madrid 29 de enero de 1885» [1-II, 1885: h. 1v. c. 3-4], firmada por «El Corresponsal»; *El Balear*, de Palma de Mallorca lo titula «Concierto-rifa de los señores duques de Fernán-Núñez» [4-

³ Las informaciones de casi todos los diarios de provincias, incluidas las firmadas por Alfredo Escobar y Ramírez, «Almaviva», proceden de la Agencia Española, identificados como clientes seguros *El Serpis*, *La Paz de Murcia*, *Crónica Meridional* y *La Lucha* [Axcito, 2017: 19, 108-109], aunque todas las crónicas extensas halladas contienen la misma información, por lo que es probable que los demás estuvieran suscritos a la misma agencia.

⁴ «Alcance» es una sección de revista de prensa y resume lo que dicen otros periódicos.

II, 1885: h. 1r. c. 1-4-1v. c. 1]; «Los duques de Fernán-Núñez. Madrid, 28», también en *El Bien Público* de Mahón [4-II, 1885: h. 1r. c. 4-5 a -1v. c. 1-2], por Almagro. Además, *El Correo de Cantabria*, publicó un breve acerca de la fiesta [30-I, 1885: h. 2r. c. 2] y *La Paz* de Murcia [30-I, 1885: h. 1v. c.1], en otro breve, anuncia que el dinero de la fiesta se destinaría a la construcción de casas.

A pesar de ello, no faltaron las críticas, por ejemplo, cuando se acusó de despilfarrar en este tipo de eventos, ya que el gasto de la fiesta había sido supuestamente superior a los ingresos [*El Boleín*, 4-II, 1885: 2].

La asistencia, amén de la familia real y del presidente del Consejo, se adornaba con varios ministros –Gobernación, Ultramar y Gracia y Justicia–, representantes de países extranjeros, lo más florido de la nobleza española, el canto y «los baqueros más opulentos» [*El Serpis*, 30-I, 1885: h. 2r. c.2].

EL DÍA. DIARIO POLÍTICO

El Día era un moderno y joven periódico madrileño impulsado por Camilo Hurtado de Amézaga y Balmaseda, marqués de Riscal, teniendo como objetivo conseguir que fuera un medio que llegara a ser el equivalente de *The Times* en España, y como indican Saillard [2005] y Lissorgues [2009] no era el primer intento de hacerlo. De hecho, en 1858, había fundado otro diario con el mismo nombre financiado por sus padres, pero sin éxito. Con nuevos fondos, por fin, su nueva empresa periodística vio la luz el significativo día 23 de abril del año 1880. Y, aunque este dato no consta en la bibliografía más general, así lo anuncian tres medios madrileños. El *Diario de Avisos de Madrid* [23-I-1880: h. 1v.], que solía hacerse eco de las novedades de este tipo, que dice haber recibido «el primer número del nuevo periódico el *Día*» y que le da la bienvenida y de desea «muchas

luz». *El Demócrata* [23-I-1880: h. 1v. c. 1], en «Opiniones y comentarios», siguiendo la misma línea, anuncia que «Otro diario nuevo ha visitado nuestra redacción el nuevo periódico *El Día*, publicación llena de interesantes noticias, y a la cual deseamos prosperidad y larga vida». Otro diario que lo reseña es *El Fígaro* [23-I-1880: h. 1v. c. 1], que comenta que «Esta mañana nos ha visitado por primera vez el nuevo periódico, titulado: *El Día*» y, como hiciera el anterior, saluda «afectuosamente a nuestro colega, deseándole larga vida, mucha suscripción y paz». Este último, sin embargo, es el único de los tres que publica la declaración de intenciones del recién nacido: «He aquí la síntesis de su programa político: “Sinceridad en las elecciones a Cortes. –Justicia pronta, eficaz, independiente. –Leyes administrativas, duraderas y simplificadas: empleados estables y responsables. –Orden y economía en la Hacienda”». Por su parte, *El Liberal* [23-I-1880: h. 1r. c. 4], periódico de oposición al gobierno de Antonio Cánovas del Castillo, lo acusa de ser liberal conservador, es decir, ministerial, al relacionar al nuevo diario con *La Política*.

Así que, en esta segunda ocasión, la iniciativa sí cuajó, como prueba la continuidad y constancia de la periodicidad diaria, mostrada desde el primer número conservado en los fondos digitalizados de la Hemeroteca Nacional [1 de febrero de 1882], donde se data como número 589 en su cabecera.

En este primer número de la colección, en la cuarta página y en todo su ancho, bajo la publicidad, «*El Día. Diario político*», aclara varias cuestiones creyéndose «en el caso de manifestar al público los medios con que cuenta para realizar su programa», dándolo por conocido «las personas que [lo] leen». En el mismo párrafo explica su «organización interior» con las mejoras acometidas que lo convierten en «uno de los primeros que se publican en Europa».

Lo primero que destacaba, entonces, es que el diario tenía tres ediciones: «una para el correo del Norte, otra para el del Mediodía y otra para Madrid» y que «un numeroso personal de redactores y no-

ticieros» le permitían «tratar todas las cuestiones políticas, financieras, administrativas y los sucesos que interesan al país» para «enterar a sus lectores de los acontecimientos que diariamente ocurren».

También llama la atención sobre sus corresponsalías en Nueva York y París y la suscripción a un servicio telegráfico para la información extranjera, así como «corresponsales en todas las capitales de provincia de España y en los pueblos de importancia, con autorización para poner telegramas siempre que haya sucesos de interés».

Además, informa de que «Desde principios de año. *El Día* tendrá montada una imprenta para su servicio exclusivo, reuniendo en un mismo local imprenta, redacción y administración», por entonces, como se lee en su pie de imprenta, en la calle de la Almudena, número 2, y promete hacer «nuevos sacrificios para demostrar que lo mismo en la prensa que en otros ramos de la cultura, España entra de lleno por el camino del progreso».

La mejor prueba de su éxito es la evolución ascendente de lo que el periódico paga a Hacienda por derechos de Timbre y su escalada hacia los primeros puestos de las tablas, más aún habida cuenta que los tres diarios que aparecen siempre a la cabeza de los pagos, y, por tanto, parece que de las tiradas –*La Correspondencia de España*, *El Liberal* y *El Imparcial*– pagan más porque tienen más peso⁵. La primera vez que *El Día* aparece en la «Nota de la recaudación obtenida por el derecho del timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas» fue en la nota publicada en la *Gaceta de Madrid* del 17 de agosto de 1880 [515] y ya por encima de papeles tan conocidos como *La Discusión* y *El Pabellón Nacional*. Dos años después, en enero de 1882, solo pagan más que *El Día*, los tres citados anteriormente y *El Globo*, *El Siglo Futuro* y *La Iberia* [*Gaceta de Madrid*, 15-I-1882: 224]. Al año siguiente ya aparece

⁵ Véase, por ejemplo, «Nota de la recaudación obtenida por el derecho de timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas», en *Gaceta de Madrid*, 16-IX-1880: 889.

por encima de *La Iberia*, *El Siglo Futuro* y *La Época* [*Gaceta de Madrid*, 17-I-1883: 129].

Esta situación siempre se mantuvo, aunque hay que hacer notar que solo aparecía en los estadillos de timbre para la Península de periódicos políticos y nunca en los de las Antillas o Filipinas.

Entre sus redactores estuvieron, según Ossorio y Bernard [1903], Juan de Alvarado [31], Vital Aza y Bulla [50], Luis Barthe y Zelayeta [60], Alejando Benisa [64], Salvador Canals [87], José Gutiérrez Abascal [205], Federico Lafuente y López -Elías [233], Carlos Leonor [239], Carlos Malagarriga [262], Bernardino Martín Mínguez [270] o Ricardo Sepúlveda y Panter [441], Enrique Pastor y Bedoya [345], Servando Ruiz Gómez [414]. Ossorio y Bernard cita como corresponsal en Almería a Ramón Cruz Uclés [114], en Barcelona a Manuel Escudé y Bartolí [135], colaborador desde La Habana a Antonio Escobar y Laredo [135], Sánchez de Neira desde Londres [428] y Francisco Gutiérrez Brito desde París [206].

Tuvo además a Antonio Peña y Goñi [350] como crítico teatral, a José Gutiérrez Abascal, *Kasabal*, como cronista de sociedad [*Nuevo Mundo*, 4-I-1907: h. 6v.], a Luis Navarro y Calvo [313] como crítico musical, a Ramiro Leza y Agost para asuntos artísticos [240]. Entre los nombres más célebres de su nómina figuran Sinesio Delgado [123], Antonio Fernández Grilo [149], José de Letamendi y Manjarrés [240], Salvador Quevedo y Zubieta [376], José Millán Astray [293], José Ramón Mélida «colaborador muy activo» [285], Francisco Silvela y de Le Vieilleuze [445], Vicente Vera y López o Doctor Hispanus [485], Ramón Navarrete y Landa [312], Gaspar Núñez de Arce [318], Manuel Tolosa Latour [461] y Juan Valero de Tornos [447].

Entre sus directores estuvieron Luis López Ballesteros [244], Juan de Quesada, redactor de *El Día* desde su fundación y director entre 1884 y 1897 [376] –es decir, cuando se publicó el número extraordinario que nos ocupa–, Enrique Sepúlveda y Planter [441], Luis Soler

y Casajuana, entre 1897 y 1898 [448], y Antonio Santonja [434]. El mismo Manuel Ossorio y Bernard se cita a él mismo y a su hijo, Carlos Ossorio y Gallardo, como colaboradores [331] y le dedica palabras muy sentidas y llenas de admiración al fundador, Camilo Hurtado de Amézaga [217]. Aparte, en el suplemento literario, tuvo en nómina a Leopoldo Alas Clarín [Pascual, 2001], Antonio Alcalá Galiano, Emilio Castelar y Armando Palacio Valdés.

Tras la muerte de su fundador, en 1886, fue comprado por Segismundo Moret y Prendergast y, en 1898, Antonio Santonja consiguió la propiedad y lo dirigió.

EL NÚMERO EXTRAORDINARIO DE *EL DÍA* DE 27 DE FEBRERO DE 1885

El número extraordinario de *El Día* de 27 de febrero de 1885 cuya venta fue destinada «al alivio de los pueblos de las provincias de Granada y Málaga perjudicados por los recientes terremotos» no fue el primer número extraordinario que publicó este diario. El primero había sido el que salió a la luz el día 25 de mayo de 1881, dedicado a Pedro Calderón de la Barca en el segundo centenario de su muerte. En él colaboraron, por orden de aparición, Antonio Cánovas del Castillo, conde de Casa Valencia, Cayetano Vidal de Valenciano, J. Talero, Pedro Antonio de Alarcón, Emilio Castelar, Manuel Cañete, Pedro de Madrazo, Manuel Menéndez y Pelayo, José Monmeneu y Vicente de Vera y López.

Este precioso número imita una gaceta del siglo XVII, no en formato, pero sí en el tipo de lenguaje, los géneros periodísticos y relatos de la época, y lo componen cartas, avisos, supuestas noticias, etc. El formato era tan espectacular que fue objeto de una reseña minuciosa en la revista francesa *Le Livre: revue mensuelle* [Pompeyo Gener, 1881:

394] en un artículo dedicado a la conmemoración en España de tan ilustre centenario.

A pesar de que el número publicado para ayudar a los afectados por los terremotos no resultaba tan llamativo en la tipografía como el dedicado a Calderón de la Barca, sí contó con las mejores firmas del momento: repetían colaboración Antonio Cánovas del Castillo, el conde de Casa Valencia y Pedro Antonio de Alarcón, a los que se sumaban redactores y colaboradores habituales del diario, como *Kasabal*, y Gaspar Núñez de Arce. Sin embargo, además, en esta ocasión. aparecen las firmas de Emilia Pardo Bazán, Carrie Houghton, Segismundo Moret, Gabriel Rodríguez, Benito Pérez Galdós, Joaquín Costa, *Doctor Hispanus*, José Zorrilla, José de Echegaray, Gaspar Núñez de Arce, Leopoldo Cano, Ramón de Campoamor, Manuel Ortiz de Pinedo y los dibujos de Arturo Mérida, A. Gomar, A. de Beruete y Horacio Lengo.

Todo ello hace que no fuera de extrañar que, en la memorable fiesta de los Fernán-Núñez, tras la llegada de los reyes, lo primero que se organizara fuera la venta de los ejemplares de *El Día*, e incluso hubo una productiva reventa. La promoción que de este número hizo el mismo rotativo, además de reseñas en otras publicaciones, fue tan llamativa como la fiesta: anuncios en las cuartas páginas y llamadas de atención en las primeras columnas de las primeras páginas, desde el día 25 de enero –19 en total, hasta el día dos de marzo–; en los anuncios de las cuartas se insertaba un sumario completo, con añadidos esporádicos y algún cambio nimio de títulos de los textos; se daban indicaciones de precios especiales a quienes compraran cincuenta ejemplares y se daba una dirección en París donde se podía adquirir; el mismo día 28 publicó una extensa crónica del evento escrita por una «amiga de *El Día*» [28-II, 1885: h. 1r. c. 4], ante la enfermedad del cronista habitual, José Gutierrez Abascal [García Pinacho y Menéndez Onrubia, 2021: 71-74].

Finalmente, la venta en el baile fue de 650 ejemplares, de una tira-

da total de seis mil, vendido el resto en otras provincias españolas y en la propia administración del periódico⁶ [García Pinacho y Menéndez Onrubia, 2021: 74].

El número se abre con el programa del concierto que se ofrecía en la casa de los Fernán-Núñez partido por el dibujo de Arturo Mérida (Imagen 1) en forma de cruz que llega hasta el final de la página, y cuyo crucero ocupa las dos columnas centrales de las cuatro que la componen. El dibujo representa, como había anunciado en tantas ocasiones el diario, lo que describe perfectamente su título: *La Caridad, Escudos de Granada y Málaga, Las armas de la casa de Cervellón*, y está fechado en enero de 1883 [h. 1, r.]. Otro de los tres dibujos que ilustran el ejemplar es *Un recuerdo de Granada* (Imagen 2) del pintor valenciano Antonio Gomar [h. 2, r. c. 2-3]. *Una playa* (Imagen 3) es obra del pintor paisajista Aureliano de Beruete [h. 2, r. c. 1-4]. *¡Viva la Caridad!* (Imagen 4) es un dibujo del malagueño Horacio Lengo [h. 2 v. c. 2-3], ilustrador de *La Ilustración Católica* y de la *Ilustración Española y Americana*. Los cuatro artistas pertenecían a un amplio círculo de pintores, escritores y políticos españoles finiseculares.

A los lados, y saltando a la segunda página, a lo largo de más de una columna, se halla un artículo, que podríamos calificar de reportaje especial, desde el punto de vista de su género periodístico, ya que combina información acerca del palacio y su historia, enriquece el texto con amplias descripciones y numerosos elementos ambientales. En el texto, de *Kasabal*, firmado como F. G. Abascal, y de título «El palacio de Cervellón y sus fiestas», el que el periodista abre con un panegírico a los duques y a su familia y sigue con la ubicación de la edificación, en lo que fue un antiguo arrabal en el tiempo de Felipe II y en la que construyó su morada el primer conde de Cervellón, después muy transformada, que resulta un edificio de «aspecto mo-

⁶ Para entonces, las oficinas del periódico habían pasado a estar en la carrera de San Jerónimo 45 y 47, como se aprecia en la parte superior derecha del número.

nótono de casa moderna». Esto, señala, no tiene nada que ver con el opulento interior descrito con minuciosidad. A continuación, reseña alguna de las fiestas más notables habidas en el palacio y augura que cuando los invitados salgan «podrán tener la satisfacción de haber contribuido a enjugar algunas lágrimas» [h. 1, r. c. 1-4 - v. c. 1-2].

Muy adecuado también a su género periodístico, es el artículo sin firma que cierra el número, ya que es un artículo de fondo en que se alaba la caridad de todo tipo de personas para los damnificados de los terremotos y de agradecimiento a los personajes que han colaborado del mismo. Asimismo, exige la pronta rehabilitación o reconstrucción de las infraestructuras y viviendas a la mayor brevedad. La única diferencia con los artículos editoriales habituales en la época es la ubicación en el ejemplar, ya que estos suelen abrir los diarios, quedándoles reservados la primera o primeras columnas de apertura en la primera página.

LAS FIRMAS MÁS ILUSTRES. ESCRITORES, ARTISTAS Y POLÍTICOS

De entre los escritores más afamados, *El Día* consiguió las colaboraciones de Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Ramón de Campoamor, José Zorrilla, Gaspar Núñez de Arce y José Echegaray; y, aunque muchos de estos también destacaron en la literatura y en otras áreas, son más conocidos por su trayectoria política Emilio Castelar y Ripoll, Segismundo Moret y Prendergast y Joaquín Costa Martínez; entre los artistas, además de los ilustradores, sobresale un texto de Carrie Houghton.

Todos sus trabajos poseen características de géneros periodísticos marcadamente de opinión y todos giran, como es lógico, en torno a la actualidad del número extraordinario de *El Día*, que nos ocupa. Casi todos ellos, como veremos, cumplen también la función poética de la literatura, literariedad, según la entienden Simone Winko y Jacobson, ya que, como determina Janette Kranz [2020: 65] se trata

de un género híbrido. Esta hibridación consiste en la producción de una «micro-obra literaria que –y en eso se distingue de cualquier obra literaria habitual–, depende e interactúa con su molde periodístico», es decir, «como parte íntegra de un género en el fondo periodístico» [Kranz, 2020: 14]. Todo ello no podía haber sido de otra manera, ya que la mayoría de ellos tuvieron una fecunda obra periodística, además de literaria o política, cuando no las tres juntas [García Pinacho, 2014]. Los once textos giran en torno a uno de los tres subtemas relacionados con la actualidad periodística que impone el medio: los terremotos, la caridad y la fe.

Los textos –que se reproducen en el apéndice porque son, que sepamos, desconocidos⁷– que más concuerdan con comentarios breves de opinión son los escritos en verso. De la temática «terremotos» son los de Zorrilla, que le dedica su estrofa a Granada [28-I: h. 1r. c. 2]; Núñez de Arce [27-I: h. 1v c. 4]; y Campoamor [27-I: h. 1v. c. 3]; y de la temática «caridad» es el de José Echegaray [27-I: h. 2r.c. 1]. Sin embargo, el texto que más concuerda con el comentario de opinión es «Conjetura» de Pardo Bazán [27-I: h. 1v. c. 4], que, por cierto, siempre fue anunciado por *El Día* en plural, «*Conjeturas*». En él, la gallega no puede creer que la tierra sea la culpable del fenómeno, sino que piensa que «obedece en sus convulsiones a una fuerza superior, oculta y fatal; de otro modo no desplomaría escombros sobre las cunas ni ahogaría bajo un techo a la madre con el niño en brazos». Tampoco es mucho más extenso el comentario que Moret dedica a la caridad [27-I: h. 1v. 4].

En cuanto al escrito de Moret [27-I: h. 1v. c. 3-4], dedicado a la caridad, sobrio y conciso, concluye que, cuando ya no hay esperanza, «brilla a lo lejos, y en medio de los horrores de la destrucción,

⁷ No se adjuntan «La hija mimada» de Benito Pérez Galdós (García Pinacho y Menéndez Onrubia, 2021: 67-89), ni el de Pedro Antonio de Alarcón (1891), recopilado como «La fuerza física, la fuerza social y la fuerza moral», en *Últimos escritos* (Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello), 143-150.

[...]como ángel de redención para el desamparado y de consuelo para el afligido: la caridad».

Bastante más extensas son las colaboraciones de Castelar, Alarcón, Costa, Houghton y Pérez Galdós.

La participación de Benito Pérez Galdós es un cuento [27-I: h. 2r. c. 1-4], «La hija Mimada», en el que Dios, a pesar de todas las veleidades y locuras de su hija Caridad —«Ya el escándalo es demasiado notorio»—, la prefiere sobre las demás —«Es la predilecta, la niña mimada del Cielo y de la Tierra»—. Las otras dos, Esperanza y Fe, eran «hermanas acusadoras». El padre sentenciaba al respecto: «Ya sabía yo que con el trato humano participaríais de humanas debilidades. No importa. Seguid: sed humanas, sin dejar de ser divinas, y tomad ejemplo de mí, que siendo quien soy, también fui hombre».

No es muy distinto el relato que se publica de Carrie Houghton, «El ochavo de la viuda» [27-I: h. 2r. c. 4-h. 2v. c. 1.], solo que, en este caso, con una parábola quiere mostrar que cualquier donativo, por pequeño que sea, podrá ayudar a paliar la desgracias: «estos pequeños óbolos sumarán millones para remediar muchos males y serán tan gratos a los ojos del señor como el ochavo de la viuda».

No es el mismo el caso de «La Religión», de Castelar [27-I: h. 1v. c. 2-3], quien apela a la fe verdadera para poder superar la magnitud de la tragedia que supuso el terremoto para más de un centenar de poblaciones andaluzas, porque «Dios queda en el fondo de los espacios y en el seno de las conciencias», porque la religión «durará [...] tanto como el hombre dure, y allá en el cielo existirá eternamente con dios», lo que generará «una grande aspiración que sube a las alturas, y una grande inspiración que, desde las alturas, desciende sobre las almas». Y, aunque en este caso, el género híbrido del texto, de carácter persuasivo y opinativo, no es tan evidente como en los dos anteriores, los elementos que lo anclan a su pluridisciplinariedad son cuatro: su estructura —exordio, argumentación y peroración—; su lenguaje claro, correcto y sencillo —condición *sine qua non* de la re-

dacción periodística, tanto en información, como en opinión—; la referida conexión con la actualidad; y una gran cantidad de figuras retóricas. Todos estos elementos lo convierten en lo que hoy llamaríamos una columna periodística, caracterizada, a menudo, aún hoy en día, por cabalgar entre Periodismo y Literatura, lo que se permite por ir firmado por una personalidad de un ámbito conocido por el lector.

Por su parte, Alarcón [27-I: h. 1v, c. 4-h. 2r. c. 1], también en torno a la imprescindible caridad —«inextinguible veneno de felicidad, paz y dulzura para los afligidos y los bienhechores»—, entiende que la fuerza moral que la caracteriza es superior a la fuerza física del terremoto y a la social, visualizada en casa de Fernán-Núñez.

Por último, la composición más compleja, y también llena de literariedad, sobre todo estructural, es la de Joaquín Costa [27-I: h. 2v. c. 2-3], «El breviario del Labrador», donde pormenoriza las calamidades naturales a las que el labrador tiene que hacer frente, para acabar con otras plagas no menos dañinas y que constituyen una crítica política y social feroz: el agente del fisco que recauda lo poco que le queda de la cosecha; el ejército, que se lleva lejos a sus hijos; el cacique opresor; y «las clases ilustradas, que no le tienden la mano». Finalmente, denuncia que, el labrador, «entre negativas, y maldiciones, y conjuros, camina tristemente desde la cuna al sepulcro, siendo su vida una maldición» y una lucha constante «contra la naturaleza, su enemiga, y contra la sociedad, su madrastra», lo que convierte este artículo en un ejemplo paradigmático del regeneracionismo de su creador.

Este año 2021, tan lleno de calamidades en España que llenan todos los días los medios de comunicación y las redes sociales, con una pandemia (COVID-19) en la que se han contagiado casi cinco millones de españoles y han fallecido casi noventa mil, la percepción de la actitud de los medios está muy lejos de la humilde prensa del XIX. La causa de esta aparente desafección puede estar en la cobertura

oficial ante este tipo de acontecimientos, pero el caso es que nada tiene que ver con el entusiasmo de la prensa de hace cien años, aunque también comprometida con ideales políticos, materiales o personales, ya que siempre se mostró, sobre todo, al servicio de una sociedad muy frágil, a la que ella misma pertenecía.

Sorprende, de igual manera, el mismo y generoso compromiso de las personas, muchas ilustres y ya entonces con reconocimiento general en sus respectivos principales desempeños, que colaboraron generosamente con el número extraordinario de *El Día*, como lo hacían en otras muchas ocasiones; ocasiones en que la prensa española siempre encabezaba las iniciativas prontas, públicas y transparentes, dando cuenta de cada uno de los reales de los españoles que recibía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio (1891): «La fuerza física, la fuerza social y la fuerza moral», en *Últimos escritos* (Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello), 143-150.
- AXEITOS VALIÑO, Ricardo (2017): *Las agencias periodísticas y literarias a fines del siglo XIX: las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán y Clarín*, Tesis doctoral Universidad de La Coruña, 24 de julio de 2017
https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/19436/AxeitosValino_Ricardo_TD_2017.pdf [04-04-2021].
- GARCÍA PINACHO, M. Pilar (2014): «La prensa en la formación de redes de poder (1863-1902)», en *El Tiempo de Galdós* (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria), 43-58.
- GARCÍA PINACHO, M. Pilar y MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (2021): «“La Hija Mimada” (1885): un desconocido relato breve de Galdós», en *Galdós. Cien años de actualidad*, ed. M.A. Varela Olea (Berna (Suiza), Peter Lang), 67-88.
- GENER, Pompeyo (1880): «*La littérature au second centenaire de Don Pedro Calderón de la Barca*», en *Le Livre, revue mensuelle* (París), 393-394.

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885)

- LASALA Y COLLADO, Manuel (1888): *Memoria del Comisario Regio*, Madrid, Minuesa de los Ríos.
- LISSORGUES, Yvan (2009): «Los suplementos literarios de “El Día” (1881-1886): una voluntad de regeneracionismo (o de regeneración) cultural», en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Lugo, 25-28 de noviembre de 2008, Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, ed. J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela), 63-86.
- LÓPEZ ARROYO, Alfonso; MARTÍN MARTÍN, Antonio Jesús; y MEZCUA RODRÍGUEZ, Julio (1981): *Los terremotos de Andalucía*, Madrid, Presidencia de Gobierno-Instituto Geográfico Nacional.
- KRANZ, Janette (2020): *El Periodismo Literario de Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Fundación Universitaria Española (FUE).
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios.
- SAILLARD, Simone (2005): «“El (primer) Día” del marqués de Riscal», en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, ed. J-M. Desvois (Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3), 347-362.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS POR PERIÓDICO Y FECHAS

EL BALEAR (PALMA DE MALLORCA)

- OBRADOR, Ramón (1885): «Concierto-rifa de los señores duques de Fernán-Núñez», *El Balear*, 4-II, [1]-2.
- T. J., (1885): «Correspondencia. Madrid 29 de enero», *El Balear*, 4-II, 2.

EL BIEN PÚBLICO (MAHÓN, MENORCA)

- ANÓNIMO (1885): «Telegramas. Servicio especial de *El Bien Público*», *El Bien Público*, 28-I, 3.
- ANÓNIMO (1885): «Correo de hoy», *El Bien Público*, 29-I, 2.
- ALMAVIVA [ESCOBAR Y RAMÍREZ, Alfredo] (1885): «Los duques de Fernán-Núñez. Madrid, 28», *El Bien Público*, 4-II, [1]-2.

EL CONSTITUCIONAL DINÁSTICO (ALICANTE)

ANÓNIMO (1885): «La Vida madrileña», *El Constitucional Dinástico*, 30-I, h. 1r. c. 3-5-h. 1v, c. 1.

EL CORREO DE CANTABRIA (SANTANDER)

ANÓNIMO (1885): «Noticias generales», *El Correo de Cantabria*, 30-I, h. 2r. c. 2.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA (MADRID)

ANÓNIMO (1884): «Edición de la tarde de ayer 25 de diciembre», *La Correspondencia de España*, 26-XII, h. 1v. c. 4.

ANÓNIMO (1884): «Edición de la mañana de hoy 26 de diciembre», *La Correspondencia de España*, 26-XII, h. 2r. c. 4.

ANÓNIMO (1885): «Edición de la tarde de ayer 23 de enero», *La Correspondencia de España*, 23-I, h. 1v. c. 1.

ANÓNIMO (1885): «Edición de la tarde de ayer 25 de enero», *La Correspondencia de España*, 26-I, h. 1r. c. 4.

ANÓNIMO (1885): «Edición de la tarde de ayer 27 de enero», *La Correspondencia de España*, 28-I, h. 1v. c. 1.

ANÓNIMO (1885): «Edición de la noche de hoy 28 de enero», *La Correspondencia de España*, 29-I, h. 2r. c. 3.

CRÓNICA MERIDIONAL (ALMERÍA)

ANÓNIMO (1885): «Sociedad de Socorros mutuos la Bienhechora», *Crónica Meridional*, 13-I, h. 1r. c. 1-4.

ANÓNIMO (1885): «En el Círculo de la Unión Mercantil», *Crónica Meridional*, 13-I, h. 2r. c. 1-2.

ANÓNIMO (1885): «Donativos, suscripciones y ofrecimientos», *Crónica Meridional*, 13-I, h. 2r. c. 2-4.

ANÓNIMO (1885): «Gacetilla», *Crónica Meridional*, 13-I, h. 2r. c. 3-4.

EL DEMÓCRATA (GERONA)

A.L. (1885): «Correspondencia de *El Demócrata*. Cartas de Madrid. 28 de enero de 1885», *El Demócrata*, 1-II, 2.

EL DEMÓCRATA (MADRID)

- ANÓNIMO (1888): «Opiniones y comentarios», *El Demócrata*, 23-IV, h. 1v. c. 1.
- EL DÍA* (MADRID)
- ANÓNIMO (1880): «*El Día*. Diario Político», *El Día*, 1-II, h. 2v. c. 1-4.
- ANÓNIMO (1885): «Los terremotos», *El Día*, 3-I, h. 1v. c. 2.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1885): «La fuerza física, la fuerza social y la fuerza moral», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v, c. 4-h. 2r. c. 1.
- ANÓNIMO (1885): «Lo que dice la fría razón», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 4.
- BERUETE, Aureliano de (1885): [«Una playa»], *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2r. 1-4.
- CAMPOAMOR, Ramón de, (1885): «Los terremotos», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 3.
- CANO, Leopoldo (1885): «El ochavo de la viuda», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 1.
- CASTELAR, Emilio (1885): «La religión», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 2-3.
- CONDE DE CASA VALENCIA [ALCALÁ-GALIANO Y VALENCIA, Emilio] (1885): «Caridad», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 1.
- CONDE DE LAS ALMENAS [PALACIO Y GARCÍA DE VELASCO, Francisco Javier de] (1885): «La ley del fuerte», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 1-2.
- COSTA, Joaquín (1885): «El breviario del labrador», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 2-3.
- DOCTOR HISPANUS [VERA Y LÓPEZ, Vicente] (1885): «Los ruidos subterráneos en los terremotos», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 3-4.
- ECHEGARAY, José (1885): «El terremoto y la caridad», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2r. c. 1.
- GOMAR, A. (1885): [«Un recuerdo de Granada»], *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2r. c. 2-3.
- GUILLÉN BUZARÁN, Juan (1885): «El envidioso», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 3.

- GUTIÉRREZ ABASCAL, José (1885): «El palacio de Cervellón y sus fiestas», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1r-1v. c. 1-2.
- HOUGHTON, Carrie (1885): «El ochavo de la viuda», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2r. c. 4-h. 2v. c. 1.
- LENGO, Horacio (1885): «Viva Alfonso XII. Viva la caridad. Recuerdos de Málaga», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 2-3.
- MÉLIDA, Arturo (1885): [«La Caridad. Escudos de Granada y Málaga. Las armas de la casa de Cervellón»], *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1r. c. 2-3.
- MORET Y PRENDERGAST, Segismundo (1885): «La caridad», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 3-4.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1885): «Oscuridad», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 4.
- ORTIZ DE PINEDO, Manuel (1885): «¡Caridad!», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 1.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1885): «Conjetura», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 4.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1885): «La hija mimada», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2r. c. 1-4.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón (1885): «Improvisación», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 4.
- RODRÍGUEZ, Gabriel (1885): «Las fuerzas naturales», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 1.
- ZORRILLA, José (1885): «¡A Granada!», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1v. c. 2.
- ANÓNIMO (1885): «El número extraordinario de *El Día*», 28-I, h. 1r. c. 1.
- ANÓNIMO (1885): «El concierto y la rifa de los duques de Fernán-Núñez», *El Día*, 28-I, h. 1r. c. 2-4.

DIARIO OFICIAL DE AVISOS DE MADRID

ANÓNIMO (1880): «Noticias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 23-IV, 2.

LA DINASTÍA (BARCELONA)

ANÓNIMO (1885): *La Dinastía*, 4-I, 64-65.

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885)

LA ÉPOCA (MADRID)

ANÓNIMO (1885): «Reunión de la prensa», *La Época*, 3-I, h. 2r. c. 3.

ANÓNIMO (1885): «Ecos madrileños», *La Época*, 23-I, h. 2r. c. 4.

EL FÍGARO (MADRID)

ANÓNIMO (1880): «Noticias», *El Fígaro*, 23-I: h.1v.c. 1.

GACETA DE MADRID (MADRID)

GARRIDO ESTRADA, Eduardo (1880): «Nota de la recaudación obtenida por el derecho del timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas», *Gaceta de Madrid*, 17-VIII, 515-516.

— (1880): «Nota de la recaudación obtenida por el derecho de timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas», *Gaceta de Madrid*, 16-IX, 889.

GARCÍA DE TORRES, Juan (1882): «Nota de la recaudación obtenida por derecho del timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas, con expresión del número de ejemplares de cada uno de los periódicos cuya tirada está intervenida por la Hacienda», *Gaceta de Madrid*, 15-I, 224.

— (1883): «Nota de la recaudación obtenida por derecho del timbre de periódicos para la Península, Antillas y Filipinas, con expresión del número de ejemplares de cada uno de los periódicos cuya tirada está intervenida por la Hacienda», *Gaceta de Madrid*, 17-I, 129-130.

EL GLOBO (MADRID)

ANÓNIMO (1884): «Temblor de tierra», *El Globo*, 26-XII, h. 1v. c. 1.

ANÓNIMO (1884): «Los temblores de tierra en Andalucía», *El Globo*, 30-XII, h. 2r. c. 1.

EL GUADALETE (JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ)

ALMAVIVA [ESCOBAR Y RAMÍREZ, Alfredo] (1885): «En casa de Fernández», *El Guadalete*, 30-I, h. 1r. c. 5-h. 1v. c. 1.

LA IBERIA (MADRID)

ANÓNIMO (1885): «Buen ejemplo», *La Iberia*, 3-I, h. 2r. c. 2-3.

EL IMPARCIAL (MADRID)

ANÓNIMO (1884): «Los temblores de tierra. En Madrid», *El Imparcial*, 26-XII, h. 1v. c. 3.

ANÓNIMO (1884): «Los temblores de tierra. En provincias», *El Imparcial*, 26-XII, h. 1v. c. 3.

ANÓNIMO (1885): «La caridad española», *El Imparcial*, 3-I, h. 1r. c. 1-2.

ALMAVIVA [ESCOBAR Y RAMÍREZ, Alfredo], (1885): «La vida madrileña», *El Imparcial*, 28-I, h. 2r. c. 2-4.

EL LIBERAL (MADRID)

ANÓNIMO (1880): «A vuelo pluma», *El Liberal*, 23-I, h. 1r. c. 4

ANÓNIMO (1884): «El terremoto de anoche», *El Liberal*, 26-XII, h. 1r-v. c. 2.

ANÓNIMO (1884): «¡Caridad!», *El Liberal*, 31-XII, h. 1r. c. 1.

ANÓNIMO (1885): «Buen ejemplo», *El Liberal*, 3-I, h. 2r. c. 2.

ANÓNIMO (1885): «Cartera de Madrid» *El Liberal*, 3-I, h. 2r. c. 3.

ANÓNIMO (1885): «Donativos, suscripciones y ofrecimientos», *El Liberal*, 25-I, h. 2r. c. 1.

ANÓNIMO (1885): «Cartera de Madrid», *El Liberal*, 27-I, h. 2r. c. 2-3.

EL LITORAL (GANDÍA, VALENCIA)

ANÓNIMO (1885): «Revista General», *El Litoral*, 1-II, h. 1r. c. 1.

LA LUCHA (GERONA)

EL CORRESPONSAL (1885): «Madrid 29 de enero de 1885», *La Lucha*, 1-II, h. 1v. c. 3-4.

NUEVO MUNDO (MADRID)

ANÓNIMO (1907): «Gutiérrez Abascal. (Kasabal)», *Nuevo Mundo* 4-IV, h. 6v.

LA PAZ (MURCIA)

ANÓNIMO (1885): «Noticias generales», *La Paz*, 27-I, h. 1v. c. 4.

ANÓNIMO (1885): «Terremotos y socorros», *La Paz*, 29-I, h. 1v. c. 1-3.

ANÓNIMO (1885): «Terremotos y socorros», *La Paz*, 30-I, h. 1v. c. 1-2.

LA REPÚBLICA (MADRID)

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885)

ANÓNIMO (1885): «La suscripción nacional», *La República*, 6-I, h. 1r. c. 4-h.
1v. c. 1.

EL SERPIS (ALCOY, ALICANTE)

ANÓNIMO (1885): «Alcance. Madrid 28 enero 1885», *El Serpis*, 30-I, h. 2r. c. 2.

APÉNDICE

«LA RELIGIÓN». EMILIO CASTELAR

No vacilemos en afirmarlo. Como hemos nacido sociales, como hemos nacido inteligentes, como hemos nacido libres, como hemos nacido hombres, hemos nacido sin remisión, por una ley natural o por una ley divina, religiosos y creyentes. Creemos como amamos. Vivimos en el espíritu como vivimos en el aire. Las ideas interiores del alma responden a las estrellas del espacio en su luz y en su infinidad. Por muchos dioses que se hayan derribado, por muchos templos que se hayan demolido, siquiera los titanes del espíritu hayan puesto argumento sobre argumento para llevar al cielo etéreo y azul todas las anarquías de sus ideas personales, Dios queda en el fondo de los espacios y en el seno de las conciencias. A medida que nos levantamos a los aires, vemos negro lo que antes veíamos celeste; y el silencio y la soledad terminan en aquellas almas y en sus abismos cerúleos, como si los dominara el frío de la muerte; y sin embargo, de allí baja el calor que mueve la lengua de las aves y las cuerdas de las arpas, que pinta el cáliz de las flores y las alas de las mariposas, que enciende la boreal aurora en los horizontes enrojecidos y la chispa eléctrica en los nervios agitados, que pone su carmín puro en la sangre y su dulzor misterioso en las mieles; porque de allí viene la luz, alma del universo. No importa que unas veces tales ideas suban por Oriente, mientras otras ideas se avecinan al Ocaso; que tales templos aparezcan desiertos, mientras se llenan otros templos; que ascienda un cenobita y se ponga de hinojos sobre las aras de donde ha descendido sin tirso y sin corona la pitonisa de Delfos; que una rotonda, como la rotonda de Miguel Ángel, se levante cerca de una

colina como la colina del Capitolio: la materia orgánica, en sus espirales y en sus parábolas, va buscando la perfecta organización del hombre, y la esencia y la sustancia espiritual buscan con sus ideales, y no solamente lo buscan sino que lo encuentran y lo conocen, al Eterno ser, al Dios Criador de las ideas y de las cosas. Ved cómo se une todo aquello que tiene alas, aromas, armonías, música en el Universo, con todo aquello que tiene intuiciones, fe, plegarias en las almas.

