LA IRONIA, UNA CLAVE EN LAS NOVELAS CONTEMPORANEAS EN GALDOS

1

1.1. De «burla fina y disimulada» define con acierto el *Diccionario de la Real Academia Española* el concepto de ironía. Efectivamente, entraña ésta una actitud por parte del sujeto que la usa de hacer mofa de un contrario, no por la vía directa, sino con discreción solapada, hecho que exige de la complicidad de un tercero: el lector, en el caso del escrito literario. Junto al disimulo, la otra nota distintiva es la ligereza del escarnio, que pierde así su agresividad, a diferencia de la sátira, «cuyo objeto es censurar acremente», según entiende el mismo *Diccionario.* Nadie discute que el ingenio arma por igual a la ironía que a la sátira; sin embargo, una y otra responden a intenciones muy distintas: benevolente, la primera; intransigente, la segunda. Por introducir un ejemplo, aun pecando de simplicidad, media entre ellas la distancia de un Cervantes a un Quevedo. Galdós, ferviente admirador del creador del *Quijote,* no dudó en alinearse con éste por convicción y por temperamento novelístico.

1.2. Cuando en su famoso artículo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», tantas veces citado por los estudiosos, el escritor canario señaló su objetivo de «ser

expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esta clase [media]»,[1] firmó en ese momento el compromiso de convertirse en juez imparcial a tenor de su propia experiencia; de ahí su deseo, más que su preocupación, por generar varias formas discursivas. Me remito, por ejemplo, a *La incógnita* y *Realidad,* dos novelas compuestas sucesivamente en el mismo año, 1889, que giran en torno a un mismo argumento: la infidelidad de Augusta y la misteriosa muerte de su amante, Federico Viera. Como se sabe, ambas obras están construidas desde sendas perspectivas contrapuestas, subjetiva y objetiva, que recaen respectivamente en la pluma de un personaje, Manuel Infante, y en el *anonimato* del recurso dialógico, estructura dramática que desplaza al autor a una discreta penumbra. El mismo título de *La incógnita* apunta al planteamiento de un caso no desvelado. El narrador, como parte integrante de la trama, se desespera en continuas hipótesis, sin acertar a desmadejar el ovillo del problema. También Máximo Manso, en la novela portadora de su nombre, muestra su incapacidad por conocer, a pesar de sus dotes intelectuales, a las dos personas que son objeto de su predilección, Irene y Juanito Peña, quienes forjan sus mutuas ilusiones a espaldas del maestro, el último en enterarse, y con él el lector, de la verdad oculta de unos hechos. La ironía de Galdós es cruel con estos cronistas desorientados. En el caso de Infante, *Realidad* supone la prueba palpable de esa ceguera obtusa. Equis, el destinatario de sus cartas, desvela a su amigo el secreto con fórmula tan mágica como chusca: «Cuando quiero obtener la verdad de un caso, cojo los datos aparentes y públicos, los escribo en varias hojas de papel, los meto en el arca de los ajos, y a los tres días, hora más, hora menos, ya está hecho» (O. C., V, 787 b). * ¡Lástima que el novelista no hubiera dejado también fermentar *El amigo Manso!*

---

[1] Ed. Iris M. Zavala, «Apéndice documental» en *Ideología y política en la novela española del siglo XIX,* Salamanca, Anaya, 1971, p. 323.

* Las citas por la 1.ª ed., Aguilar.

1.3. De lo dicho no debe inferirse que el autor deseche, a efectos narrativos, la forma primopersonal por la dramática. Las dos están ahí y cada una da suficiente juego, siempre y cuando novelista y lector sellen un pacto de entendimiento mutuo, la misma componenda que le propone Equis a Infante: «*Si quieres que yo te crea* tu pasión por Augusta, *tienes que creerme* la sobrenatural y ajosa metamorfosis de tus cartas en novela dramática» (V, 787 b) (subrayados míos). Por otra parte, el hecho de descargar la responsabilidad del relato, en el caso dialógico, en un conjunto polifónico, no hace sino resaltar la evidencia de una pluralidad de perspectivas con sus correspondientes juicios subjetivos, entrecruzándose en una compleja red de reciprocidades, unas veces acordes, otras no, y así, el dibujo de la trama, claroscuro de la vida misma, expone sus luces y encubre sus sombras. Lo mismo cabe afirmar cuando el autor se instala en una cómoda posición omnisciente y desde ella parece perfilar a sus anchas unos caracteres que, en realidad, sólo se configuran ante el lector en la medida en que se someten a los puntos de vista de otros personajes.[2]

---

[2] Muy poco interés merece, a pesar del título tan sugestivo, el artículo de Mariano Baquero Goyanes, «Perspectivismo irónico en Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXIV (1970-71), 143-161; luego recogido inexplicablemente en el volumen colectivo *Benito Pérez Galdós*, ed. Douglas M. Rogers, Madrid, Taurus, 1979, pp. 121-143. El crítico se limita a señalar que «para un escritor como Galdós, la utilización del adecuado punto de vista [...] resulta fundamental» (p. 121), sin penetrar en la entraña del problema, de por sí tan complejo. Entrevé vagamente que la clave no reside tanto en la elección de la persona discursiva (narración primopersonal frente a la omnisciente) como en la múltiple proyección de los conocimientos «divergentes» de los personajes, cuando hace rápida mención de un «desplazamiento de perspectivas» (p. 122). Otra entidad tienen ya los estudios de Ricardo Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979, cap. III, y de Francisco Ayala, «Los narradores en las novelas de *Torquemada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXIV (1970-71), 374-382, quienes, a pesar de considerar el hecho de una pluralidad de puntos de vista, mantienen un criterio muy distinto del que propongo.

Por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta* la historia se fragua desde tres grandes vertientes: Fortunata, Maximiliano Rubín y Jacinta, reflejándose sobre cada una de ellas las miras particulares de todo el bullicio social. Dentro de la profusa galería de personajes sobresale doña Lupe, cercana a Maximiliano Rubín y notable por su suspicacia, hija de una agudeza intelectual que, como nos dice el autor, se complacía en «mostrarla a cada instante» (V, 199 a), razón por la cual don Benito le concede un papel fiscalizador, capaz de hacer las delicias de cualquier lector. De sus labios, de su pensamiento o de sus afectos brota un sinfín de menudas informaciones que van engrosando el cuerpo de la trama. Un fragmento cualquiera nos bastará para entender la composición: la llegada de Fortunata a casa, después de la grotesca pelea que sostuvieron su amante y su esposo, en la que éste terminó vapuleado. El párrafo reza así:

> «Por fin, a eso de las nueve y media, cuando el médico se fue, sintió doña Lupe un rebullicio: luego, cuchicheos en el pasillo. Fortunata había entrado y hablaba muy bajito con Patria. La mente de la viuda, en la cual hasta entonces todo era confusión y vaguedades, empezó a dar de sí los juicios más extraños, ideas de atrevido alcance y de pesimismo aterrador» (V, 287 b).

Está a la vista que el autor se complace en obtener provecho de la sorpresa de la buena señora, ignorante todavía de las causas del desastre físico de su querido sobrino.

1.4. Galdós sabe perfectamente de la manipulación que ejerce sobre sus personajes y por ello se muestra escéptico ante los optimistas que estiman ser objetivos por un simple cambio de fórmulas. Al final de su carrera literaria, con el peso de una dilatada experiencia, tendrá derecho a afirmar: «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del relato, por bien construidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como un

sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en sus manos las llevan» («Prólogo» a *El abuelo* —1897—, VI, 11a).

1.5. Ahora bien, desde el momento en que nuestro escritor asume sin escrúpulos la suprema autoridad sobre sus criaturas, inevitablemente achica su talla, y más si tenemos en cuenta que ésta corresponde al nivel de una medianía burguesa, pobladora de barrios madrileños. Algún precio exigía esta fecunda invención que fuera espejo de virtudes y tachas humanas, dignas de la mayor comprensión, pero difícilmente admirables o condenables. En contrapartida, el terreno se vuelve propicio para abonar en él un humor benigno o una crítica bienintencionada, aunque se corra el peligro de traspasar sus fronteras y caer en la fácil tentación de la sátira deshumanizadora, actitud que, a mi juicio, intentó evitar Galdós, a pesar de bordearla en numerosas ocasiones, entre otras razones, porque no se avenía con su idiosincrasia creadora y, sobre todo, porque era un arma de doble filo.

Me explico: degradar a sus personajes hasta los abismos de la caricatura grotesca comportaba desfigurar una realidad, hacerla irreconocible al capricho de una superioridad creadora. Nada se ganaba con ello, todo lo más distanciarse de ese mundo, justamente lo contrario a los planes del autor, que buscaba su proximidad, casi tangible, material, como lo demuestra esa insistencia por que reaparezcan, aunque sea fugazmente, figuras que tuvieron su papel en otras novelas. Pero además de esos lazos afectivos, existía el hecho de la pertenencia a esa misma realidad, de modo que cuando el novelista tomaba el pulso a sus criaturas medía sus propias fuerzas, y menospreciarlas con la sátira entrañaba una incomprensión reprobadora consigo mismo. «Sé que decir *humanidad* es lo mismo que decir *debilidad*» (V, 334 a), se expresa don Benito en labios de don Evaristo Feijoo, buen conocedor de los resquicios del alma.

2

2.1. Naturalmente, para llegar a este punto nuestro novelista hubo de recorrer un buen trecho de ardores juveniles donde se desfogara su inexperiencia, antes de encontrar el norte de su madurez. Cubre este paréntesis la primera etapa comprendida entre *La Fontana de Oro* (1867-68) y *La familia de León Roch* (1878), durante la cual el joven Galdós se mostró extremadamente sensible a las dos crispaciones que asediaban a la sociedad española por esos años: las diferencias políticas y las religiosas. Su abierta simpatía hacia uno de los bandos en litigio, su hostilidad contra los restantes y la forma de conducir las peripecias hacia unos clímax melodramáticos son muestras inequívocas de su deseo por participar con la pluma en esta refriega, no conformándose con el simple papel de espectador neutral. Y lo consiguió, a tenor de la polvareda que levantaron estas obras suyas. Escuchemos el testimonio de Menéndez Pelayo: «Estas novelas no fueron juzgadas en cuanto a su valor artístico; fueron exaltadas o maldecidas con igual furor y encarnizamiento por los que andaban metidos en la batalla de ideas de que aquellos libros eran trasunto».[3]

Héroes y antagonistas parecen cortados por un patrón maniqueo, y si los unos se desesperan ante las adversidades sin cuento, los otros repugnan al lector por su mala catadura moral. Entre estos últimos encabezan una larga lista D. Elías *(La Fontana de Oro)*, el Padre Corchón *(El Audaz)*, don Inocencio, Jacinto y María Remedios *(Doña Perfecta)*, Juan Amarillo y Rafael del Horro *(Gloria)*, Leopoldo, Gustavo, Luis Gonzaga y el Padre Paoletti *(La familia de León Roch)*. Hasta en la misma fisonomía de algunos quedan impresos los rasgos de su índole perversa. Ya no podía ir más lejos la pluma del

---

[3] *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1956, p. 256.

autor, inmisericorde en sus descripciones, como la que dedica a Leopoldo, el primogénito de los Tellería:

> «Una figura enjuta y macilenta, una mueca de calavera, en la cual la descomposición subterránea perdonara un poco de piel; dos ojos saltones con cierta viveza morbosa como la de los delirantes; un cuello delgado y violáceo, cuya piel, llena de costurones, parecía recientemente remendada; una nariz picuda y violácea también, de fina estampa, pero que, por su agudeza, iba tomando aspecto de pico y daba al rostro cierta fisonomía completamente ornitológica; una rala sembradura de pelos azafranados que rodeaban el largo óvalo de la cara en angosta faja, semejando el pañuelo que se pone a algunos muertos para que no se les caiga la mandíbula inferior; una frente estrecha y granulosa, en la cual había trazado el sombrero amoratada raya, semejante a un surco de sangre; (...) en fin, que era, si así es permitido decirlo, la descomposición o la transfiguración de una cara hermosa, o, mejor dicho, la caricatura de una raza entera» (IV, 788 b).

Después de *La desheredada* (1881), son contados los casos de figuras tan repulsivas, si no en lo físico, en lo moral. Cita Michael Nimetz[4] a Víctor Cadalso *(Miau)* y a Juana Samaniego *(Casandra)*, y aún eso sus trazos aparecen más disimulados. Sólo *Marianela*, entre las primeras, se había librado de aquel fogoso empeño por demostrar los desastres a que conducen los fanatismos del signo que sean, con resultados distorsionadores para víctimas y verdugos. La obra supone un paréntesis de una trayectoria a la que da fin *La familia de León Roch;* a partir de entonces la labor del novelista se ensancha por otros cauces menos tumultuosos y de la abrupta sátira pasa a la suave pendiente de la ironía, orillada por un humor que, como define Casares, representa la «fórmula suprema de comprensión».[5] Montesinos, con su autoridad acostumbrada, resume el cambio con las siguientes palabras:

> «Cuando después de una novelita sin intención polémica *(Marianela)*, bien acogida por tirios y troyanos, ponga mano

---

[4] *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas.* Yale, University Press, 1968, p. 36.

[5] Julio Casares, *El humorismo y otros ensayos,* Madrid, 1961, p. 79.

a una nueva obra de tesis, ésta, alharaquienta como todas, le cansará de ese menester. Y aun en ella, abandonando para siempre Orbajosas y Ficóbrigas, en contacto otra vez el autor con gentes y cosas que conoce, aunque vuelva a cometer el error de intentar el acoplamiento de argumentos y tesis que se despegan los unos de las otras, los casos humanos que le salen al paso y la índole de los seres que imagina y recrea acaban por imponérsele de modo, que de la mano de estas criaturas podrá avanzar por el camino de la gran novela, el de la suya, franco y expedito ya».[6]

No obstante, al diferenciar las dos épocas, no debemos ser tan tajantes como para no advertir la presencia de materiales inusuales, a veces sorprendentes con el talante del escritor en esos momentos. Dicho con otras palabras, y sin pecar de exageración, pienso que desde los mismos inicios novelísticos Galdós acertó a pulsar todos los recursos que posteriormente iría desplegando en desigual intensidad; y si hablamos, por lo tanto, de una ironía capaz de dar la talla de su maestría creadora, es evidente que nos la encontraremos en el diseño de algunos pasajes bien tempranos.[7] Me centraré en uno de preciosa factura, que nos servirá a la vez de arranque en el análisis de esta clave irónica.