Envía el sereno lago vapores a las alturas; la flor se abre, y exhala esencias y guarda bálsamos; canta sus serenatas de amor, en fecundo abril sobre los nidos, enamorada el ave; los árboles de las selvas corónanse de guirnaldas que simbolizan y expresan misteriosos desposorios; las aladas luciérnagas, tan brillantes como los aerolitos, llenan de luminarias la inmensidad del horizonte por las noches tropicales; allá lejos, los astros centellean como lámparas encendidas en los atrios eternos de la infinita iglesia del espíritu; y más allá, mucho más lejos del éter, del magnetismo, de la electricidad, de la luz, de todo cuanto parece casi una idea en el universo mundo, el arte suena las cuerdas de las arpas, tiñe con bis las tablas y los lienzos, levanta las estatuas coronadas con diademas de inspiraciones, erige los templos cuyas altas ventanas miran hacia el Eterno, y cuyos bajos sepulcros sacan de los cadáveres descompuestos las almas inmortales para engarzarlas en los cielos místicos de la bienaventuranza. La realidad es una cristalización de la espiritualidad. Sobre las leyes naturales dominan las leyes ideales. Aquellas cuentan con la materia y con la fuerza, mientras estas con la libertad y con las ideas. Ningún átomo se aniquila en el mundo material, y ningún pensamiento se aniquila en el mundo espiritual. Mientras el dolor taladre nuestros corazones, y la duda, corone nuestras sienas con sus abrojos; mientras pueda venir la muerte a robarnos los seres queridos, y puedan las almas sumergirse a una en los misterios de la eternidad sin que responda a nuestros llamamientos y a nuestros reclamos, los planetas serán para todos aquellos que los habitan y los pueblan como naves que se perderían sin remedio, encallando su quilla en el fango, si no hinchase sus velas

el viento de los cielos, y no tuviesen como polo fijo en la inmensa variedad de las cosas al eterno Dios. Existe una religión, como existe un Arte, como existe una Ciencia, como existe un Estado. Y para despojar a la humanidad entera del Estado, tendríais que hacerla completamente antisocial; y para despojarla del arte y sus ensueños, tendríais que arrancarle con el corazón todos los sentimientos; y para desalojarla de la Ciencia, tendríais que apagarle y extinguirle allá, en las facultades del alma, su razón y sus ideas; y para despojarla del templo, del altar, del claustro, del exvoto, tendríais que hacerla un ser inmoral o irreligioso. La religión durará aquí en la tierra tanto como el hombre dure, y allá en el cielo coexistirá eternamente con Dios, resultando una grande aspiración que sube a las alturas, y una grande inspiración que, desde las alturas, desciende sobre las almas.

«CONJETURA». EMILIA PARDO BAZÁN

Hoy que tantas se hacen acerca del origen de los terremotos, ¿por qué razón no he de emitir la mía?.

Yo creo que el globo, dócil caballo a cuyos lomos viaja por el espacio la humanidad, tiene a veces, como Rocinante, sus lozanías, y cansado del paso de andadura, se sacude y pega un bote o una huida de costado, destrozando algunos miles de edificios.

Suele ocurrírseme también que, indignado de llevar encima nuestra vil raza, se estremece y brinca, tratando de ser deseoso de librarse del humillante peso.

Mas si esto fuese verdad, no me parece probable que la inteligente montura empezase por desembarazarse de las modestas casas, de las pobres iglesias, de la buena gente campesina.

¡No, no! El globo obedece en sus convulsiones a una fuerza superior, oculta y fatal; de otro modo no desplomaría escombros sobre las cunas ni ahogaría bajo un techo a la madre con el niño en brazos.

«LA CARIDAD». SEGISMUNDO MORET

Ninguno de los peligros que amenazan la existencia humana excede en espanto al que producen los temblores de la tierra. Cuando el cielo abre sus cataratas y lanza sus furores sobre el hombre, aun cuando lleguen a destruirse las casas y desplomarse las moradas, todavía contra las iras del firmamento le ofrecen asilo las grutas y las cavernas escondidas bajo la mole de las montañas. Cuando la inundación arrebatada en rugiente carrera los pueblos y sus moradores, todavía el desgraciado náufrago entrevé, en su terrible lucha con la muerte, la rama de un árbol, y la acongojada madre, muda de terror, adivina el valiente brazo que detendrá la flotante cuna, donde va el hijo de sus entrañas. Cuando el enfurecido océano deshace sin piedad la nave, todavía el marino piensa en la insumergible tabla. Pero cuando el suelo se estremece, se abre la tierra, la morada se desploma y la gigantesca peña rueda sobre el valle, entonces, ante el espectáculo de la muerte en todos sus horrores, desaparecen a un tiempo todas las esperanzas. Solo una, que no muere jamás, brilla a lo lejos, y en medio de los horrores de la destrucción, se adelanta, como ángel de redención para el desamparado y de consuelo para el afligido: la Caridad.

«EL OCHAVO DE LA VIUDA». CARRIE HOUGHTON

Sucedió esto hace ya muchos años, cuando aún habitaba entre nosotros Nuestro Señor Jesucristo.

Allá en la Tierra Santa había ocurrido una desgracia inmensa, semejante a la que ahora conlleva y aflige a dos extensas provincias de la hermosa Andalucía. En una de las plazas de Jerusalén había aparecido una enorme caja de piedra con una enorme abertura en la tapa y ostentando, esculpida en gruesos caracteres, la palabra *Caridad*. Día y noche acudieron los hijos de la Ciudad Santa a depositar en ella lo

que podían ofrecer a sus atribulados hermanos. Allí fue el rico fariseo, ataviado con el manto de fino hilo y el morado turbante, y al poner la mano sobre la caja, oyóse en su fondo el agudo sonido que produce el oro al herir la piedra. Allí fue la judía, cubierta con blanquísimo velo, los brazos con áureos brazaletes y sujeta la hermosa cabellera por numerosos hilos de gruesas perlas, y escuchose en la caja el mismo sonido. Allí fue el mercader guiando su asno, cargado de ricas telas, y depositaba el fruto de su constante trabajo y largos viajes. Así fueron desfilando por delante de la caja ricos y pobres; y hasta la humilde sierva, al volver de la fuente, con el cántaro de agua en la cabeza, tuvo una moneda para aumentar el fondo de socorro.

Era muy entrada la noche, y la plaza estaba casi desierta, cuando una mujer enlutada y muy pobremente vestida, que llevaba de la mano a un niño, se acercó y sacando del bolsillo un ochavo, lo echó, llorando, en la caja de piedra. Al retirarse oyó una voz que la interrogaba:

– Mujer, ¿cuál ha sido tu limosna?

Abrió los ojos, y vio la divina figura de Profeta, nombre que en Jerusalén daban al Hijo de Dios.

–Yo, señor, he dado cuánto tenía, un ochavo– replicó avergonzada y algo temerosa de que el Señor la reprendiera por su mezquindad. Pero Jesucristo, con voz clara le dijo:

–Mujer, un ochavo vale más a los ojos de mi padre que el oro del fariseo, porque él tiene mucho y tú nada. La limosna de una viuda es limosna bendita y ¡ay de aquel que robe a las viudas y huérfanos!

Tales fueron las palabras del Señor.

Al contemplar ahora el triste cuadro que ofrecen las ruinas de las que no mucho eran ricas poblaciones como Alhama y Albuñuelas, a nadie le es dado decir: No tengo más que para mí, ni nadie debe obediencia al impulso de un mal disfrazado orgullo, retener su limosna por lo mezquina; que estos pequeños óbolos sumarán millones para remediar muchos males y serán tan gratos a los ojos del Señor como el ochavo de la viuda.

«EL BREVIARIO DEL LABRADOR». JOAQUÍN COSTA

Como en el rito eclesiástico hay una oración para cada día del año y para cada hora del día, el calendario del labrador tiene para cada estación, para cada luna, para cada minuto, un ser que maldecir. Maldice un día a la nube, que pasa sin humedecer sus calcinados surcos, y al siguiente, porque ha llovido demasiado, robándole la capa vegetal que había creado con su sudor y constituía toda su riqueza; maldice un día al sol porque luce con demasiado brillo y le abrasa las plantas, y al siguiente, porque queda velado tras de nubes, y la atmósfera no se calienta, y sus cosechas sufren peligrosos retrasos; maldice a la nieve cuando cae, porque hiela sus olivos, y cuando no cae, porque no se empapan las mieses ni se llena el pantano; maldice al rayo, que reduce a pavesas sus heniles; y al terremoto, que sepulta sus bestias bajo las ruinas de su cortijo y al huracán, que troncha sus árboles y apedrea sus viñas; y al torrente, que se hincha y arrasa sus acequias; y a la raposa, que diezma su gallinero; y a la hormiga, esa señora feudal, que le cobra pingüe tributo en el campo, en la era y en el granero; y a la langosta, que le siega, con sus mandíbulas de hierro, las espigas; y a la filoxera, que hipertrofia las raíces de la vid; y al pulgón, que chupa los jugos de las legumbres, matándolas de hambre; y a la cuscuta, que ahoga con sus abrazos de muerte la alfalfa y el trébol de los prados; y al micoderma, que torna en vinagre el vino reparador de sus lagares; y al hongo parásito, que extravasa la savia de sus frutas; y a los espinos, que se levantan a la altura de las ovejas, para arrancarles de sus vellones valijas de lana; y a la zarza y al matorral, que se asoman a la orilla del camino, extendiendo sus garras de infinitas uñas para robarle parte de la mies; y al agente del fisco, que le recoge las escasas sobras de la era; y al ejército, que le priva del auxilio de sus hijos; y al cacique que le oprime; y a las clases ilustradas, que no le tienden la mano, mientras él pesca su miseria por Europa a raíz de inundaciones y diluvios apocalípticos; y así, entre negativas, y

maldiciones, y conjuros, camina tristemente desde la cuna al sepulcro, siendo su vida una maldición coreada contra la Naturaleza, su enemiga, y contra la Sociedad, su madrastra.

«A GRANADA». JOSÉ ZORRILLA

¡Granada, ciudad bendita, / reclinada sobre flores, / si al vaivén de tus temblores, / en escombros te he de ver, / a mí y al rey drazarita, / que te hemos idolatrado, / mejor nos hubiera estado / ser ahogados al nacer!

Viejo y pobre, ya no vivo / para el mundo, ya no canto: / solo puedo inútil llanto / derramar ya sobre ti; / miserable lenitivo / de mis ansias postrimeras / fuera, si caes, que cayeras / ¡oh Granada!, sobre mí.

«LOS TERREMOTOS». RAMÓN DE CAMPOAMOR

I. –¿Qué haremos, cuando el cielo / casas y templos con fragor derriba? / –¿Qué haremos– preguntáis almas de hielo? / ¡Tener fe en la justicia de allá arriba!

II. Conmueve de placer nuestras entrañas / el ver que, consolando ajenos males, / va la piedad, desde casas reales, / a barrer la miseria a las cabañas.

III. Cuando se abre la tierra estremecida, / el bueno reza, se resigna y muere, / que es el único sabio en esta vida / el que sabe querer lo que Dios quiere.

«OSCURIDAD». GASPAR NÚÑEZ DE ARCE

¡Siempre el terrible enigma que nuestra mente acosa! / El mundo es un abismo tan hondo como el mar, / y el tiempo, ola invisible, rugiente y borrascosa, / empuja nuestra nave, sin rumbo y al azar.

La humanidad avanza desorientada y ciega; / En torno suyo es todo misterio y lobreguez; / ¿Sabéis lo que el instante que apresurado llega / guarda en su seno? Alguna catástrofe tal vez.

«EL TERREMOTO Y LA CARIDAD». JOSÉ DE ECHEGARAY

Se engendra el terremoto en las montañas, / pero camina siempre a ras de suelo: / brota la caridad en las entrañas / del ser humano... y se remonta al cielo.

ILUSTRACIONES

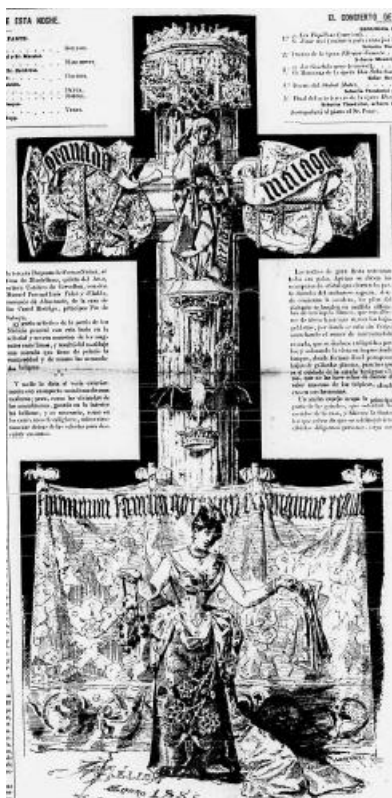
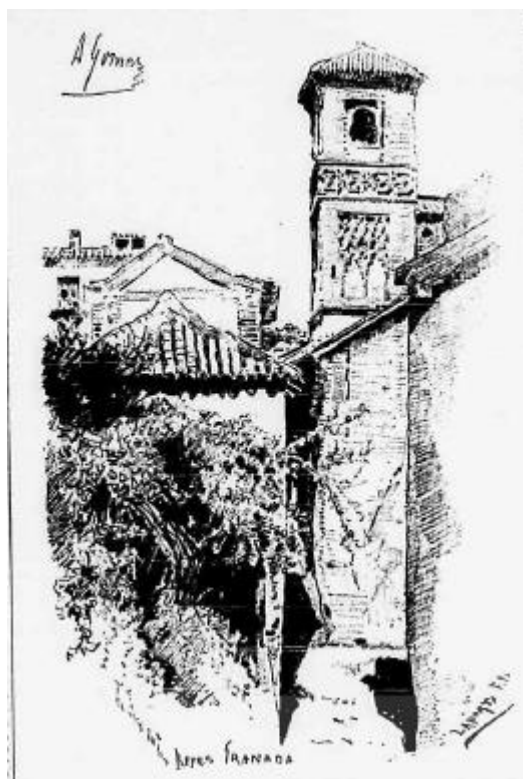


Imagen 1: MÉLIDA, Arturo (1885): [«La Caridad. Escudos de Granada y Málaga. Las armas de la casa de Cervellón»], *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 1r. c. 2-3.

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885)



*Imagen 2: GOMAR, A. (1885): [«Un recuerdo de Granada»],
El Día. Número extraordinario, 27-I, h. 2r. c. 2-3.*

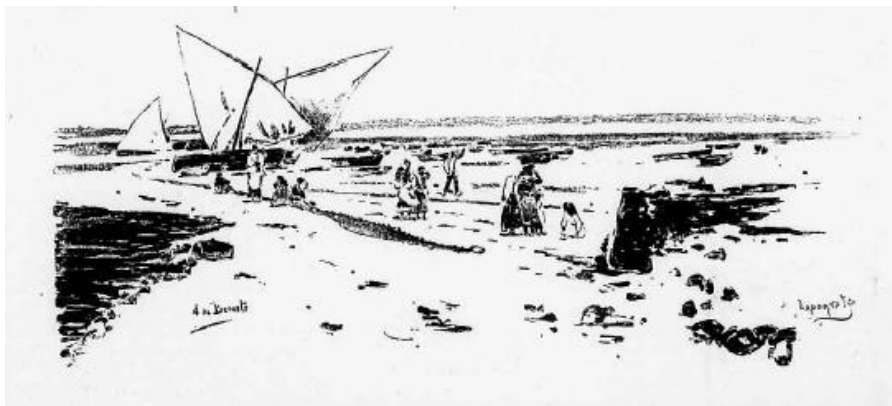


Imagen 3: BERUETE, Aureliano de (1885): [«Una playa»], *El Día*. Número extraordinario, 27-1, h. 2r. 1-4.

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885)



Imagen 4: LENGUA, Horacio (1885): «Viva Alfonso XII. Viva la caridad. Recuerdos de Málaga», *El Día. Número extraordinario*, 27-I, h. 2v. c. 2-3.

UNA «MEMORIA PRESTADA»
DE JOSÉ DE LA COLINA.
ANTONIO MACHADO Y SU GABÁN

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalpa

Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
y se me olvida todo lo demás;
muchas son las lagunas de mi memoria.

Antonio Machado

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esta pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizás legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que en verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaban haber contado otras veces.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*

I. INTRODUCCIÓN

SI BIEN EL TÉRMINO puede generar muchas confusiones, hay un acuerdo generalizado entre los especialistas en llamar Segunda Generación del Exilio, o bien, escritores hispanomexicanos, al grupo de autores que arribaron durante su infancia o adolescencia a México como consecuencia de la Guerra Civil en España. También se les conoce como los Nепantla por haber estado «a la mitad del camino». Es un grupo de artistas que coincide con la Generación del Medio Siglo y que se distingue no solo por los asuntos particulares que desarrollaron en sus textos, sino también por los aprendizajes y por las experiencias compartidas que plasman en sus obras. Desde los años ochenta, su poesía ha sido antologada en diversas ocasiones y varios de ellos alcanzaron un amplio reconocimiento literario en el país y a veces también en el extranjero¹; sus textos narrativos no han llamado, sin embargo, toda la atención que merecen por parte de la crítica literaria, ni tampoco sus crónicas, sus autobiografías y sus ensayos. Es interesante el hecho de que hayan compartido muchas experiencias similares y que hayan manifestado, además, en sus libros las divergencias y las convergencias que estrechamente los vinculan. De todo esto, nos dan constancia los libros autobiográficos que redactaron (Carlos Blanco Aguinaga, Federico Patán, Enrique de Rivas, Angelina Muñiz-Huberman, etc.), los cuales declaran las formas en que vivieron o han vivido el exilio o el transtierro en tierras mexicanas. Para algunos, es el aspecto en que centran casi todo su quehacer literario; otros van a rechazar esa posición al considerar que no valdría la pena, como lo escribió Tomás Segovia [2021], «apoltronarse» en el

¹ Se considera a la de la revista *Peña Labra* en 1980 como la primera selección antológica del grupo. Posteriormente, aparecieron las antologías editadas por Susana Rivera [1990], Bernard Sicot [2003] y Enrique López Aguilar [2012]. Más recientemente José-Ramón López García [2020] en una antología de poemas del destierro incluye una selección en que reúne textos de los poetas hispanomexicanos; es relevante por que los reintegra dentro del panorama poético español.

exilio; considérese la actitud de un poeta tan singular y extraño como lo fue Gerardo Deniz, tan reacio a aprovechar el tema y a entregarse a las lamentaciones personales. Muchas páginas, por cierto, se han dedicado a revisar las formas en que los hispanomexicanos intentaron reconciliarse con sus circunstancias: ¿eran mexicanos o eran más bien españoles?, ¿perteneían a una cultura o a otra o a ambas?, ¿cómo eran percibidos por los de aquí y los de allá? Se ha hablado de mestizaje o de una condición fronteriza (Luis Rius)²; y otras respuestas más o menos ingeniosas se han vertido para intentar definir sus singulares circunstancias. De diversas formas, y quizás con la frustración de las respuestas incompletas y poco convincentes, intentaron conseguir, eso sí, un lugar en el mundo que fuera completamente suyo: no era un problema tan solo literario o filosófico, sino un dilema más bien vital o si se quiere existencial, y que tuvo consecuencias eminentemente prácticas. La poeta Nuria Parés observó con admirable inteligencia la situación que vivieron o que padecieron en unos versos muchas veces citados:

Vivimos de prestado: no vivimos.
Fuimos menos que el sueño
de una generación, la fronteriza
de todos los anhelos.
Sé que no hemos vivido [1987: 69].

Precisamente, es mi intención hablar de aquello que estos escritores no vivieron y que sin embargo adquirieron como herencia: los recuerdos de una etapa fundamental en la historia de su país –si es que España fue realmente el país de ellos– y que marcó sus existencias sin que lo hayan propiciado ni querido ni mucho menos buscado: la

² Luis Rius: «Somos, pues, seres fronterizos como los lagartos y como los poetas, al decir de León Felipe. Definitivamente, no podemos renunciar a la españolidad y a la mexicanidad que a un mismo tiempo, por derecho, poseemos» [2011: 310].

Guerra Civil española. Se trata, sin duda, de un episodio bélico que vuelve palpable la división de un país entero de la manera más tangible y cruel posible: por medio del destierro de cientos de miles de hombres y de mujeres que se dispersaron por países y por continentes, por no hablar de los encarcelados y de los asesinados por el régimen franquista. Es sabido que muchos españoles llegaron a México y que lo hicieron con la fe puesta en que muy pronto regresarían a casa. Conocidísima es la imagen de la maleta preparada junto a la puerta lista para emprender el viaje. Sin embargo, el regreso no solamente no llegaría pronto, sino que se fue demorando más y más, tanto así que algunos de los refugiados se quedaron sin la oportunidad de ver otra vez su país. Gracias a la literatura escrita por los autores exiliados podemos imaginar cómo fue aquella durísima etapa. Después de la estancia, en muchos de los casos, en los duros campos de concentración franceses y argelinos, arribaron a un país del que sabían muy poco y que se convirtió, para usar la expresión empleada por Max Aub, en una *sala de espera*. Clásicas son las imágenes aubianas, sin duda, de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* [1960] en su recreación de los espacios de convivencia social a lo largo de tan dilatada espera:

Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al «camarero», psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos» [2014: 26].

En ese café recreado por Aub, los contertulios se dedicaron a hablar recio y a reconstruir los episodios de la guerra, a repartir las culpas y las glorias, a ejercer una dialéctica en que se entremezclaron los recuerdos con estratégicos olvidos. Simón Otaola en su novela *El cortejo* de 1963 también reinventó ese ambiente de muy difícil diálogo:

En el café se juntan todos. Buenos y malos. Simpáticos y sus contrarios. Prácticos y soñadores. Todos, eso sí, armando barullo en la tertulia del café. Sanos y de los otros, los vencidos: pero gritones. Con sus puntos de vista estrepitosos o con sus terribles toses añadiendo volumen sonoro a la peña, al peñasco celtiberión. Sólo los pájaros mueren en silencio [1963: 104].

Necesariamente, los más jóvenes tuvieron que escuchar en esos cafés y en sus hogares las discusiones y las pláticas en torno la Guerra Civil y sus protagonistas. Si no vivieron con conciencia plena los hechos políticos, militares y sociales, por lo menos coleccionaron una serie de imágenes, pasajes y memorias en ocasiones prestadas con que entender su estancia en un país que era y no era el suyo. Angelina Muñiz-Huberman observó que «los comienzos de la generación hispanomexicana son de índole nostálgica. Se nutrió de los recuerdos y las memorias de los padres y los profesores. Todos ellos fueron excelentes escuchas que recogían con fervor las historias que oían de sus mayores» [1999: 158]. Es difícil justipreciar la enorme importancia que por aquellos años tuvo el relato oral como parte central de las memorias colectivas; por ello, en la dimensión que antes se indicó, es tan valioso el cuento de Max Aub: nos permite *escuchar* esas voces en su ambiente; y lo mismo puede decirse, por ejemplo, de las reconstrucciones de esas atmósferas que encontramos en *La librería de Arana* o en *El cortejo* de Otaola. Afortunadamente, no ha sido del todo ignorada ni olvidada la relevancia que tuvieron esas narraciones orales. Por ejemplo, escribió lo siguiente Federico Patán acerca de la conformación de su *memoria prestada* para explicar la escritura de algunos de sus textos narrativos:

[...] llegué a México carente de memorias personales. Pero asimismo llegué a México rodeado de otras memorias personales, ya mencionadas páginas atrás: aquellas de mis padres, aquellas de mi hermana Sonia tras su regreso de la Unión Soviética, aquellas de mi abuela y tía materna, cuando dejaron su exilio en Francia para unírseos en México. Y sí, lo acepto, son memorias prestadas en cuanto manejan lo español; pero también es de aceptar que las memorias son personales en cuanto manejan lo mejicano [2011: 115].

Es importante observar lo que se indica en la cita: la diferencia entre memorias personales, y por tanto intransferibles, y aquellas otras que son el resultado de la intensa convivencia con los miembros de una comunidad específica, en este caso, la formada por los exiliados. La pregunta que necesariamente tendríamos que hacernos es en dónde termina lo estrictamente personal y dónde inicia lo comunitario si es que hay en verdad una frontera. Patán concibe lo de los otros como suyo; y sin duda puede aceptarse ese canje de recuerdos y esa apropiación si es que se considera un concepto útil e iluminador: me refiero aquí al de la memoria colectiva. Entre los precursores de este término, se encuentra el pensador francés Maurice Halbwachs (1877-1945). En un estudio clásico, el autor demuestra que la memoria individual puede existir en comunión y en convivencia con las memorias ajenas, de tal forma que ningún recuerdo se genera y permanece sin guardar vínculos con los de los demás, sin crear puentes para transitar por ellos. Para que nosotros podamos reconstruir nuestros recuerdos, estos deben compartir imágenes, datos y referencias con lo que otros han atesorado memorísticamente. Puede entonces decirse que se va construyendo una relación entre lo nuestro y lo que es poseído por los demás. En las palabras de Halbwachs:

Por lo demás, si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo. De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos. Por lo tanto, no resulta sorprendente que no todos saquen el mismo partido del instrumento común. Sin embargo, cuando tratamos de explicar esta diversidad, volvemos siempre a una combinación de influencias que son todas de tipo social [2004: 50]³.

³ Con estas palabras, Halbwachs explicó la forma en que los elementos de la his-

Es muy relevante lo que se establece en este pasaje: los recuerdos no se albergan con la misma intensidad en todos los individuos, y esto permite entonces que cada persona se diferencie gracias a las peculiaridades de sus memorias y sus experiencias. Esta noción sirve para explicar y releer el pasaje que antes se plasmó de Patán, aquel en que indicó la posesión de las *memorias prestadas* de sus mayores que le sirvieron para entender algo tan importante como lo fue y lo sigue siendo su estancia en México. He deseado entonces subrayar la idea de que hay *préstamos* que devienen en conocimientos o en imágenes significativas para las personas y que pueden incluso modelar y luego condicionar una visión del mundo⁴.

Las siguientes páginas las quiero dedicar, precisamente, a unas *memorias prestadas* que recibió el cuentista y ensayista hispanomexicano José de la Colina. Como se verá en el análisis, se trata de un recuerdo redondo, humanísimo e importante acerca de una de las figuras principales de la cultura de la República: el poeta Antonio Machado (es una *memoria*

toria se convierten en una parte central de los recuerdos personales, aun cuando el individuo no haya participado ni admirado los eventos históricos: «Durante el curso de mi vida, el grupo nacional del que formaba parte fue el teatro de determinados hechos de los que digo acordarme, pero los conocí por los periódicos o los testimonios de quienes estuvieron directamente implicados en ellos. Ocupan un lugar en la memoria de la nación. Pero no asistí a ellos en persona. Cuando los evoco, he de remitirme totalmente a la memoria de los demás, que no viene a completar o reforzar la mía, sino que es la fuente única de lo que deseo repetir. Muchas veces no los conozco ni mejor ni de un modo distinto que los hechos antiguos, que se produjeron antes de que yo naciese. Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos, que puede aumentar conversando o leyendo. Pero se trata de una memoria que he copiado y no es la mía» [2004: 54].

⁴ Halbwachs ha explicado así la relación entre lo propio y lo ajeno: «Así pues, habría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa» [2004: 55].

ejemplar al decir de Tzvetan Todorov [2000]. Sin embargo, se trata de un acontecimiento que posiblemente no ocurrió pero que por su belleza y por su humanidad debió de haber transcurrido; de ahí u ejemplaridad. Es la historia acerca del gabán (o del capote) del autor de *Campos de Castilla* en las jornadas del destierro en su doble vertiente: abandono de España y abandono de la vida. Pero antes de proseguir con todo esto, es necesario conocer, según lo compartió Francisco González Aramburu a Eduardo Mateo Gambarte, la enorme relevancia que tuvieron los poetas en el imaginario infantil de los hispanomexicanos: «Los héroes de la emigración para los niños eran poetas: Machado, Lorca, etc. Nos educaron como lectores de poesía» [1996: 126]. Podemos imaginar la presencia de la poesía en las casas de los exiliados, especialmente los volúmenes con los versos de los poetas cuyas vidas se convirtieron en inmejorables símbolos de la resistencia republicana⁵. Carlos Blanco Aguinaga [2007] en uno de sus libros de memorias (*Por el mundo*) recuerda que en la oficina del director del Instituto Luis Vives —uno de los colegios especialmente creados para la instrucción de los niños y jóvenes exiliados— además de tener la bandera republicana como signo de la filiación política e ideológica, también colgaba un cuadro de don Antonio Machado.

⁵ Federico Patán escribió un ensayo acerca de su visita a Collioure como parte de un homenaje en memoria del poeta. En dicho texto, rememoró su encuentro inicial con Machado y con los eventos pretendidamente acaecidos en aquella villa gracias a un libro de la biblioteca familiar: «Yendo hacia Collioure iba seguro de mi propósito: cerrar mi participación en el congreso conociendo por fin la tumba de Antonio Machado. Lo hice. Sin embargo, tiempo atrás no desconocía la existencia de esa ciudad pero sí de la tumba. Porque Collioure despertó mi curiosidad en la colonia de los Doctores, donde vivía por allá de 1947. Puedo precisar el año porque en la calle doctor Erazo me enteré de la muerte de Manolete, ocurrida por entonces. En algún momento descubrí en el dormitorio de mis padres un libro de edición muy humilde, con pastas de cartoncillo y un dibujo sencillo (¿o simple?) en la portada. Se llamaba, ¿estaré recordando mal?, *Los de Collioure*. El título nada me decía. El dibujo sencillo de la portada, mucho: alguien torturaba a alguien. A este alguien, aquel alguien le había introducido un embudo en la boca y lo obligaba a hincharse de agua. Esto vale la pena de leerse, me habré dicho, que parece una buena novela de aventuras. Pero el libro desapareció y desde entonces me pregunto si no habrá sido víctima de una fantasmagoría» [2015: 1173].

La decoración de ese espacio con aquel retrato es un dato altamente significativo: si en aquellas instituciones educativas se dedicaron con enorme denuedo a transmitir los valores españoles, liberales y republicanos a sus pupilos, la imagen del poeta era junto con la bandera tricolor de la República el símbolo más alto de su misión pedagógica o formativa. Por supuesto, la mitificación del poeta se convierte en uno de los vehículos para lograr el programa del instituto, para transformar a aquellos niños en los españoles del mañana⁶. Incluso, tal y como lo recordó Tomás Segovia [2018] en 1980, a los jóvenes de la época les era encomendado memorizar las composiciones de los llamados poetas de la República, entre otras, las del autor de *Campos de Castilla*⁷. Fue sin duda Antonio Machado, como nos lo recuerda Manuel Aznar Soler [2015: 63], uno de los infaltables «santos laicos» del exilio junto con Federico García Lorca y Miguel Hernández. O como lo sugirió León Felipe, era parte del «santoral poético y trágico español» [1978: 55]. Esto explica su abundante e infaltable presencia.

II. LA MEMORIA PRESTADA

José de la Colina (1934-2019) se distinguió desde joven por la escritura de muy originales cuentos (su primer libro es de 1955); a lo

⁶ Como lo observó la investigadora Julia Tuñón en su amplio estudio acerca de la institución: «El Vives era un colegio, sí, con planes de estudio, con alumnos reprobados y aprobados, con necesidades profanas y con todo lo común en esos casos, pero era también un lugar que pretendía cubrir esas intenciones trascendentales: crear vida de la muerte, de la derrota, mantener vigentes los ideales perdidos, escapar del olvido cristalizando la cultura y preparar a su gente para el renacimiento a la vuelta a España» [2014: 23].

⁷ «Como este [texto de Antonio Machado], yo aprendía en la escuela y en la casa otros poemas de poetas vivos entonces, algunos incluso jóvenes entonces (Alberti, por ejemplo), y como yo los aprendían muchos otros niños españoles de esa época. De esa corta época: era la época de la República. Y los niños de la República se aprendían a los poetas de la República. La poesía, oíamos repetir, se hacía popular; o más bien volvía a serlo; o todavía más bien, nos decía el consenso, sólo en España» [2018: 466].

largo de su trayectoria literaria, dominó como pocos el género cuentístico dentro del ambiente literario mexicano e hispanoamericano. En algunas de sus narraciones, el autor rescató pasajes y personajes de los sucesos históricos que centralmente definieron a los hispano-mexicanos: la Guerra Civil y el exilio⁸. Pero hay otro ámbito en que también se dedica a la recuperación de esas historias; me refiero a los ensayos que publicó, algunos de los cuales fueron reunidos en su libro *Zigzag* del año 2005. La última parte de «Aquellos refugiados, aquellos cafés» es la que deseo aquí analizar como un interesante testimonio de la memoria colectiva. Bajo este título, aparece pues un grupo de pequeños ensayos autónomos en que se recuperan imágenes, si se quiere, casi costumbristas de la época del destierro. La última sección es la que atenderemos en este trabajo. En ella, aparece el recuerdo apócrifo acerca de Antonio Machado, la memoria prestada:

III. UN CAPOTE PARA EL POETA

Con el paso de los años, el anecdotario del exilio republicano español producido o comentado en el archipiélago de los cafés del exilio se fue haciendo torrencial, repetitivo. Una mañana de domingo ya por los años cincuenta en que acompañé a mi padre a una tertulia en el café Madrid, que acaso estaba en la calle de Victoria, escuché a un exiliado, que según parece trabajaba de redactor de programas de radio para una compañía de publicidad comercial, relatar la siguiente pequeña historia que le habría ocurrido en los días de febrero de 1939 en que una gran cantidad de hombres del derrotado ejército

⁸ Entre otros cuentos: «Los viejos», «El tercero», «Marca “La Ferrolesa”», «La princesa del café de chinos», «Los otros compañeros», «La madre de Floreal», «El toro en cristalería». Acerca de los cuentos de José de la Colina ubicados en los años de la guerra y el exilio, puede leerse el artículo de Carlos Álvarez Ramiro [1999]. El investigador incluso analiza cuentos provenientes del primer libro de cuentos del autor: *Cuentos para vencer a la muerte* [1955].

republicano español cruzaban la frontera para refugiarse en Francia, donde los esperaban los campos de concentración:

«Pues, nada, que cruzamos la frontera y pisamos el suelo francés, donde hubo que entregar las armas a las tropas franchutas y, caminando y caminando con aquel hambre que nos rugía en las tripas y con qué frío que pelaba, llegamos a un pueblo, y allí, en la pequeña pala, ¿a quién os podéis imaginar vosotros que vimos?, ¿no adivináis?, pues nada más y nada menos que a don Antonio Machado, el mismísimo don Antonio, a mi juicio el más grande poeta español, sí, don Antonio mismo que como sabéis hasta el final estuvo con nosotros, con la República, y que muy pocos días después moriría en Collioure, y, pues nada, allí en medio de tanta gente desamparada, estaba este gran hombre, un viejecito, junto a su madre naturalmente más viejecita que él, los dos sentados en una banca, temblando de frío y supongo también de hambre, y entonces nos acercamos a él, le hablamos cariñosamente, le dijimos cuánto lo admirábamos, y uno de nosotros le dio algo para comer, creo que una barra de chocolate, y yo me quité el capote militar, que era lo que me quedaba de haber sido oficial de la República Española (y a mucha honra, qué coño), y se lo di al gran poeta, que me apretó las manos y dijo tales cosas de agradecimiento que, vamos, todavía me salen los colores a la cara sólo de recordarlo...»

Muchos años después, carteándome con mi padre vuelto a Santander, le recordé aquel relato del tertuliano del café Madrid, y cuánto me había impresionado entonces esa estampa de un poeta de quien yo sabía y aún me sé de memoria muchos poemas. Y mi padre me respondió a vuelta de correo:

«Muy impresionante lo de Machado que recuerdas, pero si hubiera que creer a tantos refugiados que en los cafés de México contaban que le habían dado un abrigo a Machado, o un capote, o una bufanda, me temo que el bueno de don Antonio habría muerto allí mismo, aplastado por una enorme montaña de esas prendas [...] Debo decirte que no sé cuántas veces les habré oído yo esa historia, y me imagino que algunos, de tanto contarla, a lo mejor se la creían ya con toda buena fe. Si vas a escribir, como me cuentas, una historia de nuestro exilio, procura separar el grano de la paja, y no te fíes de la imaginación de ciertos personajes. Algunos conozco que parecerían creer que habíamos ganado la guerra, y que eso había sido gracias a ellos» [2004: 36].

La cita es larga, pero resultaría imposible realizar el comentario y el análisis del texto indicado sin la lectura de todas sus secciones que

vamos a identificar y clasificar de la siguiente manera: 1. una visión y una revisión general acerca de los procesos de la memoria colectiva tras la Guerra Civil; 2. la recreación de las palabras del refugiado que supuestamente regaló su capote a Antonio Machado; 3. la intervención, otra vez, de José de la Colina con el propósito de presentar la supuesta carta de su padre en que se va a aclarar, muchos años después, la aparente falsedad del relato; y la presunta transcripción de la epístola paterna. Es importante recalcar que en el texto se menciona un «capote militar»; y si una prenda sirvió al poeta, como ya lo veremos, para protegerse del frío en los crueles días de la huida fue un gabán según los testimonios de sus familiares, amigos y biógrafos. Muchas páginas se han escrito en torno a los últimos días del poeta en Francia; obligadamente, tendremos que acudir aquí a ellas para intentar averiguar si existe algún registro acerca de la anécdota compartida por José de la Colina. Con el propósito de revisar de forma integral el texto, seguiremos entonces el esquema tripartito que planteamos.

1. Es indispensable distinguir la conciencia desde la que escribe el autor José de la Colina, es decir, con el conocimiento de esos procesos de la memoria colectiva que sirvieron para configurar lo que él llama el «anecdotario del exilio», un anecdotario «torrencial, repetitivo». En lugar de preferir la historia oficial y oficiosa, se destacan las anécdotas que ilustran de forma inmejorable los sucesos del periodo, anécdotas que fluyen torrencialmente y que tienen por forzosa necesidad que repetirse, que pertenecen a la *intrahistoria* del periodo. ¿Por qué y para qué se repiten? Acaso, claro está, por su gran interés, pero también porque es la única manera para comprender y superar el pasado traumático y compartido, y para construir una memoria en que los distintos miembros del grupo por fin se puedan identificar, reunirse y acogerse: los mayores tienen que hablar con los menores y transmitirles el contenido de los pasajes ejemplares de su experien-

cia. Puede intuirse, sin embargo, que al repetir los relatos estos se irán modificando; van tomando vida propia más allá de los hechos: los detalles nutren la narración y traicionan los eventos supuestamente acontecidos. Hay un sitio específico en que ocurre la transmisión de las muchas historias del exilio: en los cafés frecuentados por los españoles, espacios de la época y de grandes charlas entre los refugiados y los mexicanos como antes se ha visto en sendos textos de Aub y Otaola. Entonces ocurre el relato oral «en el archipiélago de los cafés del exilio», tal y como se apunta. La memoria del ensayista puede fallar, pero recobra algunos datos inobjetables en que nosotros confiaremos (fue en el Café Madrid) y cavila frente a otras informaciones (acaso pasó esto en la calle de Victoria). Al personaje se le describe desde lo impreciso; así es, curiosamente, más verosímil su descripción si pensamos en todos los años que transcurrieron (la transmisión original del relato sucede en los cincuenta). Según leemos, el informante trabajó como redactor publicitario en una estación de radio. Ha pasado mucho tiempo desde que el niño José de la Colina escuchó de sus labios todo aquello y por tanto lo más lógico es que cuando escriba la anécdota confunda u olvide ciertos aspectos. Escribir lo que entonces escuchó es una manera de fijar y de controlar lo que acaso ha nacido, por principio de cuentas, con una muy trabajada espontaneidad: las palabras del personaje ¿real o ficticio? que buscó cruzar, junto con los demás republicanos, y al lado del poeta Machado, la frontera entre España y Francia. No podemos, por cierto, desechar la noción de que la *anécdota* presentada pertenezca en realidad, sin más, al mundo de la ficción. Si bien se inserta este texto en una serie de ensayos autobiográficos, la literatura autoriza ese posible engaño o artificio: que escriba el autor algo que nunca sucedió y que tampoco le contaron. O bien, que se recuperen algunos rasgos, detalles y características con que usualmente se comunicaban las historias de los cafés, pero que el contenido haya sido, como lo sugerimos antes, producto libre de la imaginación de quien lo escri-

be. Finalmente, conviene destacar la presencia del papá del escritor en el párrafo inicial, pues su posterior intervención otorga una perspectiva muy distinta y reveladora frente a lo que se recuerda. Como ocurre en muchos textos cuentísticos, es un cabo suelto que después sirve para resignificar lo contado. De hecho, deberíamos destacar la gran cercanía del texto con ese género literario.

2. José de la Colina reproduce el relato con elementos que delinean verbalmente al personaje como inconfundiblemente español. El inicio no puede ser más castizo: «Pues nada...» Es llamativo, además, que a las tropas francesas se les tilde como *franchutas*. En la reconstrucción de las palabras ajenas, incluso se incluye una expresión más bien vulgar, pero sin duda característica («¡qué coño!»), lo cual abona también a la configuración de un discurso, por decirlo de alguna manera, típico o vernáculo. Es importante recordar que una de las mayores dificultades que enfrentaron los hispanomexicanos radicó en el uso del lenguaje: ¿era pues el suyo un español peninsular o mexicano? Por ello, por esa inestabilidad, adquirieron una envidiable conciencia de los registros, el vocabulario, de la prosodia, tal y como se verifica en el texto aquí analizado; es frecuente hallar en diversos textos de José de la Colina —en sus ensayos, crónicas y cuentos— la recreación de los modismos característicos de los españoles en contraposición con los de los mexicanos⁹. La oralidad es pues patente en este breve discurso; también es notable la consideración de un público a quien se le cuenta la historia, entre quienes habría estado el jovencísimo y futuro escritor: «[...] caminando y caminando con aquel hambre que nos rugía en las tripas y con qué frío que pelaba, llegamos a un pueblo, y allí, en la pequeña pala, ¿a quién os podéis imaginar vosotros que vimos?, ¿no adivináis?, pues nada más y nada me-

⁹ Para constatar la habilidad que José de la Colina tuvo para reproducir los dialectos peninsulares y mexicanos, puede leerse, entre otros cuentos suyos, «El toro en la cristalería» [2004: 279-291].

nos que a don Antonio Machado [...]» El informante, a pesar de no ser un intelectual ni tampoco un especialista en cuestiones literarias ni en las materias humanísticas, sí tiene la claridad de que aquel hombre era alguien muy especial –«a mi juicio el más grande poeta español» –; y no solo eso: un escritor que decidió guardar fidelidad al proyecto republicano hasta el último instante, todo lo cual sirve para remarcar la calidad extraordinaria del encuentro y, por tanto, de lo que se narra. Para explicarlo con otros términos: es un episodio que necesita ser transmitido, que imposiblemente puede ser consignado en los territorios de la indiferencia, del olvido o del silencio; se tiene que convertir en memoria colectiva del exilio y de sus participantes.

Si revisamos los diversos testimonios acerca de los días finales de Antonio Machado, por ejemplo, el sentido ensayo escrito por el filósofo catalán Joaquín Xirau («Por una senda clara»), quien compartió con el poeta el viaje a través de España y Francia, vamos a encontrar algunos datos esenciales y casi siempre repetidos en otros recuentos acerca del calvario que sufrió el poeta junto con su madre, quien también muere en el pueblecillo de Colliure un poco después que nuestro escritor. La historia de los últimos días de Machado se repitió en un sinnúmero de ocasiones en la prensa así como también en los estudios acerca de su figura, de tal modo que ha sido construida y reconstruida hasta el cansancio, con las variantes y detalles agregados que bien pueden suponerse. No en el ensayo de Xirau, ni tampoco en el volumen escrito por José Machado (*Últimas soledades del poeta Antonio Machado*), fiel hermano del autor, encontraremos noticia alguna acerca de la anécdota del gabán ofrendado por un soldado. Sin embargo, sí hallaremos en sendos textos algunos actos generosos que nos sirven para conocer las consideraciones que los jóvenes y los soldados le guardaron; por ejemplo, esto que apuntó Xirau: «Con frecuencia venían del frente espléndidos jóvenes a ofrecer un presente al poeta –pan, tabaco, un cordero de la intendencia militar» [1996: 43]. O bien, considérese la ocasión en que durante la huida un sol-

dad reconoció al poeta y convenció a sus compañeros para que se solidarizaran con él y sus acompañantes. Así lo narró José Machado:

Proseguimos el viaje. En otra parada forzosa, subió un miliciano que al enterarse que en aquel coche iba Antonio Machado, le tendió su generosa mano, al par que decía dirigiéndose a los demás: «Perdonen ustedes, pero lo más grande que va aquí –dijo señalándole– es este señor». Todos sonrieron –quien más quien menos– ante tan ruda franqueza. Pero no contento con expresarse en estos términos, llamó a sus compañeros milicianos que estaban ya reacios de dar gasolina que hacía falta para continuar el viaje, y los convenció en el acto de que yendo en el coche don Antonio Machado, no se podía negar nada.

Así fue como ya en los confines de la tierra española salió al camino este miliciano, que con ruda cordialidad se despidió de él oprimiendo su mano como para imprimir en ella, de manera indeleble, el amor del pueblo español.

Eran así los milicianos de fuertes y polvorientas manos quemadas por el sol y por la pólvora, los que con videncia del corazón, se acercaban a decirle adiós [1999: 137].

Pueden verse en la anterior cita por lo menos un par de los elementos que se hallan también en la formulación del relato escrita por José de la Colina: la entrega dadivosa de un regalo (no un gabán, sino la gasolina) y el saludo: las manos estrechadas; además del cariño de un soldado o miliciano que reconoce al poeta.

En el relato recreado por José de la Colina naturalmente se presenta al escritor con hambre y frío, datos que se ajustan con los hechos históricos indisputables (la salida hacia Francia ocurrió en los más duros días del invierno de 1939). Es en estas circunstancias en que se presenta el noble gesto del que antes tuvimos noticia según lo describe el hispanomexicano:

[...] y entonces nos acercamos a él, le hablamos cariñosamente, le dijimos cuánto lo admirábamos, y uno de nosotros le dio algo para comer, creo que una barra de chocolate, y yo me quité el capote militar, que era lo que me quedaba de haber sido oficial de la República Española (y a mucha honra, qué coño), y se lo di al gran poeta, que me apretó las manos y dijo tales

cosas de agradecimiento que, vamos, todavía me salen los colores a la cara sólo de recordarlo...

El filósofo observó que en la frontera con Francia las vestimentas de los viajeros se mojaron por completo por culpa de las lluvias; en este contexto muy útil habría sido el regalo de un gabán o de un capote para el poeta. Recuérdese, además, la imagen de los caminos fronterizos en que los baúles y las maletas quedaron desperdigados por aquí y por allá con las demás pertenencias de los migrantes. En el relato de Xirau no faltan pasajes, por otro lado, que hoy pueden parecernos acaso demasiado literarios, como cuando narra el momento en que han cruzado la frontera y están a punto de dirigirse a sus refugios: «Las horas pasaban lentas. En la excitación del momento una de las personas que nos acompañaban dijo: “Después de todo en nuestra desgracia hay una cierta liberación. Ahora seremos nuevamente libres de escoger nuestro camino”. Don Antonio contestó: “Lo que importa no es comenzar un camino sino seguirlo y continuarlo”» [1996: 54]. Destaco este elemento porque, según me lo parece, Xirau lleva a cabo la crónica de aquellos momentos con los apuntes concretos de lo que les fue pasando, pero no sin la pátina literaria que exige la trágica peripecia. Si por una parte tuvo que anotar lo más concreto, lo más doloroso y lo más desagradable —el hambre, el cansancio, la permanente inseguridad, la falta de ropajes secos, los terribles refugios para pasar la noche, los bombardeos y los amenazantes aviones—, por el otro debía incluirse en el recuento la dimensión más sublime o literaria de lo vivido. En carta a José Bergamín, Machado describió como «condiciones impeorables» [cit. por Aznar Soler, 2015: 244] aquellas con que cruzaron, por fin, la frontera pirenaica.

Para entender aún más por qué la donación de una prenda de vestir parece lógica más allá del clima que padecieron los viajeros, hay que recordar algunos detalles de la biografía del poeta y de su descuidada

imagen personal. Me refiero concretamente a su vínculo con la ropa. Al hablar acerca de su amigo, Miguel de Unamuno lo describió con estos términos que realzaron su humildad y que se han repetido en innumerables ocasiones: «el hombre más descuidado de cuerpo y más limpio de alma» [cit. por Alonso, 2013: 83]. Por su parte, Machado en *Campos de Castilla* se encargó de presentarse con estos términos: «Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido / –ya conocéis mi torpe aliño indumentario–» [2001: 150]. Ese *torpe aliño* es parte casi obligada de la caracterización del poeta Antonio Machado en el imaginario colectivo español y universal. En la misma composición, incluso se presenta absolutamente desprendido de todo vestuario a la hora de la muerte en la estrofa del cierre: «Y cuando llegue el día del último viaje / y esté a partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar» [2001: 151]¹⁰. La profecía se cumplió. No es mi propósito ahondar en este punto más de lo necesario, pero la austeridad en la vestimenta es uno de los sellos de los alumnos y profesores de la Institución Libre de Enseñanza. Poca o nula, es posible imaginarlo, debió ser la atención que el poeta solía poner en su forma de vestirse. Ahora bien, en los testimonios de los últimos días y años del escritor hay algunas observaciones acerca de su gabán. Por un testimonio de Matea Monedero, esposa de José Machado, sabemos que durante la estancia del poeta en tierras levantinas se encargaron de conseguirle una prenda que, por desgracia, poco lo calentó:

¹⁰ Acerca de la imagen mitificada del poeta, y acerca del humilde componente indumentario de la misma, se quejó Tomás Segovia, lo cual le hizo señalar críticamente a un Machado «que exalta la propia modestia sin notar hasta qué punto esa idea misma es contradictoria; que declara que “nunca persiguió la gloria” y a la vez ha dejado más autorretratos poéticos que ningún otro poeta de su país, incluyendo hasta su indumentaria (“Ya conocéis mi torpe aliño indumentario”); efectivamente, en España es más conocido que el de Sofía Loren), y no sólo es el único poeta español que se ha atrevido a perpetuar su manera de vestir, sino que se atreve incluso admirablemente, a chantajear a la historia, diciéndole de antemano la imagen que ha de conservar de él: el poeta “en el buen sentido de la palabra, bueno”» [2018: 480].

Como Antonio iba a veces a Valencia y tenía el abrigo muy malo, un día me acompañó José y con el viejo compramos uno nuevo. Cuando se lo enseñamos para que se lo probara, Antonio se enfadó: «¿Por qué habéis gastado ese dinero en comprar una cosa tan innecesaria? ¡Si tenía el otro nuevo...!» Lo llamaba «la venganza catalana», porque decía que era de esa tela que pesaba mucho, pero abrigaba poco [cit. por Aznar Soler, 2015: 256].

Es muy probable que haya portado este gabán en su tránsito hacia Francia; sin embargo, aparece sin abrigo en una de las pocas fotografías del viaje¹¹. Por su parte, José Machado incorporó en su libro sendos pasajes en que el gabán del poeta ha de servirle para recordar no solo el frío del cual tuvo que protegerse, sino para insistir en la condición de persona enferma de su hermano y en su encogimiento:

Cada día su gabán parecía mayor y él más pequeño. Entre el frío que le hacía encogerse, y su cuerpo que se consumía, no tanto bajo el peso de los años —entonces tenía sesenta— como por el agotamiento de sus energías físicas. Hay que tener en cuenta que era de los hermanos más altos de todos y que cuando joven tenía una gran figura [1999: 125].

En estos tristes días invernales, el poeta, no obstante estar cada vez más encogido en su gabán, escribía con la mano casi helada en sus últimos trabajos que llevaban más que nunca el calor desbordante de su corazón [1999: 133]¹².

¹¹ En el artículo en que Aznar Soler [2015] reconstruye los últimos días del poeta gracias a diversos testimonios hay una foto en que Machado posa sin gabán alguno; el texto que sirve para describir la imagen es de Enrique Rioja: «La fotografía fue tomada el 25 o 26 de enero de 1939 en Cerviá de Ter, en la provincia de Girona, en el alto que hizo una expedición de profesores y escritores organizada gracias a la atención cordial del doctor Puche» [222].

¹² Pascual Pla i Beltrán atestiguó algo similar: «En el amplio comedor se quedaba todas las noches ante su mesa de trabajo y, como de costumbre, rodeado de libros. Metido en su gabán, desafiaba el frío escribiendo hasta las primeras horas del amanecer, cuando abría el gran ventanal para ver la salida del sol o, en otras ocasiones, y a pesar de estar cada día menos ágil, subía a lo alto de la torre para verlo despertar allá lejos, sobre el horizonte del mar» [cit. por Alonso, 2013: 51]. A Luis de Capdevila debemos un testimonio parecido: «Don Antonio estaba desconocido, era ya irremisiblemente viejo. Tenía la faz chupada y barba de tres o cuatro días; usaba gafas y, tras los cristales de las gafas, la mirada, que es lo que da luz al rostro huma-

También nos queda la constancia, por los recuerdos del hermano, de que el poeta llevó un gabán puesto hasta el último momento de su vida, pues allí encontró, en uno de sus bolsillos, los últimos versos de su hermano, entre ellos, el famosísimo alejandrino «Estos días azules y este sol de la infancia»: «Algunos días después encontré en un bolsillo de su gabán, un pequeño y arrugado trozo de papel. En él había escrito tres anotaciones con un lápiz que me pidió antes de su muerte» [1999: 144]¹³. Todavía acerca de su pobreza indumentaria hay que recordar lo declarado por Jacques Baills, jefe de estación en Colliure y tan cercano a los Machado durante su breve estancia en aquel pueblo francés. De acuerdo con Baills, el poeta prácticamente nada llevaba cuando llegó a su destino último: perdió muchas de sus pertenencias y su equipaje. Era tan notoria su lastimosa situación que pronto la gente que lo trató buscó resolver el problema indumentario, esa carencia que incluso lo acompañó hasta la muerte según lo leemos en las palabras referidas de Baills:

Hace poco hablaba yo de que Antonio Machado había llegado «casi desnudo», y es cierto ya que, como le decía, se veía que era un hombre cuidadoso, pero la ropa que llevaba se había estropeado con el viaje. Por desgracia no tenía ropa de recambio, nos dimos cuenta cuando fue necesario separarse definitivamente de él: vimos entonces que no tenían absolutamente nada, ningún traje digno para el entierro. En ese aspecto, Monsieur y Madame Figueres los ayudaban mucho y Madame Quintana se desvivía preguntándole si necesitaban ropa u otra cosa. Todas esas atenciones les daban apuro,

no, era luz de crepúsculo cuando ya el crepúsculo va a convertirse en noche. Iba sin corbata y vestía un viejo gabán. Andaba lentamente, arrastrando los pies» [cit. por Alonso, 2013: 81]. Finalmente, Matea Monedero comentó a la investigadora Monique Alonso que cuando Machado se dispuso a abandonar el hogar que habitó en Barcelona (la Torre Castañer) hacia exilio el traje que entonces llevó también le quedaba *grandioso* [2013: 212].

¹³ La investigadora Fanny Rivero publicó en 2018 un artículo en que dibuja la filiación entre el famoso verso final de Antonio Machado («Estos días azules y este sol de la infancia») y una composición de León Felipe perteneciente a *Versos y oraciones de caminante* («pasé los días azules de mi infancia»).

sí les daban apuro, pero era imposible no percatarse de su extrema pobreza [cit. Aznar Soler, 2015: 249].

Si me he detenido en el recuento de los pasajes en que se habla acerca del equipaje, los ropajes y el deplorable aspecto físico del poeta, es porque todos estos datos pueden servirnos para contraponer lo propiamente histórico –y documentado por familiares, amigos y admiradores– con los referentes que alimentan la memoria colectiva, y para entender por qué forman parte del relato reconstruido por José de la Colina¹⁴. Es claro que aquellos viajeros que caminaron hacia Francia tenían mucha hambre –esto también se consigna en las memorias de los acompañantes; también se puede intuir que hayan sufrido un atroz frío. Los viajeros necesitaron ser arropados y alimentados. El soldado del relato de José de la Colina se representa entonces a sí mismo como alguien generoso, pero también como un hombre que detecta la grandeza de ese individuo entre los demás refugiados. Incluso en momentos de enorme incertidumbre es posible todavía la generosidad y la simpatía. Cuando se ha perdido prácticamente todo lo que materialmente se posee, aun entonces puede el individuo desprenderse de algo más y recibir el reconocimiento patente de la persona beneficiada.

3. Después de las palabras referidas del soldado o del informante, el ensayista retoma la voz de la narración e indica el paso del tiempo desde aquel encuentro en el café en la Ciudad de México. Para entonces, los refugiados dejaron de serlo; o, más bien, con las nuevas condiciones políticas se ampliaron las posibilidades para ellos y para sus familias: podían seguir viviendo en México o

¹⁴ Nada se dice pues acerca de la donación del gabán en la útil recopilación elaborada por Manuel Aznar Soler en 2015 («Antonio Machado en 1939: testimonios de su viaje desde la Barcelona Republicana hasta su exilio y muerte en Collioure»). Tampoco ningún dato acerca de este punto aparece en la reciente biografía de Ian Gibson del 2019: *Los últimos caminos de Antonio Machado: de Collioure a Sevilla*.

retornar libremente al país que los expulsó, un país que a partir de 1975 inició el camino hacia la famosa transición democrática. Para muchos de los españoles e hispanomexicanos que residían en México, esta circunstancia no hizo sino reforzar la extrañeza frente a los hechos que marcaron sus vidas: ahora serían unos exiliados del exilio, perdieron así uno de los rasgos que centralmente los ubicaron frente a la existencia. Es en este contexto en que, según leemos en el breve ensayo de José de la Colina, por medio de una carta se revive la escena oída de los lejanos años cincuenta; para el escritor se trató de una experiencia que lo impresionó mucho por tratarse de un poeta admirado de quien, según lo comparte, conocía de memoria muchos poemas (antes hemos recordado, según lo escribió Tomás Segovia, la práctica común entre los niños del exilio consistente en memorizar poemas sobre todo de autores con gran peso simbólico). Desde Santander, desde el regreso a España, el padre del autor responde con las palabras que ya conocemos y que nos es necesario volver a leer en esta instancia:

Muy impresionante lo de Machado que recuerdas, pero si hubiera que creer a tantos refugiados que en los cafés de México contaban que le habían dado un abrigo a Machado, o un capote, o una bufanda, me temo que el bueno de don Antonio habría muerto allí mismo, aplastado por una enorme montaña de esas prendas [...] Debo decirte que no sé cuántas veces les habré oído yo esa historia, y me imagino que algunos, de tanto contarla, a lo mejor se la creían ya con toda buena fe. Si vas a escribir, como me cuentas, una historia de nuestro exilio, procura separar el grano de la paja, y no te fíes de la imaginación de ciertos personajes. Algunos conozco que parecerían creer que habíamos ganado la guerra, y que eso había sido gracias a ellos [2005: 36].

La inserción de la carta paterna nos devuelve a un punto que previamente contemplamos, pero que aquí se tiene que destacar otra vez: ¿es este un texto escrito en realidad por el papá de José de la Colina o redactado por el escritor hispanomexicano? Más allá de

esta duda, es clara la función que tiene dentro del ensayo el fragmento de la epístola: modificar el estatuto histórico de lo antes relatado. Es importante indicar que el padre no avisó a su hijo antes acerca del engaño –pudo hacerlo durante su adolescencia; o bien, años antes del regreso a España. Ese silencio, ese ocultamiento de la verdad, ¿a qué se debió? Quizás desengañar al hijo habría supuesto contrariar los mecanismos de la memoria colectiva, tan importantes para encarar el exilio y resignificarlo por medio de las anécdotas que se comparten una y mil veces. Así como hay un número casi infinito de astillas de la cruz de Cristo en el mercado de las reliquias cristianas, lo mismo puede decirse, según parece, acerca de los abrigos solo en teoría donados al poeta Antonio Machado. Leemos en la cita, además, que los personajes que contaron y volvieron a contar esta historia quizás no lo hicieron con una mala intención, sino con el convencimiento absoluto de haber vivido algo que en realidad ellos no vivieron. Nuevamente, detectamos lo que advirtió Halbwachs en sus investigaciones: los procedimientos por medio de los cuales los recuerdos se mezclan y se entremezclan hasta construir la memoria de una comunidad. Se cierra lacónicamente el texto con una sensata advertencia paterna: si su hijo va a investigar los asuntos del exilio, tendrá que «separar el grano de la paja», pues es muy peligroso dejarse llevar por la «imaginación de ciertos personajes». *Esos personajes* ison los miembros del grupo al que ellos también pertenecen! Las confusiones entre lo que se dice, se cree, se relata y se vuelve a relatar es tan grande que no pocos han vivido con la convicción firme de haber ganado una guerra que perdieron. Si se buscan testimonios verídicos, convendrá evitar ciertos espacios para las investigaciones, en especial los cafés, esos sitios en que, según lo escribió Gerardo Deniz, «se gestaban mitos, cuentos tártaros poco de fiar» [2016: 386].

IV. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores planteamos el análisis de un breve ensayo de José de la Colina que contiene innegables elementos narrativos. El comentario nos permitió revisar centralmente dos aspectos. Por una parte, los mecanismos de la memoria colectiva dentro del ambiente del exilio español en México. Y, por otro lado, el lugar que el poeta Antonio Machado como figura legendaria ocupó no solo entre los viejos o maduros, sino también entre los más jóvenes. Acerca del primer punto, es indispensable remarcar que los años que los refugiados pasaron en México se convirtieron en una temporalidad que se amuebló con los recuerdos de lo que vivieron en España, en especial, con las imágenes y los pasajes de la Guerra Civil. Si bien eran reiteradas las discusiones entre los participantes de la guerra, también las palabras de los sobrevivientes alcanzaron a los niños y a los adolescentes: a los hijos de ese exilio que se pensó temporal y acabó siendo, en muchos de los casos, definitivo. Es el café, sin duda, el sitio ideal para escuchar y para ser escuchado; allí se transmiten los relatos heroicos y patéticos del periodo. Allí un pretendido excombatiente vuelve a contar el cuento mil veces contado acerca del capote que supuestamente regaló al creador del *Juan de Mairena*, un relato que se intuye falso, pero no por ello es menos ejemplar, significativo y hermoso. Este ejercicio narrativo y oral sirve no tan solo para entretener o para asombrar a los oyentes, sino para establecer lo que van a incorporar en el imaginario de la migración. Como lo indicó Halbwachs, «la conciencia individual no es más que un lugar de paso de estas corrientes, el punto de encuentro de los tiempos colectivos» [2004: 127]. Lo propio y lo ajeno se entremezclan con tal fuerza que es imposible determinar las fronteras entre los recuerdos y las temporalidades. La historia de Machado y su gabán pertenece a esos relatos que se mantienen vivos y que nunca dejan de modificarse. Al decir de José de la Colina en un texto narrativo de su autoría, «La

madre de Floreal», son «[...] hechos comprobados o verosímiles, relatos repetidos y enriquecidos cada vez» [2004: 276]. Como se dijo antes, el acto de narrar tiene aquí varios sentidos y funciones; falta decir todavía que esta anécdota sirve para delinear una conducta que revela que incluso en los peores momentos –los de la derrota no solo de una guerra sino de todo un proyecto democrático, modernizador y popular– es posible aún el gesto humano y generoso. Si los republicanos perdieron sus casas, la cercanía de familiares y amigos, la posibilidad de decidir el futuro de España y de los españoles, mantienen por lo menos los valores que fundamentan su lucha. Esto los ennoblece.

Para finalizar, hay que decir que el texto de José de la Colina se inscribe marginalmente en el alud de homenajes, poemas, ensayos y demás textos y actos que se llevaron a cabo para destacar o recordar la figura humana y literaria de Machado. Tan pronto acabó la guerra hubo una abierta disputa por la herencia literaria del poeta, tal y como ocurrió también con la de Miguel de Unamuno: fueron reclamados por los republicanos y también por el bando franquista; esto se vuelve notable, por ejemplo, en las ediciones de las obras, en los prólogos de estas, en las configuraciones simbólicas de los autores; y en la amplia influencia machadiana y en las largas discusiones que se suscitan en los dos lados del océano¹⁵. Puede anticiparse que con el

¹⁵ Acerca de los vaivenes en la recepción y consideración de la obra y de la figura de Machado en la España franquista y del exilio, puede consultarse el muy documentado artículo publicado por Javier Muñoz Soro y Hugo García Fernández [2010].

Por su parte, José-Ramón López García [2015] se ha ocupado de la importancia de la poesía machadiana en el exilio republicano y del análisis crítico de las opiniones vertidas por los distintos grupos culturales y políticos; recuerda López García, por ejemplo, la denuncia de José Ángel Valente quien pidió acabar con los dos «apócrifos machadianos»: el falangista y el comunista. El mismo investigador hace una revisión del desarrollo de la poética machadiana en el contexto español a lo largo de las décadas y las tensiones que sus visiones propiciaron. Casi al final de su artículo, el autor recuerda la presencia machadiana en un poema de Nuria Parés («Al gran cero»), la influencia de la «heterogeneidad del ser» en los versos de Luis Rius y los

paso del tiempo, y por los procesos políticos, los escritores del periodo dejaron de ser personas y se convirtieron en mitos. Era motivo de honra que un poeta de la talla de Machado no solo hubiese apoyado a la República como lo hizo, sino también que muriera en aquellas terribles condiciones manifestando así su entera e inobjetable fidelidad¹⁶. Acerca de la muerte del escritor en Francia, Angelina Muñiz-Huberman observó lo siguiente: «[...] tal vez, fue el poeta, fue Machado, quien escogió la mejor solución: morir de inmediato en el exilio» [1999: 1157]. Por supuesto, él nada escogió: sencillamente, la muerte lo alcanzó en Colliure. Todavía en los últimos días de su vida pensó el poeta en la posibilidad de refugiarse en la Unión Soviética tal y como lo demuestra su correspondencia. Empero, el comentario de Muñiz-Huberman es muy significativo porque nos revela la fatalidad con que algunos vivieron o más bien padecieron el exilio. En contra de las concepciones imprecisas e idealizantes de la figura machadiana, Tomás Segovia presentó en 1980 una conferencia en el

vínculos de la poesía de Jomí García-Ascot con el existencialismo y su supuesta *objetivación* gracias al influjo de Machado.

Un reciente trabajo de James Valender [2020] se encarga de revisar particularmente la poesía que inspiró la figura de Machado; un asunto que este investigador recalca en las últimas páginas, y que es de interés para el presente ensayo, es la desmitificación que de la figura de Machado solicitaron Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén; Jiménez con un texto en respuesta a la edición preparada hacia 1940 por José Bergamín y la editorial Seneca; y Guillén, por su lado, con una composición poética cuyo título dice mucho: «Antonio Machado. El apócrifo».

¹⁶ Todavía en los años 70, Carlos Blanco Aguinaga sintió la necesidad de enmarcar con estas palabras la posición política del poeta y su supuesta y paulatina deriva hacia la izquierda más radical: «En suma, la evolución de Machado desde un pensamiento poético centrado en la subjetividad hacia la concepción de una posible “lítica comunista”, su análisis de la relación entre arte solipsista y burguesía protofascista a la defensiva, su avance desde una idea de la cultura vagamente folklorista hasta la nación casi gramsciana de cultura nacional-popular, su reconocimiento de la relación entre cultura y lucha de clases, son todos aspectos de la progresiva radicalización de su pensamiento desde un simple republicanism progresista hasta la izquierda del Frente Popular antifascista. En este sentido me parece innegable que la vida y la obra de Machado avanzaron al ritmo justo de la vida española y europea del siglo XX» [cit. por García Fernández y Muñoz Soro, 2010: 81].

Ateneo Español en México en que se dedicó a cuestionar las interpretaciones y las lecturas que se hicieron del poeta durante el largo destierro. Su intención entonces fue comentar los poemas acaso menos típicos del autor e insistir en que «Machado no se identificará nunca del todo con la institución machadiana, de la que no siempre es responsable. En estas condiciones, mi homenaje no puede consistir sino en intentar sacar un poco a Machado del culto a Machado» [2018: 464]. ¿Dónde ubicar entonces el pequeño y brillante ensayo firmado por José de la Colina? Me parece que hay en su texto una ejemplificación y una demolición simultánea de la memoria colectiva, además de que contribuye, al decir de Segovia, a expulsar al poeta de su culto. Si por una parte hallamos a Machado representado en su heroica tragedia, y si bien también se incluye al combatiente que reconoce en el poeta el valor auténtico de la tradición literaria española y republicana y por ello le cede su capote, la hermosa imagen no sobrevive el cotejo con el discurso histórico en su vertiente, claro está, más estricta o rigurosa. Llegó pues el momento de desbaratar lo que hasta entonces sobrevivió como un monumento sólido y sin resquebraaduras: los contenidos míticos atribuidos al gran poeta desde los territorios del exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Monique y Antonio TELLO (colab.) (2013): *Antonio Machado, el largo peregrinar hacia el mar*, pról. Alfonso Guerra, Barcelona, Octaedro.
- ÁLVAREZ RAMIRO, Carlos (1999): «La guerra y el exilio en los cuentos de José de la Colina», *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, 6: 321-331. https://www.persee.fr/doc/emixx_1245-2300_1999_num_2_6_1021. [02-11-2021].
- AUB, Max (2014): *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, ilustr. Antonio Santos, Granada, Cuadernos del Vigía.

- AZNAR SOLER, Manuel (2015): «Morir de exilio. Homenajes a la memoria de Antonio Machado por parte del exilio republicano en Francia (1940 y 1945)» en *Antonio Machado y el exilio republicano de 1939 en Francia*, eds. Monique Alonso y Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento), 62-76.
- (2015): «Antonio Machado en 1939: testimonios de su viaje desde la Barcelona republicana hasta su exilio y muerte en Collioure», en *Antonio Machado y el exilio republicano de 1939 en Francia*, eds. Monique Alonso y Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento), 214-267.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (2007): *Por el mundo: infancia, guerra y principio de un exilio afortunado*, Irún, Alberdania.
- COLINA, José de la (2005): *ZigZag*, México, Aldus.
- (2004): *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*, México, FCE.
- DENIZ, Gerardo (2016): «Exilio y literatura», *De marras. Prosa reunida*, ed. e intr. Fernando Fernández, México, FCE, 376-386.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo y Javier MUÑOZ SORO (2010): «Poeta rescatao, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición», *Hispania. Revista Española de Historia*, 70: 137-162.
<https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/160> [02-11-2021].
- GIBSON, Ian (2019): *Los últimos caminos de Antonio Machado. De Collioure a Sevilla*, Espasa, Barcelona.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*, trad. Inés Sánchez Arroyo, pról. Jean Duvignaud, intr. J. Michel Alexandre, Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.
- LEÓN FELIPE (1978): «Responso... a la poesía muerta», *Triunfo*, 816: 52-55.
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique (ed.) (2012): *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, México, UAM-Eón.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2015): «Antonio Machado y la poesía del exilio republicano: un camino por andar», en *Antonio Machado y el exilio republicano de 1939 en Francia*, eds. Monique Alonso y Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento), 110-118.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (ed.) (2020): *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Visor.
- MACHADO, Antonio (2001): *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Austral.
- MACHADO, José (1999): *Últimas soledades del poeta Antonio Machado. Recuerdos de su hermano José*, Madrid, Ediciones de la Torre.

- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Pagés Editores-Universitat de Lleida.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1999): *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL-UNAM.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2011): «Tema y variaciones sobre un exilio», en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, eds. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (GEXEL-Renacimiento, Sevilla), 1157-1165.
- OTAOLA, Simón (1999): *La Librería de Arana. Historia y fantasía*, pról. José de la Colina, Madrid, Ediciones del Imán.
- ___ (1963): *El cortejo*, México, Joaquín Mortiz.
- PARÉS, Nuria (1987): *Colofón de luz*, México, SEP-INBA-Pangea.
- PATÁN, Federico (2011): «Un cuento que se volvió novela» en *El exilio de 1939 y la segunda generación*, eds. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, (GEXEL-Renacimiento, Sevilla), 110-118.
- ___ (2011) «Un día en Collioure», en *El exilio de 1939 y la segunda generación*, eds. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (GEXEL-Renacimiento, Sevilla), 1169-1173.
- RIUS, Luis (2011): *Verso y prosa*, intrs. Arturo Souto, Arcelia Lara Covarrubias y Gonzalo Celorio, México, FCE.
- RIVERA, Susana (ed.) (1990): *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*, Madrid, Hiperión.
- RUBIO, Fanny (2018): «Misteriosa coincidencia de voces únicas. Antonio Machado y León Felipe, con apostilla juanramoniaca», *Barcarola*, 89: 219-221.
- SEGOVIA, Tomás (2021): «Respuestas del exilio», *Ensayos completos. Sextante, Cuaderno inoportuno y Páginas de ida y vuelta*, pról. José María Espinada, Ediciones Sin Nombre, México, III, 198-218.
- ___ (2018): «Machado desde otra orilla», en *Ensayos completos. Trillas de asuntos* (México, Ediciones sin Nombre), II, 460-483.
- SICOT, Bernard (ed.) (2003): *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*, A Coruña, Edicions do Castro.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Paidós.
- TUÑÓN, Julia (2014): *Educación y exilio español en México. El Instituto Luis Vives, 1939-2010*, México, INAH.
- VALENDER, James (2020): «Antonio Machado y los poetas del exilio español», *Sansueña*, 2: 83-94.
- XIRAU, Joaquín (1996): «Por una senda clara», en *Obra selecta*. intr. y ed. Ramón Xirau (México, El Colegio Nacional), I, 39-56.

DESCENDIMIENTO DE ADA SALAS: UN VIAJE ESTÉTICO ENTRE DOS ARTES

GILLES DEL VECCHIO

Universidad Jean Monnet

DEFINIR EL ARTE es una tarea ardua que puede generar debate hasta el infinito. Digamos sencillamente que el arte no deja de ser una modalidad expresiva adoptada por un artista. Ahora bien, cada modalidad impone sus códigos, sus normas, sus reglas y en muchos casos también su tradición. El escultor transmite sus emociones mediante la forma, el tamaño, la textura de la materia labrada. El autor despliega un amplio abanico de recursos métricos, retóricos, sintácticos y semánticos. En cuanto al pintor, juega con las escalas de planos, la perspectiva, la estructura del lienzo o la paleta cromática. A pesar de estos rasgos específicos, las diferentes modalidades de expresión artística pueden influirse y compaginar. Numerosas son las estatuas esculpidas desde la Antigüedad que remiten a mitos literarios perfectamente identificables por el espectador. Otro ejemplo mucho más cercano, en el año 2015, se expuso en la Universidad Jean Monnet, la producción pictórica del pintor cubano Alarcón Echenique en torno a varios episodios del *Quijote*, con motivo del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de la obra maestra cervantina. El viaje también se puede efectuar en sentido contrario, quiero decir del cuadro al

texto, como perfectamente lo demostró Unamuno (1920) con *El Cristo de Velázquez*. A semejante viaje intelectual nos invita la poetisa Ada Salas en un reciente poemario publicado en 2018 y titulado *Descendimiento*¹. La particularidad de dicho poemario es que una obra iconográfica inspira el conjunto de la producción lírica. De hecho, varios poemas solo se pueden apreciar a la luz de la obra del pintor Van der Weyden (1435-1440). Este aspecto justifica la integración, al final del poemario, de una reproducción en blanco y negro de la obra del pintor flamenco de la primera mitad del siglo XV. El título común, o prácticamente común, une las dos producciones artísticas. Esta identidad compartida no es anecdótica, ni sirve exclusivamente para afirmar que la pintura inspiró el texto. También es una manera de relacionar las dos producciones como si pertenecieran a un mismo linaje. De hecho, hasta me atrevería a afirmar que los poemas *descienden* de la pintura.

Centraré mi trabajo sobre uno de los poemas de Ada Salas en concreto, por considerarlo uno de los que se detiene con más insistencia en la obra flamenca y que apunta, y procura interpretar, un número considerable de detalles pictóricos. Esta iniciativa de la voz lírica obliga a un continuo y productivo vaivén entre texto e imagen. Quiero hablar del poema titulado «(Écfrasis –ahora sí–. Inventario)». Mi objetivo es recalcar en un primer tiempo los elementos de la pintura que estructuran el poema, antes de proponer un análisis pormenorizado del texto. Terminaré observando cómo van fusionando las modalidades líricas y pictóricas.

¹ SALAS, Ada (2018): *Descendimiento*, Valencia, Editorial Pre-textos. Cito por esta edición. El poema analizado, «(Écfrasis –ahora sí–, Inventario)», se encuentra en las páginas 44-45 de dicha edición. Los estudios sobre la obra poética de Ada Salas de José Luis Morante (2020: 13-30), Rafael Morales Barba (2020: 31-44), Ricardo Virtanen (2020: 45-61) y Nuria Rodríguez Lázaro (63-87) son posteriores al envío de este artículo y aparecieron publicados en el núm. 46 de los *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*.

REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE UN EPISODIO BÍBLICO

Me permito recurrir a las teorías de Genette que, siguiendo el sendero inicial del «dialogismo textual» de Bajtín (1978) –teoría difundida, adaptada e interpretada posteriormente por Kristeva (1969) que por primera vez se refiere a la noción de intertextualidad–, opta por proponer una forma de regulación del concepto a menudo explotado de forma abusiva. Fue a partir de esta clasificación de Genette [1982: 13] cuando aparecieron términos como transtextualidad, metatextualidad, paratextualidad o architextualidad: «J’entends par là [hipertextualidad] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire». La intertextualidad transferida al universo de las artes pictóricas evoluciona en intericonicidad. En cuanto al hipotexto, al tratarse del caso que nos interesa hoy, optaremos por designarlo mediante el término de hipodocumento.

Esta obra de la primera mitad del siglo XV constituye un buen ejemplo de la tradición flamenca: Dyer [2007: 82]. El título impone una fuerte e inconfundible orientación religiosa. *El descendimiento* remite claramente a la pasión de Cristo, y más concretamente a la penúltima de las 14 estaciones del *Vía crucis*: Jesús condenado a muerte, Jesús carga la cruz, primera caída de Jesús, encuentro de Jesús con su madre, Simón ayuda a Jesús, Verónica le limpia el rostro, segunda caída, encuentro con las mujeres de Jerusalén, tercera caída, Jesús despojado de sus vestiduras, crucifixión, muerte, descendimiento, puesta en el sepulcro.