2.2. Se trata del episodio que ocupa el capítulo XXX de *La Fontana de Oro,* titulado «Virgo fidelis», en el que se nos ofrece la turbación de Paulita, la menor de las de Porreño, cuando ésta se encuentra a solas con Lázaro y de sutiles ma-

---

[6] José F. Montesinos, *Galdós,* I, Madrid, Castalia, 1968, p. 233.

[7] Si buceo en la primera etapa galdosiana es para evidenciar ya en ella algunos recursos al servicio de la ironía, luego más profusamente explotados. Con ello no excluyo la existencia de otras fórmulas humorísticas encaminadas a denunciar el fanatismo y la intransigencia, temas dominantes en esas novelas de tesis. Sobre este punto, remito a Monroe Z. Hafter, «Ironic reprise in Galdós' novels», *PMLA,* New York, LXXVI (1961), 233-239; Jenifer Lowe, «Theme, imagery and dramatic irony in *Doña Perfecta*», *Anales Galdosianos,* IV (1969), 49-53, y M.ª Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós,* Institución «Milá y Fontanals, Barcelona, C.S.I.C., 1982, pp. 266-281.

neras le deja entrever su sentimiento amoroso. La zozobra, por no decir angustia, que le invade a la beata en esos instantes supone un rico filón que desde luego explota Galdós con exquisita sorna. Marca la pauta el reconocimiento por parte de la «santita» del fracaso consistente en haber reprimido, a lo largo de su existencia, los impulsos de la propia naturaleza, y así, tan pronto ésta rompe el freno, amenaza con desbordarse en una actuación grotesca. De labios del personaje brota la palinodia: «¡Ay de aquellos que no se han conocido, que se han engañado a sí mismos y han dejado torcerse a la naturaleza y falsificarse el carácter sin reparar en ello» (IV, 129 a).

Decepciones parecidas vuelven a presentarse en otras novelas, señal de que el motivo encerraba interés. Por ejemplo, en *La familia de León Roch* una vez se entera María Egipciaca de las relaciones que mantiene su marido con Pepa Fúcar, rompe en un arrebato de celos las ataduras místicas que le amordazaban, en un vano intento por recuperar el amor de León. El lance se alarga por tres capítulos (P. XIV-XVI), llenos de pormenores sabrosos, hasta que sobreviene la catástrofe. «Como alcázar minado que revienta y cae en pedazos, así cayó por el pronto, resquebrajándose, su mojigatería. Verificóse en ella un eclipse total de Dios» (IV, 876 a), comenta Galdós con tono zumbón.

El sesudo Máximo Manso deja de lado su gravedad y se comporta como un jovencito enamorado, nervioso e impaciente ante los encantos de Irene. El cambio que se opera en él es doble: primero, el trastorno sentimental con sus consecuencias en su vida metódica y dedicación intelectual; más tarde, el tremendo desengaño, al conocer el afecto que ligaba a sus dos discípulos, la adorable jovencita y el despabilado Manuel Peña. El traspiés del filósofo va del corazón a la cabeza, pues también le fallan los planes pedagógicos para con estos dos pupilos, cuya hechura es muy distinta del patrón ambicionado por el maestro. También en esta faceta de la personalidad se rige la naturaleza por sus propios dictados y no vale intentar torcerla. A Manso no le queda otra salida

que una digna resignación, a falta de un expediente melodramático. ¡A ver qué remedio, por más filosofías que, para consuelo, uno se quiera inventar! Estas también tienen su gracia, como la que sirve de alivio al pobre Máximo: «Desde su oscuro retiro, el sacerdote de la razón, privado de los encantos de la vida y de la juventud, lo gobierna todo con fuerza secreta. El sabe ceder al hombre de mundo (léase Peña), al frívolo, al perezoso de espíritu las riquezas superficiales y transitorias (léase Irene), y se queda en posesión de lo eterno y profundo» (IV, 1264 b).

Igual reacción muestran Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta,* y Orozco, en *Realidad.* Aquél, razonando a la muerte de Fortunata: «Ahora no temo la infidelidad, que es un rozamiento con las fuerzas de la Naturaleza que pasan junto a nosotros; ahora no temo las traiciones, que son proyección de sombra por cuerpos opacos que se acercan» (V, 547 a, b); éste, con la aplastante lógica capaz de desarbolar el argumento calderoniano que le reclama venganza contra la esposa infiel: «¡Qué diría esa inmensidad de mundos si fuesen a contarle que aquí, en el nuestro, un gusanillo insignificante llamado mujer, quiso a un hombre en vez de querer a otro! Si el espacio infinito se pudiera reír, cómo se reiría de las bobadas que aquí nos revuelven y trastornan» (V, 899 b).

2.3. Junto a la frustración que nace del reconocimiento de uno mismo, añadamos la derivada de la verdadera imagen de los demás, una sorpresa que a veces provoca situaciones divertidas. Agustín Caballero y Amparo escandalizan a los Bringas cuando deciden unir sus vidas sin pasar por el sacrosanto matrimonio; Fortunata a Maxi, cuando éste la creía a salvo de toda tentación tras su paso por el reformatorio; Cruz del Aguila a su hermano Rafael, por aceptar emparentarse con el plebeyo Torquemada, o Francisca Juárez a su fiel criada *Benina,* por su ingratitud después del inesperado golpe de fortuna. «Desengaño, self-deception, and falsification are laid bare through irony», comenta en su excelente estudio M.

Nimetz.[8] Incluso los más conocedores de las flaquezas humanas tampoco se libran de desaciertos, como le ocurre a doña Lupe con respecto al apocamiento de su sobrino o a los buenos propósitos de Fortunata.

2.4. Por lo general, la decepción encuentra su mejor abono en los excesos imaginativos de que hacen gala numerosos personajes de ambos sexos. La utopía política de Muriel, arrastrándolo a un final desastroso *(El Audaz),* o las disparatadas ambiciones nobiliarias de Isidora, precipitándola a una degradación moral *(La desheredada),* constituyen dos ejemplos bien abultados de los extremos a que, según el autor, conducen tales desenfrenos de la mente. La tesis de Federico de Onís, cuando afirma que el «desequilibrio entre su idea de la realidad y la realidad misma da a estos personajes un sentido cómico que toma a menudo caracteres patológicos que llegan a veces hasta la locura»,[9] se fundamenta en la misma evidencia de la lectura. Galdós conjuga de mil maneras este rasgo temperamental de raigambre cervantina hasta el punto de *seguir el juego* a alguna criatura novelesca. En *Misericordia,* por ejemplo, este sentido lúcido se expresa a través de la aparición de don Romualdo, caprichosa encarnación de la figura inventada por *Benina* para ocultar a su ama sus escapatorias del domicilio; y sin salirnos del mismo relato, la inesperada herencia que cae en manos de Francisca Juárez, invención gratuita del autor, con la que remeda irónicamente los tesoros que *Benina* esperaba encontrar si seguía las instrucciones de Almudena.