Un criado, todavía encaramado en la escalera sostiene el brazo de Cristo; en la parte derecha, José de Arimatea (notable judío que reclamó a Poncio Pilato el cuerpo de Cristo) y un servidor bajan humildemente la mirada; en el centro, Nicodemo, uno de los prime-

ros discípulos de Jesús, sujeta el cuerpo inerte; en la parte izquierda, Juan evangelista ayuda a la madre de Cristo vencida por el dolor. En el extremo derecho está María Magdalena, que como pecadora se prosterna a los pies de Cristo; en el lado opuesto, en torno a la Virgen desmayada, figuran las dos hermanas de María: María Cleofás y María Salomé (Madre de Juan Evangelista). La gran diversidad así lograda sugiere que el dolor es unánime ya que afecta a hombres o mujeres, a familiares o no, a los discípulos o a personajes menos implicados, a ricos comerciantes o a humildes criados. Más allá de la gran diversidad así subrayada, varios elementos contribuyen a federar el conjunto. La inclinación de los cuerpos o de las cabezas subraya el intenso dolor. Por otra parte, el conjunto se estructura en torno al cuerpo de Cristo. En fin, todos los personajes representados están en contacto, se superponen en la obra sin ocultarse unos a otros, en señal de solidaridad y de convergencia de ánimo. El efecto producido por el conjunto es tanto más impactante cuanto que la obra representa a los personajes en tamaño natural. La ausencia de perspectiva hacia el fondo produce un efecto de encierro que aumenta el dolor al impedir cualquier posibilidad de escapatoria. El dolor es implacable e inevitable en este valle de lágrimas. Tal vez sea lo que sugieren este fondo dorado, esta moldura que delimita la obra y esos adornos en los ángulos superiores, ya que todo transcurre como si el conjunto de la escena representada se desarrollara en una especie de caja. No hay otra salida que la de la pasión, el dolor y la muerte. La dimensión divina de Cristo no solo se manifiesta en la obra por la fácil identificación del hijo de Dios mediante varios elementos (barba, profunda llaga chorreando sangre en el lado derecho, heridas en las manos y en los pies, corona de espinas), sino también porque el personaje sobresale y se diferencia claramente respecto a los demás. Es el único cuerpo representado sin vida. Cromáticamente, su palidez lo aísla también del resto del conjunto. Esa tez que sugiere la ausencia de vida solo se refleja en el rostro de María, el personaje más afectado

por el dolor por el vínculo materno que la une a Cristo. De hecho, cabe observar el paralelismo de las líneas que establecen los cuerpos de Cristo y de María para poner de realce el vínculo estrecho de filiación que los une. El brazo colgante de Cristo parece buscar el contacto de la mano de la Virgen. A nivel de la estructura global, el cuerpo de Cristo se encuentra precisamente en el cruce de dos ejes: una línea curva dibujada por el cuerpo y otra vertical delimitada por la cruz y reforzada por la forma peculiar de la tabla.

La obra del siglo XV invita pues a reflexionar sobre los sentimientos, las emociones, el dolor, la pasión y la muerte. Son, al fin y al cabo, elementos que federan a la condición humana. También deja entrever una luz esperanzadora ya que este cuerpo sin vida que provoca tanto dolor y sufrimiento no es el de un hombre cualquiera. Jesús es simultáneamente Dios, hombre y resucitado. La obra del siglo XV restituye esta dimensión proteiforme mediante unos detalles plásticos: el color oro del fondo corresponde al color tradicionalmente asociado a Dios; la urna funeraria sujeta por el servidor situado detrás de José de Arimatea revela la dimensión humana; en cuanto a la resurrección, la significa la cercanía de la calavera y de las flores o hierbas en el suelo. La resurrección futura es imposible de ignorar para un cristiano y vincula una intensa fuente de esperanza. Estas orientaciones son precisamente las que pueden haber influido a la voz lírica del poema que vamos a considerar a continuación.

CAMBIO DE MODALIDAD: EL DESCENDIMIENTO LÍRICO

Genette [1987: 76], otra vez, en un agudísimo estudio sobre los indicios paratextuales que rodean una producción literaria (título, subtítulo, dedicatorias, epígrafes, prefacios, títulos internos, notas), asimila la elección de un título al acto de bautizar. Según el famoso crítico elegir un

título / bautizar una obra implica una preferencia, una orientación cultural, un compromiso, una tradición. Y en efecto, el título del poemario le sugiere al lector una doble pista, bíblica –al referirse a uno de los episodios de la pasión de Cristo–, y plástica –al compartir el título con la obra del pintor flamenco. En cuanto al título del poema, recurre a un léxico que anuncia la puesta en relación del documento iconográfico con el texto (Écfrasis), así como la estrategia adoptada para llevar a cabo el proyecto (Inventario). También añade otro dato (ahora sí) como si el título anticipara la impaciencia del lector deseoso de descubrir esta etapa, o como si la voz poética hubiera procedido a varios intentos previos. El sustantivo «inventario» deja suponer una enumeración exhaustiva y neutra que excluye en teoría cualquier tentación interpretativa. Veremos que varios versos del poema se proponen sugerir pistas de interpretación a pesar de todo, como si la voz lírica a fuerza de observar, de contemplar y de recolectar datos para su «inventario» acabara percibiendo un posible significado.

El poema se organiza en torno a tres movimientos. Una primera parte que incluye los versos 1-22 (desde «Hay una» hasta «el sufrimiento»). La segunda parte abarca los versos 23-42 (desde «Y tú el espectador» hasta «tan pequeña»). El último movimiento empieza con el verso 42 («Para ser») y llega hasta el verso 51 («Y ese Dios no está muerto»). ¿Cómo justificar esta estructura? El primer movimiento se limita a ofrecer una descripción aparentemente desprovista de interpretación. La segunda parte toma en consideración la presencia de la mirada del espectador y subraya una serie de elementos sorprendentes. La última parte propone una posible interpretación del conjunto.

HAY una
calavera.
No hay ningún animal.
Son cuatro las mujeres seis los hombres.
Apenas un vestigio de paisaje

El principio impone una neutralidad absoluta de la voz lírica que bien parece atenerse al objetivo anunciado del inventario: «Hay», «No hay», «Son cuatro...». La puesta a distancia de la voz poética pretende sugerir que se aborda la tabla flamenca con método y objetividad sin precipitarse en una interpretación azarosa. Se establece una jerarquía en los elementos observados que da la preferencia a la dimensión humana. En efecto, se empieza considerando los objetos («una calavera») y a continuación el mundo animal aunque solo para anunciar su ausencia («No hay ningún animal»). La aparición de los personajes representados se aplaza como si se situaran en la cumbre de la pirámide simbólica materializada por la organización ternaria (calavera / animal / hombres y mujeres). Los personajes gozan de un tratamiento privilegiado respecto a los elementos mencionados anteriormente ya que la voz poética hace de ellos el sujeto del verbo (son versus hay / no hay), los presenta en un endecasílabo, proporciona detalles genéricos (hombres, mujeres), y cuantifica los elementos con exactitud (cuatro, seis), cuando la cuantificación de los elementos relativos al paisaje es mucho más aleatoria (cuatro / tres / florecillas). La escasez de elementos naturales resta vida al conjunto y este dato viene a completar la imagen del cuerpo sin vida y la presencia de la calavera. Todo expresa la ausencia o la poquísima cantidad: «Hay una calavera»; «No hay ningún animal». Los detalles relativos al paisaje se concentran en la parte inferior (debajo de los pies). Son tan poco visibles que resulta difícil enumerarlos con certeza (cuatro / tres). También es de interpretar el tamaño especialmente discreto de dichos detalles pictóricos como lo indica el diminutivo (florecillas). Estos primeros detalles aparentemente anodinos invitan a considerar la noción de humildad que volverá a surgir en la tercera parte a la hora de proponer unas pistas de interpretación. El vocabulario concentrado en estos versos delimita un campo léxico de lo diminuto y de lo humilde: «pies», «debajo» –es decir en contacto con el suelo: el adjetivo «humilde» deriva del latín

humilis que a su vez deriva de *humus*, es decir suelo o tierra–, «vestigio», «apenas», el diminutivo «-illas»:

[...]
–cuatro
tres
floreillas
debajo de los pies
de Magdalena–. [...]

Lo que sigue del primer movimiento deriva hacia unas consideraciones de orden técnico o plástico. Ya no se trata de enumerar lo que figura o no en la tabla, sino de apreciar globalmente el efecto producido:

[...] Luego están
el dorado
lo extraño de esa rara tracería
–de su
delicadeza así
como de orfebre–. Como un
elemento ilusorio. Como si esto ocurriera
en la
profundidad
de un espacio dramático
–la caja
donde ocurre
el sufrimiento–.
[...]

A pesar de la voluntad inicial de mantenerse a distancia para dar objetivamente cuenta de la escena plasmada por el pintor flamenco, la voz lírica no tiene más opción que la de compartir con el lector / espectador el impacto que produce la obra. Predomina el refina-

miento característico del arte de Van der Weyden mediante una selección léxica que subraya la maestría del artista: «tracería», «delicadeza», «orfebre». El grado de tecnicidad alcanzado es tal que desestabiliza a la voz poética que procura verbalizar su percepción haciendo hincapié en su propia turbación: «extraño», «rara tracería», «elemento ilusorio». La dificultad vienen a compensarla dos tentativas de comparación como para trasladar la experiencia nueva hacia algo más familiar: «Como un», «Como si esto». Sin embargo, la iniciativa no deja de reflejar la dificultad para verbalizar la sensación provocada por la observación. Se cierra esa primera parte del poema con una referencia a la estructura de la obra consistente en representar la escena enmarcada, hasta podríamos decir encajonada, dentro de una estructura cerrada («profundidad», «espacio dramático», «caja») que parece comunicarle al espectador que resulta absolutamente irrisorio pretender huir del sufrimiento, palabra precisamente con la que se cierra esta primera unidad.

Paulatinamente, el primer movimiento nos ha guiado de la descripción más distante a unas primeras consideraciones sobre posibles interpretaciones: el refinamiento plástico puesto al servicio de la expresión de un dolor con el que debemos enfrentarnos. La segunda unidad nos llevará más allá aún con la toma en consideración de la presencia del espectador. La mención de esta nueva entidad individualizada es precisamente lo que delimita el principio de una nueva etapa:

[...]
Y tú el espectador.
Los zapatos la piel
–qué raros
los zapatos–
la frente y los mechones -uno
a uno

marcados los cabellos-. Las piernas. Ese rojo.
Los clavos que salen del encuadre
-el horror
que no encuentra lugar-. Unos cuerpos
que pesan
y flotan sin embargo
que pueden que podrían
tropezarse
que parecen a punto
de caer uno encima del otro
-difícil
sostenerse
para siempre en el llanto-. [...]

Con la ayuda o complicidad del espectador –que bien podría ser un desdoblamiento de la voz lírica– la observación se hace más aguda. Esto justifica que la voz poética se interrumpa con frecuencia para apuntar los elementos o aspectos más destacados. Un movimiento es perceptible dentro de esta estrategia, un movimiento que nos lleva de lo más palpable y prosaico (los zapatos: «qué raros / los zapatos»; el pelo: «[...] uno / a uno / marcados los cabellos») hacia una lectura mucho más meditativa (el sufrimiento: «el horror / que no encuentra lugar [...]; el dolor: «difícil / sostenerse / para siempre en el llanto [...]).

Las consideraciones anteriores sobre la estructura cerrada provocada por la caja de fondo dorado dentro de la cual se inserta la escena vienen a ser completadas por una nueva serie de comentarios relativos esta vez a la estructura interna:

[...] Unos cuerpos
que pesan
y flotan sin embargo
que pueden que podrían

tropezarse
que parecen a punto
de caer uno encima del otro
[...]

El comentario relativo a la estructura del conjunto subraya un aspecto fundamental. En efecto, el cuadro invita a observar la yuxtaposición de unos cuerpos sabiamente alineados. Todos se superponen, pero ninguno oculta al otro. Esta manera de proceder sugiere la cercanía y por lo tanto también el hecho de compartir algo aunque solo fuera dolor. Lo que estamos presenciando es una escena solidaria de dolor compartido. Algunos personajes están a punto de caer, pero la solidaridad del conjunto lo impide. El oxímoron «pesan y flotan» expresa precisamente esta tensión entre el ser y el parecer, entre lo que podría suceder y que nunca se confirma. Esta contradicción, este equilibrio frágil pero eficiente es lo que anuncia el tema principal del cuadro: la muerte, pero una muerte a punto de ser superada por la vida.

La repetición yuxtapuesta de un sustantivo aislado en una unidad sintáctica particularmente breve sugiere el paso hacia lo que constituye el tercer movimiento del poema:

[...] Y la cruz. Esa cruz
tan pequeña. Para ser
un humano es preciso
-nos dice-
sufrir hasta la muerte.
También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.
Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La palabra cruz remite al episodio bíblico considerado y que federa el poema y la producción plástica. Los códigos están claramente establecidos, de ahí que la referencia al tamaño (tan pequeña) no resta absolutamente nada al vigor semántico que nos orienta hacia las nociones de dolor, de pasión y de sufrimiento. Este dolor al que parece estar condenada la humanidad desestabiliza como lo sugiere el desajuste entre unidad sintáctica y métrica:

[...] Para ser
un humano es preciso
-nos dice-
sufrir hasta la muerte.

Se cierra el poema con la formulación de tres opciones interpretativas. En primer lugar, se trataría de suscitar la meditación o por lo menos la reflexión del destinatario en torno al carácter efímero de la vida. La referencia a la desnudez, por otra parte, invita a cierta humildad, una humildad que tendría que guiar la totalidad de los actos del ser humano. En fin, en una última etapa, la voz poética afirma sus dudas en cuanto a la capacidad del ser humano de atenerse a semejante programa:

También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.

Los tres últimos versos constituyen un remate conclusivo. Dios es único. Solo Dios es capaz de tanta abnegación y de superar semejante prueba. También Dios ignora el sufrimiento e incluso la muerte. Sin embargo, no por eso debe el vulnerable y pecador humano dejar de inspirarse en el episodio doblemente explotado. A falta de disponer de la pureza divina, el hombre por lo menos debe procurar fijarse

como meta el concepto de medida, de moderación, de equilibrio. De hecho, el equilibrio es lo que predomina en estos versos:

Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La perfección es absoluta en materia de equilibrio: tres unidades sintácticas, tres versos, tres heptasílabos sin encabalgamientos, desaparecen las interrupciones sintácticas, las tres frases remiten a Dios, las tres integran una negación, la anáfora impone tres veces el nexa «y» al principio del verso.

LA FUSIÓN ICONO LÍRICA

El interés esencial de este refinado poema no estriba exclusivamente en la reflexión que le inspira la tabla flamenca a la voz poética, ni tampoco en la relación entre hipodocumento e hipertexto. La composición va mucho más allá al trasponer lírica y textualmente unos procedimientos pictóricos que favorecen la perfecta visualización de la obra de Van der Weyden a lo largo de los versos.

La referencia a otra modalidad artística es un aspecto que federa al poema y a la tabla flamenca del siglo XV. En efecto, la obra de Van der Weyden es la producción de un pintor y el uso del óleo favorece la restitución precisa de muchos detalles como los pliegues de la vestimenta, las heridas de Cristo o el refinamiento de los zapatos de Nicodemo y José de Arimatea. Sin embargo, el alineamiento y la postura de los diferentes personajes así como la ausencia de profundidad y el hecho de representar a los protagonistas en tamaño natural remite sin lugar a dudas a la técnica de la escultura. Este viaje entre dos formas estéticas complementarias se observa también en el poema ya que el objeto lírico deriva de la obra iconográfica. Pero más

allá de esta evidencia, la voz lírica se refiere también a otra modalidad artística:

[...] Como si esto ocurriera
en la
profundidad
de un espacio dramático
—la caja
donde ocurre
el sufrimiento—.

La polisemia del adjetivo «dramático» favorece una doble lectura. Lo dramático remite al dolor representado en la tabla y evocado en el poema, pero tampoco se puede descartar la dimensión teatral de la palabra. En este caso, es teatral la postura fijada y por tanto artificial de los personajes que expresan su dolor. El espacio cerrado ya analizado adquiere aquí las características de un escenario. De hecho, el sustantivo «espectador» vale tanto para el que contempla una obra de pie en un museo como para quien lo hace desde la cómoda butaca de un teatro.

Esta permeabilidad de las fronteras me lleva a considerar un segundo aspecto también característico de la voluntad de inyectar en el poema unos rasgos estructurales de la tabla. Me refiero a la dualidad, a veces explícita y otras veces mucho más discreta. El poema se abre oponiendo lo que «hay» y lo que «no hay». Sigue revelando el número de hombres y de mujeres representados. Al principio del segundo movimiento surge un «tú», contrapunto del «yo» poético. Los detalles físicos que por su aspecto sorprendente merecen un inciso también son dos: «los zapatos» y el pelo («mechones», «cabellos»). La expresión lírica de la dualidad responde a varios elementos, algunos estructurales, de la tabla: coexisten hombres y mujeres, un grupo se hace cargo del cuerpo de Cristo mientras otro atiende a la Virgen

desmayada. También conviene establecer una diferencia entre los personajes vinculados por una relación de consanguinidad – concentrados a la izquierda– y los demás –reunidos en la parte derecha.

El resultado global desemboca sobre una forma de equilibrio a punto de romperse pero que se consigue preservar. Los personajes más afectados por este aspecto son el criado en la escalera, el cuerpo de Cristo llevado en brazos, el cuerpo de la Virgen sostenida por los que la rodean. Esta ruptura que parece inminente se manifiesta en el poema a través de las múltiples rupturas sintácticas y de los encabalgamientos que dan perfectamente cuenta de este frágil equilibrio, así como de la emoción que impide una fluidez desprovista de sensibilidad:

*HAY una
calavera².
[...]
–cuatro
tres
floreillas
debajo de los pies
de Magdalena–. Luego están
el dorado
lo extraño de esa rara tracería
–de su
delicadeza así
como de ofèbre–. Como un
elemento ilusorio. Como si esto ocurriera
en la
profundidad*

² Las cursivas son del autor del artículo.

de un espacio dramático

[...]

–qué raros

los zapatos–

la frente y los mechones –*uno*

a uno

marcados los cabellos–. Las piernas. Ese rojo.

[...]

También estar desnudo. *O que la*

desnudez

es tan sólo divina.

[...]

Los numerosos incisos integrados en la composición lírica actúan como pausas que le permiten a la voz poética reflexionar a propósito de un aspecto significativo según su punto de vista, o sorprendente, o desconcertante, o digno de interés:

[...]

–cuatro

tres

florecillas

debajo de los pies

de Magdalena–. [...]

[...]

–de su

delicadeza así

como de orfebre–. [...]

[...]

–la caja

donde ocurre
el sufrimiento–.

[...]

[...]
–el horror
que no encuentra lugar–. [...]

[...]
–difícil
sostenerse
para siempre en el llanto–. [...]

Estos paréntesis narrativos –de hecho, el título del poema está transcrito entre paréntesis– subrayan la emoción de la voz poética, emoción que también invade a los personajes de la obra del siglo XV y que se percibe mediante las posturas inclinadas, la palidez en el caso de la Virgen, las miradas. El juego de simetría que se establece entre los personajes que ocupan los extremos de la tabla (Juan Evangelista y María Magdalena) subraya con más intensidad si hiciera falta la noción de encierro ya comentada. La inclinación de sus cuerpos respectivos dibuja dos líneas curvas simétricas que sugieren la forma de dos paréntesis que imponen un límite más dentro del marco ya delimitado.

Terminaremos esta tercera parte analizando la presencia muy marcada de la simbología del número 3, tanto en el poema como en la tabla. ¿Qué interés presenta el número 3 dentro del contexto bíblico al que remite la tabla flamenca? El bautizo del cristiano se hace en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Estas mismas entidades son las que se mencionan al hacer la señal de la cruz. Los tres elementos constituyen lo que se designa como la trinidad. Dios es único, y sin embargo existe bajo estas tres dimensiones.

De ahí la integración frecuente, y no exclusivamente en las dos creaciones que analizamos hoy, de elementos que remiten a esta trinidad, a esta dimensión ternaria. En la tabla de Van der Weyden abundan los detalles que la significan. La forma peculiar del soporte de madera es un primer ejemplo. Al no tratarse de un simple rectángulo, se delimitan tres unidades: la zona estructurada por la cruz en el centro, la prolongación de dicha zona central a la izquierda y a la derecha del cuerpo de Cristo. La repartición de los personajes recuerda también la relevancia ternaria subrayada por el pintor: en la zona central figuran tres personajes: el joven criado, Nicodemo y Cristo; en la parte derecha se concentran otros tres personajes: José de Arimatea, un servidor y María Magdalena; en la parte izquierda, los personajes son cuatro, sin embargo solo tres están de pie, y tres de ellos son personajes femeninos. El cuerpo de momento sin vida de Cristo pero a punto de resucitar nos recuerda que Cristo es Dios, hombre y resucitado. Las heridas de Cristo son visibles en el costado derecho, en los pies y en las manos.

En cuanto al poema de Ada Salas, hemos considerado que se estructuraba en torno a tres movimientos: una primera parte esencialmente descriptiva, un segundo movimiento que orienta al lector hacia unos detalles relevantes y que toma en consideración la presencia de un espectador, y una tercera y última unidad que propone una interpretación global.

El título del poema no puede ser más ternario: «(Écfrasis –ahora sí–. *Inventario*)». El elemento central transcrito entre guiones sugiere la estructura de la tabla con esa zona central que sobresale del conjunto. Los primeros versos dibujan una pirámide de tres niveles en cuya cumbre dominan los personajes: calavera > animal > mujeres y hombres:

HAY una
calavera.

No hay ningún animal.
Son cuatro las mujeres seis los hombres.
[...]

La palabra «tres», en el verso 7, no comparte el espacio métrico con ningún otro elemento. Las pistas propuestas al final del poema orientan hacia tres opciones: 1 para ser humano es preciso sufrir hasta la muerte; 2 también es preciso estar desnudo; 3 tal vez solo Dios sea capaz de superar semejante prueba:

[...] Y la cruz. Esa cruz
tan pequeña. Para ser
un humano es preciso
–nos dice–
sufrir hasta la muerte.
También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.
[...]

En cuanto al remate final, la perfección ternaria de los versos excusa cualquier tipo de comentario suplementario:

Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La observación de la organización métrica también contribuye a darle al número tres una presencia relevante. En la segunda parte de este trabajo, ya hemos procedido al análisis de las múltiples rupturas perceptibles en los versos del poema. El desajuste entre la unidad sintáctica y la unidad métrica sugiere la emoción que se apodera de la voz lírica hasta tal punto que esta última no dispone de otra opción que

expresar la emoción de manera entrecortada, como si se le anudara la garganta frente a semejante espectáculo. Ahora bien, varias de estas rupturas, de estos encabalgamientos, aíslan en el verso un número muy reducido de sílabas que desembocan en la formación de un trisílabo: «HAY una», «la caja», «qué raros», «a uno», «que pesan», «difícil», «nos dice».

CONCLUSIÓN

«(Écfrasis -ahora sí-. Inventario)» es una muestra lírica que concentra el refinamiento perceptible en el conjunto del poemario *Descendimiento* de Ada Salas. La delicadeza casi sensual del texto lírico le permite a la voz poética transmitir sus impresiones, sus emociones, a veces su desconcierto frente a la contemplación de una obra iconográfica que se impone como el hipodocumento que federa las composiciones reunidas en el poemario.

La tabla flamenca orienta la reflexión y provoca la inspiración fecunda del «yo» lírico que, a base de observación y de recolección de datos e impresiones, acaba ofreciéndole al lector varias pistas de interpretación de la obra de Van der Weyden así como el marco para una meditación posterior más globalizadora.

Es pues inevitable que la tabla se trasparente en el texto mediante el inventario, la mención de detalles concretos, de posturas, de colores. Pero por encima de todo, la misma estructura del poema invita a una continua visualización de la obra pictórica. Los movimientos estructurales, el muy logrado y perfectamente dosificado desajuste entre las unidades sintácticas y métricas, las oposiciones duales, la acumulación de incisos y el ritmo ternario o la presencia implícita del número tres, la totalidad de estos recursos fija la tabla del siglo XV en la retina del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- DYER, Geoff (2007): *Les 1001 tableaux qu'il faut avoir vus dans sa vie*, París, Flammarion.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- ____ (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- UNAMUNO, Miguel (1987): *El cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe.
- VAN DER WEYDEN, Rogier (1435-1440): *El descendimiento*, óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, 1435-1440, Museo del Prado, Madrid.

UNA GRAN PRUEBA DE IMPRENTA.
VÍNCULOS INTERDISCURSIVOS
EN LA POESÍA TEMPRANA
DE ROGER WOLFE¹

MARIANO DOMINGO

Universidad Nacional de Mar del Plata

[...] porque soy de los que opinan
que la literatura
es una gran prueba de imprenta
ya compuesta
que entre todos
nos afanamos
inútilmente
en corregir.

(«Pruebas», *Arde Babilonia*, Roger Wolfe)

¹ Este trabajo se enmarca dentro una beca de investigación otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), con inserción en un proyecto de investigación mayor del Grupo Semiótica del Discurso, dirigido por la Dra. Laura Scarano, radicado en la Facultad de Humanidades de la misma universidad, de título «De los Salones a la Web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglos XIX a XXI)», dirigido por la Dra. Marcela Romano y codirigido por la Dra. Verónica Leuci.

INTRODUCCIÓN. LA PLURALIDAD DE DISCURSOS COMO PUNTO DE PARTIDA

EN EL SINGULAR TRAYECTO que describe la poética de Roger Wolfe (Westerham, 1962), pueden reconocerse influencias diversas para las sucesivas etapas de su desarrollo como autor². Su obra poética se compone de casi una veintena de títulos entre poemarios y antologías, algunos de ellos bilingües, varios libros de ensayos y otros de relatos³. Fue distinguido con el premio *Anthropos* de poesía en 1991 y el *Ciudad de Barbastro* de novela por *Fuera del tiempo y de la vida*. Algunos sectores críticos lo consideraron, en sus comienzos, cercano a la «poesía de la experiencia» predominante en la España de los años ochenta y noventa, pero sus indagaciones en torno a las posibilidades de un realismo más prosaico, más austero, casi antirretórico, lo desviarán hacia formas de expresión propias. Aun así, su producción ha colisionado, en reiteradas ocasiones, con ciertas opiniones especializadas que, reductivamente, insisten en acotar los alcances de su poética, circunscribiéndola exclusivamente a la línea del *dirty realism* norteamericano⁴. La tendencia, de mediados de siglo XX, derivación del

² Nacido en el condado de Kent, Inglaterra, vive desde los cuatro años en España. Dio inicio a sus estudios en Alicante para terminarlos en su país de origen, allí se formó en lengua y literatura inglesa y francesa.

³ Entre sus títulos más importantes se cuentan *Quién no necesita algo en que apoyarse* (1993), *El índice de Dios* (1993), *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno* (1996), *Luz en la arena* (2013) y *El Sur es un sitio grande* (2014) para narrativa y los volúmenes de ensayos *Todos los monos del mundo* (1995), *Hay una guerra* (1997), *Siéntate y escribe* (2011) y *Escrito con la lengua* (2012).

⁴El vínculo entre Wolfe y el final de la poesía de la experiencia es planteado por, entre otros, Luis Antonio de Villena en «Un hosco ardor contemporáneo», Miguel García Posada en «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe» y Jordi Gracia en *Hijos de la razón*. Por otro lado, autores como Miguel García-Posada («El realismo sucio, canonizado»), Víctor García de la Concha («Hablando de pintu-

minimalismo estadounidense, intenta un regreso del arte sobre el existir más convencional del hombre. Un realismo sobrio, sin maquillar, sucio por lo «manchado» de vida, pero no intrínsecamente feísta ni tremendista, como se ha insistido reiteradamente.

Wolfe, dueño de un estilo sobrio, debe una influencia fundamental tanto a Carver como a Bukowski (nombres comúnmente asociados al *dirty realism*)⁵. Sin embargo, la etiqueta de «realista sucio» que por años se le ha adosado dentro del escenario intelectual español no hace sino obturar muchas de las propuestas y operaciones de sentido que hacen su escritura personal y multifacética. Los únicos paralelos entre ellos parecen ser el tratamiento del alcoholismo como materia poetizable y el argot como medio genuino de expresión. El singular trabajo de recuperación y resignificación de materiales ajenos, ya literarios, ya de otra índole, insoslayable para la praxis poética de Wolfe, es una de esas aristas que se muestran menos exploradas por la crítica especializada. En su poesía, es posible advertir lazos que operan entre su escritura y una serie de textos pertenecientes a épocas y tradiciones diversas, desde los clásicos de la Antigüedad greco-latina y del Siglo de Oro español, hasta el decadentismo francés y la literatura norteamericana última. Él mismo lo ha puesto en palabras; consultado sobre la dificultad de asimilar la obra ajena, responde:

Para un creador, todo es arcilla maleable; incluida la masa de otro creador. Por otra parte, todo ya está escrito y hecho en realidad; existe una teoría

ra con un ciego») y Rafael Conte («Días...») son algunos de los nombres que identifican la obra de Wolfe como continuación directa del *dirty realism* norteamericano.

⁵Como ha advertido Juan Miguel López Merino en su estudio «Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete “realismo sucio”», la incorporación de Bukowski a la nómina de realistas sucios que habría influido en la praxis poética wolfiana se demuestra errónea. López Merino señala la irreflexiva adscripción de Bukowski a tal tendencia por parte de la crítica española e internacional, adscripción apresurada además por la falta de traducciones al español de su poesía hasta mediados de la década del 90. El propio Wolfe señala el equívoco de adscribir a Bukowski al «realismo sucio» porque, entiende, el realismo de este abrevia en Hemingway y es esencialmente distinto al desarrollado por Carver.

según la cual el arte es un gran río en el cual lo que llamamos autores no son sino áreas de «densificación» de partículas preexistentes; o una especie de gran prueba de imprenta, ya compuesta, que todos vamos corrigiendo individualmente con nuestras aportaciones [2015].

Una evidente matriz «transtextual», en términos de Gerard Genette, subyace a buena parte de la lírica de Wolfe, que no puede ser comprendida por entero sin profundizar sobre esos vínculos por los que el texto trasciende sus propios límites como unidad singular, autónoma entra en contacto con multiplicidad de textos otros [Genette, 1989: 9-10]. Esta noción se encuentra íntimamente emparentada con las ideas desarrolladas por Julia Kristeva en torno al ya clásico concepto de intertextualidad, influenciado directamente por el postulado bajtiniano de la dialogicidad consustancial al enunciado. Si entonces, siguiendo a Bajtín, todo enunciado que se pronuncia está, de alguna forma, condicionado por otros anteriores de los que es respuesta y, a la vez, en sí mismo, prefigura potenciales enunciados futuros, por consiguiente, a todo texto pueden reconocérsele antecedentes intertextuales y por lo mismo, como reconoce José Enrique Martínez Fernández, cualquier «texto tiene la posibilidad de convertirse en intertexto» [2001: 78].

Dicho esto, ¿qué debe ser considerado exactamente «texto»? ¿qué clase de objetos semióticos distintos encuentran lugar hacia dentro de una noción amplia de texto? A partir de los estudios de semiótica cultural de Iuri Lotman y Roland Barthes, como es sabido, se han trascendido las estrechas fronteras de una definición meramente lingüística del concepto. Barthes declara en 1968 «la muerte del autor» y decreta así de la posibilidad de una autoría por entero original para el texto, su naturaleza vendría a ser entonces esencialmente intertextual, es decir, fundada en el cruce de textualidades diferentes. El texto, señala el semiólogo francés, se aparta así de la obra, por su carácter dinámico, por sustentarse en las asociaciones múltiples que hacen de él un espacio netamente productivo, de juego y de trabajo con el signifi-

cante, desentendido de cualquier filiación debida al autor [1968]. Lotman coincide con Barthes al aseverar que «todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extra-textuales» [1982: 69]. Pero, además, las indagaciones del lingüista y semiólogo de origen ruso trascienden el interés por lo lingüístico al entender como texto «un complejo heterogéneo y heteroestructural, vale decir, como la manifestación de varios lenguajes a la vez, en que las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglotismo interno de este son mecanismos de formación de sentido» [1996: 88]. Tal definición engloba el resultado de códigos distintos entre sí y de lo literario, tales como piezas musicales, pictóricas y hasta largometrajes en proyección, como bien señala Ferrari en su libro referido al dialogo entre la letra y la imagen [2007: 12]; con lo cual el dominio de la intertextualidad propiamente dicha extiende significativamente sus alcances. El significado último que subyace tras cada texto, en virtud de las líneas de pensamiento que han desarrollado estos teóricos, solo surge a la luz por intermedio de una colaboración activa del lector, de un consciente cotejo de las relaciones que existen entre aquel y toda una gama de textos, códigos y sistemas de signos peculiares que, desde el fuero externo, lo condicionan internamente. En la presente oportunidad se emprenderá una indagación en este sentido; una búsqueda que tenga su punto de partida en la incorporación y vinculación productiva de discursos diversos, recurso de importancia para la poesía de Wolfe desde sus inicios y durante toda su trayectoria. A estos efectos se ha seleccionado una serie de textos, extraídos de tres poemarios tempranos del autor, *Días perdidos en los transportes públicos*, *Hablando de pintura con un ciego* y *Arde Babilonia*, para registrar en ellos la tendencia antes referida.

Ante tal premisa se hace imperativo, a efectos del análisis, atender a otro concepto crucial como es el de interdiscursividad, que desarrolla

el filósofo, semiólogo y crítico literario italiano Cesare Segre con el fin de identificar todo nexo semiológico que se suscita entre un texto literario y cualquier objeto producto de esos otros discursos o códigos semióticos diferentes registrados en la cultura y ordenados ideológicamente, como el cine, la música, el teatro, etc. [1985]. Un continuador de las propuestas de Segre, Tomás Albaladejo, reconoce la interdiscursividad como cimiento ineludible para el complejo edificio de la comunicación humana. Según el español, la posibilidad misma del intercambio entre emisor y receptor sería impensable sin el entrecruzamiento de discursividades de índole variada [2005: 28]. En concomitancia con el último concepto mencionado, aparece una noción como la de intermedialidad, que progresivamente ha ganado terreno en la escena teórica al designar la permeabilidad o entrecruzamiento de objetos diferentes, sobre todo en referencia a los *mass media*. Al estudio de tal categoría se abocó, entre otros, el grupo de estudios sobre literatura y cine (GELYC) de la Universidad de Salamanca encabezado por José Antonio Pérez Bowie. La intermedialidad, noción nueva, resulta fructífera para referir cruces de este estilo. José Seoane Rivera, parte de la formación antes mencionada, asigna en este sentido la etiqueta de intermedial a los «contactos, interferencias o intersecciones entre diferentes medios en una misma obra» [2018: 286]. Antonio Gil González, otro renombrado especialista en estudios intermediales e integrante del GELYC, amplía esta definición primera para señalar explícitamente los alcances de la intermedialidad y distinguir así:

dos formas básicas de manifestación del fenómeno: una intermedialidad intrínseca, consustancial a prácticamente todas las tradiciones y lenguajes artísticos –todos ellos híbridos en mayor o menor medida [...] frente a la intermedialidad propiamente dicha, de carácter extrínseco, que requiere «una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos (la palabra, la imagen, el sonido...), soportes (el libro, la pantalla, el CDrom...), o tecnologías diferentes (las artes gráficas la fotografía o la televisión...), sino entre medios institucionalizados en cuanto tales: entre lite-

ratura y música o entre las artes plásticas y las escénicas; entre novela y cine, entre cómic y pintura, entre teatro y danza» [2018: 18].

Una escritura tan peculiar como la de Roger Wolfe, hace de la cita, la alusión, la inversión paródica, entre otros procedimientos afines, la base de una praxis poética que salta por encima las vallas de lo meramente literario y a la vez de lo intertextual en su acepción más estrecha. Esto se torna evidente al adentrarse en el análisis de la clase de relaciones complejas que se construyen entre la poesía del autor anglo-español y el plurivalente conjunto de registros y textualidades, diversas entre sí, que son convocadas y puestas a funcionar significativamente a lo largo de su obra. Antes de incurrir en el estudio de la poesía propiamente dicha, vale la pena citar las palabras del mismo autor sobre la importancia del reciclaje de materiales, códigos y discursos variados. En «Ensayo-ficción», de *Todos los monos del mundo*, se lee:

Si no sabes hacer poesía, ni prosa narrativa, ni ensayo, ni teoría de la literatura..., ni mucho menos teatro, sino que más bien tan solo eres capaz de representar una especie de *comedia* permanente, y no te falta la honestidad llamémosle moral para reconocerlo, entonces lo que puedes intentar es revolverlo todo, y a lo mejor tienes algo.

Una tumultuosa y policroma mescolanza cuya patética diversidad, si al menos tiene un poco de fuerza, o si a fuerza de ser lo suficientemente obsesiva, demoníacamente obsesiva, se reviste de una mínima *musculatura*, puede alumbrar las tinieblas con algún fogonazo ocasional de luz. Y poco más [Wolfe, 2018: 144].

PINTAR EL POEMA DEL COLOR DEL ROCK

Roger Wolfe, se ha dicho, suele aludir en su poesía a múltiples discursos diferentes, ajenos, pero a la vez colindantes con lo literario. A lo largo de la tesis que dedica al poeta anglo-español, Juan Miguel López Merino reconoce cómo la expresión wolfiana se dota, progresivamente, de un poemario a otro, de diversas referencias culturales:

se trata, por supuesto, de un culturalismo vivo y *sui generis* que no tiene nada que ver con el cultivado por los novísimos o por las promociones de poetas posteriores; es un culturalismo vivido, no impostado, de referentes muy personales, muchas veces irreverente y en el que el mundo del rock tiene tanta importancia como el de cualquier otra manifestación artística. En suma, es un culturalismo que refleja la época en que fueron escritos [2006: 150].

Entre ellos, la música ocupa un espacio de gran relevancia. La ópera, el pop, el country son algunos de los géneros que se hacen lugar en sus versos, pero es el rock, especialmente el rock en inglés, el que se lleva la palma en cuanto a su grado de incidencia en la práctica poética del autor. Es de notar el caso de «Paint it Black», poema del libro *Hablando de pintura con un ciego* (1992) que coloca al lector en la encrucijada de una primera línea que coincide con el nombre de uno de los mayores *hits* en la historia de la música contemporánea, mientras el resto del texto rehúsa cualquier mención esclarecedora al respecto. De esta forma, la identificación uno a uno entre poema y *single* se complejiza, a diferencia de otros ejemplos en los que Wolfe elige explicitar la relación entre determinada pieza musical y su escrito.

«Paint it Black», de la mítica banda británica The Rolling Stones, fue grabada en marzo de 1966 y formó parte de su sexto álbum, *Aftermath*, de ese mismo año. El sencillo, escrito enteramente entre Jagger y Richards, ocupó durante meses los primeros puestos en las listas de éxitos en Gran Bretaña, en los Estados Unidos y en muchos otros países. Varias curiosidades se dieron cita en su composición, entre ellas, la ocurrencia del instrumentista Brian Jones de emplear para el *riff* un sitar, instrumento de cuerda proveniente de la India, novedad clave para lograr el tono misterioso y hasta sombrío que acompaña lo ya oscuro de la letra. En relación con esta última, destaca la cuarta línea del estribillo «I have to turn my head until my darkness goes» que, se ha dicho, Jagger habría tomado prestada del *Ulises*, de James Joyce.