2.5. Buena culpa de muchos disparates la achaca el novelista a la perniciosa influencia de los folletines románticos que llenaban las horas de tedio de algunos personajes y los lanzaban hacia mil fantasías. En José Ido del Sagrario, cual-

---

8 Ob. cit., p. 17.

9 «El humorismo de Galdós», *Revista Hispánica Moderna,* IX (1943), 293.

quier lector galdosiano lo sabe, acertó a encarnar el prototipo de «escribidor» por entregas, asediado por la penuria económica y que termina cometiendo locuras. El recuerdo cervantino viene una vez más a la memoria no sólo a través de esta imagen quijotesca, sino por la intención paródica en el uso de algunos materiales. La crítica ha puesto suficientemente de relieve el soporte folletinesco de *La desheredada* y *Tormento,* donde las peripecias de sus respectivas protagonistas corren paralelas a los infortunios de esas entregas populares, con la diferencia, no obstante, de llegar a desenlaces distintos. Si estas últimas historias acogen soluciones felices, las amarguras de Isidora no desaparecen y, por lo que respecta a Amparo y Refugio, en la siguiente novela, ambas encuentran su remedio del modo más pragmático y antirromántico, al aceptar el contubernio de una realidad que no se para en idealismos. De ironía cruel, califica Montesinos este final.[10]

Lo curioso es que Galdós se dejó prender, al menos en una ocasión, por las redes de esta clase de tramas. Las cañas se tornaron lanzas y cayó en su propia trampa. El desliz tiene lugar en *Fortunata y Jacinta,* a raíz del episodio en que la mujer de Juanito Santa Cruz, ansiosa de un hijo, es engañada por Izquierdo, creyendo que la criatura que éste alberga en su casa es el fruto de los amores ilícitos entre su esposo y Fortunata. Cuando Santa Cruz se entera de la burla, le comenta: «Si como historia el caso es falso, como novela es cursi. Si no, fíjate en las personas que te han ayudado al desarrollo de tu obra: Ido del Sagrario, un flatulento; José Izquierdo, un loco de la clase de caballerías; Guillermina, una loca santa, pero loca al fin. Luego viene mamá, que al verte a ti chiflada, se chifla también» (V, 145 b). Pues bien, este argumento *cursi*[11] anticipa el desenlace de la obra, donde va de

---

10 *Galdós,* II, Madrid, Castalia, 1969, p. 111.

11 La calificación de *cursi,* tal como la aplica Santa Cruz, a la invención de una historia anovelada resulta tangencial al uso propio de esta palabra por Galdós. Sobre las diversas adopciones de esta voz, ver Francisco Ynduráin, «Lo *cursi* en la obra de Galdós», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* I, Las Pal-

veras, con el hijo de Fortunata, del que se hace cargo Jacinta, tras la muerte de la madre. Parece como si Galdós se hubiera olvidado de la descalificación que había concedido a un lance de tal naturaleza folletinesca.

3

3.1. Volviendo a nuestro punto de partida —el episodio protagonizado por Paulita—, observaremos que la ironía se desliza también en otro detalle. Me refiero al inconfundible sello romántico que rodea la escena y que no es sino parodia de una fórmula hueca y desgastada, aunque aislada de su contexto pudiera parecer lo contrario. Efectivamente, nadie atribuiría a la pluma galdosiana el párrafo que introduce la aparición de la devota y que reza así:

> «La forma aquella, que sin duda era de mujer, avanzó, destacándose en la oscuridad. Venía cubierta de una cosa enteramente blanca que la hacía fantástica y el reflejo de la luna parecía despedir de sí cierta luz misteriosa (IV, 126 b).

Sólo las líneas que siguen y el desarollo que adquiere el pasaje descubren al lector la verdadera intención del novelista, al dibujar el escenario con tonos tan característicos. Los paradigmas románticos, que ya periclitaban por los años de

---

mas de Gran Canaria, 1978, pp. 266-283; por cierto, el crítico interpreta la palabra en esta cita como «sucesos peregrinos» (!!). El mismo Galdós definió el sentido general del término: «Un modo social propio de todas las clases, y que nace del prurito de competencia con la clase inmediatamente superior» (IV, 1035 a). Supongo, pues, una forma particular de adjetivar un comportamiento humano, sea individual o de clase. (Para más detalles, ver la bibliografía citada por Ynduráin; el excelente trabajo de E. Tierno Galván, «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», *Revista de Estudios Políticos*, XLII (1952), 85-106, no consignado en la anterior, y la ob. cit., de Nimetz, pp. 72-78).

la revolución, inspirarán, al menos para repudiarlos o ridiculizarlos, muchas páginas de la novelística de la Restauración. En otro lugar he mencionado algunos ejemplos.[12] Baste ahora recordar títulos tan señalados en este sentido, como *Las ilusiones del doctor Faustino* de Valera, *El idilio de un enfermo* de Palacio Valdés o *El cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán, donde los protagonistas adolecen de una sensibilidad acusada que les lleva a vivir una aventura amorosa tan ardiente como extravagante. La excepción a este sentir generalizado la representa Alarcón, que pulsó con convencimiento literario esas notas melodramáticas en *El Niño de la Bola* y en *La Pródiga.* Aún con todo, crepitaban algunos rescoldos, presentes con disimulo en novelas tales como *De tal palo, tal astilla* de Pereda, *Doña Luz* de Valera o *Un viaje de* novios de doña Emilia Pardo Bazán, trágicas en su esencia y admirables por los arrebatos de la pareja desgraciada.

Tampoco Galdós se vio libre en un principio de una tradición de tanto calado y así incurre, en *Gloria,* en el contrapunto del ánimo del personaje con la naturaleza, o resuelve, también en esta misma novela, en *Marianela* y en *La familia de León Roch,* el conflicto de una manera catastrófica. A partir de *La desheredada* las motivaciones románticas ya adquieren otra perspectiva, en la línea del pasaje citado al principio. Ahora las relaciones amorosas no están dictadas por idealismos exasperados, sino que se mueven dentro de unas coordenadas donde imperan el pragmatismo, la sensualidad o el simple capricho contra el aburrimiento. Bástenos recordar las peripecias sentimentales de Isidora *(La desheredada),* Amparo *(Tormento),* Rosalía *(La de Bringas),* José María Bueno *(Lo prohibido),* Juanito Santa Cruz *(Fortunata y Jacinta)* y Víctor Cadalso *(Miau).* Las efusiones, cuando las hay, rayan en una cursilería intencionada por el almibaramiento e infantilismo de las zalamerías, que provocan más a risa que a seria emo-

---

12 *La novela española de la Restauración: sus formas y enunciados narrativos* (1875-1885), Barcelona, Puvill, 1979.

ción. Las muestras son abundantes y de una factura muy parecida a estos fragmentos que me permito reproducir:

> [Durante el viaje de novios de Santa Cruz y Jacinta]
> «A la tal preguntita, que había venido a ser tan frecuente como el pestañear, el que estaba de turno contestaba *Chí,* dando a esta sílaba un tonillo de pronunciación infantil. El *Chí* se lo había enseñado Juanito aquella noche, lo mismo que el decir, también en estilo mimoso, *¿Me quieles?* y otras tonterías y chiquilladas empalagosas, dichas de la manera más grave del mundo» (*Fortunata...*, V, 48 a).