¿Qué clase de vínculo puede trazarse entonces entre el texto de Wolfe y aquel del sencillo de The Rolling Stones? ¿En qué medida encabezado y cuerpo del poema funcionan entre sí y en esa intersección, o no, con los enunciados particulares de la canción? En primera instancia, desde lo formal, una composición y otra difieren en la persona gramatical elegida. El sencillo escoge la primera para moldear a un sujeto sumido en profunda depresión, quien se lamenta por la pérdida de un ser querido y de ahí que todo lo vea, o deseara ver, en negro. El texto de Wolfe, en cambio, emplea, curiosamente, la segunda persona, como forma de presentar una voz que, desde la experiencia, se refiere a un tercero (bien podría tratarse del propio lector) en igual estado de infelicidad manifiesto.

¿Cómo se construye, en cada composición, el marco en que se refiere ese sufrimiento de un individuo retraído en sí mismo? En este sentido sí se observan similitudes en los procedimientos: el uso del paralelismo sirve al hablante de la canción para insistir en lo desesperanzado de su perspectiva, reforzado por la apelación a lo visual cromático:

I want to see it painted, painted black
black as night, black as coal.
I want to see the sun, blotted out from the sky.
I want to see it painted, painted, painted, painted
black.

Despojado de la metáfora cromática, el texto de Wolfe hace uso del paralelismo como medio para caracterizar la penosa existencia con la que vendrían a identificarse el hablante y su interlocutor, voz lírica y potencial lector, incluso poeta y cantante:

Días malos (...)
En los que ves colmillos en las fauces

de la gente que te dice que te quiere.
En los que el sol es un arma arrojadiza
o la lluvia una descarga de vinagre.
En los que mejor rocías de azufre
tu portal. [2008: 97]

Si la solución ante este padecer en el sencillo de The Rolling Stones se reduce a enlazar la negrura del espíritu con la de todo alrededor, el hablante en Wolfe se muestra más expeditivo: ante la hipocresía generalizada y un entorno natural adverso, no queda sino el azufre (de uso extendido como plaguicida y, paradójicamente, como colorante negro en orfebrería), la inacción al abrigo de la cama y el rezo, más como gesto desesperado que verdadero refugio en la religión.

¿QUÉ HACE LA POESÍA EN UN SITIO COMO ÉSTE? ROGER WOLFE Y LA MOVIDA

En *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992, Wolfe tematiza la soledad y complejidad de los vínculos entre individuos por medio de la yuxtaposición de poesía, música y cine. El texto «Algo arde, pero no soy yo» se abre con una clara referencia al mundo del rock:

Los Burning cantaban no sé qué historia
de no sé qué *femme fatale*.
Yo contemplaba el rostro de Carmen Maura
en el fondo de mi vaso
de coñac. [2008: 42]

Burning fue el nombre de una popular banda nacida en Madrid, con influencias de los Rolling Stones, Lou Reed, el *blues* y el rock de los 50. Creada en 1974 y disuelta en 2019, fue precursora del fenómeno de la «Movida madrileña» durante los 80 y de varios otros grupos en

las décadas subsiguientes y hasta bien entrado el presente siglo. Sus primeros años, cuando cantaban en idioma inglés, lo mismo que sus raíces, la emparentan, por vías del bilingüismo, con la propia biografía de Roger Wolfe. Con esto se juega en la traducción entre el título y la primera línea («*burning*» = lo que arde/ardiendo).

Ahora bien, hasta la voz hablante llega confusamente una canción de *Burning* en particular. Su incapacidad para reconocerla, el repetido «no sé qué», puede explicarse por la hipótesis de que el mencionado no haya sido el primer coñac de la noche. La bebida es un achaque que Wolfe suele atribuir al sujeto que configura en su poesía. Sin embargo, lo particular aquí es que la pista buscada surge ante él en la línea siguiente: Carmen Maura, actriz española consagrada, primera «chica Almodóvar», protagoniza *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* de 1978, cinta cuya banda sonora contó con un tema homónimo de *Burning* que culmina:

Mujer fatal, siempre con problemas...

¿Qué tienes en los ojos, nena,
o es que vas a llorar?
Ya sé que alguien pisó tu orgullo
en un oscuro portal.

No intentes atraparme,
ya he aprendido a volar. [2008: 42]

La escritura de Wolfe anuda en solo una estrofa la tríada poesía-música-cine, en afinidad con lo que los estudios intermediales han dado en llamar «intermedialidad extrínseca», es decir, «la presencia efectiva de un medio en otro» [2018: 287]. Sin embargo, la cuestión no se retoma y desaparece ya con la estrofa siguiente. En ella, el sujeto hablante, que parece haber abandonado la soledad acostumbrada,

cede la palabra a un otro, Ludo. Su voz se registra, primero, en estilo indirecto. Desde la perspectiva propia, una primera persona resume su argumento («Ludo me decía que había tomado / la muy firme decisión de incorporarse / a nuestro club.») [2008: 42]. Luego, a mitad de verso, cita sus expresiones textualmente, su mensaje transita desde una convicción total hasta la más pura resignación: «“Al fin y al cabo –farfullaba– / algún tipo de familia / hay que tener.”» [42].

Resulta paradójico notar cómo un sujeto poético que se regocija en la soledad y el silencio, aparece ahora no solo en conversación con un desconocido, sino como parte de cierta sociedad o grupo de dudosa naturaleza. La falta de cualquier explicación deja lugar al interrogante; tal vez la clave para desentrañarlo resida en ese otro elemento ya referido en los primeros versos: el alcohol y, por extensión, la noche. El corte de verso en «había tomado» parece un guiño interesante en esta dirección. Con esto, el intercambio entre la voz y Ludo adquiere un cariz nuevo: la de la discusión entre ebrios, desesperada, pesimista, pero igual de profunda y reveladora. La barra o una mesa cualquiera de un bar innominado suelen ser los atriles predilectos para Wolfe: desde allí lanza sus diatribas filosóficas, existencialistas, punzantes, descorazonadas. Por lo general, la primera persona canalizará su voz, cuando no, momentáneamente tomarán forma figuras como la de Ludo.

Por otra parte, las alusiones a *Burning* y a Carmen Maura traen consigo la referencia obligada a lo que significó para España la «Movida», que acompañó la Transición luego de la dictadura y muerte de Franco en 1975 y hasta principios de los años ochenta. En conexión directa con un progresivo laicismo de la sociedad española (difusión de métodos anticonceptivos, despenalización de la homosexualidad, auge de los discursos feministas, aumento en el consumo de drogas, etc.), la Movida tuvo un fuerte impacto en la música y el cine. Sin más, Rosa, el personaje interpretado por Maura, recientemente di-

vorciada, encontrará el amor en medio de este nuevo y alocado ámbito que es la noche de Madrid.

¿De qué manera se coordinan todos estos aspectos en el conjunto del poema? Desde el principio, en la voz incapaz de concentrarse en lo que ve y escucha, en el reflexivo intercambio que mantiene con Ludo y, para cerrar, en la imagen de la calle por la madrugada, se configura todo un cuadro de la bohemia española. El empleo casi exclusivo del pretérito imperfecto a lo largo del texto («cantaban», «contemplaba», «me decía», «farfullaba», «tronaba») genera un efecto de prolongación, de un tiempo que se estira, en correspondencia con jornadas interminables de fiesta que justificaron expresiones de época tales como «Madrid no duerme».

Los versos finales son elocuentes: tras una noche entera en vela, el sujeto vuelve la vista hacia el exterior, hacia una avenida que, con seguridad, lo devolverá al hogar, a la vida rutinaria y exasperante. Sobre el firmamento se imprime, otra vez, lo sonoro. La «gota fría», giro realista de Wolfe sobre el español castellano, remite a un fenómeno meteorológico habitual del otoño peninsular, con tormentas fuertes como la que, se asume, acompañará al hablante de camino a casa.

APOCALIPSIS, ¿NOW? POESÍA Y CINE FRENTE A LA PESADILLA MASSMEDIÁTICA

La operatoria de Wolfe de servirse de la referencia a un objeto cultural reconocible como primer motor de sentido del poema se repite en «¡Apocalipsis now!», alusión directa al multipremiado largometraje de 1979 dirigido por Francis Ford Coppola. *Apocalipsis now* (los signos de exclamación son intervención exclusiva del poeta), inspirada por textos de Joseph Conrad, George Frazer y T. S. Eliot, tiene centro en la locura del coronel Kurtz, interpretado por Marlon Brando, encargado de las

Fuerzas Especiales estadounidenses en Camboya durante la guerra de Vietnam, y los peligros que significa para la misión que capitanea. Marta Ferrari, en su estudio ya aludido *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*, reconoce que las relaciones, los intercambios entre el discurso literario y el fílmico han resultado desde siempre enriquecedores y la poética de Wolfe no es la excepción, como se predica de las múltiples instancias y formas en que el poeta procura acercar e intersectar uno y otro código.

De vuelta sobre el poema, los cuestionamientos ante los que se coloca al lector son, en su mayoría, siempre los mismos: ¿cómo se predispone la lectura con semejante encabezado?, ¿qué significados asociados con este se filtran en los versos? Es de interés examinar la naturaleza de ese nexo interdiscursivo entre un objeto y otro que el poeta decide hacer patente desde el título mismo.

El poema se construye a partir de una voz en primera persona que oscila entre la observación de un afuera desolador, meteorológica y humanamente penoso, y un adentro igual de pesimista, dominado por el bombardeo noticioso de la radio. Wolfe reincide en la escena de aquel que, afincado en lo alto de un departamento de ciudad, se detiene a describir lo que sucede en la calle. Pero en esta oportunidad las distancias, los límites entre uno y otro plano se difuminan por intermediación de una conciencia que no solo contempla, sino que relativiza, compara y hasta divaga:

Lo que sobrevive aun de la mañana se desliza
lentamente
bajo una lluvia inesperada y fina, como en esos
sueños en los que no acabas de dormirte.
En Canarias, según dicen, es ya la una.
Ahí afuera, me parece, las personas son palillos,
títeres que maneja
una pesadilla colectiva. [2008: 98]

Predomina entonces la inseguridad, la incertidumbre («según dicen», «me parece»), los objetos se hacen borrosos, sumido todo en una atmósfera onírica, ya entresueño, ya «pesadilla colectiva». En este punto es posible señalar una aproximación entre poema y *film*: esos estados alterados, entre el sueño, la vigilia, la inconciencia y la alucinación toman plena relevancia en la obra de Coppola, que tuerce progresivamente hacia el delirio, a causa del horror de la guerra, la enfermedad, el uso de drogas y el desquicio por el poder.

El desarrollo, la transición misma de *Apocalipsis now* encuentra ecos en el poema de Wolfe: del inicio lento, sinuoso, de la lluvia que cae al otro lado de la ventana, el texto se sumerge, líneas después, en un espiral de violencia e irrealidad similar al de la narración del largometraje, conforme avanza la travesía río arriba por la jungla vietnamita:

Y en la radio vuelven a la carga una vez más,
con la alegría de un niño que se hurga la entrepierna,
hablándome y hablándonos de incendios,
de desiertos, de ruinas y de muertes
y de guerra. [98]

A través de la metáfora bélica, de ese «volver a la carga», la radio (preponderante también en el *film*), como medio masivo, amarillista, introduce, una y otra vez, todo el caos del mundo circundante en el interior que habita el sujeto. En lo grosero de la imagen del niño que se auto complace Wolfe cifra el regodeo de una prensa sensacionalista en que las miserias del hombre ocupan siempre las primeras planas del periódico y los títulos del noticiero. Mediante el recurso de la enumeración, con la repetición de la partícula «de» y la doble conjunción sobre el final «y de muertes / y de guerra» se refuerza el efecto de avasallamiento sobre el receptor en la marea informativa de esta

época. La disposición que ubica en el último verso, en solitario, a la guerra, eje del filme de Coppola, termina de anudar una obra con la otra en esta peculiar reapropiación que Wolfe hace de una pieza anológica de la historia de la industria cinematográfica estadounidense.

LLAMARSE OTRO, VER AL OTRO.
EL ENCUADRE FASSBINDER

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) fue el nombre de un prolífico director de cine, televisión y teatro alemán, responsable de más de cuarenta películas, dos series y veinticuatro piezas teatrales. También actor, productor y escritor, es considerado uno de los principales representantes del nuevo cine alemán de las décadas del sesenta y setenta, una generación de directores de largometrajes de bajo presupuesto, influenciada por las producciones clásicas de Hollywood y la nueva ola experimental francesa de los años cincuenta. La obra (y vida) de Fassbinder destacó por lo que tuvo de disruptiva, de escandalosa. A sus tramas incorporó, no sin polémica, personajes homosexuales y *doppelgängers*, además de tratar profundamente cuestiones escabrosas para la época como el fascismo y los prejuicios de género, raza, etc.

¿De qué manera decide Roger Wolfe homenajear al controvertido cineasta en su poema «Los ojos de Fassbinder», parte de *Arde Babilonia* de 1994? ¿Qué aristas de su figura y su trabajo privilegia en este texto? «Los ojos de Fassbinder», como título, no solo activa en el lector cierta clase de expectativas, un conjunto heterogéneo de saberes vinculados directa o indirectamente al alemán y su cine, sino que redirige primero la atención específicamente hacia su mirada, a «Tus ojos cansados, Rainer, de la vida», verso primero del poema con el que inicia toda una semblanza de Fassbinder:

—ojos de un color que ignoro o no recuerdo—,
ese mostacho,
la barba rala,
el rostro tierno, tumefacto
por el tiempo y sus desmanes [2008: 159]

Sobre las líneas de esa faz se inscribe la cuestión del paso de los años y la memoria, en varios planos de sentido. Por un lado, advierte la voz lírica los efectos nocivos del envejecimiento, de ese «tiempo malo y sus desmanes» que se proyecta en las facciones de Fassbinder, referido en forma coloquial, por su nombre de pila, como si se tratara de un diálogo íntimo o una loa a su persona. Por el otro, el sujeto poético duda respecto al pigmento de los ojos, en parte porque la descripción se deriva de una instantánea en blanco y negro (es decir, de por sí antigua), pero también porque el tiempo opera sobre la propia voz y enturbia su recuerdo, mella su certeza, lo vuelve olvidadizo.

El ejercicio de memoria no se clausura en la contemplación de la imagen, porque el hablante debe indagar en su singular pasado personal, en la genealogía familiar, en el idioma de su bisabuelo, para desentrañar, solo para sí, el mensaje que acompaña la fotografía «*Dichter / Schauspieler / Filmmacher*», es decir, poeta, actor, cineasta. Aquí las instancias sujeto de papel y sujeto biográfico «Roger Wolfe» se confunden, se intersectan, así como entran en contacto la figura Fassbinder y esta voz que es cifra del autor anglo-español, acercamiento propiciado por el uso de esa segunda persona de confianza, de familiaridad.

Si la primera parte del poema desarrolla, en tono de atemperada nostalgia, una suerte de conversación entre la voz lírica y ese Fassbinder avejentado de la fotografía, todo cambia con la segunda estrofa. A la ternura con que lo retratara inicialmente le sobrevienen ahora las formas vulgares de la expresión que suele practicar Wolfe, en una

caracterización segunda, más acorde a la imagen pública asociada al director alemán, un carácter propicio para formar parte del imaginario panteón que esboza en su poesía el autor anglo-español:

Poeta de la polla y de la mierda,
monstruo, vándalo, demonio, arcángel, niño
de mirada incrédula y pasmada,
fantasma encharcado de alcohol
y de heroína,
amado padre, hermano, ramera, maricona [2008: 159]

La enumeración, violenta, casi desorbitada, funciona a modo descriptivo pero en las antípodas de aquella primera semblanza. En ese encadenamiento se engarzan referentes relacionados a la particular poética y praxis creativa de Fassbinder, lo mismo que cuestiones de índole enteramente personal, en particular su homosexualidad y las adicciones que lo condujeron a una muerte por sobredosis de cocaína y barbitúricos a la temprana edad de treinta y siete años. Se desarrolla aquí una suerte de breve etopeya del director alemán. A la condescendiente prosopografía, como retrato exterior de las cualidades físicas de un sujeto [Miraux, 2005: 49], con la que Wolfe abre el poema, se opone aquí una radiografía, en forma de enumeración, de los claroscuros de una biografía marcada por la experimentación y el exceso.

La palabra vuelve a erigirse en loa, ya no como añoranza de esa mirada enclaustrada en el pasado sino como sentida confraternidad con un mártir, con un precursor en el tratamiento de temáticas harto controversiales, con un verdadero conocedor y vocero de los márgenes sociales, políticos y sexuales. Los últimos tres versos recuperan la cuestión del nombre, refuerzan esa identificación e insisten la trascendencia de ese arte para con la posterioridad: «todos / nos llamamos / como tú».

FILOSOFÍA Y LITERATURA,
ETERNOS *STRUGGLE FOR SURVIVAL*

Las indagaciones en las que se embarca la propuesta poética del autor y que traspasan la circunscripción de lo meramente literario no se agotan en cruces con otras esferas de lo artístico (música, cine, pintura, etc.), sino que alcanzan los dominios de otros discursos como lo es, por ejemplo, el de la reflexión filosófica. A lo largo de su obra, no son pocas las instancias en que pensadores y paradigmas ineludibles para la historia de la filosofía son recuperados y reapropiados productivamente, dotándolos siempre de nuevas e inesperadas significaciones.

Como en otros textos analizados previamente, la elección del encabezado del poema en tanto primera operación de sentido resulta fundamental para la escritura de Wolfe, y en el caso de «Eterno retorno», contenido también en *Arde Babilonia*, se hace evidente por la carga de sentido que conlleva tal noción y en vínculo directo con la clase de escena retratada por el cuerpo del texto. Como concepción filosófica del tiempo, el eterno retorno supone un indetenible repetirse de las cosas en un universo que reiteradamente se extingue para volver a regenerarse. Frente a la cosmovisión occidental, más proclive a una noción lineal de los acontecimientos de la historia, el pensamiento de Oriente se decanta por una explicación cíclica del mundo, por la cual cada recomenzar conduce progresivamente a la perfección final de las cosas. Aun así, el eterno retorno, antes que una sucesión de ciclos idénticos, presupone un reeditarse, sin modificación alguna, del exacto mismo orden de los hechos.

Si bien fueron los estoicos de la antigüedad griega los primeros occidentales en incorporar a su doctrina una concepción como la del eterno retorno, en la contemporaneidad, el filósofo Friedrich Nietzsche la desarrolló en profundidad al volverla base de su pensamiento, desarrollándola en obras fundamentales como *La gaya ciencia*

(1882) y *Así habló Zaratustra* (1885). Según el intelectual alemán, la noción trasciende lo meramente cronológico y se erige en axioma moral para el ser humano, quien solo alcanzará su destino de *Übermensch*, es decir, de superhombre, si acepta ese devenir repetitivo de la historia y actúa convencido, aun a sabiendas que su hacer, sus pensamientos y hasta sentimientos habrán de reeditarse, idénticos, una y otra vez, en el transcurrir interminable de los siglos.

¿De qué manera recupera el texto de Wolfe todo este complejo entramado filosófico con siglos de reflexión a cuestas? Mediante un pintoresco cuadro del quehacer diario de la voz poética que se repite incesantemente. Ya la línea primera de la estrofa inicial contiene una significativa clave de interpretación: «Desayunar con Nietzsche». El sujeto, en acostumbrada situación de lectura, da principio al periplo del día con la referencia al ya mentado pensador del eterno retorno y, junto a ella, la relación de lo rutinario de su existir: ciertas adicciones (el tabaco, el café), la soledad (mitigada solo por la presencia omnímoda del perro) y las obligaciones financieras actuales que amenazan interferir con funciones fisiológicas primordiales como la deglución.

A la reseña del desayuno le sigue otra imagen, la de «El almuerzo, cénit / de los días», en esa concatenación de comidas a la que parecería reducirse el transcurrir de jornadas indistinguibles entre sí. Efímero se demuestra el entusiasmo que antes animara al sujeto:

–abatido el asomo
de sano optimismo mañanero
por dispositivos infernales
que adoptan formas sucesivas
de teléfono, timbrazo,
zancadilla callejera,
gente puesta en fila,
el sordo ronroneo
de un PC– [2008: 161]

Agobiado por este tortuoso conjunto de martirios cuya repetición impone la cotidianidad contemporánea no queda a la primera persona más que reconocer «que la vida / es *struggle for survival*» citando, en estilo indirecto, al segundo de los formadores de pensamiento que convoca Wolfe en «Eterno retorno»: Charles Darwin. La voz elige introducir, fuera de su contexto de origen, estrictamente erudito, la noción de lucha por la supervivencia, fundamental en la teoría darwinista de las especies, según la cual, para toda planta y animal, hay un número excedente de individuos, por lo cual se encuentra siempre en riesgo la subsistencia de cada uno. La selección natural opera entonces preservando a aquellos ejemplares que sufren modificaciones que los favorecen en esa competencia, modificaciones que se mantienen y se transmiten por vía hereditaria. Pero para el hombre que delinea el poeta anglo-español, la misma existencia diaria, por lo repetitiva, termina por volvérselo insostenible al sujeto.

Así es como, conforme la progresión del día (uno cualquiera, que no es sino eterno retorno de iguales jornadas anteriores), lo que fuera un amanecer placentero junto a Nietzsche deviene por la noche una simulación triste y sinsentido:

Y finalmente, horas más tarde,
 tras el dudoso ensayo
 de ascesis imposible
 que a veces llamo cena
 Schopenhauer me conduce
 renqueante y roto
 hacia la cama [2008: 161-162]

Con el ocaso todo parece perder materialidad; el alimento, como el cuerpo, carecen de sustento; la austeridad de asceta, el hambre y el dolor desvían la expresión hacia un fuerte desánimo, coherente con la tercera figura involucrada en el poema, Arthur Schopenhauer, prominente

pensador alemán del siglo XIX, principal representante del pesimismo filosófico. El mismo Schopenhauer quien, en *El mundo como voluntad y representación*, reflexionó en relación con la cuestión del eterno retorno y ejerció fuerte influencia sobre las teorizaciones posteriores de muchos otros intelectuales, entre ellos, el propio Nietzsche. Curiosamente, el escrito de Wolfe, inaugurado con una mención de Nietzsche, empieza a cerrarse, como si se tratara de un ciclo inacabable, con la referencia a Schopenhauer, precursor de aquel primero.

Pero los avatares de este vivir rutinario que es materialización del eterno retorno contemporáneo solo culminan al intercalarse, murmurante, el discurso de un sabio último, mas ahora uno de índole ficcional. Es Hamlet, creación del «gran Will Shakespeare», quien, abrumado por la posibilidad de que, aun muerto, las cosas vuelvan a repetirse eternamente para él en el sueño, se cuestiona: «To die, to sleep – / to sleep, perchance to dream – (ay, there's the rub, for in this sleep of death what dreams may come...». La inserción de un nuevo discurso ficcional, de esa nota literaria última, ha de vincularse directamente con la incorporación anterior de otras voces. Porque el mismo protagonista de la tragedia shakespeariana reconoce y teme la reiteración interminable de cosas que regresan, se repiten, se reutilizan. Pero, además, tal recuperación puede funcionar significativamente y repensarse en cruce con el resto de las reapropiaciones revisadas hasta este punto en poemas anteriores. Los heterogéneos materiales de los que se sirve Wolfe vuelven, reinterpretados, a su praxis en un movimiento circular que es equiparable al de aquello que insiste en retornar, constante e indefectiblemente.

CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido por algunos de los vínculos interdiscursivos, diseminados a lo largo de toda la obra de Wolfe, se ha pretendi-

do dar cuenta de lo crucial que se muestra, para el quehacer poético del autor, la manipulación de discursos y/o registros externos al ámbito de lo estrictamente literario. Como ya señalara López Merino, esta particular operatoria, lejos de mermar con el paso del tiempo, se acentúa conforme ven la luz nuevos volúmenes de su poesía. En este sentido, títulos últimos –que exceden los propósitos del actual trabajo, pero que al menos deben ser mencionados– tales como *Gran esperanza un tiempo* (2013), *El amor y media vuelta* (2014), *Pasos en el corredor* (2016) y *El árbol del inglés* (2021), entre otros, abundan en ejemplos que son evidencia de la relevancia que aún guarda para a escritura wolfiana esa recuperación de códigos otros.

Hits del rock local e internacional, lo mismo que piezas antológicas del séptimo arte, de Coppola a Fassbinder y el español Fernando Colomo, en los textos seleccionados, pero también en muchos otros, se convierten en blanco predilecto, en material maleable para una maquinaria wolfiana de reapropiaciones que encuentra y extrae de ellos sentidos novedosos, insospechados. Y es que no existen límites para esa operatoria de recuperación, de deglución universal de discursos que alcanza incluso a la filosofía de Nietzsche, a Schopenhauer y al evolucionismo de raíz darwiniana.

En un trabajo ya ineludible en relación con la literatura española de las últimas décadas, el fundamental texto «Un realismo posmoderno», de Joan Oleza, se señala con lucidez que un sector del pensamiento posmoderno ha identificado como consustancial a él «la reapropiación de la tradición, la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de elite y cultura de masas y la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas» [1996: 40]. Por su parte, Laura Scarano continúa las reflexiones de Oleza y se pregunta: «¿Cuál es en definitiva la concepción del arte y del lenguaje sobre la cual se eleva el edificio estético de la posmodernidad?» [2000: 267] y, a modo de síntesis, recupera una serie de dogmas reconsiderados:

«Pensamiento débil» (Vattimo) en tanto huye de fundamentalismos y dogmas, «nueva historicidad» (sin la teleología del progreso indefinido), pastiche y collage al servicio de un afán lúdico que magistralmente retrata Eco: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad» [2000: 272].

La praxis de Wolfe, en correspondencia con esta lógica, desconoce las barreras entre medios y géneros para hacer lugar, junto a la reinterpretación de tópicos clásicos de la literatura universal, entre otras cosas, a la filosofía y la ciencia, pero, y sobre todo, a otras textualidades; estas habían sido largamente desatendidas o dejadas de lado como subproductos vulgares de la masificación cultural, como es el caso del cine, ya de índole experimental o de taquilla, el rock anglosajón y la música «comercial» española de los 70. El propio poeta señala al respecto en *Tiempos muertos*, uno de sus volúmenes de «ensayo-ficción», que «el escritor desconoce el desperdicio, que su existencia es un ejercicio permanente de acaparamiento y reciclaje, todo es bueno para él, todo es útil para su obra» [2009]. La escritura misma tiende así a pluralizarse y todo aquello que se asocia con «lo poético» se complejiza por la convocatoria productiva de códigos diversos, en una exploración verdaderamente integral, interdiscursiva e intermedial, productiva y fecunda para proponer una nueva mirada sobre la polémica escritura que se abre camino en la poesía española de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (2005): «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de investigación lingüística*, 3: 7-33.
- BARTHES, Roland (1984): «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

- ___ (1984): «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- FERRARI, Marta (ed.) (2007): *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*, Mar del Plata, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata (EUDEM).
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio y PARDO, Pedro (2018): «Intermedialidad. Modelo para armar», en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, ed. A. Gil González y P. Pardo P., (Binges, Orbis Tertius), 11-38
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2006): *Roger Wolfe y el neorrealismo español del siglo XX*, Zaragoza, Pórtico.
- ___ (2005): «Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete “realismo sucio”», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html> [08/09/2021].
- LOTMAN, Iuri (1996): *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra.
- ___ (1982): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MIRAUX, Jean-Philippe. (2005): *La autobiografía: Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- OLEZA, Joan (1996): «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, 589-590: 39-42
- SCARANO, Laura (2000): «La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 12: 257-281.
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.
- SEOANE Rivera, José (2018): «Breve diccionario intermedial.», en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, ed. A. Gil González y P. Pardo P. (Binges, Orbis Tertius), 279-299
- WOLFE, Roger (2018): *Todos los monos del mundo*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- ___ (2015): «Roger Wolfe: Cuando el alma grita», Entrevistado por Juanjo Ordás, *Efe Eme. Diario de actualidad de música*, <https://www.efeme.com/roger-wolfe-cuando-el-alma-grita/> [08-09-2021].

MARIANO DOMINGO

- (2009): *Tiempos muertos*, Barcelona, HUACANAMO
- (2008): *Noches de blanco papel (Poesía 1986-2001)*, Barcelona, HUACANAMO.

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

CORRESPONDENCIA PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ Y GREGORIO MARAÑÓN POSADILLO

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Fundación Universitaria Española

DON PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ conoció al doctor Marañón en una reunión de la Compañía Hispano-americana de Publicaciones (CIAP), que mantuvo con su director Manuel Ortega. Fue una comida de trabajo en el Lhardy y en ella surgió una amistad, que aumentaría con los años, como se comprueba a través de las cartas que se guardan en sus archivos. Para Sainz Rodríguez, Marañón «era una persona afable, simpática», que causaba una serena seguridad como hombre objetivo y clarividente.

En los años veinte ambos cuestionaron la política de Primo de Rivera enfrentándose a la Dictadura, aun formando parte de la Asamblea Nacional el profesor de la Universidad Central de la calle ancha de san Bernardo. En la historia de la Dictadura figuran como adversarios entre otros, Marañón, que estuvo un mes confinado en la madrileña cárcel Modelo tras ser multado con cien mil pesetas, Sainz Rodríguez que dejó la Asamblea Nacional, el conde de Romanones, los generales Aguilera y Weyler...

Con la «dictablanda» de Dámaso Berenguer se preparó la segunda República y en este periodo –comenta Sainz Rodríguez– «Marañón

afiliándose a la Agrupación al Servicio de la República, y yo, conocedor de los verdaderos propósitos de Alfonso XIII, militando en el campo monárquico, nos distanciamos automáticamente. Pero nuestra amistad personal era tan efectiva que la única manera de salvarla era vernos poco. Saludarnos cuando nos encontrábamos y no hablar de cosas que podían envenenar nuestras relaciones». A pesar de todo, Marañón le comentaba al amigo la intimidad de su familia con familiares de Menéndez Pelayo, mostraba una gran imparcialidad en sus escritos y artículos, incluso en alguno de sus ensayos como *Liberalismo y Comunismo*, dado a conocer durante la Guerra civil. Su experiencia política como diputado independiente por Zamora lo llevó a no intervenir en el parlamento y algunos enemigos le gastaron una broma publicando un libro, titulado *Intervenciones parlamentarias de Don Gregorio Marañón*, donde las hojas aparecían en blanco y de vez en cuando eran ilustradas con un «sí» o un «no», porque lo único que hacía era votar con cierta desilusión.

Al terminar la Guerra civil reanudaron su amistad: Marañón regresaba del exilio por haber sido republicano, uno de los padres de la república, y Sainz Rodríguez se desterraba en Lisboa como monárquico por estar en desacuerdo con la actuación de los vencedores en la postguerra y mantener su lealtad a la Monarquía.

Don Gregorio lo visitó varias veces en Lisboa donde conversaron gratamente sobre historia, literatura y mística entre otros temas de la cultura española. Recordaba Sainz Rodríguez que cierto día para darle Marañón una tarjeta con su dirección, sacó la cartera del bolsillo trasero de su pantalón y observó que llevaba cosida a la pestaña del billetero una medallita de la Virgen de la Paloma, de la que era muy devoto. Como otros pensadores tenía un peculiar sentido religioso.

En estas cartas se puede apreciar el exponente de los valores que uno y otro desarrollaron en su vida. Al estudiar Marañón en Tácito la dictadura de Franco, confesaba en una carta a Menéndez Pidal:

«No tenemos derecho a quejarnos de ella, pues la hemos hecho necesaria por nuestra ayuda estúpida a la barbarie roja». Su talante era conciliador, reconocido por los intelectuales del exilio. Azorín proponía a Franco, en una carta fechada en París el 21 de enero de 1939, celebrar una asamblea o conferencia consultiva «cuando llegue el momento» y «propondrá esta conferencia los arbitrios más eficaces y decorosos para la reintegración a la Patria de la intelectualidad ausente. [...] Y la Asamblea podría presidirla hombre de prestigio universal, respetado por todos y tan eminente en ecuanimidad y tacto como el Dr. D. Gregorio Marañón».

(1)

[Carta mecanografiada]

[Membrete] ATENEO DE MADRID. SECRETARÍA

[Madrid, 3 de octubre de 1924]

Sr. D. Pedro Sainz

Mi querido amigo: Esperaba para darle la enhorabuena a leer el discurso; pero no he podido lograr un ejemplar. Se la doy, sin embargo, por el gesto, por lo que han podido decir los periódicos y por lo que me han contado. Con un cordial abrazo de su amigo,

G. Marañón
Serrano, 43

(2)

[Carta mecanografiada]

[20 de diciembre de 1924]

Mi querido amigo:

Llego de Bilbao y por los periódicos me entero de su conferencia. No pude llegar a tiempo de oírla y tuve por ello una rabieta. Me parece admirable a través de los extractos etéreos de la Prensa y uno mis aplausos a los del público que le oyó. Muy suyo

G. Marañón
Serrano, 43

(3)

[Carta mecanografiada]

[enero 1925]

Querido amigo: Recibí su conferencia, la leí con gran interés, me gustó muchísimo más que leída en extractos. Le saluda con todo afecto su amigo muy devoto,

G. Marañón
Serrano, 43

(4)

[Carta mecanografiada]

Sr. D. Gregorio Marañón.

Mi querido amigo y compañero: Un íntimo amigo de Santander me recomienda la adjunta nota, referente a su hijo, que yo a su vez me tomo la libertad de recomendarlo a V. para que si le es posible haga cuanto pueda en su favor.

Al interesado lo conozco y me consta es muchacho aplicado y trabajador que se hace acreedor de atenderlo en su petición.

Gracias por cuanto haga en obsequio de mi recomendado y sepa dispensar esta molestia a su affm^o amigo y compañero q.e.s.m.

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

25 /III/ 1936

Recomendando a D. Ángel García Porrero. Recomendado por D. Miguel Quijano.

(5)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN
CASTELLANA, 59 DPDO.

Madrid, 6 enero 1955

Exmo. Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Le escribo ahora con una consulta a su gran autoridad. Dice en su libro que «en las artes plásticas podríamos decir que hay misticismo cuando se deforma la realidad para explicar por este medio algo superior y tras-

cedente de la realidad misma. En un pintor vemos esto: en El Greco». Me parece esto exactísimo y me ha servido mucho para mis meditaciones, que pronto aparecerán, sobre este pintor. Lo que yo quiero consultar con Vd. es esto: Primero, si no cree Vd. que en el misticismo español pudo haber, como muchos piensan, y yo también, desde mi punto de vista puramente naturalista, una influencia hebrea. En este caso, la interpretación de El Greco es fácil, pues su misticismo oriental, de la isla vuelta al Oriente, como dijo Homero, poblada de israelitas, encajaría bien con el misticismo español. Tal vez el mismo de procedencia israelita, de donde su no aplicado empeño de negarse a declarar, en sus pleitos, de donde venía y por qué había venido a España. Esto explicaría su atracción a Toledo entonces poblada de conversos y de espíritu judío. Pero lo que más me interesa de Vd., si tiene la bondad de decírmelo, es si no cree Vd. que hubo al lado de esta variedad del catolicismo místico otra variedad de catolicismo no místico, el que no buscaría la expresión desfigurada, como El Greco, para expresar sus representaciones divinas sino por el contrario un sentido realista como la mayoría de los pintores e imagineros españoles. Claro es que, en realidad, así fue. Mi duda es si este catolicismo muy religioso, muy ascético, pero no místico, con su Dios y sus ángeles y santos de factura humana, no correspondería al catolicismo de sangre limpia, rigurosamente castellano, sin acento oriental. Hay una porción de datos en los que se puede fundamentar esto. La oposición de los dos catolicismos, oposición naturalmente en cuanto a estas interpretaciones estéticas, se resumiría en la repulsa de Felipe II al Greco que no fue repulsa artística, sino teológica, de que «aquellos santos no inspiraban devoción»; en contraste con la vivísima aceptación que tuvo El Greco desde los primeros momentos en una gran parte del catolicismo español, sobre todo en Toledo. Para los cabildos, curas y monjitas de entonces, El Greco era el que pintaba bien a los santos y su taller se convirtió en una verdadera fábrica de San Franciscos, Vírgenes etc. Cuando todavía los entendidos decían que era un loco.

Si tiene Vd. unos minutos y me quiere decir su opinión sobre este pequeño problema se lo agradecería mucho. De todos modos, Vd. a través de su libro, es uno de mis guías en este pasatiempo de mis otras ocupaciones.

Un fuerte abrazo de su amigo

[Firma ilegible: Marañón]

(6)

[Carta mecanografiada]

Lisboa, 9 de enero de 1955

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón
Madrid

Mi querido amigo: Con mucho gusto contesto a su carta del 6 sobre temas místicos. Ahora le anticipo lo que se me ocurre, sin perjuicio de que continuemos esta conversación epistolar, que tan útil puede ser para mí, por contrastar mis ideas con las de Vd. y con su fina intuición en materia histórica.

Celebro que mi libro juvenil *Introducción a la Mística* le sea de alguna utilidad. Como todas las obras juveniles, contiene afirmaciones rotundas y osadas, que precisamente por conocer hoy muchísimos más elementos de juicio sobre cada problema no me atrevería a formular en los mismos términos categóricos.

Antes de entrar en el tema místico quiero dejar anticipado que ese libro mío responde a una interpretación de la historia de la literatura y de la psicología de España algo unilateral. En la pág. 291, en la nota 1, verá Vd. cómo ya entonces me apuntaba el escrúpulo de que había otros aspectos de nuestra historia cultural artística y de nuestra psicología que no habían sido suficientemente considerados. El constructor último de toda la teoría a que aludo fue Don Marcelino y desde entonces pasó por un dogma el realismo del arte español, el realismo de nuestra literatura, la supervivencia medieval, el predominio ascético sobre el místico, etc., etc. Estudios posteriores han descubierto nuevos elementos, que a mi juicio demuestran que, si bien todas esas afirmaciones son substancialmente verdaderas y esas características acaso predominen en nuestra personalidad histórica, hay otras que vienen a complicar el problema mostrando un arte y una psicología nacional más compleja. Precisamente creo que el análisis de este problema nos esclarece algo muy interesante sobre la personalidad crítica y la formación mental de Menéndez Pelayo. Él, que tuvo aquella objetividad para apreciar y gustar las más diferentes escuelas y tendencias artísticas, en realidad tenía en

su formación y en su sensibilidad literaria una especie de falla, la que le hacía antipatizar con el arte escurialense; la que le hizo no entender la literatura de Góngora, y la que le hizo que no acertase a interpretar todo el movimiento barroco como una sensibilidad nueva y sí, exclusivamente, como un movimiento de decadencia.

No obstante, sus bellas páginas sobre la poesía mística, la literatura espiritual y ascética no fue nunca su flaco y lo prueba lo poco que escribió sobre ella. Don Marcelino era un humanista cristiano y muchas veces su formación clásica choca con concepciones que su mentalidad católica tenía que aceptar. Así, por ejemplo, su doctrina crítica del arte por el arte era algo incompatible con una estructuración escolástica sobre la moral en el arte. Otra de las tragedias íntimas de la mentalidad de Don Marcelino era el choque evidente de la moral pagana con la moral cristiana; aquella, llena de la belleza que él amaba, y esta, representativa de la verdad en que creía. Hecha esta salvedad, para explicar algunos exclusivismos de mi libro, como yo entonces inspirado y formado en la escuela de Don Marcelino, paso al tema concreto que me plantea su carta.