> [Augusta]
>
> «¿Sabes que me dormiría yo aquí tan ricamente? Siento el latido de tu corazón, ¡pum, pum!, y el chiquichiqui de tu reloj. Con ambos arrullos y el sueño que tengo me quedaría como piedra en un pozo» (*Realidad,* V, 827 a).

> [Diálogo entre Horacio y Tristana]
>
> «—¿Te acuerdas de lo que hablábamos anoche?
> —Chi.
> —Que no te acuerdas.
> —Que sí, bobillo. ¡Tengo yo una memoria...! Me dijiste que para completar la ilusión de tu vida deseabas...
> —Dilo.
> —No, dilo tú.
> —Deseaba tener un chiquillín» (*Tristana,* V. 1572 b).

En contrapunto con semejantes lindezas, se nos muestran otras relaciones muy alejadas de los estereotipos clásicos. Así, la unión de un hombre maduro con una mujer joven (Agustín y Amparo, en *Tormento;* Torquemada y Fidela, en *Torquemada en la Cruz,* o don Lope y Tristana, en *Tristana);* amores adúlteros (Santa Cruz y Fortunata, en *Fortunata y Jacinta;* Augusta y Federico Viera, en *Realidad*), o parejas tan desiguales como la que forman Maxi Rubín, «tan desfavorecido por la Naturaleza, que física y moralmente parecía hecho de sobras» (V, 161 b) y Fortunata, de espléndida belleza.

3.2. La parodia romántica se estampa también en los graciosos contrastes entre las actitudes idealistas encarnadas por algunos personajes y sus servidumbres materiales o su impotencia por superar los inevitables contratiempos que se oponen a sus empeños utópicos. Los ejemplos son bastante numerosos, de modo que me limitaré a referir algunos muy llamativos.

En *Misericordia* se nos cuenta brevemente la historia de Obdulia y su novio, «el chico de la funebridad», cuyo amor intenso no puede consumarse felizmente por la oposición familiar. De nada le sirven a «la niña» los ataques epilépticos que le acometen de vez en cuando, pues la decisión materna sigue inquebrantable, así que la pareja opta por un remedio más enérgico y acuerda fugarse «con propósito firme de ir a algún poético lugar donde pudieran quitarse la miserable vida, bien abrazaditos, expirando al mismo tiempo, sin que el uno pudiera sobrevivir al otro». A poco de escapar de casa, empiezan a recapacitar en «cosas muy distintas de la muerte»; finalmente, la posesión de un dinero, nos dice Galdós, «realizó el prodigio de cambiar las ideas de suicidarse en ideas de prolongación de la existencia; y variando de rumbo se fueron a almozar a un café, y después a una casa cercana, de la cual, ya tarde, pasaron a otra donde escribieron a sus respectivas familias, notificándoles que ya estaban casados» (V, 1897-8).

En *Torquemada en la hoguera* reaparece fugazmente Isidora Rufete, que vive en compañía de un pintor, digno ejemplar del artista romántico por su pobreza y por la tuberculosis que le consume. Cuando el usurero Torquemada acude a la humilde morada, el lector tiene la impresión de que va a habérselas con la típica estampa de un malvado opresor dispuesto a explotar a las inocentes víctimas, pero Galdós vuelca con malicia el argumento, haciendo que el avaro se muestre espléndido, gesto que provoca un cambio en la fisonomía del enfermo, «a quien la posesión de los santos cuartos había despabilado y excitado cual si fuera una toma del estimulante más enérgico» (V, 929 b).

3.3 Bien es verdad que la epopeya galdosiana se reduce en las *Novelas contemporáneas* a la lucha diaria por la puchera (Benina, en *Misericordia)* o a la renuncia de todos los bienes materiales (Leré, en *Angel Guerra,* Nazarín o Halma), en consonancia con la mediocridad burguesa, proyecto imperdonable para el neorromanticismo noventayochista; pero no es menos cierto que desde esa modesta cantera el novelista ha sabido extraer otros materiales de igual valor por sus vetas humorísticas. Cubren éstos desde la burla con tintes dramáticos ante unas conductas de clase que prefieren privarse del sustento necesario antes de dejar de lucir sus galas o aparentar un falso desahogo económico (entre otros, los casos de Rosalía —*La de Bringas*—, las Villaamil —*Miau*—, Federico Viera —*La incógnita*—, los Aguilas —*Torquemada en la hoguera*—, o la marquesa de Malavella —*La loca de la casa*—), hasta el extremo contrario, el de las exigencias del estómago, contra las que no hay idealismos que valgan. El caso, por ejemplo, de Obdulia y Frasquito Ponte, cuando logran acallar el hambre, momento en que apostilla el autor: «Obdulia y Frasquito, en cuanto comprendieron que estaba resuelto el problema de la reparación orgánica, se lanzaron a mil leguas de la realidad, para espaciar sus almas en el rosado ambiente de los bienes fingidos» (*Misericordia,* V, 1920 a). Igual intención preside el feliz acierto de motejar de *bestia* al cuerpo,[13] siempre que se contrastan las entelequias de Maxi Rubín con sus servidumbres físicas. El vocablo le sirve al autor para hacer algunas piruetas graciosas, como la siguiente: «Tía y esposa, disimulando su tristeza, le contemplaban mientras tomó el chocolate, admiradas de que lo tomase con gana. Las ganas teníalas la bestia, él no» (V, 440 b).

---

[13] La imagen, tan insistente en *Fortunata y Jacinta,* reaparece con el mismo sentido humorístico en *Angel Guerra,* de labios de don Francisco Mancebo, al juzgar al exaltado protagonista: «Todo ese furor católico que le ha entrado no es más que los movimientos desordenados y el pataleo de la amorosa *bestia* que lleva en el cuerpo» (V, 1416 b- 1417 a).

3.4. La mediocridad de este género de criaturas le impide al novelista, como decimos, remontarse a las esferas de lo épico, pero en contrapartida le permite, al amparo de la fórmula cervantina, modular gestos quijotescos, con la diferencia, frente a su admirado maestro, de que no sublima a las figuras contrahechas, lo que no quiere decir que carezca de conmiseración hacia ellas. Con el fracaso de estos genuinos protagonistas procura resaltar su estupidez o bien su cobardía, poniendo freno de este modo a tentadores deslices de regusto melodramático. Pensemos, por citar algún nombre, en Rafael del Aguila, prototipo del aristócrata indolente y empobrecido, y por añadidura de constitución enfermiza, quien a pesar de todo atesora sus ínfulas de grandeza. Como es natural, éste se niega a aceptar a Torquemada, representante del pueblo llano, como cuñado suyo y pone el grito en el cielo; mas ante la política de hechos consumados que practica su hermana Cruz, no le queda de momento más remedio que conformarse, hasta que adopta finalmente la decisión *heroica* de abandonar el hogar y emprender la aventura, pese al inconveniente de su ceguera. Puesto en camino por las calles madrileñas, la odisea sólo dura una noche, pues el frío y el hambre le disuaden enseguida de la loca empresa, y acaba buscando refugio en la modesta vivienda de su fiel criada Bernardina (*Torquemada en la Cruz,* P. II, caps. XI-XII). La burla del autor es implacable, al igual que la que lleva a cabo con Federico Viera *(Realidad),* tan ufano como el anterior de su prosapia, hasta el punto de negarse violentamente a que su hermana se case con el humilde y hacendoso Santanita, pero que carece de escrúpulos en que sus deudas sean reparadas por una prostituta de alto copete.