Esa afirmación que Vd. cita sobre la manera de reflejarse lo místico en el arte, continúo creyéndola exacta, como Vd. Quizá sea exagerado decir que el único pintor que supo expresar lo místico fuese El Greco, aunque es innegable que él lo hizo de una manera sistemática por esa deformación de la realidad exterior. Acaso, otros pintores, sin acentuar esa manera, o por otros procedimientos, lograron algo similar. Estoy pensando en el San Antonio, de Murillo, y creo que un repaso por nuestra pintura religiosa nos daría algún otro caso. Lo que a mí me sulfuraba y me sigue irritando era el tópico de los catálogos de museos cuando ponían «asunto místico» y el tal asunto consistía en una buena mujer hilando al lado de un carpintero y con un niño al pie jugando con un perrito. Es decir, una sagrada familia, que tenía de místico el representar a la Virgen, a san José y al Niño, por decisión libérrima del pintor, pero que, como arte, era un cuadro realista de asunto familiar y doméstico, pero nada místico.

Para no caer en digresiones le voy a enumerar a Vd. unas cuantas conclusiones que reflejan mi opinión sobre la evolución de nuestro misticismo y que responden a dos preguntas concretas que Vd. me hace: a) Si ha habi-

do una influencia hebrea en el misticismo español; b) Si las dos facetas, la típicamente mística y la predominantemente ascética y realista, pueden adscribirse respectivamente al grupo racial de los cristianos nuevos o de origen judío y al núcleo de los cristianos viejos de sangre limpia. Ahí van mis conclusiones.

1ª.— El misticismo español del XVI recoge una serie de elementos e influencias y nace inmediatamente engendrado por la siembra de las ideas místicas de origen libresco que produce la que pudiéramos llamar siembra cisneriana de publicaciones y la reforma de las costumbres monásticas y sociales llevada a cabo por el Cardenal. La literatura mística se desarrolló en un caldo de cultivo popular y recibió su savia del movimiento espiritual iluminista o alumbrado, que adquirió un desarrollo enorme en España durante los veinticinco primeros años del siglo XVI. Este movimiento iluminístico es, en cierta manera, autóctono y desde luego ajeno en absoluto en su primera época al movimiento luterano, al cual es, en algunos casos, anterior. Creo que las raíces de este movimiento hay que buscarlas en la espiritualidad franciscana medieval. La lucha interior de la Orden de San Francisco, entre espirituales y conventuales, que produjo una verdadera insurrección y que dio lugar a los movimientos profetistas, como el joaquinismo, y a una verdadera plaga de espirituales que se extendieron por Europa, visionarios, bellinos y fraticeli, llenos de exaltación espiritual y con un espíritu de rebeldía anarquizante contra toda autoridad eclesiástica. Aquí está la raíz de nuestro iluminismo. Este movimiento espiritual ha sido, en parte, estudiado en su expansión levantina y catalana en un libro que seguramente le ha de interesar, si no lo ha leído ya, del P. Pou y Martí *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Vich, Editorial Seráfica, 1930. También los estudios realizados en torno a la personalidad de Arnaldo de Vilanova han aportado elementos muy interesantes para el estudio de este movimiento espiritual.

En Castilla está mucho menos estudiado, pero no cabe duda que también se extendió hasta aquí y el hecho mismo de la aparición de los alumbrados es una prueba a posteriori.

2ª.— En la masa de los alumbrados predominaba el elemento de judíos conversos. María Cazalla y su hermano el Obispo Juan de Cazalla, Fray

Francisco Ortiz, Luis de Beteta, Bernardino de Tovar, los Vergara, Isabel de la Cruz y Alcaraz eran conversos o procedentes de familias de conversos. Además, el elemento aristocrático que se preocupaba por la reforma de la vida religiosa en el país, como el Marqués de Villena y su esposa, los Mendoza, Duques del Infantado y Don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, y otros, eran profundamente influidos y hábilmente dirigidos por mayordomos, clase social en la que predominaban los conversos que tuvieron habilidad para apoderarse de estos puestos de mayordomo, administrador o secretario de las casas de la nobleza. Y esto sin contar el elemento racial judío, que sin caer en las exageraciones del célebre *Tizón de la Nobleza* es evidente que existía en algunos linajes. Aparte de este elemento popular alumbrado, muchos de los escritores que producen la primera gran cosecha de nuestra literatura mística, que yo sitúo entre el año 1520 y el año 1559, en que aparece el *Índice* de Valdés, eran también de origen judío. Una de las grandes figuras de este movimiento, el Beato Ávila, era de raza judía, y entre sus discípulos predomina este elemento, que por serlo encontraban dificultades para entrar en algunas Órdenes, siendo san Ignacio el que les invitaba a ir a Roma, pues él nunca participó del prejuicio racial. Creo, pues, evidente que sí; que en la mística española existe un elemento racial judío. Claro es que dejo aparte la fuente primitiva escrituraria y apostólica notoria y conocidamente judía y que tuvo su influencia no en la nuestra sino en la mística universal.

3ª.— Pueden encontrarse ciertas notas comunes doctrinales en autores cuya personalidad judía nos es conocida, pero esto no es muy seguro, pues dentro del elemento judío hay posiciones doctrinales contradictorias. Creo, pues, muy difícil el poder determinar el que la escuela que pudiéramos llamar mística sea exclusivamente judía y mucho más difícil aún el determinar que la que hemos llamado puramente ascética sea exclusivamente cristiana vieja. La reacción contra el misticismo exagerado, en su tendencia iluminista y por su peligro de contagio con el luteranismo, se produjo muy rápidamente, desde 1525, y culminó con la implacable persecución a la literatura mística, que representa el índice inquisitorial de Valdés (1559) dirigido e inspirado doctrinalmente por la alta mentalidad de Melchor Cano. Precisamente esta personalidad puede servirnos de ejemplo para demos-

trar las contradicciones y las posturas diversas y heterogéneas que tomaba el elemento judío, pues según parece Cano era de familia judía. Vitoria, según acabo de descubrir, también lo era, y salvo sus aficiones humanísticas no tiene doctrinalmente grandes vinculaciones con el movimiento místico. Creo que para puntualizar este problema lo mejor será el que yo le prepare a Vd. una nota de autores típicamente místicos o de mentalidad iluminada cuyo origen judío se conozca; otros con las mismas características y cuyo carácter de cristiano viejo nos conste, y viceversa, autores de la reacción anti-mística cuyo origen judío nos conste. Así, sobre casos concretos, se podrá ver la realidad de las posiciones contradictorias del grupo judaizante y cómo estas posiciones doctrinales es muy difícil vincularlas a las características raciales, aunque se note el predominio de algunas en el grupo cuyo origen judío nos consta.

Hay que tener presente que los marranos, usando el nombre con que se les designaba, precisamente por sentirse socialmente perseguidos, eran doctrinalmente partidarios de la postura libertaria en materia religiosa, pero no lo eran ellos exclusivamente. También sabemos que en la historia de pensamiento y de la cultura judía existe el elemento místico, mesiánico y profético, pero al lado de él hay pensadores judíos que pueden ser considerados como los padres del racionalismo moderno y por tanto profundamente anti-místicos.

Mucho me agrada que continuemos hablando de estas cosas y que me comunique Vd. sus puntos de vista y cuantas pegadas y objeciones se le ocurran al leer esta deslavazada exposición, pues nada me será más útil para yo mismo fijar y aclarar mis ideas.

Creo que habrá Vd. visto el libro de Américo Castro, donde se tocan estos temas. En él hay cosas a mi juicio interesantes, pero está escrito con un apasionamiento grande que le priva de objetividad histórica, sacando de juicio algunos argumentos que basa en pequeñas cosas y a veces desconociendo hechos importantes que podrían ser alegados a favor de sus tesis.

Sin más por hoy le envía un afectuoso abrazo su admirador y amigo

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(7)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN
CASTELLANA, 59 DPDO.

3 febrero 1955

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: No sabe Vd. cuanto le agradecí su rápida y eficaz carta, llena de datos interesantísimos, como venidos de tan alta autoridad. Los estoy aprovechando al máximo para mi librito. Con el permiso de Vd. le comunicaré mis dudas en adelante. En efecto, he leído el libro de Américo Castro. Me parece, como a Vd. muy faccioso. En efecto, lo que más me interesa del problema es el posible origen israelita de una parte de las manifestaciones del misticismo español. Cada día me parece más cierto que el éxito de El Greco, en su tiempo, se basaba en la afección con que vieron su obra los católicos de sangre hebrea. Cuando se ha publicado mi conferencia que tocaba este punto, en los Anales de la Universidad Mediterránea (me enviarán ahora apartes y le enviaré uno) he recibido enseguida cartas de varios hebreos entre ellos de la hija de Max Nordau, acogiendo con entusiasmo la interpretación.

Un gran abrazo de su devoto amigo

[Firma ilegible: Marañón]

(8)

[Carta mecanografiada]

Lisboa, 27 de febrero de 1955

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón

Mi querido amigo: Acuso recibo de su carta del 3 del corriente para comunicarle que desde luego puede Vd., con toda libertad, proponerme cuántas dudas o consultas se le ocurran y en la que ojalá pueda serle útil. Sin duda, en estas consultas el más beneficiado he de ser yo, pues me obligará Vd. a fijar mis ideas sobre puntos interesantes de una materia que tengo en estudio.

Es evidente que si no podemos afirmar que un tipo determinado de espiritualidad esté adscrito a los que podemos llamar cristianos viejos, no lo es

menos que durante un determinado periodo de la evolución de nuestro misticismo y en un determinado sector de la espiritualidad predomine a los conversos.

En mi carta anterior le hablaba yo a Vd. del caldo de cultivo iluminista o alumbrado en que se desarrolló el primer periodo del misticismo español hasta la reacción anti-mística que señala el *Índice* de Valdés de 1559. Durante toda esa época que podemos situar de 1520 a 1559, los ascetas y místicos españoles procuran una renovación de la espiritualidad, una verdadera reforma en la que dé frutos la reforma de las costumbres hecha por Cisneros y la siembra de traducciones y ediciones místicas llevadas a cabo por el cardenal franciscano. En 1525 se realiza la primera persecución contra los alumbrados y entonces los más letrados de ellos procuran guarecerse en el ambiente erasmista, que durante muchos años fue protegido en las esferas oficiales del Estado y de la Iglesia. Quizás Bataillon no se ha dado cuenta exacta de que lo que él llama eclosión o explosión erasmista fue en realidad una maniobra de los alumbrados para protegerse con la gran autoridad europea del humanista holandés, con el que simpatizaban grandes jerarcas de la Iglesia y que el propio Emperador protegía. Este fenómeno me recuerda algo a lo que ahora está pasando con el protestantismo en España. Yo creo que mucho elemento, que para abreviar llamamos rojo, discrepante del régimen actual, se disfraza de protestantismo porque en esa trinchera encuentra una protección internacional que le permite defender su independencia política. No puedo creer en un renacimiento protestante de tipo religioso, y sí en esta ficción que sería muy similar a la de los alumbrados, cobijándose en el erasmismo.

Todo este periodo se caracteriza porque todavía no existen las definiciones dogmáticas de Trento y así vemos muchos autores estar haciendo equilibrios sobre doctrinas discutibles en espera de una resolución. Ejemplo de esto es lo que le pasó al P. Ávila con su *Audi Filia*. La primera edición fue condenada por la Inquisición y la segunda fue corregida por el propio Ávila. El cotejo de las dos ediciones nos muestra cuales eran los temas resbaladizos, por ejemplo, el de la justificación, punto central de la doctrina protestante. La idea de que Cristo con su pasión nos redimió con el pecado, que es la doctrina que llaman el beneficio de Cristo, y cuyo expositor más cons-

picuo entre nosotros es Juan de Valdés, traía como consecuencia aparejado el error protestante de la ineficacia de las obras para la salvación. Pues bien; todo este periodo de nuestra espiritualidad, que acabo de indicar, está lleno de influencia de los conversos. Juan de Ávila lo era; la Compañía de Jesús, recién fundada, simpatizaba con los conversos y nunca se prestó a exigir la limpieza de sangre, siendo esta la causa de todas sus luchas con el Cardenal Siliceo, que con su Estatuto para la Iglesia de Toledo señala un momento crítico en la historia social y espiritual de España. El segundo General de la Compañía, Laínez, era notoriamente de familia de conversos; en el grupo de discípulos del Beato Ávila, que se esparcieron por toda Andalucía, se pueden señalar con absoluta certeza bastantes conversos. El gran predicador Constantino de la Fuente, que murió en las cárceles consistoriales, también era de raza de conversos. Todo este género de espiritualidad era apoyado y defendido por un grupo de dominicos entre los cuales está Fray Luis de Granada y un dominico muy poco conocido llamado Fray Domingo de Baltanás, que fue preso por la Inquisición, y que en un librito suyo muy raro del que poseo fotocopia, publicó una apología sobre la cuestión de los linajes atacando el tema de la limpieza y señalando muchísimos de raza judía entre los personajes más conspicuos de su tiempo. Allí se descubre que el gran Francisco de Vitoria era también de raza judía.

Este grupo de dominicos, al cual pertenece el maestro Salucio; Meneses, el autor de *La Luz del Alma* (libro citado por Cervantes), era en cierto modo capitaneado por Carranza y es un choque de criterios sobre cómo se había de hacer la reforma de la Iglesia y de la espiritualidad española lo que provocó la divergencia entre el grupo reaccionario que luego había de triunfar en Trento, cuya cabeza doctrinal es Melchor Cano, y la tendencia vencida con el hundimiento de Carranza y con las persecuciones del *Índice* inquisitorial.

En Portugal se refugió el P. Granada y apoyándose en el Cardenal Don Enrique, en Fray Bartolomé de los Mártires, Arzobispo de Braga, y en el Obispo de Évora, Don Teotonio de Pererira, editor de las obras de santa Teresa y protector y amigo de la santa, procuró salvar con su influencia el tipo de espiritualidad que era perseguido en España. Así se da el caso de que en alguno de los libros se imprime a continuación la *Confesión de un pecador*

de Constantino de la Fuente, el canónigo muerto en las cárceles inquisitoriales de Granada y quemado en efigie. Un librito muy interesante y desconocido, titulado *Perla preciosísima*, incluido en el *Índice* de Valdés, fue reimpresso en Portugal por el P. Granada.

Este tipo de espiritualidad, que era una especie de reforma autóctona, pre-tridentina de la espiritualidad española, se malogró, y después de la implantación de los decretos del Concilio de Trento el misticismo español va decayendo y derivando hacia un carácter puramente doctrinal sin manifestaciones de mística experimental, aunque todavía el antiguo fermento iluminista levantó la cabeza en la segunda mitad del XVI y en la primera del XVII.

Pongo punto final a esta disertación un poco deslavazada, pero que acaso le sirva a Vd. para formarse un ligero esquema de las corrientes de espiritualidad en las que puede Vd. insertar las hipótesis referentes a su trabajo.

Mucho le agradeceré que me envíe esa separata que me ofrece, pues con el texto a la vista quizás se me ocurra alguna sugerencia útil.

Agradeciéndole sus buenas ausencias sobre mi biblioteca y mis trabajos, le envía un cariñoso saludo su verdadero amigo

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(9)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN
CASTELLANA, 59 DPDO.

Abril 1955

A Sr. Dr. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Con gran retraso le envío mi gratitud por su carta y por el opúsculo sobre la formación de los jesuitas, que me ha sido tan grato como útil. Tengo estos meses interrumpido mi trabajo por el aluvión de enfermos y por el enorme quehacer en la Universidad. Pero espero reanudarlo ahora tras los exámenes.

Confiado en su bondad y generosidad, le mandaré, entonces, alguna consulta más.

Recordando siempre mi visita a su casa y archivo, le envía un abrazo su buen amigo

[Firma ilegible: Marañón]

(10)

[Carta mecanografiada]

Lisboa, 27 de noviembre de 1955

Sr. D. Gregorio Marañón

Mi querido amigo: He recibido su ANTONIO PÉREZ, con la bondadosa dedicatoria que ha tenido Vd. a bien ofrecerme. Me lo he leído de un tirón robando horas al sueño. Puede Vd. estar contento, pues es un libro magnífico. Aparte de la reconstrucción histórico-biográfica del personaje central, exacta y sugestiva, nos ofrece este libro una de las calas más hondas y extensas en la historia de todo ese periodo. Al pasar se hacen semblanzas de tantos personajes que cuando uno termina la lectura parece que ha asistido a la resurrección de aquella sociedad.

Después de los mares de tinta que se han escrito sobre Felipe II, parecía difícil decir algo nuevo, y, sin embargo, creo que Vd., además de haber resuelto definitivamente el problema del asesinato de Escobedo, ha trazado en torno de este suceso una sugestiva vivisección psicológica de Felipe II, que será muy difícil de modificar en lo sustancial y que aclara con objetividad y sentido histórico a la vez el misterio de esta complicada personalidad histórica.

Me han divertido también mucho las alusiones, goteadas a lo largo de la obra, sobre la España de nuestro tiempo.

¿No le ha interesado a Vd. nunca examinar cómo han sido interpretados los sucesos y los personajes que forman la trama de su libro en la literatura folletinesca y en los novelones históricos del siglo XIV? Yo tengo sobre eso una enorme cantidad de notas, pues en un libro que tengo elaborado, aunque no escrito sobre la historia de las interpretaciones de la Historia de

España, dedico un largo capítulo a Felipe II y con este motivo he recogido muchos datos sobre el reflejo de su personalidad en la literatura. En un novelón de Ortega y Frías, titulado *El diablo en Palacio*, el personaje central es ese Marqués de Poza, de quien habla Vd. en una nota, y no me imagino de dónde sacaría el autor esa novela (Ortega y Frías) los datos para elaborar su trama, en que parece olfatear algo de lo que fue la realidad.

Algunas de las observaciones que hace Vd. sobre la personalidad de Felipe II (timidez, indecisión, lentitud y alguna otra) me han recordado las características de cierto personaje histórico también ya, que tiene Vd. ahí.

Un afectuoso abrazo de su agradecido amigo

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(11)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN

CASTELLANA, 59 DPDO.

Al Sr. Dr. P. Sainz Rodríguez

Querido amigo: Por correo aparte le envío su introducción a la Antología. La he leído y releído. Me parece admirable. Seguramente, el libro será, más que un gran éxito, un acontecimiento en la vida española. Digo una gran verdad. España necesita saber su religión; quizá y sin quizá, antes que ninguna otra cosa. La vida espiritual, en el alto sentido científico, la conocen unos pocos. Usted va a realizar la gran obra de que la conozcan muchos y, sobre todo, de que tenga un «estado científico», muy encendido de espiritualidad, pero en el plano de la doctrina, sin otra pasión que la suya propia y no en la de la calle. Otra vez lo diré más claramente. Ahora le escribo después de una jornada abrumadora de trabajo; y de emociones; porque usando del ya lugar común «me duele España», con dolor agudo. Pero veo claro la trascendencia de su obra y el designio providencial que le ha llevado a ella y la ha hecho posible.

Un gran abrazo de su amigo

G. Marañón

CORRESPONDENCIA PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

(12)

[Carta manuscrita]

Madrid, 5 de mayo de 1956
Castellana, 63

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Hace tiempo que quiero escribirle y el insano trá-fago de esta vida madrileña me ha hecho demorarlo un día y otro. Quería decirle que al fin he escrito mi libro sobre El Greco. Un par de sus capítu-los me servirán para el ingreso en la Academia de Bellas Artes que será en este mes. El tomo, con no muy extenso texto y muchas estampas aparecerá, creo, antes del verano. He utilizado mucho los datos que tuvo Vd. la bon-dad de proporcionarme. Veremos si, estos y los otros, los he aprovechado con tacto.

Apenas pude ver al Sr. Donoso durante el Congreso, pues apenas he po-dido asistir a él, fuera de la sesión inaugural en la que hice el discurso. Y la de clausura, que, por cierto, fue estupenda, pero en la que había demasiada gente. He escrito a Donoso poniéndome a su disposición.

¡Pienso cómo estarán los reyes! Todo el mundo ha tenido una verdadera pesadumbre y creo que les acompaña el sentimiento unánime del país.

Con un fuerte abrazo sabe es su buen amigo

G. Marañón

(13)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN
CASTELLANA, 63

Madrid, 21 de julio de 1956

Sr. D. P. Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: He dedicado mi domingo de Toledo a leer su es-tupendo ensayo sobre Menéndez Pelayo, en la edición de Aguado. Es una muestra, óptima, de su sabiduría lograda, equilibrada y, a la vez, vivaz y

juvenil. Gran alegría me ha producido porque las tonterías que se han dicho sobre don Marcelino han creado (lo sé porque lo recojo en la Universidad) un desvío de la juventud hacia el gran maestro. El ensayo de Vd. es digno de él, de lo que era, abierto, generoso, con limitada capacidad de adaptación a todo lo nuevo y la vida es nueva cada día. ¡Y estos señores, pretenden detenerle en *Los heterodoxos*, y en la *Ciencia Española*, o, más aún, en las primeras ediciones de ambas obras!

El libro de Dámaso está bien, tal vez un poco incisivo, aunque siempre exacto. Lo incisivo es fruto de la reacción ante las sandeces, que obligan a afilar los dientes. José M^a Cossío hará una cosa buena en la Inauguración del Curso de Santander.

Yo he terminado mi libro sobre Toledo y El Greco. Está en la imprenta, en segundas pruebas. Ya se lo enviaré. Le cito mucho y con toda admiración.

Un cordial saludo de su amigo,

G. Marañón

Gracias por las citas en su Ensayo.

(14)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN

CASTELLANA, 63

Madrid, 23 de setiembre de 1956

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: He recibido el librito, corto por su tamaño, grande por su contenido. Lo he releído y me parece aún mejor que en la primera lectura.

He hablado mucho de él y espero que tendrá la trascendencia que merece.

Todo lo referente a don Marcelino requiere una crónica detallada. Algún día se hará.

Sabe cuánto le quiere su buen amigo

G. Marañón

CORRESPONDENCIA PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

(15)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN

CASTELLANA, 63

Madrid, 23 de enero de 1957

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Mil gracias por el *San Ignacio y Erasmo*, imuy interesante! Me lo entregó ayer Pelayo y esta noche misma, lo he leído. ¡Cuántas cosas sabe Vd.!

Iré pronto a Lisboa y le llevaré mi libro *El Greco y Toledo*.

Con un gran abrazo de su amigo,

G. Marañón

(16)

1957- febrero

[Telegrama mecanografiado]

E L T 23 -X- 57

Gregorio Marañón-Castellana 66- Madrid

Hago votos por un pronto y total restablecimiento cariñoso abrazo

Pedro S. Rodríguez. R. Al. Herculano, 3-Lxa

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(17)

[Carta mecanografiada]

Lisboa, 30 de abril de 1957

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón

Mi querido amigo: Estoy en grave deuda con Vd., no habiendo contestado a la bondadosa carta en que Vd. me daba su juicio sobre la parte del prólogo de mi *Antología*, que le di a leer. Tal juicio, procediendo de un hombre del criterio de Vd. y con su espíritu de justicia, universalmente reconocido, bastaría para hacerme sentir la responsabilidad en que yo podría incurrir si

por pereza dejase de terminar mi trabajo. Las palabras de Vd. serán para mí como una inyección de fe, de optimismo y de energía. Que Dios se las pague como yo se las agradezco desde lo más profundo de mi espíritu.

No quería contestarle sin haber terminado la lectura de su *Greco y Toledo*, que, por diversos azares y ocupaciones enojosas tuve que interrumpir. Es un libro bellísimo y lleno de encanto, en el que se aprende sobre El Greco mucho más que en los críticos especialistas de pintura, y en que se entiende con un ejemplo histórico tan evidente cuál puede ser la influencia del medio ambiente en la creación de la obra de arte y en la formación del genio artístico. Este ejemplo vale por todas las teorías que sobre el asunto se han elaborado. Toledo y El Greco quedarán para la posteridad como algo indisolublemente unido gracias a su labor investigadora y al encanto de la bella prosa de su libro. Es algo así como la simbiosis realizada entre Luis Vives y la ciudad de Brujas, de la cual se ven muestras patentes en el bello libro de Rodembach *Brujas la muerta*. No ha hecho nada de más Toledo con honrar lo mucho que ha hecho Vd. para resucitarlo históricamente y hacerlo visible a la sensibilidad moderna.

Espero que en breve saldrá mi *Antología* y tendré el gusto de mandarle a Vd. con anterioridad, la segunda parte del prólogo.

Un cariñoso abrazo de su verdadero y agradecido amigo

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(18)

[Carta manuscrita]

[Membrete] DR. G. MARAÑÓN

CASTELLANA, 63

19 marzo 1960

Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: No sé si vuelvo a escribirle de nuevo o si le escribo por primera vez sobre los admirables *Camino del Cielo y de la Maldad y Ceguedad del Mundo* y *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*.

El vacar que me permiten estos días, en que he estado indispuerto, me dejan entretenerme en estos gustosísimos trabajos. He tenido verdadera alegría leyéndolos y revisándolos.

CORRESPONDENCIA PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

Desearía hablarle de otras muchas cosas, unas ciertas y otras inciertas. Mi hijo le habló de varias de ellas. Yo ando fluctuando. Y es natural que así estemos todos.

Un gran abrazo de su buen amigo

G. Marañón

(19)

[Carta mecanografiada]

Lisboa, 21 de marzo de 1960

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón

Mi querido amigo: Su carta hablándome de los primeros volúmenes de mi colección «Espirituales españoles» me ha causado gran alegría porque me demuestra que su indisposición, de la que tenía noticia, no ha sido cosa de cuidado a Dios gracias. Me encanta que haya V. encontrado interesantes los dos primeros volúmenes de mi serie. Acaba de salir el tercero que V. recibirá, que está formado por escritos del mercedario Fr. Juan Falcón, figura importante y olvidada de nuestra espiritualidad no obstante haber tenido extraordinaria influencia en Europa, especialmente en Italia. Es el primer volumen de este año 1960 en el que esperamos publicar once más, que ya están preparados.

Si V. dice que desearía hablarme icalcule lo que yo daría por un cambio de impresiones con V.! Las cosas siguen en el mismo pie que cuando hablé con su hijo a quien no veía desde tantos años y que me causó una magnífica impresión.

Deseándole de todo corazón salud, le envía un afectuoso abrazo su viejo amigo

Firma: Pedro Sainz Rodríguez

(20)

[Telegrama manuscrito]

27 de marzo de 1960

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Gregorio Marañón Moya
Serrano 49. Madrid.

Muy sincero emocionado pésame ruego transmita familia cariñoso abrazo. Pedro Sainz Rodríguez.

Pedro S. Rodríguez. Alexandre Herculano 3. 2º dº. Lisboa.

(21)

[Carta mecanografiada]
[Membrete] GREGORIO MARAÑÓN MOYA
ABOGADO

Madrid, 11 de abril de 1960
Serrano, 49

Excmo. Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez
Lisboa

Querido y admirado amigo; agradecí, de todo corazón, su sentido pésame por el fallecimiento de mi padre (q.e.p.d.).

Se lo leí a mi madre y demás familia. En estas horas de profundo dolor para nosotros, el recuerdo de los buenos amigos es nuestro mejor consuelo.

La adhesión que a su memoria ha demostrado España entera, es realmente algo difícil de superar.

A pesar de ello, a toda esta triste familia le es muy duro conllevar el vacío inmenso.

Mi padre sentía por Vd. una sincera amistad y una auténtica y profunda estimación por su persona y por su obra. Desde siempre. Lo sabe Vd. muy bien.

Dos o tres días antes de su muerte, despachando con él una tarde, me leyó la última carta de Vd. y me encargó que le leyera –él ya no podía– la *Semblanza de San Alonso Rodríguez* tan bondadosamente dedicada por Vd.

Le envía un abrazo su buen amigo,

Gregorio Marañón

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1989): *Historia de España. España actual. La Guerra Civil (1936-1939)*, Vol. 13, 1, Madrid, Gredos.
- AZAÑA DIAZ, Manuel (1997): *Diarios, 1932-1933: «Los cuadernos robados»*, intro. Santos Juliá, Barcelona, Crítica.
- ___ (1978) *Memorias políticas. I (1931-1933)*, Barcelona, Crítica.
- ___ (1966): *Obras Completas*, México, Oasis.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Julio (1998): *Pedro Sainz Rodríguez, de la Monarquía a la República*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MARIAS, Julián (1966): *Al margen de estos clásicos. Autores españoles del siglo XX*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- MOA, Pío (2001): *El derrumbe de la segunda república y la guerra civil*, Madrid, Encuentro.
- ___ (2000): *Los personajes de la República vistos por ellos mismos*, Madrid, Encuentro.
- ___ (1999): *Los orígenes de la Guerra Civil Española*, Madrid, Encuentro.
- PALACIOS, Jesús (2005): *Las cartas de Franco. La correspondencia desconocida que marcó el destino de España*, pról. Stanley G. Payne, Madrid, La esfera de los libros.
- RIVAS, Natalio (1987): «Cincuenta cartas a Marañón», ABC literario, (18-VII), 45-60.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1988): *Semblanzas*, pról. José María de Areilza y epíl. Luis María Ansón, Barcelona, Planeta.
- ___ (1986): *Visión de España*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo.
- ___ (1978): *Testimonio y Recuerdos*, Barcelona, Planeta.
- TUSELL, Xavier (1977): *La oposición democrática al franquismo. 1939-1962*, Barcelona, Planeta.

AULA DE POESÍA RAFAEL MORALES

RAFAEL MORALES: EL HOMBRE Y EL POETA

JAVIER LOSTALÉ

RAFAEL MORALES es todo él un texto por cuyas venas circula su vida, un lenguaje donde constantemente se concibe, donde realidad, sueño, tiempo, amor y memoria se tornan conciencia de una existencia que nunca acaba en él, sino que está signada por la participación de todos y de todo, en la que la ética y la estética se funden. Un lenguaje con pulso, generador de latidos. Sí, el hombre y el poeta forman una unidad en Rafael Morales, como la forman lo íntimo y lo colectivo, con épocas en que se acentúa lo primero o lo segundo. Lo más cotidiano tiene en él la misma respiración que lo extraordinario, y lo invisible y lo tangible pierden sus fronteras en la máxima comunicación humana con la que la poesía de Rafael llega a los lectores. Una poesía en la que –y parafraseo a Claudio Rodríguez– es constante:

la coherencia entre el destino personal y la realidad histórica, y donde existe un diálogo muy machadiano del hombre con las cosas, y una participación en ellas que adquiere el grado de conocimiento; conocimiento que fundamenta la piedad y la misericordia que manan de sus versos. Todo ello ligado a la conciencia del fracaso, de la iniquidad y de la mentira, y a una innata alegría de vivir, así como a la irrupción sorprendente de la esperanza.

Hombre y poeta son la misma cosa en Rafael Morales, porque ambos cohabitan la belleza y están impulsados por el deseo de eternidad. La

voz del poeta es tan humana que se escucha como un canto, donde están muy presentes los sonidos del corazón.

Si leemos un fragmento del *Encuentro* que le dedica su amigo Vicente Aleixandre, nos llegan los primeros resplandores de esta fusión entre vida y poesía que caracteriza toda la obra del autor talaverano. Escribe el Premio Nobel:

¡Cuántos años han transcurrido desde entonces! En el curso 1935-36, Rafael finalizaba su bachillerato, y había abierto ya libros de poesía. Una casita en Talavera de la Reina. Casa talaverana, con patio claro, con mucho pimpollo en tiesto, con mucho geranio, con mucha flor, con algún arbustillo. Cerca, ancho, solemne, el Tajo. Un curso donde el niño baña su cuerpo, siempre en el mismo río, siempre en río diferente. Nubes. Y una figura extendida en el ribazo, con sueño, con vigilancia, con imaginación, con enorme abandono. Y al fondo, lejos, muy lejos, las dehesas. Aquellos toros zaínos, los otros berrendos, las vacas madres. Y en paseos demorados, más allá de los trigales, de los barbechos, el coro suelto de las cabezas nobles, alzadas, mientras el muchacho miraba y se detenía. Y seguía, y volvía la cabeza... Al fondo, la sierra levantada, la serranía brava, embestidora, cerrando el horizonte.

Hijo único, a la sombra del patio, en la silla de anea, tumbada sobre la pared blanca, las horas iban despacio, mientras la madre, la tía (las dos, madres) pasaban y repasaban raudas en sus faenas. El muchacho, con mano lentísima, volvía las hojas. Líneas cortas: versos. Y escribir. ¿Por qué no? Catorce años. Los primeros versos de Rafael. Y el primer teatrillo. Lo que él llamaría algún día su segunda vocación.

¿Cuáles son, nos preguntamos ya, los principales resplandores que nos llegan tras la lectura de este texto de Aleixandre? Un primer resplandor es el de la casa donde nació y pasó su infancia y adolescencia. En la tercera parte de su libro *Entre tantos adioses*, titulada «Raíces», dice en la última estrofa de su poema «Casas» [...] Viejas casas perdidas de la infancia, / refugio mineral de la memoria, / retorna ahora a vosotras / mi sangre con antiguos celindos y jilgueros / y a los ojos nocturnos de mi madre, / donde Dios inventaba las estrellas. Un segundo resplandor es el que habita la ciudad, Talavera, «tan

nimbada por la luz de amanecida» –escribe Rafael Morales. Cuánta luz de amanecer hay en su poesía, cuánta aurora incrustada en el ser hasta hacerse nombre de la amada. Luz injertada en las palabras «pujando lentamente / desde el silencio oscuro / como un árbol nocturno / hacia la luz del día». El tercero y el cuarto proceden de la dimensión cósmica de muchos de sus poemas que rebasan los límites de la realidad sin destruir la verdadera naturaleza de esta, sino, por el contrario, ahondando su sentido y dignificándola. Y algo fundamental en este poeta: el poder genésico de la mirada, capaz de engendrar plenitud en su patrimonio que es el presente: «Como si el pasado / jamás hubiera sido / y como si el futuro / no hubiera de llegar, / lo perfecto culmina / sólo en la clara cima / del presente, / porque tan sólo en él / la realidad existe / y es cierto el patrimonio / de los ojos». Por último, y siempre sin abandonar el *Encuentro* de Aleixandre, aparece la figura del toro, luego humanizada por Rafael, en los *Poemas del toro*, caracterizados por «su irradiación cósmica», como señaló Claudio Rodríguez y por su potencia simbólica y pasional. Unos sonetos que son como fogonazos, muy visuales, con oleadas de latidos, en los que la vida, la muerte, el amor, la soledad, la maternidad, la nada, la valoración por primera vez de lo humilde, lo feo, lo derrotado por el tiempo, y la tragedia colectiva de nuestra Guerra Civil, nos inundan con su verdad y emoción. Y es que, no en este primer libro, que inauguró la señera colección *Adonais*, sino que a lo largo de toda su obra la utilización del soneto fue siempre para él un campo sin alambradas ni fronteras. Junto a Gerardo Diego creo que es uno de los grandes sonetistas del siglo xx. El indiscutible dominio formal de Rafael Morales, tiene como almas al Romancero, y a Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Villamediana, como muy bien señaló Claudio Rodríguez, y un fuego neorromántico, pero con esa contención que presta la transparencia. Leyendo estos poemas llegamos a olvidarnos del toro tras incardinar en nuestra propia vida su fuerza telúrica. Basta un ejemplo para confirmar lo que decimos: el soneto

titulado «Pasión»: «Tras el engaño de la capa suave / un encendido toro va burlado / y siente con furor que el trapo alado / se le escapa ligero como un ave. / Así va mi pasión tras ese grave / fantasma vaporoso que he soñado, / y despierto creyéndole alcanzado, / mas viento sólo entre mis brazos cabe. / Y así mi corazón, igual que el toro, / desborda su pasión huracanada / hecho dolor bravísimo y sonoro. / Más la ilusión ha sido derrotada / y la sangre se ha vuelto largo lloro / bajo el reinado firme de la espada».

A partir de *Poemas del toro*, publicado en 1943, y hasta 2003, murió en 2005, fueron amaneciendo otros ocho libros en los que escuchamos la misma voz verdadera, pero con diferentes registros. El amor y la muerte eran -según nos dice el propio poeta-, temas principales de *El corazón y la tierra*, así como esa presencia, ya aludida de lo feo, de lo humilde y de lo derrotado, con ese soneto excepcional titulado «A un esqueleto de muchacha», que es un homenaje a Lope de Vega, en el que con su semilla metafísica el tiempo enarbola su inevitable ganancia. Muy conocido es este poema, pero siempre nuevo en cada lectura, como le sucede a la poesía con mayúscula: «En esta frente, Dios, en esta frente / hubo un clamor de sangre rumorosa / y aquí, en esta oquedad, se abrió la rosa / de una fugaz mejilla adolescente. / Aquí el pecho sutil dio su naciente / gracia de flor incierta y venturosa / y aquí surgió la mano, deliciosa / primicia de este brazo inexistente. / Aquí el cuello de garza sostenía / la alada soledad de la cabeza / y aquí el cabello undoso se vertía. / Y aquí, en redonda y cálida pereza, / el cauce de la pierna se extendía / para hallar por el pie la ligereza». Brilla la solidaridad con quienes padecen desventuras de toda índole, entre los que se encuentran los no amados, los tristes, en *Los desterrados*; Lo íntimo predomina en *Canción sobre el asfalto*, donde hay poemas como el «Canto doloroso al cubo de la basura» en los que lo real logra la profundidad de lo alegórico; la vida entera de la Humanidad simbolizada por la vida de un hombre cualquiera, está presente en *La máscara y los dientes* a través de lo que el poeta denomina liro-

dramas; se acentúa el carácter sociomoral de este poemario y se expone una panorámica de un mundo en general carente de amor y sobrado de egoísmos en su siguiente libro *La rueda y el viento*, para, posteriormente, mediante *Prado de serpientes*, invitarle al lector a reflexionar sobre esa víbora acechante que se esconde bajo la apariencia bella y tentadora del prado. Posteriormente en los poemas de *Entre tantos adioses* escuchamos –en palabras de Fernando Lázaro Carreter– «una nueva y hermosa y triste y elegante y sencilla modulación de la melodía que, desde Manrique, resuena por las más altas cimas de nuestra lírica». Y de este modo llegamos, tras diez años de silencio, a la publicación de *Poemas de la luz y la palabra*, en donde, como señala el recordado hispanista y crítico literario José Paulino Ayuso, «desemboca en la poesía como forma de permanencia y de trascendencia». Obra fundamental en la creación de Rafael Morales en la que con desnudez plena imprime el rostro vital del poeta de un modo semejante a como el paño de la Verónica imprime el rostro de Jesús. En este caso el paño está tejido por la luz y la palabra. Vida y poesía son aquí hermanas gemelas concebidas por el acto de la creación. En este libro se cumple sin ninguna fisura la defensa que siempre ha hecho Rafael de la poesía como revelación, el convencimiento –subrayado por el profesor y filólogo Francisco Ruiz Soriano– de que el poema no se hace con el lenguaje, sino que está ya en el lenguaje. La luz y la palabra son fuente de revelación en este libro, radicalmente joven por lo que entraña de disposición a ser embarazado por todo lo existente, pero ya libre de tanto vivido de todo lo que no sea esencial, de ahí la síntesis y la brevedad de los poemas. La luz del amanecer nos amanece, la mañana fecunda la alegría que enciende el amor: «Porque tú ya venías / jubilosa de aves / derrotada la noche / ocultó sus estrellas. Para gozarte, / amarte, / tener tu claro cuerpo / existe la alegría. La luz, le parafraseo, abre la libertad / la altiva patria azul / de la belleza». La luz desvela, deslimita, crea libertad y esperanza, y en el sueño, vuelvo a parafrasearle, nos «comunica con una realidad intan-

gible / donde el tiempo no existe». La luz se aposenta en nosotros, actúa y nos revela. Encarna, como reza el título de unos poemas, la plenitud del presente [...] «Claridad, terco amor, / plenitud del presente / en la gloria del día».

En cuanto a las palabras, se refiere a ellas Rafael Morales como «silábicos latidos», las palabras le edifican. El hombre y el poeta son dentro del lenguaje poético, donde su nombrar exacto crea y la palabra es luz aun dentro de lo más oscuro. Las palabras en el poema vencen al tiempo, son inmortales. Quien amó y lo escribió, eternamente sigue vivo su amor en lo escrito, aunque el amante haga siglos que murió. Con transparente precisión lo expresa en los versos de «Ante un poema del siglo XVII»: «Estos versos / fueron escritos con amor, / por amor. / Firmes en el papel / se obstinan contra el tiempo / en un presente invariable. / La muerte ejercitó / su tiranía / sólo sobre el amante, / pero el amor / arde aún intacto / en las viejas palabras / del poema».

Termino: Sobre la relación entre vida y poesía Rafael Morales ha escrito:

Siempre he pretendido que mi poesía responda a lo más noble y hondamente humano, pero eso no basta. Lo que yo he escrito siempre ha tenido una doble vertiente. Por un lado, y más por idiosincrasia que por calculado propósito, un afán de reconocermé, de vivir en ella, de proyectarme en sus versos tal como soy y tal como veo el mundo en el momento en que escribo. Por otro lado, y aquí si que ya cabe el calculado propósito, siempre he tenido viva intención de lograr que la emoción humana se funda hondamente con la emoción artística, sin la que el poema no puede existir.

Rafael Morales es, sin duda, una de las voces más puras y profundas (sencillez y profundidad no están reñidas) de la poesía española del siglo xx. Su creación poética es un acto de conciencia que constantemente nos habla de que por aquí pasó un hombre.

LIBROS

AA. VV. *El Teatro Español Universitario: Espacios de libertad durante franquismo*. Edición de Javier Huerta. Coordinación de Daniel Migueláñez. Berlín, Peter Lang, 2020, 328 pp.

MAŠA KMET

Universidad Complutense de Madrid

ESTE VOLUMEN es el segundo colectivo dedicado a la investigación sobre los Teatros Universitarios Españoles durante el franquismo, después de la edición de *Teatro Español Universitario (TEU): 1940-1951* en los *Anales de Literatura Española*. Igual que la primera, esta publicación también deriva del proyecto de investigación i+d. Historia del Teatro Universitario Español (TEU). Primera etapa: 1939-1950, llevado por Javier Huerta Calvo. El presente libro recoge las investigaciones brevemente anticipadas como ponencias durante las Jornadas sobre el TEU, organizadas en la Universidad de Murcia en noviembre de 2018, que demuestran de nuevo la intensa actividad de los Teatros Universitarios durante la dictadura franquista y la necesidad de seguir investigando sobre ella.

Como introducción a este volumen, el editor, Javier Huerta Calvo repasa brevemente los inicios del TEU y su relación con sus antecedentes como La Barraca, el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas y El Búho. En unos párrafos nos enseña lo novedoso que fue el TEU, sobre todo por su repertorio que ya no se basaba solamente en los clásicos, sino que incluyó también autores contemporáneos extranjeros y nacionales, en lo que posteriormente se basaron los teatros de cámara que emergieron en los años 50.

Como todas las actividades artísticas durante la dictadura franquista, los teatros universitarios también fueron limitados por las restricciones impuestas por la censura, lo que condicionó significativamen-

te su funcionamiento y, especialmente, los repertorios que se propusieron hacer.

El primer artículo, de Diego Santos Sánchez, se centra en este enfrentamiento de los TEUs con la censura franquista. El autor hace una síntesis de los funcionamientos de la censura en aquella época y nos ayuda a entender cómo este aparato influyó en las actividades de los grupos universitarios. Su contribución luego recoge las obras que el TEU se propuso llevar al escenario en la década 1939-1949 y expone los datos más relevantes encontrados en sus expedientes de censura.

El TEU fue un espacio de libertad que no solo abrió la puerta a muchos autores jóvenes españoles, sino que también permitió el desarrollo artístico de numerosos directores e intérpretes. El libro incluye varios artículos enfocados sobre algunas de las figuras que colaboraron con el TEU o surgieron de él, entre las que encontramos dramaturgos, directores y actrices.

Sergio Santiago Romero dedica su artículo a Agustín Embuena Vázquez, uno de los actores y directores que surgieron del TEU de Madrid. En la primera parte se ocupa de la biografía y la producción teatral del artista. La segunda parte se centra en la obra *Periquito contra el monstruo de la democracia* que Embuena Vázquez estrenó con el guión del TEU en 1939.

La contribución de María del Mar Mañas Martínez explora los aspectos de la escenificación de *El casamiento engañoso*, de Gonzalo Torrente Ballester. El trabajo destaca los curiosos aspectos de la representación de esta obra que el TEU hizo bajo la dirección de Modesto Higuera para la reinauguración de la Universidad Complutense en 1943.

A continuación, M.^a Ángeles Varela Olea escribe sobre Alberto Crespo y Julián Ayesta y su obra distópica *La ciudad lejana*. Pese a que la obra logró pasar por la primera revisión de la censura, quedó prohibida pocos días después de su estreno. En su artículo la investi-

gadora analiza la obra y explora su relación con el cuento ruso *Ak y la humanidad*, de Jefim Sosulia. Además, expone los medios que permitieron al TEU evitar la censura y conseguir un estreno en el Teatro Español de Madrid.

Juan Antonio Ríos Carratalá presenta otra obra que resultó problemática en la época. *La noche no se acaba*, de Faustino González-Aller y Armando Ocano recibió el Premio Lope de Vega en 1950 y fue estrenada por el TEU al año siguiente. No obstante, su destino fue parecido al de *La ciudad lejana*, ya que pronto se suspendieron todas las funciones por el supuesto carácter inmoral y heterodoxo de la obra. El artículo investiga el texto polémico y las posibles razones para su prohibición.

Es de mucho interés también la contribución de Rafael González Gosálbez que presenta a María Jesús Valdés, una de las mejores actrices de los años cincuenta que empezó su carrera en el TEU. El trabajo recorre su trayectoria desde sus años en el TEU y su participación en las compañías del Teatro Español, del Teatro María Guerrero y del Teatro de Cámara Valdés-Mompín, hasta su final causado por su casamiento con el médico de Franco. La curiosa historia termina con el regreso de la actriz a los escenarios españoles tras la muerte de su marido y el investigador expone las opiniones de la crítica a la hora de su reemergencia.

Gonzalo Torrente Ballester fue otra figura estrechamente relacionada con los TEUs y los demás grupos no profesionales, ya que fue uno de los críticos teatrales que cubrían los estrenos del teatro no comercial y escribió sus reseñas para el diario *Arriba*. Sobre Torrente Ballester trata en este libro Santiago Sevilla Vallejo, centrándose en su obra teatral *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*. El artículo repasa algunas de las obras teóricas más conocidas del ensayista y crítico y estudia la relación entre *Lope de Aguirre* y la propuesta teórica de la renovación del teatro español de Torrente Ballester.

Además del TEU Nacional funcionaban en España numerosos TEUs vinculados a las universidades de diversas ciudades. Por ende, este volumen dedica algunos artículos a los grupos que funcionaban fuera de la capital y sus experiencias en las décadas 40 y 50.

Sobre el TEU en Barcelona escribe Nuria Plaza Carrero y pone el énfase en el repertorio que esta agrupación llevó a cabo en los primeros once años de su trayectoria. El texto ofrece información sobre los principales objetivos y características del TEU en su primera etapa y se centra en la evolución del TEU de Barcelona en esta década. Sin embargo, es sobre todo valiosa la segunda parte del artículo en el que se ofrece un listado de las obras montadas por este grupo, junto con todos los datos más relevantes de cada representación.

Otro TEU significativo de esta primera etapa fue el de Sevilla, investigado en este volumen por María Jesús Bajo Martínez. La autora centra su artículo en Luis González Robles, quien fue conocido en las décadas posteriores como artista, pero empezó su trayectoria como director del TEU de Sevilla entre 1938 y 1944. Fue justo en esta época cuando el grupo sevillano tuvo más éxito y se convirtió en el modelo del teatro universitario. Bajo Martínez presenta la vida artística de González Robles y su relación con el SEU (Sindicato Español Universitario). Hace, además, un valioso repaso de las obras que el grupo llevó a los teatros sevillanos en los años de su dirección.

A finales de la década de los 40 y a principios de la siguiente empezaron a funcionar en España junto con los TEUs también otros grupos no profesionales, denominados teatros de cámara y ensayo, grupos experimentales o teatros independientes. Estas nuevas formaciones estuvieron estrechamente relacionadas con los grupos universitarios y heredaron de ellos algunas características y, sobre todo, su novedoso repertorio. Por lo tanto, este libro recoge también algunas investigaciones sobre agrupaciones fuera del ámbito universitario.

El primero de ellos es el estudio de Nieves Pérez Abad sobre el Teatro Universitario de Murcia que empezó como un TEU y se

convirtió a lo largo de los años en un Teatro Independiente. La autora se centra en este segundo período de la compañía (1967-1975) y expone los rasgos por los que el luego llamado TU de Murcia puede calificarse como un Teatro Independiente. Además, enumera las obras que la agrupación llevó a cabo en esos ocho años, junto con las actividades de formación que organizaron.

Del Teatro Universitario de Murcia escribe también Abraham Esteve, quien presenta el espectáculo *La fiesta de los carros*, dirigida por César Oliva. En 1968 Oliva unió seis entremeses escritos por autores del teatro clásico español para construir un espectáculo que mostrara en la práctica que un teatro universitario también podría contar con el rigor de un previo estudio y la frescura clásica de lo popular. Esteve analiza *La fiesta de los carros* en tres niveles: el interpretativo, el sonoro y el escenográfico.

Cristina Bravo Rozas se ocupa de las obras hispanoamericanas que se escenificaron en España entre 1940 y 1950, tanto a cargo de los TEUs, como de los demás grupos no profesionales y hasta de las compañías que sí lo eran. Tras hablar sobre la presencia de la cultura hispanoamericana en la España de posguerra, Bravo Rozas menciona primero las obras de algunos autores argentinos que podían verse en los teatros comerciales por su carácter cómico, y pasa a enumerar las obras que fueron escenificadas por los teatros no profesionales. Destaca al grupo de cámara La Carátula que abrió las puertas a las dramaturgias hispanoamericanas en España.

Este mismo grupo, La Carátula, es el tema del que se encarga Enrico di Pastena quien estudia los primeros montajes en su etapa no profesional que abarca los años entre 1948 y 1950. Di Pastena presenta los datos esenciales de las ocho obras que la agrupación llevó a cabo en este período entre las que la mayoría eran de autores extranjeros. Finalmente, el investigador habla sobre la obra que más importancia tuvo para La Carátula en esos primeros años: *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. Se analizan las razones por las que la obra

pudo representarse, aunque antes había estado prohibida durante más de una década, y la reacción de la prensa a esta obra maestra a la hora de su estreno en 1950.

Las influencias del TEU se podían observar también más allá de las fronteras españolas. Alba Gómez García presenta un grupo con características parecidas a las de los teatros universitarios que surgió en París bajo la dirección de una actriz española, Jacinta Hernán, y fue apoyado por el Servicio Universitario del Trabajo (SUT). El trabajo de la compañía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático de París consistía en giras anuales por España (1959-1974) con el propósito de participar en la campaña de alfabetización organizada por el SUT. El artículo analiza las trayectorias del TEU, el SUT y la compañía parisina y destaca sus puntos de convergencia entre los años 1966 y 1967.

Por último, se puede observar en el artículo de Javier Domingo Martín el relevante papel de las revistas que se publicaban en el entorno universitario. El joven investigador destaca las revistas *Haz*, *Juventud* y *La Hora*, publicadas por el SEU, *Cisneros* y *Raíz*, procedentes del ámbito universitario madrileño. El propósito del texto es analizar el papel de las obras dramáticas en estas cuatro revistas para señalar la presencia de los autores contemporáneos españoles en las carteleras de los TEUs.

En definitiva, esta recopilación de artículos supone una contribución más que necesaria a la investigación de los Teatros Universitarios Españoles. La diversidad de los textos que incluye nos muestra claramente lo imprescindibles que fueron estos grupos para el teatro durante la posguerra franquista. Los investigadores demuestran con sus contribuciones a este libro que el TEU estuvo presente en muchas ciudades y que estas formaciones consiguieron hacer un cambio significativo en los repertorios en los teatros de todo el país. Además, como indica ya el título del libro, el TEU construyó un espacio de libertad para numerosos intérpretes, directores y otros artistas. Es,

LIBROS

por tanto, un libro de gran importancia para las futuras investigaciones académicas, ya que ofrece una visión más profunda sobre las agrupaciones universitarias y numerosos datos sobre las representaciones del TEU que hasta ahora no se habían documentado.

AA. VV. *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Edición de Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez. Madrid, Iberoamericana, 2021, 326 pp.

IGNACIO HUERTA BRAVO

Hamilton College

FERNANDO LARRAZ y Diego Santos Sánchez son los coordinadores de este volumen dedicado a la historiografía literaria durante el franquismo. En el estudio introductorio, los editores sostienen que buena parte de la literatura española entre la guerra civil y la muerte de Franco –fuera oficial o crítica, seguidista o reactiva, escrita en el interior o en el exilio– tenía el franquismo como lugar de enunciación «bien para seguir sus dictados y difundirlos, bien para intentar ejercer una precaria autonomía crítica localizando alguno de los escasos espacios de indeterminación ideológica y retórica, o bien para intentar subvertir las razones del estado de cosas condenando a la obra a la proscripción y a los estrechos cauces de la circulación clandestina» [18].

Literatura bajo el franquismo que se caracteriza por una serie de anomalías en las prácticas, instituciones y relaciones de poder. Según Larraz y Santos, estas fueron: la ruptura con la tradición literaria de las décadas previas a la guerra civil; la segregación entre las literaturas del interior y del exilio; la uniformidad lingüística y la hostilidad hacia las lenguas regionales; la censura estatal y la autocensura de autores y editoriales; la autarquía cultural; la imposición de unos determinados marcos estéticos de acuerdo con los principios ideológicos de la dictadura; y, consecuencia de las anteriores, la implantación de una historiografía que trató de ahorrar a sus necesidades ideológicas, cuando no de marginar expresiones literarias no orto-

doxas y/o contrarias al *status quo*. Los autores abogan por la revisión del discurso historiográfico de la literatura heredada del franquismo. Con este objetivo, el presente volumen ofrece once trabajos que esclarecen las relaciones entre la censura, las instituciones y los estudios literarios en las casi cuatro décadas de dictadura.

Valeria De Marco analiza la herencia de Menéndez Pelayo y su concepción unitaria del entrelazamiento entre lengua, tradición y religión católica en los estudios y la crítica literarias en el franquismo. Del menendezpelayismo se derivan algunos criterios historiográficos herméticos –como realismo o barroco– y obsoletos –como el de generación– que pretendían encorsetar a los literatos en la especificidad nacional para aislarlos de las corrientes internacionales. Según De Marco, así sucedió con los poetas, novelistas y dramaturgos exiliados, incorporados al canon por criterios folklóricos que eludían su compromiso político y su relación con el exterior.

En la misma línea, Max Hidalgo Nácher cuestiona el canon de la poesía del interior y del exilio establecido por Dámaso Alonso tras la guerra. A juicio de este investigador, tras la publicación de *La poesía de San Juan de la Cruz* (1942), Alonso contribuyó a implantar la estilística católica y a reducir la teoría literaria posterior a unos patrones expresivos en línea con el idealismo y el acientificismo impuestos en los años cuarenta. Esta concepción teológica soslayaba las especificidades críticas y la significación política de la poesía de la posguerra. Según expone Hidalgo citando a Vidal Beneyto, las carencias de este sistema influyeron decisivamente tanto en el retraso de la llegada del estructuralismo y de la semiótica a España, como en su deficiente implantación académica. Como resultado, la universidad española, desde los setenta hasta el siglo XXI, habría asimilado una idea deficiente de estructuralismo continuista con la estilística de Dámaso Alonso y ajena a los cambios paradigmáticos que llevarían al post-estructuralismo, como el cuestionamiento del autor y la unicidad del hecho literario.

Ha de tenerse en cuenta que la contradicción, alimentada por el propio franquismo, entre sus seguidores –defensores de la Fe– y los materialistas –marxistas, masones y todos los demás enemigos de España artificialmente hermanados y reducidos a un bloque monolítico– fue un reduccionismo de la propia propaganda. Pudiera añadirse que muchas de las concepciones idealistas y organicistas del hecho literario heredadas por la historiografía franquista también las compartían antagonistas históricos del catolicismo imperante en la España de finales del XIX, como ejemplifica Giner de los Ríos en sus *Estudios de Literatura y Arte* (1876). Además, la concepción de la literatura como signo del carácter de un pueblo influyó decisivamente en las letras finiseculares así como en la heterodoxa Generación del 98¹.

Por su parte, Rocío Ortuño Casanova reconstruye la menos conocida historia de Filipinas en torno a la guerra civil y sus relaciones con el franquismo a través de iniciativas diplomáticas, literarias y cinematográficas –véase *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román–. Según la autora, el régimen, mediante organismos como el Instituto de Cultura Hispánica, favoreció la retroalimentación cultural con la antigua colonia, interesado en rescatar, aun cuando solamente fuera en sus aspectos simbólicos y retóricos, el imperio español. El fracaso en el empeño por acercarse al archipiélago, cuya comunidad hispanohablante era ya insignificante a mediados de siglo XX, lo resumía el excéntrico Giménez Caballero en una de sus delirantes anécdotas: «tuve que dar una conferencia en una cueva para ocho personas como si estuviéramos conspirando, aunque qué propaganda íbamos a hacer allí, y había que hacerlo en inglés, así que me retiré de esa expansión» [96].

Berta Muñoz Cáliz es especialista en la relación entre el teatro y la censura franquista. Una de las paradojas que señala la investigadora

¹ Véase De Jongh-Rossel, Elena (1985): *El krausismo español y la generación de 1898*, Valencia, Albatros.

refiere al aumento de expedientes de censura durante el aperturismo de los años sesenta debido a un aumento considerable de la representación de obras de autores exiliados y a la proliferación de otras tantas en el interior, críticas con la realidad social. Un caso particular fue el de Buero Vallejo, cuyas obras de los cuarenta y cincuenta salvaron el control de la censura cosechando un gran éxito de público. Por el contrario, en plena etapa aperturista, se atrevió con *La doble historia del doctor Valmy* (1964), que no fue llevada a escena hasta después de la muerte de Franco (1976) debido al descarnado retrato de la tortura policial.

Otros trabajos que comentaremos sucintamente son los de Geneviève Champeau, que examina el recorrido del género de relato de viaje hacia formas más subjetivas y críticas que las inicialmente marcadas por la interpretación teleológica franquista. En el mismo sentido que De Marco y Náchter, Juan José Lanz aborda la historiografía de la poesía y el establecimiento de un canon basado en un concepto acrítico y popularista de generación. El autor expone cómo la aparición de la poesía social cuestionó los cánones clasicistas y antirrealistas asentados a principios de los cuarenta, exaltando el valor comunicativo de la poesía como expresión de una realidad problemática. Sobre las relaciones entre editores, autores y el canon del interior y del exilio a finales de la década de los 50 y principios de la del 60, se centran los trabajos de Navarrete, Vauthier y Larraz. María Teresa Navarrete escribe sobre el homenaje a Machado en Collioure, en 1959, y los conflictos derivados de la iniciativa editorial de Carlos Barral de promocionar una nueva generación de poetas. Bénédicte Vauthier analiza las implicaciones que tuvieron en el mundo editorial la promoción de las nuevas generaciones comprometidas con la poesía social y la anterior generación del exilio. Fernando Larraz trata de las infructuosas iniciativas de reencuentro entre el interior y el exilio. El capítulo de Domingo Ródenas Moya versa sobre la ruptura con la poesía *engagée* y el surgimiento de la neovanguardia, que cues-

tionaba el lugar del autor y el lector hasta la ruptura total con el propósito comunicativo de la literatura. Finalmente, Cristina Suárez Toledano explora el boom de la literatura hispanoamericana como estrategia comercial que favoreció, en su tímida apertura al exterior, la imagen de modernidad del régimen de Franco.

En suma, el presente volumen contribuye al mejor conocimiento de las relaciones entre las instituciones académicas, las iniciativas culturales y los organismos de control del franquismo y la literatura, no solamente en la fase más coercitiva de posguerra, sino también durante el ciclo aperturista del tardofranquismo. De este modo, consideramos que sus autores se enfocan acertadamente en la circulación de la obras literarias en los años sesenta y setenta –consideradas y promovidas, cuando se trataba de dar otra cara del régimen, o prohibidas cuando tenían menor proyección internacional–; documentan magistralmente las divisiones y desencuentros en las operaciones de marketing editorial de ciertos estilos y generaciones contraculturales, permitidas y/o alentadas por el Estado; y exponen detalladamente la pervivencia de determinados cánones heredados de entonces o su influjo en los estudios literarios hasta el siglo XXI.

AA. VV. *Aldo Manuzio en la España del Renacimiento*. Introducción y edición de Benito Rial Costas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 402 pp.

ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

EL PRESENTE ESTUDIO ha pretendido en palabras de Benito Rial Costas «ser una aportación a este proceso de revisión del impacto de Manuzio, indagando en algunos aspectos de su influencia en la España del siglo XVI, subrayando la complejidad y aspectos presentes en el fenómeno y modelo “aldino” y evidenciando la necesidad de matizar muchas de las consideraciones que sobre el impacto de Manuzio se han hecho». Los capítulos que forman parte de este volumen estudian de forma enriquecedora, por tanto, estas diversas facetas entorno a la labor editorial del gran humanista e impresor Aldo Manuzio. Vicente Bécares Botas (Universidad de Salamanca) examina la *recuperación y restauración* de las ediciones aldinas de autores griegos y latinos. La biblioteca de la Universidad de Salamanca, poseía hacia 1530 prácticamente la totalidad de los clásicos griegos. Bécares Botas señala que las razones de dicha producción editorial fueron principalmente escolares. Por su parte, Roland Béhar estudia la influencia de los autores clásicos publicados por Aldo Manuzio en el canon de la poesía castellana de Boscán y Garcilaso. Con el catálogo *enchiridia* de Aldo, comentado por Roland Béhar, Manuzio ayudó potencialmente a la creación de un canon renovado que fue imitado por Garcilaso, Boscán y sus amigos italianos.

Antonio Carpallo Bautista (Universidad Complutense de Madrid y director del Grupo de Investigación Bibliopagia) analiza la figura de Aldo Manuzio como encuadernador de bibliófilos en su taller veneciano entre 1494 y 1515. Comenta las aportaciones de Aldo Manuzio

al mundo de la encuadernación (como la utilización del dorado en la decoración de las tapas, el uso de hierros con diversos motivos, el uso de tapas de cartón, del tafilete, de marcas en los pliegos para su mejor ordenación o el cosido a la griega) y los diversos estilos decorativos aldinos.

La observación del impacto del modelo aldino y de sus obras en el Humanismo español queda reflejado en la investigación de Antonio Dávila Pérez (Universidad de Cádiz) titulada «Grados del impacto del libro aldino en los *Studia Humanitatis* de España a través de los textos». Para ello analiza algunos textos de Vicente Mariner que, para traducir su *Batracomiomaquia*, se sirvió del texto de Aldo Manuzio, y de Pedro Simón Abril, Hernán Ruiz de Villegas y Diego Girón, los cuales también se valieron de los textos de Aldo para la traducción latina de las fábulas de Esopo.

El trabajo titulado «Aldo en las bibliotecas de los humanistas españoles», de Arantxa Domingo Malvadi (Real Biblioteca de Madrid, Universidad Complutense de Madrid), se centra en las ediciones aldinas presentes en las bibliotecas particulares de Hernán Núñez de Guzmán, de Juan Páez de Castro y Diego de Covarrubias, cuyos ejemplares pueden ser considerados en la actualidad, según la Dra. Domingo Malvadi «raros» y «curiosos» por su escasez, por las marcas de procedencia que conservan y, sobre todo, por sus anotaciones marginales.

«Varia fortuna del Aristóteles griego de Aldo (1495-1498) en la España del siglo XVI» de Ángel Escobar (Universidad de Zaragoza) comenta el empeño de Aldo Manuzio por reunir la obra completa del filósofo (corpus que hasta entonces se hallaba parcialmente diseminado) y la formación de un nuevo texto, un nuevo *Aristoteles Graecus* por parte de Aldo, que logró editar en cinco tomos entre 1595 y 1598.

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (Universidad Complutense de Madrid) en «Los impresos aldinos en la educación de Felipe II: tipo-

grafía y heterodoxia» profundiza en las ediciones aldinas que sirvieron para la formación del futuro rey y desvela las ediciones disfrazadas como salidas del taller de Aldo Manuzio y que, sin embargo, pertenecieron a autores sospechosos de heterodoxia, y que fueron impresas en Alemania o Suiza.

Manuel José Pedraza Gracia (Universidad de Zaragoza) indaga en la «Presencia de Aldo Manuzio en las imprentas peninsulares de la Corona de Aragón», como titula su estudio y a la par que profundiza en la destacada labor editorial, impresora y de distribución del libro de Aldo Manuzio en Venecia, señala que es difícil encontrar la presencia de Aldo Manuzio en la Corona de Aragón, ya que no había una necesidad de «imitación».

Por su parte Inmaculada Pérez Martín (Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y del Oriente Próximo, CSIC) en «Las aldinas griegas de Diego Hurtado de Mendoza» lleva a cabo un meticoloso estudio sobre los conocimientos de griego de Hurtado de Mendoza, sus lecturas de libros griegos y sobre las ediciones aldinas en su biblioteca.

Fidel Sebastián Mediavilla (Universitat Autònoma de Barcelona) en «Manuzio y la puntuación en la España del XVI: la lenta incorporación del punto y coma aldino» se centra en el reconocimiento de los caracteres aldinos y, en concreto, de la puntuación y de la incorporación del punto y coma por primera vez en el *De Aetna* aldino y su devenir en textos posteriores.

Por último, Julián Solana Pujalte (Universidad de Córdoba) en «Las ediciones aldinas de la biblioteca de la Catedral de Córdoba y el legado de Juan de Ginés de Sepúlveda» realiza una revisión en este trabajo del legado del humanista Juan Ginés de Sepúlveda a la iglesia mayor de Córdoba, ya que los ejemplares no presentan marca explícita de posesión y concluye señalando que, tras el análisis de los ejemplares, de las veintitrés ediciones aldinas de la Biblioteca de la Catedral de Córdoba, solo una perteneció con toda seguridad a Juan

LIBROS

Ginés de Sepúlveda y otras doce presentan bastante probabilidad, lo que demuestra su inclinación por los estudios griegos. Solo en doce no ha encontrado ninguna evidencia de pertenencia.

García Santo-Tomás, Enrique. *Signos vitales. Procreación e imagen en la narrativa áurea*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020, 364 pp.

FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ AMO
Universidad de Córdoba

ESTE NUEVO ENSAYO de Enrique García Santo-Tomás, igual que su *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco* (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015), es un buen ejemplo de la revitalización de los estudios en torno a los vínculos y relaciones entre Literatura y Ciencia durante el llamado Siglo de Oro castellano. Sin ánimo de hacer historia de la crítica, se podría sostener, quizás, que el renovado interés en la permeabilidad de las letras humanas del período clásico a los avances de la ciencia y la técnica contemporáneas podría remontar su origen a la reevaluación de la literatura castellana del Bajo Barroco, donde sería posible inscribir a Francisco Santos, autor que protagoniza el capítulo «Celebraciones», último del libro. Tradicionalmente, la literatura castellana posterior a las grandes luminarias del Barroco más estricto (Góngora, Lope, Quevedo) había sido etiquetada como epigonal y, en consecuencia, carente de interés. En tiempos recientes, sin embargo, ha comenzado a ser leída desde nuevas perspectivas, y el examen de los escritos de los llamados novatores, que vivieron y en bastantes casos publicaron a caballo entre los siglos XVII y XVIII ha contribuido a deshacer la imagen tópica del intelectual barroco, a quien se solía describir como integrista en lo religioso, reaccionario en lo político y, sobre todo, plegado sobre sí e ignorante, cuando no adversario implacable, de los progresos de la ciencia europea de su tiempo. Constituye mérito indiscutible del ensayo de García Santo-Tomás el propósito de aplicar retrospectivamente este enfoque, no solo a los novelistas y dra-

maturgos cumbre del Barroco, sino incluso a los hombres –y algunas mujeres– de letras del propio Renacimiento. Y es que el arco cronológico propuesto comprende los casi dos siglos exactos comprendidos entre 1500 y 1698.

La disciplina objeto de estudio no es, en esta ocasión, otra que la obstetricia, que presenta la particularidad de que fue tradicionalmente ejercida, de modo informal, por mujeres: parteras o comadres, en la primera acepción del diccionario académico, y nodrizas o amas (de leche o de cría), en la novena. Eran profesionales imprescindibles de valoración ambivalente. En virtud de su intimidad con las parturientas y de su control o mero conocimiento privilegiado de las circunstancias de la concepción y nacimiento de cualesquiera criaturas, suscitaban cierto recelo. De hecho, es posible reconstruir, a lo largo del Renacimiento, un deliberado proceso de masculinización de la profesión obstétrica que, sin embargo, jamás hubo de completarse: salvo cuando surgían complicaciones que requerían atención médica letrada, las mujeres eran, por lo común, quienes atendían los partos. Si bien hubo bastantes parteras o comadres que alcanzaron reputación excelsa, la vinculación de sus prácticas con algunos de los pluriempleados personajes femeninos de la serie celestinesca es bastante indicativa del velo de sospecha a través del cual eran contempladas las practicantes de las disciplinas relacionadas con el alumbramiento. La suspicacia afectaba no solo a quienes ofrecían sus servicios en el exacto momento del parto, sino que, más allá, se extendía a las amas de leche o de cría, procedentes a menudo de clases sociales no privilegiadas y grupos étnicos subordinados a los predominantes y capaces, de acuerdo con los puntos de vista contemporáneos, de contaminar, en lo moral y lo biológico, a las criaturas que les eran encomendadas. En una conferencia de García Lorca sobre la lírica popular, aún se sostenía, a comienzos del siglo pasado, que: «Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el

romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses».

Las inquisiciones de García-Santo Tomás en torno a las apariciones de parteras y nodrizas en la novela y el drama de los Siglos de Oro demuestran que su papel en el discurso literario no era, en verdad, muy desemejante del que ostentaban en la España, y seguramente también la Europa, del momento. Se trataba, en ambos casos, de personas y personajes secundarios, si bien a la vez imprescindibles para canalizar el curso de los acontecimientos. De todas formas, y quizás aquí se encuentre la contribución más relevante del ensayo de García Santo-Tomás, es digno de mención el hecho de que el vocabulario relacionado con las prácticas obstétricas haya sido utilizado, desde fechas muy tempranas, para aludir a, y meditar sobre, los procesos de creación y divulgación del discurso literario. Los ejemplos que se podrían traer a colación son innúmeros; baste con remitir a «Intervenciones» (1580-1670), segunda sección del libro, y, a modo de ilustración, a las célebres palabras con que Cervantes alude a la originalidad de sus novelas cortas: «mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en brazos de la estampa».

Son precisamente Miguel de Cervantes y dos de sus continuadores en el Seiscientos (Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y el menos frecuentado Francisco Santos) quienes protagonizan la tercera sección del ensayo, «Imágenes (1613-1698)», que se propone indagar en las representaciones de la procreación en la novela del siglo XVII. La aproximación de García Santo-Tomás es exhaustiva: deja testimonio de las apariciones de parteras y nodrizas, y de las circunstancias con ellas relacionadas, a lo largo de la trayectoria de los tres autores para, a continuación, elegir una contribución concreta de cada novelista y someterla a minucioso examen. Las piezas seleccionadas son *La señora Cornelia*, de Miguel de Cervantes, impresa junto con el resto de sus ejemplares en 1613; *Don Diego de noche* (1623), de Salas Barbadillo; y *La tarasca de parto en el mesón del infierno* (1672), de Francisco

Santos. *Don Diego de noche* «se considera una de las novelas de ambientación matritense más importantes del reinado de Felipe IV», según recuerda García Santo-Tomás en la página 25 de su ensayo. A pesar de ser, según el análisis del autor demuestra, muy representativas de las circunstancias ideológicas y sociales de los respectivos reinados de Felipe III y Carlos II, *La señora Cornelia* y *La tarasca del parto* gozaban, sin embargo, de menor estimación crítica. Es lugar común entre los cervantistas que *La señora Cornelia* se puede tener, de nuevo en palabras del autor, extraídas de la página 24 de su estudio, por «inferior a sus pares». Francisco Santos es, a su vez, según leemos en la página 274 del ensayo, un «narrador parcialmente olvidado», a quien García Santo-Tomás lee sin dejarse condicionar por las evaluaciones previas, que le habían etiquetado como escritor puritano sospechoso de plagios diversos.

Como todas las incursiones en campo inexplorado, el valor del ensayo de Enrique García Santo-Tomás, en cualquier caso, proviene no solo del trayecto efectivamente recorrido a lo largo de sus páginas, sino también de las nuevas y diferentes sendas de investigación que, en el análisis de las intersecciones entre el discurso médico y el propiamente literario, trata de promover. Tras leer el estudio, es menos probable que los especialistas pasen por alto las menciones de parteras y nodrizas, personajes ancilares pero también recurrentes, en la literatura de los Siglos de Oro. Asimismo, prestarán mayor atención a los usos metaliterarios del vocabulario relacionado con la concepción, el nacimiento y el puerperio, conscientes de la necesidad de desentrañar el sentido de construcciones aparentemente banales y lexicalizadas. El ensayo de García Santo-Tomás, en este sentido, puede denominarse, sin lugar a dudas, pionero.

Kranz, Janette. *El periodismo literario de Leopoldo Alas, Clarín*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2020, 319 pp.

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA
Universidad San Pablo-CEU

EL PRESENTE VOLUMEN se suma a los publicados en la colección Tesis doctorales «Cum Laude» de la Fundación Universitaria Española que, solo de la serie dedicada a Literatura, publicada desde 1996, lleva la formidable cantidad de ochenta y seis volúmenes. Desde entonces, dicha colección se ha propuesto difundir investigaciones, como la presente, de probado interés y rigor científico, puesto que para alcanzar tal calificación un tribunal de expertos antes ha evaluado y hecho apreciaciones al autor sobre el trabajo. Realmente, la cuantiosa y meritoria labor de la colección en sí y de su inicial artífice, Amancio Labandeira, merecen capítulo aparte por su acertada apuesta durante más de dos décadas por llevar a los catálogos de las bibliotecas los primeros trabajos científicos de jóvenes, muchos de los cuales han confirmado su solidez profesional con el paso de los años.

El volumen que nos ocupa fue codirigido por las profesoras Sabine Schmitz y Pilar García Pinacho y alcanzó la máxima calificación en un tribunal presidido por el también hispanista, Stefan Schreckenbergr en la Fakultät für Kulturwissenschaften de la Universidad de Paderborn. Se trata de una muestra más de la rigurosa dedicación a la investigación de la literatura española decimonónica de estudiosos alemanes como la mencionada directora del trabajo, en que se explora las siempre enriquecedoras relaciones de la Literatura con el Periodismo, en este caso, en las de la obra clariniana.

Para la presente investigación, su autora contaba con la extraordinaria edición de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas, publicada por

ediciones Nobel y que Jean-François Botrel e Yvan Lisorgues dedicaron a la meticulosa y muy meritoria recopilación en seis tomos de los artículos del prolífico autor de *La Regenta*, así como los dos tomos de artículos reeditados en libros de crítica editados por Laureano Bonet. Ese es el *corpus* inicial del que la autora de este volumen ha hecho una selección para centrarse en aquellos publicados entre 1875 y 1901 en los que se produce la hibridación literario-periodística. Y puesto que el medio periodístico determina no solo la composición, sino el texto, pero también al lector, comprometiéndolo a una lectura híbrida, un estudio riguroso como el presente requiere la búsqueda de estos en su medio de comunicación original. Gracias a esa tarea se nos proporcionan todos aquellos datos relevantes para interpretar el texto sin perder de vista su entorno, la jerarquía que tiene entre la primera y última plana, su proximidad con los anuncios, si va acompañado de ilustraciones, si apareció como folletín, etc., puesto que todos estos datos condicionan al autor, pero también a su lector. Las tablas del apéndice nos informan con claridad no solo de la fecha y publicación, sino del día de la semana en que aparece la contribución clariniana, puesto que un texto escrito, publicado o leído un lunes, no es compuesto ni recibido igual que si aparece un sábado o un domingo. Por lo mismo, también se nos informa si aparece en el suplemento literario, cuántas líneas ocupa, si es faldón o cuerpo del texto, si está en una columna u otra, al final o en el centro de la misma, y si tuvo el privilegio de verse acompañada de algún grabado, dibujo o ilustración. Algunos artículos clarinianos fueron para *El Español* o *Madrid Cómico*, y algunos se publicaron fuera de sección, si bien, la mayoría pertenecían a series como sus muy conocidos «Paliques». La autora incluso establece el porcentaje del fragmento narrativo cuando están insertos en un artículo mayor.

Todos estos datos sirven para analizar los textos desde una metodología pluridisciplinar basándose en que, a diferencia de lo que sucede habitualmente con otras obras, estas micro-obras literarias

dependen e interactúan con su marco periodístico. Así, al estudio periodístico del subgénero, le sigue el análisis de texto, es decir, el de la configuración de la literariedad del fragmento, para deducir de ello las semejanzas que pueda tener con el resto de las obras clarinianas.

El volumen se detiene también en dar unas notas de contexto relativas a las fructíferas e intensas relaciones entre Literatura y Periodismo durante el siglo XIX español, haciéndose eco de la aún hoy actual pregunta retórica que Juan Valera planteaba: «¿Quién si vale algo y si ha logrado alguna celebridad como escritor no ha sido o no es periodista en España?»

El presente trabajo parte de la necesidad fundamental de ahondar en la problemática definición de lo literario en el artículo literario-periodístico, atendiendo a las aportaciones en dicho terreno de Simone Winko, Massimo Salgaro y Arthur M. Jacobs, entre otros. En este sentido más teórico, cabría haber ahondado algo más en las aportaciones españolas a la Teoría de la Literatura, de la que el único crítico del que se da cuenta es de Fernando Lázaro Carreter, a propósito de la interpretación comunicativa del texto. En cualquier caso, a estos teóricos se suman los de la Teoría del Periodismo, en los que la representación de estudios españoles está, de hecho, casi monopolizada por la preferente atención a los trabajos de Gonzalo Martín Vivaldi, José Luis Martínez Albertos y Teodoro León Gross, precedidos brevemente por algunas notas sobre el criterio de Dovifat relativo a qué se entiende por periodismo de opinión.