4

4.1. Después de la escena en que Galdós saboreó a sus anchas las rancias emociones de Paulita, ya no cejará en aprovechar todos los resortes humorísticos que encierra el personaje. La ironía culmina en el párrafo que relata la muerte de

la santita y que por su interés merece la pena reproducir íntegro:

> «Se retiró a un convento y allí tenía opinión de santa, a lo cual contribuyó mucho la catalepsia. Creyéronla muerta varias veces y hasta trataron de enterrarla en una ocasión; mas durante las exequias volvió en sí, pronunciando un nombre, que interpretaron todas las monjas como una señal de santidad, pues entendían que repetía las palabras de Jesús: «¡Lázaro, despierta!». Indudablemente era una santa. Ocho teólogos lo probaron con ochocientos silogismos. Su vida era ejemplar; su trato, tristísimo; oraba mucho y se dormía, se quedaba en éxtasis casi todos los días. Uno de estos éxtasis fue tan largo, que las monjas sospecharon que no saldría de él. Así fue en efecto: no volvió en sí. Pero las monjas, por no exponerse a un nuevo chasco, esperaron lo más posible, y al fin se dedicieron a enterrarla, seguras de que estaba bien muerta» (IV, 187 b).

Mezcla aquí el novelista dos motivos de por sí trascendentales —los ideales religiosos y la hora suprema—, mas contemplados desde una perspectiva jocosa. Como es natural, no siempre va a pulsarlos con una actitud tan desenfadada, sobre todo en las primeras novelas, donde surgen múltiples ocasiones en que discurrir con tonos tremebundos, de cara a una obsesiva preocupación: la condena de una conducta hipócrita o intransigente en materia religiosa (basta con repasar los argumentos de *Doña Perfecta, Gloria* o *La familia de León Roch*) y la implacable repulsa de cualquier extremismo causante de violencias funestas. La vida española, recordémoslo, acababa de salir de una etapa agitada con el sexenio revolucionario y es natural que algunos novelistas, Alarcón y Pereda en concreto, fueran sensibles a estas crispaciones todavía latentes a finales de los años setenta.

4.2. A partir de *La desheredada* Galdós adopta ya otra actitud con respecto a estos hechos cruciales mostrándose ahora con una benevolencia que oscila entre el respeto y el humor jovial o irónico, según las ocasiones. En el terreno de la religión nos topamos con figuras de clérigos, o laicos dados

a teologías, cuyas aristas de carácter ya no son tan irritantes como aquellas primeras de don Inocencio, don Juan de Lantigua o Paoletti. Por lo general, se trata de sacerdotes bonachones y transigentes con las flaquezas humanas (el Padre Nones, en *Tormento;* don Tomé, en *Angel Guerra;* don Manuel Flórez, en *Halma)* o, en el peor de los casos, de hombres que han errado en su carrera eclesiástica y a duras penas soportan los hábitos que llevan encima (Nicolás Rubín, en *Fortunata y Jacinta;* don Juan Casado y don Eleuterio García Virones, en *Angel Guerra).* En el otro extremo se encuentran las personas que se entregan de cuerpo y alma a las tareas apostólicas, como Gullermina Pacheco *(Fortunata...)*, Nazarín, Halma o Leré *(Angel Guerra).* Se trata de criaturas quijotescas, excepcionales en su medio social, que sirven al novelista para mostrar un concepto de la vida cristiana basada en los principios evangélicos,[14] lo que no impide que de vez en cuando se mezcle el ideal con salpicaduras del mejor humor. Incluso clérigos tan inclinados a inmiscuirse en las vidas ajenas, como el Padre Gamborena, cuyas trazas nos recuerdan a los ardientes doctrinarios de las primeras obras, ofrecen en su arte disuasoria una faceta más simpática que malévola. Las sutilezas dialécticas que se intercambian Torquemada y Gamborena en *Torquemada y San Pedro* constituyen un puro *divertimento* coloquial donde se pone a prueba la habilidad de cada uno por salir adelante con su propósito. En ningún momento podemos decir que Galdós menosprecie el tesón del misionero por arrancar la avaricia del ánimo de su feligrés.

---

[14] También *Benina* encarna, con palabras de Francisco Pérez Gutiérrez (*El problema religioso en la Generación de 1868,* Madrid, Taurus, 1975, p. 252), «la clarividencia de la visión evangélica del mundo y, sobre todo, la caridad». Sobre los arquetipos evangélicos en la obra galdosiana, me remito a los trabajos contenidos en el volumen colectivo *The Christ Figure in the Novels of Pérez Galdós,* en *Anales Galdosianos II,* Pittsburgh, 1967, aparte del ya clásico de Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la obra de Galdós,* Madrid, Gredos, 1962, caps. IX-XII.

El espíritu zumbón de don Benito sale a relucir cuando menos se espera y quizás en ocasiones menos comprometidas que ésta. Ante cuestión tan arraigada en el seno de la vida española y dejando ya de lado una actitud hostil, resulta lógico que los despropósitos religiosos se tornen en disparates sin filo y puramente jocosos. Es un desfile de delirios tal que semeja a una congregación de locos. Del ex-clérigo Bailón, un «animalote de gran alzada», se nos dice, por vía introductoria, que «en nada lucía tanto su enciclopédico saber como en cosas de religión. Sus meditaciones y estudios le habían permitido sondear el grande y temerario problema de nuestro destino total» (V, 913 b). Sus necedades eran de este calibre: «¿Adónde vamos a parar cuando nos morimos? Pues volvemos a nacer; esto es claro como el agua [...] Yo fui sacerdote en Egipto, ¿se entera usted?, allá por los años de que sé yo cuántos [...] Me quemaron vivo, porque... verá usted... había en aquella iglesia, digo templo, una sacerdotisa que me gustaba... de lo más barbián, ¿se entera usted?..., ¡y con unos ojos... así, y un golpe de caderas, señor don Francisco...!» (V, 913-4). Otro pseudo-predicador con florituras rocambolescas es Juan Pablo Rubín, que busca su auditorio en la concurrencia variopinta de los cafés. Su doctrina se encierra en la definición de que la Naturaleza, «legítimo Mesías», «se hizo a sí propia, y en sus evoluciones eternas, concibiendo y naciendo sin cesar, es siempre hija y madre de sí misma». A lo que añade Galdós: «¿Qué tal? Toma canela fina» (V, 306 b). Su irascibilidad, cuando le llevan la contraria, da lugar a un lance de factura cervantina, demostrándose con él que las acaloradas discrepancias religiosas tienen más de farsa que de asunto dramático. Se trata de una trifulca con la que se resuelve un desacuerdo parecido al de la famosa controversia del baciyelmo. El relato dice así:

> «No puede describirse lo que allí pasó. Voces, gritos, patadas, capas rotas, vasos volcados, terrones por el suelo. Trincando una botella, Rubín apuntó al cura con tal desacierto, que quedó descalabrado... el infeliz bajo de ópera. El zipiza-

pe fue de los más célebres. Don Basilio tiró de los faldones a Rubín, y por poco se queda con ellos en la mano. Todo el café se alborotó» (V, 303 a).