Como no podía ser de otro modo cuando se escribe sobre Clarín, se destaca la importantísima función pedagógica de su obra. Convencido toda su vida de que tanto la Literatura como el Periodismo han de ser educadores, las colaboraciones son un diálogo con el lector de quien llegó a escribir en *El Imparcial*: «Lo mejor sería que los más sabios, los más elocuentes, los mejores, fueran los periodistas» [2020: 28]. Colaborador frecuente en prensa, sus artículos eran distribuidos en distintas provincias por varias agencias: Agencia Exprés, Agencia

Española y Agencia Almodóvar, con un factor multiplicador que, al escritor siempre angustiado por las economías que era Alas, catedrático y padre de familia, le venía muy bien, pues como se constata, la remuneración anual que percibía por ello doblaba la de su sueldo como profesor universitario. Fascinado desde su juventud por el medio periodístico y sus posibilidades, son interesantes las noticias sobre *Juan Ruiz*, aquel periódico manuscrito que redactaba Alas, él solo, entre 1868 y 1869, al que siguió *La Instrucción* con sus entrañables amigos Pío Rubín, Tomás Tuero y Armando Palacio Valdés, con quienes fundó también *Rabagás*. A estas precoces iniciativas seguirá toda una ingente dedicación de años que lo llevaría durante toda la vida a las redacciones de publicaciones diversas, como *Madrid Cómico*, *El Solfeo*, *La Publicidad*, *La Unión*, *Los Lunes de El Imparcial*, *El Herald de Madrid*, *La Ilustración Ibérica* y *El Progreso*, por citar solo aquellos en que publicó más de un centenar de artículos, más de cuatrocientos para cada una de las dos primeras de este listado. De ese total de dos mil ciento veintiún artículos, se nos indica el número de aquellos que son híbrido-narrativos –57–, es decir, aquellos que tienen inserto un fragmento de esta naturaleza, excluyendo del estudio aquellos insertos dramáticos o líricos, para concluir, entre otras cosas, que su autor no les da un trato especial, sino que los destina a las mismas publicaciones en las que era colaborador habitual.

Pero también el presente trabajo presenta un análisis de la literariedad de dichos fragmentos narrativos en relación con el tema del artículo en que se inserta, de su lenguaje, su protagonista o cómo se convierten en un arma contra la censura entre 1875-1883. Durante este periodo de la Restauración, se habían suspendido todas las publicaciones que no acatasen la monarquía constitucional, por lo que los colaboradores como Alas aprenden a burlar la vigilancia con medias palabras, insinuaciones o con ficciones político-literarias. Como apunta Janette Kranz, es significativo «que la época militante de Alas coincida con el mayor número de artículos híbridos narrativos que

LIBROS

tratan un tema político actual» [2020: 156], muchos de ellos en la prensa jocoso-seria: *El Solfeo*, *La Unión* y *Gil Blas*.

No solo las técnicas narrativas ni los recursos literarios analizados hacen del artículo híbrido un género literario, sino también su efecto estético sobre el destinatario. Y si cualquier análisis de la producción de los grandes autores acaba por ser también una aproximación a la historia política del país en que ejerce su labor, lo es con más motivo cuando el objeto de estudio se inserta en las páginas de una publicación periódica.

Gómez González, Juana Coronada. *Escritoras de Pleguerra: Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arregui y Dolores Catarineu*. Sevilla, Benilde Ediciones, Bio-bibliografías y textos, 2021, 292 pp.

ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

RECOGE, con gran rigurosidad científica, la trayectoria biográfica y bibliográfica de cuatro escritoras madrileñas coetáneas que sobresalieron en los años de la Pleguerra en España: Cristina Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arregui y Dolores Catarineu.

El presente estudio es fruto de la tesis doctoral que Juana Coronada realizó de estas escritoras y leyó en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en 2019. Juana Coronada Gómez ha pretendido rescatar del anonimato a estas escritoras, principalmente poetisas, y un conjunto de textos de las mismas prácticamente desconocidos.

Todas ellas reúnen características similares. Recibieron una esmerada formación, si bien es verdad que en el caso de María Cristina de Arteaga y de María Teresa Roca de Togores, era lo propio ya que ambas formaron parte de la aristocracia. Fueron destacadas poetisas que desde muy jóvenes sintieron la vocación por la literatura y se mantuvieron fieles a las costumbres sociales y morales de la época.

María Cristina de Arteaga Falguera (1902-1984), hija de los futuros duques del Infantado, fue descendiente del poeta y I marqués de Santillana, don Ínigo López de Mendoza y de la Vega. Recibió una esmerada educación y obtuvo Premios Extraordinarios en Historia en la Universidad Central de Madrid en 1921 y de doctorado en Ciencias Históricas en 1926. Como señala Juana Coronada «esta

pasión por el estudio la hizo muy popular entre la alta sociedad madrileña, donde destacaba de manera evidente por su enorme cultura y afán de conocimiento». Pasa su juventud entre la vida social de una joven aristócrata y la intelectual. Cristina de Arteaga comenzó su carrera literaria con el libro de poemas *Sembrad...*, publicado en la Editorial Calleja en 1925. Tras un desencanto amoroso, ingresó en la vida religiosa y llegó a ser priora general de la Federación de Monasterios de Monjas Jerónimas Españolas. Sor Cristina de la Cruz de Arteaga fue una religiosa intelectual que siguió participando hasta sus últimos días en actos públicos y cultivando la poesía.

María Teresa Roca de Togores Pérez del Pulgar (1904-1989). También de familia noble, recibió una esmerada educación. Desde muy joven destacó como poetisa. También colaboró en la prensa con relatos y artículos llegando a ser una intelectual destacada que gozaba de popularidad. Sus creencias religiosas y pensamiento conservador le llevó a no estar de acuerdo con la emancipación de la mujer. Entre sus libros de poemas se encuentran *Poesías* (1923), *Romances del sur* (1935), *El puente de humo* (1946) y *Antología intemporal* (1974).

Josefina Romo Arregui (1909-1979), nacida en Madrid, pertenecía a una familia en contacto con el mundo del libro. Su padre se ocupó de la gestión de la Librería Internacional de Romo, iniciada por su abuelo, importante librero-editor. Recibió una esmerada educación fuera y dentro de España. En España llegó a recibir Premio Extraordinario de Doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Como docente ocupó la Cátedra de Historia de la Lengua y Literatura españolas en la misma Universidad. Josefina Romo en *La peregrinación inmóvil* (1932) publicó sus primeros versos de la infancia y adolescencia. Tras el éxito de este libro, continuó dando a conocer su poesía en las ediciones venales tituladas *Romancero triste* (1935), *Acuarelas* (1936) y *Poemas al aguafuerte* (1940). En 1958 se exilia voluntariamente en Estados Unidos, en donde sigue publicando libros de poesía como *Isla sin*

tierra. Poema (1955), *Elegías desde la orilla del triunfo* (1964), *Autoantología* (1968) y *Poemas de América* (1968).

Por último, Dolores Catarineu Saldaña (1914-2006) también sintió desde edad muy temprana la vocación por la literatura. Su vena poética aparece marcada por la figura de Juan Ramón Jiménez quien prologa su primer libro *Amor, sueño, vida* (1936). A este libro de poemas le siguió *Siempre* (1943). Se casó con Hans Bloch, pintor alemán afincado en España, a finales de los años cuarenta. Dolores Catarineu se dedicó en todo momento a apoyar a su marido en su faceta artística y por este motivo el matrimonio pasó largas temporadas fuera de España. Las colaboraciones principalmente poéticas de Dolores Catarineu en la prensa periódica se concentran entre 1944 y 1958. A partir de entonces no encontramos más testimonios de su escritura.

NOTICIAS DEL
SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

En el año 2020 el Seminario Menéndez Pelayo publicó el número 46 de la revista *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica (CILH)* que marca el inicio de la nueva etapa de esta revista. La parte monográfica, dirigida por José Antonio Llera, se dedica a la poeta extremeña Ada Salas. La sección miscelánea abarca temas diversos: la narrativa de Antonio Prieto, la poesía de Rafael Morales, la novela *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, y la presencia de mujeres en la literatura uruguaya a principios del siglo XX. Además, se ha añadido una nueva sección, «Papeles de la Fundación», en la que trataremos temas literarios relacionados con la Fundación Universitaria Española. En su primera edición Isabel Balsinde escribe sobre Pedro Sainz Rodríguez y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

Con el comienzo de la nueva etapa de *CILH* hemos establecido también la plataforma OJS que nos permitirá estar a la altura de los estándares académicos de las mejores revistas de investigación científica. Allí puede consultar los artículos publicados en los últimos cuatro números de la etapa anterior (nº 42-nº 45) y todos los números de la nueva época de la revista.

Como parte de la colección «Tesis doctorales “Cum Laude” de literatura» se publicó en el mes de abril el trabajo de Sonia Pérez Castro, *Esa literatura insensata. La narrativa breve de Enrique Vila-Matas*. Pese a su reconocimiento mundial, pocos especialistas se habían ocupado de la prosa corta de Vila-Matas. La tesis, dirigida por Santos Sanz Villanueva, presenta un análisis de sus textos breves divididos en tres épocas. La primera incluye sus dos primeros cuentos, *En un lugar*

solitario (1973) y *La asesina ilustrada* (1977). En la segunda Pérez Castro analiza *Nunca voy al cine* (1982), *Impostura* (1984) y *Una casa para siempre* (1988). La última, la época de madurez, abarca los cuentos *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Exploradores del abismo* (2007), *Perder teorías* (2010) y otros relatos.

En la colección «El Arte de la Crítica» se publicó la novela *Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato, con la edición e introducción de Luca Cerullo. La novela fue finalista del Premio Nadal de 1946 y se publicó por primera vez en 1947. Galvarriato escribió además una novela corta, *Raíces bajo el agua* (1953), y algunos cuentos. Tras largos años de silencio, su figura está adquiriendo interés como una de las voces femeninas más peculiares de la literatura española en el primer franquismo. Además de la reedición más que necesaria de esta novela olvidada, Luca Cerullo hace un valioso estudio en el que presenta a la autora y el contexto del que nació *Cinco sombras*. El investigador menciona también la recepción crítica y presenta algunas opiniones de la época que compararon la novela con *Nada*, de Carmen Laforet, y *La tormenta*, de Virginia Woolf. Finalmente, Cerullo hace un análisis de *Cinco sombras* en el que destaca los temas de encierro, el tiempo inmóvil y el silencio, que resaltan en la novela.

RESÚMENES / *ABSTRACTS*

Resúmenes / Abstracts

EL MALTRATO INFANTIL EN LA NOVELA *MIAU* DE GALDÓS

NYDIA JEFFERS

Elkins High School

nydiarvargas@gmail.com

RESUMEN

El niño Luis Cadalso, en la novela *Miau* (1888) de Benito Pérez Galdós, experimenta sueños, pesadillas, ilusiones visuales, y alucinaciones visuales y auditivas que exponen la angustia de un niño maltratado, víctima de la violencia escolar, gráfica, verbal y física, además de la negligencia educativa y la privación afectiva. El trastorno de estrés agudo, el primer mes tras el cese del puesto de trabajo del abuelo, y el trastorno de estrés postraumático, durante el segundo mes tienen lugar con síntomas similares que: (1) comienzan con reacciones fisiológicas; (2) se desarrollan con recuerdos involuntarios y (3) la evitación deliberada de recordatorios del acoso a su abuelo y a sí mismo; (4) continúan con pánico, furia y desapego; y (5) culminan con las alteraciones cognitivas, como su visión negativa sobre el valor de la vida y la ideación suicida que eventualmente transmite a su abuelo.

PALABRAS CLAVE: maltrato infantil; trauma; trastornos por estrés; Galdós; *Miau*.

ABSTRACT

The child Luis Cadalso, in the novel *Miau* (1888) by Benito Pérez Galdós, experiences dreams, nightmares, visual delusions, and visual and auditory hallucinations that expose the anguish of an abused child, victim of school, graphic, verbal and physical violence, in addition to educational negligence and emotional deprivation. The Acute Stress Disorder, the first month after the cessation from the position of his grandfather, and the Post-traumatic Stress Disorder, during the second month take place with similar symptoms that: (1) begin with physiological reactions; (2) develop with involuntary memories, and (3) the deliberate avoidance of the reminders of the harassment to his grandfather and himself; (4) continue with panic, rage and emotional detachment; and (5) culminate with cognitive alterations, such as the negative concept of the value of life and the suicidal ideation that he eventually transmits to his grandfather.

KEYWORDS: child abuse; trauma; stress disorders; Galdós; *Miau*.

RECIBIDO: 29-07-2021

ACEPTADO: 07-10-2021

¿ESTÁ TODO TAN CLARO EN FELIPE CENTENO?

MÓNICA PIQUERES LLOPIS

Universidad Complutense de Madrid

monicpiq@ucm.es

RESUMEN

Felipe Centeno es un personaje cuya importancia todavía hoy se sigue cuestionando, pese a aparecer en cuatro novelas de Benito Pérez Galdós, y ser protagonista absoluto de *El doctor Centeno*. Diversos han sido los investigadores que han tratado su relevancia, coincidiendo, la mayoría de las veces, en sus valoraciones. Partiendo de esta base, el presente estudio se centra en la figura de este héroe para profundizar en diferentes aspectos del mismo. Teniendo en cuenta que el novelista lo presenta poco a poco, sin terminar de dar los suficientes detalles para que los lectores tengan una visión nítida y concisa de él, logra mantener el interés sobre su persona, sobre todo porque al final de *Marianela* el narrador advierte que va a volver a recuperar al personaje. Estas y otras razones son las que, todavía hoy, pueden hacer que nos preguntemos: ¿quién es Felipe Centeno?, ¿de verdad Galdós no le da un protagonismo claro ni siquiera en la novela cuyo título alude a él específicamente?

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós; Felipe Centeno; novelas de la primera época; novelas contemporáneas; *El doctor Centeno*.

ABSTRACT

Felipe Centeno is a character whose importance is still questioned today, despite his appearance in four of Benito Pérez Galdós' novels, especially in *El doctor Centeno*. There have been various researchers who have dealt with the relevance of it, coinciding, most of the time, in the valuations of it. Starting from this base, this study focuses on the figure of this hero to delve into different aspects of it. Taking into account that he presents it little by little, without giving enough details so that readers have a clear and concise vision of him, he manages to maintain interest in his person, especially because at the end of *Marianela* the narrator warns that he is going to get the character back. These and other reasons are the ones that, still today, can make us wonder: who is Felipe Centeno? Does Galdós really not give him a clear role, not even in the novel whose title specifically alludes to him?

KEYWORDS: Pérez Galdós; Felipe Centeno; Galdós' first novels; Galdós' contemporary novels; *El doctor Centeno*.

RECIBIDO: 27-07-2021

ACEPTADO: 07-10-2021

RETRATO ORAL Y MODISMOS VERBALES: EL DISCURSO DE UN PERSONAJE GALDOSIANO, ANTÓN TRIJUEQUE, EN *JUAN MARTÍN, EL EMPECINADO*

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ

Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

garciaestrade@gmail.com

RESUMEN

El propósito de este estudio es analizar los retratos orales construidos por Pérez Galdós en un *Episodio Nacional, Juan Martín el Empecinado*, a través del discurso oral de mosén Antón Trijueque, principalmente, y de sus interlocutores, guerrilleros en la gran partida de el Empecinado contra el ejército francés en la Guerra de la Independencia.

Los logros obtenidos constituyen una espléndida galería de retratos dialógicos, desde el autorretrato hasta el retrato miniatura, cuya composición, según los materiales empleados, los diversifica en retratos anatómicos, bíblicos, cosificadores, diabólicos, metálicos, de repostería, tautológicos, y zoomórficos. El modismo verbal es una pieza fundamental para condensar la personalidad del retratado.

PALABRAS CLAVE: discurso oral; retratos orales; modismo verbal; mosén Antón Trijueque.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the oral portraits constructed by Perez Galdós in *National, John Martin, The Determined* through oral speech of Father Anton Trijueque mainly and its partners, guerrillas in the great game of the Empecinado against the French army in the War of Independence. The achievements are a splendid portrait gallery dialogic, from the self to the kaleidoscopic portrait, the composition according to the materials used, the diversification in portraits metallurgical, zoomorphic, devilish, and biblical. The verbal idiom is the cornerstone to condense the personality of the sitter.

KEYWORDS: oral speech; portraits dialogic; verbal idiom; mosen Anton Trijueque.

RECIBIDO: 27-07-2021

ACEPTADO: 07-10-2021

LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO: LA FERIA DE LA PERVERSIÓN

MARIACARMELA UCCIARDELLO

Universidad Autónoma de Madrid

mariaarmelau@yahoo.com

RESUMEN

Leopoldo Alas «Clarín» encomia *Lo prohibido*, que cuenta la vida inmoral de un perverso señorito que se desenvuelve con naturalidad en un mundo abyecto donde: «[...] Hasta los más sanos concluyen por acomodarse al principio de que las buenas formas redimen los malos actos» [Pérez Galdós, 2006: 176]. Ahora bien, Galdós parece contravenir el discurso decimonónico de género y adelantar temas como la decadencia moral y la crisis del ser humano, propios del siglo XX. Parece seguir sus pasos el mismo Alas «Clarín», al escribir su segunda y controvertida novela *Su único hijo*. Al hilo de estas consideraciones, cabe recordar que Alas «Clarín» en la reseña de 1887 de *Los pazos de Ulloa* asevera que «el Naturalismo es ya una antigualla» [Miller, 1993: 140]. Por ello no está de más decir que *Lo prohibido* y *Su único hijo* son novelas experimentales que se asemejan, en lo que se refiere a temáticas y técnicas, a *Il piacere*, novela del joven Gabriele D'Annunzio. En fin, el siguiente estudio quiere aseverar que Galdós y «Clarín» se adelantan al Modernismo y renuevan la novela decimonónica interesándose por el mundo de la perversión.

PALABRAS CLAVE: Galdós; «Clarín»; D'Annunzio; modernismo; perverso.

ABSTRACT

Leopoldo Alas «Clarín» praises *Lo prohibido*, that deals with the immoral life of a young, wicked gentleman living in a depraved society. Galdós seems to contradict nineteenth-century patterns about gender and anticipate themes such as the moral decline of the human being, which will be discussed during the twentieth century. Alas «Clarín» seems to follow his path, writing his second and controversial novel *Su único hijo*. Besides, it's worth mentioning that the same author in his review of *Los pazos de Ulloa* declared that «el Naturalismo es ya una antigualla» [Miller, 1993: 140]. *Lo prohibido* and *Su único hijo* are experimental novels which are like Gabriele D'Annunzio's *Il piacere*, as far as themes and techniques are concerned. This work aims to demonstrate that Galdós' and «Clarín»'s novels anticipated Modernism and renewed the nineteenth-century literature, introducing the myth of the villain and the theme of perversion.

KEYWORDS: Galdós; «Clarín»; D'Annunzio; modernism; villain.

RECIBIDO: 11-08-2021

ACEPTADO: 10-09-2021

LA REINTERPRETACIÓN DEL TEXTO EN LA PANTALLA: NAZARÍN DE
BENITO PÉREZ GALDÓS EN EL IMAGINARIO DE LUIS BUÑUEL

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha

Juan.Mancebo@uclm.es

RESUMEN

Benito Pérez Galdós fue una referencia fundamental en el cine de Luis Buñuel. Pese a que el insular no le interesó demasiado en su juventud y aparece tardíamente en su imaginario fue el escritor que más veces adaptó a la gran pantalla. *Nazarín* y *Tristana* supusieron trasvases de sus novelas homónimas mientras que en *Los olvidados* y *Viridiana* existían ecos de *Halma* y *La desheredada*, por lo que la obra de Pérez Galdós configura un elemento diferenciador en su filmografía. *Nazarín* fue uno de los filmes más controvertidos de Buñuel ya que trataba sobre la imposibilidad de seguir los preceptos cristianos sin convertirse en un agitador. Lo relevante de la película es su ambivalencia y el marco hermenéutico que proponía ya que el cineasta se apropiaba de la obra y la interpretaba según su particular mirada.

Este trabajo analiza la influencia del imaginario galdosiano en Buñuel a través de la adaptación de *Nazarín* así como su predominio en otras películas del director en la época mexicana. A través de una revisión bibliográfica, hemerográfica y audiovisual, planteamos los nexos y variaciones que realizó Buñuel sobre el argumento original concluyendo que el escritor canario no solo es fundamental en el universo cinematográfico sino también en la filosofía última del director aragonés.

PALABRAS CLAVE: adaptación; cine; literatura; cristianismo; poesía.

ABSTRACT

Benito Pérez Galdós was a fundamental reference in Luis Buñuel's cinema. Although the islander did not initially arouse his interest and only appears later in his imagery, he was the writer who most often adapted to the big screen. *Nazarín* and *Tristana* were transfers from their homonymous novels, while there were echoes of *Halma* and *La desheredada* in *Los olvidados* and *Viridiana*. As a result, Pérez Galdós' work configures a distinguishing feature in his filmography. *Nazarín* was one of Buñuel's most controversial films, as its plot dealt with the impossibility of following Christian precepts without becoming an agitator. What is significant about the film is its ambivalence and the open hermeneutic framework it proposes because the filmmaker appropriated the work and interpreted it according to his point of view. This work analyzes the Galdosian imaginary's influence on Buñuel through the adaptation of *Nazarín* as well as its predominance in other films by the director, mostly from the Mexican period. We propose the links and variations that Buñuel made on the original plot through a bibliographic, hemerographic, and audiovisual review, concluding that the writer from the Canary Islands is not only fundamental in the audiovisual universe but also in the ultimate philosophy of the Aragonese director.

KEYWORDS: adaptation; cinema; literature; Christianity; poetry.

RECIBIDO: 08-08-2021

ACEPTADO: 10-09-2021

LOS TERREMOTOS DE ANDALUCÍA (1884-1885) Y EL COMPROMISO SOCIAL DE LA PRENSA. *EL DÍA* Y SU NÚMERO EXTRAORDINARIO (27-I-1885)

PILAR GARCÍA PINACHO

Universidad San Pablo-CEU

pinacho.fhm@ceu.es

RESUMEN

Tras los terremotos de Andalucía de diciembre de 1884 la prensa fue ejemplo de compromiso y solidaridad para los damnificados. Tras un primer momento de desconcierto, todos los periódicos se hicieron eco de sus consecuencias calamitosas y de las innumerables iniciativas para socorro de las víctimas. Dentro de ellas destaca el número extraordinario del *El Día*, un joven, moderno y exitoso periódico, para «alivio de los pueblos de las provincias de Granada y Málaga perjudicados por los recientes terremotos». En el presente trabajo se dan a conocer los textos híbridos, literarios y periodísticos, de varios escritores, artistas y políticos: Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Ramón de Campoamor, José Zorrilla, Gaspar Núñez de Arce, José Echegaray, Emilio Castelar y Ripoll, Segismundo Moret y Prendergast, Joaquín Costa Martínez y Carrie Houghton. Igualmente célebres fueron los ilustradores que colaboraron: Arturo Mérida, Antonio Gomar, Aureliano de Beruete y Horacio Lengo.

PALABRAS CLAVE: prensa siglo XIX; *El Día*; Periodismo y Literatura; terremotos Andalucía.

ABSTRACT

After the earthquakes in Andalusia in December 1884 the press was an example of commitment and solidarity for the victims. After a first moment of bewilderment, all the newspapers echoed of their dire consequences and of the countless initiatives for helping the victims. Among them stands out the extraordinary number of *El Día*, a young, modern and successful newspaper, for «alivio de los pueblos de las provincias de Granada y Málaga perjudicados por los recientes terremotos». The present work presents the hybrid literary and journalistic texts of several writers, artists and politicians: Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Ramón de Campoamor, José Zorrilla, Gaspar Núñez de Arce, José Echegaray, Emilio Castelar y Ripoll, Segismundo Moret y Prendergast, Joaquín Costa Martínez y Carrie Houghton. Equally famous were the illustrators that collaborated: Arturo Mérida, Antonio Gomar, Aureliano de Beruete y Horacio Lengo.

KEY WORDS: 19th-century press; *El Día*; Journalism and Literature; Earthquakes Andalusia.

RECIBIDO: 05-10-2021

ACEPTADO: 09-11-2021

UNA «MEMORIA PRESTADA» DE JOSÉ DE LA COLINA. ANTONIO MACHADO Y SU GABÁN

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalpa

juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo contiene algunas ideas generales acerca de la comúnmente llamada Segunda Generación del Exilio y, en especial, acerca de los usos de la memoria colectiva. En las páginas iniciales, el autor describe las circunstancias históricas en que trabajaron estos escritores. De esta manera, se clarifica la relevancia de la historia y de la memoria en sus textos. Después de haber presentado el concepto central (memoria colectiva) y tras repasar los mecanismos gracias a los cuales las historias de la Guerra Civil española fueron transmitidos a los jóvenes refugiados, el artículo se concentra en el estudio de un breve ensayo firmado por José de la Colina. Dicho ensayo recrea un episodio falso acerca de los últimos días vividos por Antonio Machado. El comentario y la contextualización permiten entender el método que siguió el escritor al reformular y cuestionar la validez de lo narrado. El análisis demuestra la relevancia que tuvo para la Segunda Generación del Exilio la desmitificación de las imágenes legendarias y de las narraciones del periodo.

PALABRAS CLAVE: memoria colectiva; segunda generación del exilio; Antonio Machado; José de la Colina; Guerra Civil Española.

ABSTRACT

This article contains some general ideas about the commonly called Second Generation of Exile, specifically the usage of collective memory. In the first pages the author describes the historic situation of this group of writers. In this way it will become noticeably clear the importance of history and memory in their literary works. After defining the main concept (collective memory) and reviewing the mechanisms in which stories and images from the Spanish Civil War were transmitted to the young refugees, the article focuses on the analysis of a brief essay written by José de la Colina. The essay recreates a false episode on Antonio Machado's last days. By commenting and contextualizing the contents of the essay it becomes clear the method followed by this writer: reformulating the oral story and questioning its validity. The analysis will show the importance of demystifying the legendary images and tales of the period among this group of writers.

RESÚMENES / ABSTRACTS

KEYWORDS: collective memory; second exile generation; Antonio Machado; José de la Colina; Spanish Civil War.

RECIBIDO: 01-07-2021

ACEPTADO: 26-10-2021

DESCENDIMIENTO DE ADA SALAS: UN VIAJE ESTÉTICO ENTRE DOS ARTES

GILLES DEL VECCHIO

Universidad Jean Monnet

gilles.del.vecchio@univ-st-etienne.fr

RESUMEN

Descendimiento de Ada Salas presenta la particularidad de reunir varios poemas relacionados con una tabla flamenca del siglo XV elaborada por Van der Weyden. Este trabajo se organiza en torno al poema «(Écfrasis –ahora sí–. Inventario)», y hace resaltar la presencia de la obra iconográfica dentro de la composición lírica. La voz poética – mediante el léxico, la estructura, el ritmo, lo implícito y lo simbólico– invita a una continua visualización de la obra flamenca.

PALABRAS CLAVE: Ada Salas; *Descendimiento*; écfrasis; poesía contemporánea.

ABSTRACT

Ada Salas's *Descendimiento* presents the particularity of bringing together several poems related to a 15th century Flemish table elaborated by Van der Weyden. This work is organized around the poem «(Écfrasis –ahora sí–. Inventario)», and highlights the presence of the iconographic work within the lyrical composition. The poetic voice –through the lexicon, the structure, the rhythm, the implicit and the symbolic– invites to a continuous visualization of the Flemish work.

KEYWORDS: Ada Salas; *Descendimiento*; ekphrasis; contemporary poetry.

RECIBIDO: 27-05-2021

ACEPTADO: 07-10-2021

UNA GRAN PRUEBA DE IMPRENTA. VÍNCULOS INTERDISCURSIVOS EN LA POESÍA TEMPRANA DE ROGER WOLFE

MARIANO DOMINGO

Universidad Nacional de Mar del Plata

marianodomingo96@gmail.com

RESUMEN

La obra de Roger Wolfe, tradicional y reductivamente asociada a la corriente del «realismo sucio» español, ha hecho siempre de la reapropiación de pluralidad de materiales ajenos una operatoria fundante de su praxis poética. El autor, nacido en Inglaterra pero instalado en España desde la infancia, encuentra en la incorporación productiva de un amplio conjunto de objetos semióticos extra-literarios diversos (películas, canciones, axiomas de la filosofía y la ciencia, etc.) un motor insoslayable para su escritura. Sin embargo, los estudios especializados sistemáticamente han pasado por alto esta arista crucial de la poesía wolfiana. El presente trabajo se propone entonces revisar esa matriz *otra* de significados reinterpretados por el poeta anglo-español en un corpus de textos extraídos de tres de los primeros poemarios publicados por el autor entre 1992 y 1994 (*Días perdidos en los transportes públicos*, *Hablando de pintura con un ciego* y *Arde Babilonia*). Con este objeto se apelará a ciertas herramientas metodológicas desarrolladas para el estudio de los vínculos entre textualidades, discursos y medios distintos como lo son la «interdiscursividad» y la «intermedialidad».

PALABRAS CLAVE: Roger Wolfe; poesía española; interdiscursividad; intermedialidad.

ABSTRACT

For Roger Wolfe's poetry, traditionally and reductively associated to Spanish «realismo sucio», the expropriation of a plural set of materials has always been a crucial operation. The author, English born but living in Spain since his childhood, recognizes the creative incorporation of a vast heap of extra-literary and different semiotic objects (movies, songs, philosophic and scientific axioms, etc.) as an unavoidable driving force for his own writing. However, the specialized critic studies have systematically ignored this fundamental aspect in Wolfe's poetic practice. This article tries to go over that other meaning source reinterpreted by the English-Spanish poet in a corpus of texts taken from three of the first books published by the author between 1992 and 1994 (*Días perdidos en los transportes públicos*, *Hablando de pintura con un ciego* and *Arde Babilonia*). For such analysis it will be necessary to appeal to a set of methodological concepts specially generated for the study of the links between different kind of texts, discourses and media such as «interdiscursivity» and «intermediality».

KEYWORDS: Roger Wolfe; Spanish poetry; interdiscursivity; intermediality.

RECIBIDO: 08-09-2021

ACEPTADO: 11-11-2021

CORRESPONDENCIA PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ Y GREGORIO MARAÑÓN POSADILLO

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Fundación Universitaria Española

julio.escribano@hotmail.es

RESUMEN

El artículo expone este estudio la amistad entre el Dr. Marañón y el insigne académico Sainz Rodríguez, iniciada en 1924 a través de una correspondencia, interrumpida por la opción política y la conversación telefónica. Sin embargo, crece a partir de 1955 al intercambiar inquietudes intelectuales, y por último finaliza con la muerte de Marañón en la primavera de 1960.

PALABRAS CLAVE: correspondencia; república; monarquía; Sainz Rodríguez; Gregorio Marañón.

ABSTRACT

This study exposes the friendship between Dr. Marañón and the distinguished academic Sainz Rodríguez, which began in 1924 through correspondence, interrupted by opposing political views and beginning of telephone conversations. However, it's increased from 1955 on by exchanging intellectual interests, and finally ends with the death of Marañón in the spring of 1960.

KEYWORDS: correspondence; republic; monarchy; Sainz Rodríguez; Gregorio Marañón.

RECIBIDO: 14-09-2021

ACEPTADO: 05-10-2021

Normas para presentación de originales

Los artículos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.

Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica (CILH) viene publicándose como anuario regularmente desde 1978, aunque excepcionalmente puede publicar dos números al año.

Los datos personales del autor solo podrán aparecer en el encabezamiento, pero no constarán bajo ningún concepto en el artículo ni en las notas a pie de página para asegurar su posterior revisión ciega.

CILH está abierta a publicar aquellos trabajos científicos que se sometan a una revisión inicial por parte del Consejo Editorial de la revista que, en caso de su aprobación, procederá a enviarlos a los evaluadores para que realicen una valoración por pares, externa, ciega y anónima.

CILH hará llegar a los autores la decisión editorial, en la que constará la aceptación o rechazo del original enviado, las motivaciones de dicha decisión y, en caso de haberlas, las modificaciones sugeridas por los evaluadores.

NORMAS PARA AUTORES

1. Los artículos tendrán una extensión de 40.000 a 75.000 caracteres (espacios incluidos) a espacio y medio y las reseñas de 50.000 a 10.000 caracteres (espacios incluidos).

2. Los trabajos se enviarán a la plataforma OJS de la revista en soporte informático (Word).
3. La disposición de márgenes del documento será la que, por defecto, aparece en la configuración de un documento Word en el modo Normal: 2,5 cm. en márgenes superior e inferior; 3 cm. en márgenes derecho e izquierdo.
4. Todas las colaboraciones deberán ajustarse al formato siguiente: Se utilizará el tipo de letra Garamond tamaño 12 para el texto normal, tamaño 11 para las citas textuales de más de tres líneas y tamaño 10 para las notas a pie de página. El texto deberá ir debidamente justificado, incluidas las notas a pie de página que, en cualquier caso, se emplearán para aclarar o complementar, nunca para las referencias bibliográficas.
5. Encabezamiento: El título del artículo irá centrado y encabezando el trabajo en letras versales y versalitas, en Garamond 14 y sin comillas. A continuación, se indicará nombre y apellidos del autor en versales y versalitas en Garamond 12, seguido del nombre de la universidad o institución a la que pertenezca, en letra cursiva, y, debajo, en el mismo tamaño y letra normal, se añadirá el ORCID del investigador. En caso de no tenerlo, es gratuito y solo hay que registrarse en <https://orcid.org/register>

En caso de que el artículo esté escrito por dos o más colaboradores, estos deberán escoger en qué orden quieren hacerlo y añadir sus ORCID correspondientes. Además, una nota a pie de página junto a sus nombres deberá precisar cuál es la contribución específica de cada uno de ellos.

Asimismo, también en este encabezamiento y en nota a pie de página junto al autor o autores, deberá indicarse si el artículo es derivado de

un proyecto de investigación o estancia financiada, así como los datos de referencia con el que identificarlo.

6. Se pondrán en párrafo aparte los dos resúmenes en español e inglés de unos 1.000 caracteres cada uno, precedidos por la palabra RESUMEN (en versalitas) y ABSTRACT, seguidas de dos puntos. Debajo de cada uno de los resúmenes se incluirán las PALABRAS CLAVE y KEY WORDS, con un máximo de cinco y separadas por punto y coma.

7. Los epígrafes de apartados en que el artículo se organice irán en el mismo tamaño de letra, en versalitas y alineados en el margen derecho de la página.

8. Las comillas que se emplearán serán las españolas o latinas («...»). Las inglesas (“...”) quedan reservadas para casos en que deban utilizarse dentro del primer entrecomillado. En general, se evitarán mayúsculas y las negritas en el texto. Cuando alguna frase o palabra deba resaltarse o esté en un idioma que no sea español se pondrá en cursiva.

9. Forma de citación: Las citas bibliográficas seguirán los siguientes criterios:

a) Cuando la referencia es general, se citará el apellido o apellidos del autor seguidos del año, sin coma separadora y entre corchetes, p.e.: «Valbuena Briones [1980] conjetura que una de estas comedias tempranas podría ser la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de asunto devoto*».

b) Cuando se quiera hacer constar el número de páginas, este se indicará después del año y de dos puntos sin abreviatura alguna delante y entre corchetes, p.e.: «Sobre los mecanismos de la comedia de capa y espada existen dos trabajos fundamentales: Serralta [1987: 22-53] y Arellano [1988: 34- 40]».

10. Citas textuales: Cuando se transcriben tres o más líneas de otro texto, se reproducirán en párrafo aparte, sin comillas y sin sangrar ni la primera línea ni el párrafo. Se distinguirán del cuerpo principal por el interlineado y tamaño de letra menor: un solo espacio y Garamond. En caso de que se cite un poema, se transcribirá la estrofa o estrofas con sangría mayor de párrafo (de 3,5 cm), un solo espacio y letra Garamond 11.

11. Disposición de la **Bibliografía**

11.1. Irá recogida al final del artículo bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (escrito en versalitas y, como el resto de epígrafes, alineado en el margen derecho). Deberá estar ordenada alfabéticamente y españolizada (por lo que se traducirá el lugar y se pondrá en la grafía de nuestro idioma; p.e: León Tolstói). Cuando de un mismo autor aparezcan citadas varias obras, se seguirá un criterio cronológico; en el caso de que de un autor se citen dos o más estudios aparecidos el mismo año, se hará constar detrás de este una letra minúscula.

11.2. En cuanto a la disposición de cada entrada bibliográfica, se ejemplifican casos diferentes: de libro individual, de artículo en revista, de artículo en libro colectivo, de publicaciones periódicas electrónicas y de prensa histórica:

a) Libro individual: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título en cursiva, más el lugar y la editorial, separados por comas; p.e.:

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

b) Artículo en revista: apellidos y nombre en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título del artículo entre comillas latinas o españolas

(«»), el nombre de la revista en cursiva, número del volumen, y páginas, todo ello separado por comas, salvo las páginas, que irán precedidas de dos puntos; p.e:

SERRALTA, Frédéric (1998): «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I: 83-93.

c) Artículo en volumen colectivo: apellidos en versales y versalitas, y nombre completo en letra normal, seguidos del título del artículo entre comillas, año de publicación entre paréntesis, el título del volumen en cursiva, seguido de la abreviatura ed. más el nombre los apellidos del editor o coordinador, título del volumen en cursiva, lugar, editorial, año, número del volumen -si procede- y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

WARDROPPER, Bruce W. (1976): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, ed. M. Durán y R. González Echevarría (Madrid, Gredos), II, 714-722.

d) Artículos en publicaciones periódicas electrónicas: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número o volumen, páginas que comprende el artículo dentro de la revista, en caso de que esté paginada. DOI o URL [Fecha de consulta]

OLIVA, César (2020): «*El abuelo* de Galdós. Novela y drama», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 10, 28-39.

<http://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/el-abuelo-de-galdos/pagina1.html> [12-2-2021]

e) Artículo en publicación periódica no académica o prensa histórica: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre del Periódico*, (día y mes separados

por guion y el día en número árabe y el mes en número romano, entre paréntesis), página.

ANÓNIMO (1936): «Otra admirable actuación de La Tarumba», *ABC* —Sevilla—, (22-IV), 20.

12. ENTREGA DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán y gestionarán a través de la plataforma OJS (*Open Journal Systems*) que solicitará a los autores sus datos de contacto y la adscripción institucional o profesional.

Los autores, que recibirán copia de su trabajo en caso de ser aceptado y publicado, son los responsables del contenido del mismo. La aceptación de un original para su publicación supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

13. Datos de contacto: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* tiene su sede en la Fundación Universitaria Española, c/ Alcalá, 93, 28009 Madrid (ESPAÑA). Telf.: +34 91 431 11 93; e-mail: cilh@fuesp.com

SUMARIO

MONOGRAFÍA

*Sociedad enferma y personajes
perversos en la novela galdosiana*

NYDIA JEFFERS

El maltrato infantil en la novela Miau de Galdós

MÓNICA PIQUERES LLOPIS

¿Está todo tan claro en Felipe Centeno?

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ

*Retrato oral y modismos verbales: el discurso de un personaje galdosiano,
Antón Trijueque, en Juan Martín, el Empecinado*

MARIACARMELA UCCIARDELLO

Lo prohibido y Su único hijo: la feria de la perversión

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

*La reinterpretación del texto en la pantalla: Nazarín
de Benito Pérez Galdós en el imaginario de Luis Buñuel*

MISCELÁNEA

PILAR GARCÍA PINACHO

*Los terremotos de Andalucía (1884-1885) y el compromiso social
de la prensa. El Día y su número extraordinario (27-I-1885)*

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

*Una «memoria prestada» de José de la Colina. Antonio Machado y su
gabán*

GILLES DEL VECCHIO

Descendimiento de Ada Salas: un viaje estético entre dos artes

MARIANO DOMINGO

*Una gran prueba de imprenta. Vínculos interdiscursivos en la poesía
temprana de Roger Wolfe*

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

AULA DE POESÍA RAFAEL MORALES

LIBROS

NOTICIAS DEL SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