4.3. La ironía del autor no se limita únicamente a estas incidencias de poca monta, sino que penetra en ocasiones en el mismo núcleo de la trama, a base de un procedimiento que consiste en reflejar los humildes infortunios de un personaje sobre el telón de fondo religioso.[15] La primera novela en donde la metáfora alcanza una categoría de símbolo es *Miau.* En ella se identifican los continuos padecimientos de don Ramón Villaamil con el tránsito del Hombre pecador por este mundo y su redención por Cristo: expulsado de ese paraíso que para él representa la Administración, ha de resistir a la maléfica influencia de Víctor Cadalso; los sueños de Luisito componen un rosario de profecías, que marcan los hitos de su calvario, bajo el peso de una cruz que lleva estampadas, cual el *I.N.R.I.* evangélico, las iniciales *M.I.A.U.*

El cuarteto novelístico de *Torquemada,* escrito en los años siguientes, pulsa también *leitmotivs* religiosos, aunque sólo sea en el retruécano de sus títulos: *Torquemada en la hoguera* (1889) («Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas»); *Torquemada en la Cruz* (1893), sometido a la voluntad de su cuñada; *Torquemada en el Purgatorio* (1894), por los contratiempos purificadores de su espíritu mísero, antes de entrar en el último tramo de su vida, y *Torquemada y San Pedro* (1895), así denominada en virtud del forcejeo que el avaro sostiene con su confesor para capitalizar con éxito el negocio de su salvación.

4.4 La fórmula contrapuntística encuentra también feliz expresión en la referencia política, y al igual que Gamborena

---

15 Cf. M. Nimetz, ob. cit., pp. 123-128, quien denomina de «religious metaphor» esta técnica.

y Nazarín remedan con su papel respectivamente a San Pedro y a Cristo, Maxi Rubín es comparable a Prim en cuanto ocupa en el círculo doméstico un lugar semejante al del general a escala nacional. El simbolismo que reviste la estructura salta a la vista: las veleidades amorosas de Juanito Santa Cruz entre Fortunata, representante del pueblo llano, y Jacinta, representante de la burguesía, semejan los vaivenes políticos del siglo en el que triunfan alternativamente la causa revolucionaria y el orden conservador. Don Baldomero, a quien no se le escapa el paralelismo de ambas historias, lo explica en los siguientes términos: «Cuando el país remite, y fortalece con su opinión la autoridad, no es que ame verdaderamente el orden y la ley, sino que se pone en cura y hace sangre para saciar después con mejor gusto el apetito de las tribulaciones» (V, 312 a). Páginas más adelante el propio autor evidencia la analogía cuando comenta el temperamento inestable del galán: «Sin variedad era él hombre perdido; lo tenía en su naturaleza y no lo podía remediar. Había que cambiar de forma de gobierno en poco tiempo, y cuando estaba en república le parecía la monarquía tan seductora... Al salir de su casa aquella tarde iba pensando en esto. Su mujer le estaba gustando más, mucho más que aquella situación revolucionaria que había implantado pisoteando los derechos de los dos matrimonios» (V, 321 a). Las reflexiones del personaje terminan con el vítor de «¡Abajo la República!», significando así su decisión de romper los lazos sentimentales con su amante. El título de los capítulos despeja, por último, cualquier duda: «La Restauración, vencedora» (P. III, cap. II) y «La Revolución, vencida» (P. III, cap. III). Quedan claras ahora las razones de por qué Maxi se siente el Prim doméstico por su conciencia de árbitro en el destino de un pueblo, presunción con su buena pizca de ironía, dado el desastroso papel que le corresponde en el teatro de los acontecimientos.

Esa realidad histórica que proporciona una dimensión trascendente a los caprichos de la dicción y los salvaguarda del simple pasatiempo literario no ha sido incorporada por una feliz casualidad, sino que obedece a una firme preocupa-

ción del autor por ilustrar en otros moldes la dinámica de los conflictos que marcan el rumbo histórico. Ya señaló Casalduero, a la luz de esta perspectiva, el simbolismo que encierran los avatares de Amparo, en *Tormento,* la «España (...), que arrastrada a la indignidad y la miseria por el sacerdote Polo Cortés, es salvada por Agustín Caballero».[16] Se puede participar o discrepar de esta opinión, por considerarla demasiado arriesgada, pero lo que no cabe negar es el deseo de Galdós por ajustar su creación novelística a una trayectoria histórica, metida, según él, en una espiral dialéctica, desde política a literaria, difícil de superar. En conformidad con esto vale la pena reproducir un comentario tardío que salpica fugazmente un pasaje de *Halma,* escrito, a mi entender, con el ánimo de justificar el furor espiritualista que le había acometido por aquellos años:

> «En aquellos días, que no están muy lejanos, había venido sobre la sociedad una de esas rachas que temporalmente la agitan y conmueven, racha que entonces era religiosa, como otras veces había sido impía. El fenómeno se repite con segura periodicidad. Vienen vientos diferentes sobre la conciencia pública: a veces como una moda de exaltaciones democráticas; a veces la moda del ideal contrario. En literatura también vienen y van estas ventoleras furibundas, que harían grandes estragos si no pasaran pronto. Sopla a veces un realismo huracanado que todo lo moja; a veces, un terral clásico que todo lo seca» (V, 1799 a,b).

Hermanar sin discriminación hechos capitales con las menudencias del relato suponía, sin duda, una tentación a la que el autor de los *Episodios Nacionales* no quiso sustraerse. Observa Michel Nimetz en su estudio la intención irónica que preside la mixtificación de los eventos nacionales con los de la vida de Isidora en la apretada crónica que cubre el lapso de marzo de 1873 a diciembre de 1875. El crítico llega a la

---

16 Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920),* Madrid, Gredos, 1970, p. 81.

siguiente conclusión: «Isidora's domestic crisis, then, is a symbolic reflection of the Spanish political crisis».[17] En *Miau* el paralelismo hace de nuevo aparición, aunque de forma muy fugaz, tras el siguiente comentario: «Vámonos, pues, al 68, que marca el mayor trastorno político de España en el siglo presente, y señaló, además, graves sucesos en los azorosos anales de la familia Villaamil» (V, 588 a). También el reinado de Rufina en casa de Torquemada evoca por sus características las vicisitudes políticas nacionales: «Comparando lo pequeño con lo grande y lo privado con lo público, diré que aquello se me parecía a la entrada de los liberales, con su poquito de sentido revolucionario en lo que hacen y dicen. Torquemada representaba la idea conservadora; pero transigía, ¡pues no había de transigir!, doblegándose a la lógica de los tiempos» (V, 909 a). Más tarde, con ocasión del enlace entre el plebeyo usurero y Fidela, de ilustre apellido venido a menos, la comparación con la actualidad se hace inevitable: «¡Y a fe que estaban los tiempos para reparillos y melindres!... *Sin ir más lejos,* véase a la Monarquía transigiendo con la Democracia, y echando juntos un piscolabis en el bodegón de la política representativa» (V, 972 a). Recordemos que el escenario de estos hechos, a pesar de su imprecisión cronológica, se enmarca en la penúltima década de siglo, cuando gobernaba la nación, bajo la monarquía parlamentaria, el liberal Sagasta.

4.5. Tornando al hilo de la religión, hay que notar que el procedimiento metafórico se manifiesta asimismo a un mero nivel discursivo. El concepto sagrado sirve en este caso de término de comparación a una realidad con atributos de mezquina e incluso hasta grosera. El humor se desprende del propio contraste, peligroso por sus visos irreverentes, cosa que imaginamos desagradaría a los lectores contemporáneos

---

[17] Ob. cit., p. 112.

de conciencia estrecha. *Fortunata y Jacinta* y *Angel Guerra* nos proporcionan abundantes ejemplos. Valga, a título de muestra, para la primera, la confusión de Estupiñá cuando en medio de su borrachera confunde el farol del sereno con el viático (V, 38 b); o el desengaño de Maxi al conocer el lugar de encuentros entre su mujer y Santa Cruz, casualmente próximo al convento de las Micaelas, que había servido de reformatorio a Fortunata. El descubrimiento es referido en los siguientes términos:

> «Renegó de que hubiera venido a estar tan cerca su deshonra y el santuario donde le había dorado la infame píldora de su ilusión. En otros términos: él había ido allí en busca de una Hostia y le habían dado una rueda de molino..., y lo peor era que se la había tragado» (V, 285 b).

O el éxtasis de Mauricia en su lecho de muerte ante la botella de licor y que le lleva a exclamar a doña Lupe:

> «¡Cómo lo miras, bribona! Esta es la Eucaristía que a ti te gusta: el pajarete...» (V, 377 a).

Los excesos espirituales de Angel Guerra le conducen a frecuentes desatinos, en especial el de su utopía quijotesca por fundar el *dominismo*. El tema religioso se extiende por todos los rincones de esta novela, expuesto además a un riguroso examen de conciencia. Valgan, entre otros indicios, las salmodias litúrgicas que brotan de labios de don Tomé. El pobrecito capellán, nos cuenta Galdós, acompañaba a continuación su canto con un comentario en el que «describía la turbamulta de asuntos en las regiones de bienaventuranza, vestidos de blanquísimos cendales, siguiendo al *Cordero*, al Cristo, por dondequiera que iba» (V, 1449 b). Y es que la salmodia posee, por lo visto, efectos reconfortantes, no sólo en la agonía de este enfermo, sino en otras situaciones igualmente macabras. Que yo sepa, no se ha prestado suficientemente atención al gusto de Galdós por la escena esperpéntica, con páginas magníficas, dignas antecesoras de los mejores cuadros valle-inclanescos. No es éste el momento oportuno para

reparar en ellas. Valga para otra ocasión.[18] Simplemente deseo consignar el episodio en que el monstruoso hermano de Leré participa en la bullanga familiar al son del *Dies irae* entonado por Fabián. «El antropoide [nos refiere el novelista] empezó a mover sus extremidades, que parecían las de un pulpo; las extendía, reptando con ellas, y lentamente se iba trasladando a lo largo del suelo». El hecho produce el asombro general, al tiempo que «Fabián, ante el éxito de la salmodia, se iba inspirando más y dándole más hermosa expresión: *Qui Mariam absolvisti... et latronem exaudisti... mihi quoque spem dedisti*» (V, 1390 b).

4.6. La complacencia por lo grotesco se manifiesta sobre todo en el trance de la muerte. Recordemos el fallecimiento de Paulita. Pero no le dictan a Galdós impulsos estéticos, ni tampoco el desprecio por la frágil naturaleza humana, sino el desenfado cordial que intenta aliviar esa tremenda deuda que contrae la existencia nada más nacer. Una buena parte de sus criaturas, hasta las más queridas, expiran pronunciando dislates o dando lugar a anécdotas chuscas. Resulta así el adecuado colofón a un mundo calificado de «sainete» (V, 977a) o de «comedia que debiera silbarse» (V, 1288 a). Razón le sobra entonces a Manso para increpar al autor por el caprichoso zarandeo a que le tiene sometido, rogándole que le devuelva cuanto antes al limbo original: «Hombre de Dios, ¿quiere usted acabar conmigo y recoger esta carne mortal en que,

---

[18] La deuda de Valle-Inclán para con Galdós reclama un atento estudio. Ya no sólo es que le corresponda a don Benito el mérito de haber introducido la voz *esperpento* (cf. J. Rodríguez-Puértolas, *Galdos: Burguesía y revolución,* Madrid, Turner, 1975, pp. 205-208), sino de conceptualizarla narrativamente a partir de *La desheredada* (cf. V. A. Smith y J. E. Varey, «*Esperpento:* Some Early Usages in the Novels of Galdós», en *Galdós Studies,* ed. J. E. Varey, Londres, 1970, pp. 195-204). La técnica, además de proyectarse en los personajes, alcanza a pasajes enteros, especialmente, como estamos viendo, en las últimas creaciones.

para divertirse, me ha metido? ¡Cosa más sin gracia...!» (IV, 1289 b).

Desde esta perspectiva se comprende el tono burlón cuando toca referirse a la hora suprema. Mencionaré algunos casos. Para José Antonio Urrea el óbito del esposo de Halma puede significarle rico negocio, si la viuda acepta su plan. El mismo lo resume:

> «Me planto en Corfú, hago la inhumación y me comprometo a traerlo decorosamente con una cuadrilla de frailes franciscanos que vengan cantando responsos por toda la travesía. Y me encargo de asegurar el féretro, de envasarlo convenientemente y de hacer la entrega en el punto de España que ella designe. He de percibir a toca teja dos mil duros antes de partir para Corfú, y tres mil en el acto de entregar la santa reliquia» (V, 1803 a).

El dolor de la desaparición del ser querido alcanza visos de tragedia bufa en el caso de Torquemada, que no se resigna a la pérdida de su hijo Valentín, y le erige un altar donde le rinde todas las noches culto idolátrico. En uno de los paroxismos «escucha» la propuesta del vástago de reencarnarse en otra criatura, que resultará... andando el tiempo, un segundo Valentín, nacido del matrimonio con Fidela; pero en vista de la hechura deforme de este nuevo ser, el difunto torna a dirigirse a su padre para expresarle su adiós definitivo, no sin antes formular un último deseo: «Padrecito, ponme en una pesebrera de oro una buena ración de cebada y verás qué pronto me la como» (V, 1152 b).

Menudean, por otra parte, los casos de delirio, en que los agonizantes prorrumpen en toda suerte de desatinos, en consonancia la mayoría de las veces con las manías que les aquejaban en vida. Doña Lupe, por ejemplo, imagina un fabuloso negocio tras el pleito de los Aguilas, con beneficios tales como «todita la huerta de Valencia, toditas las minas de Bilbao, medio Madrid en casas y dos terceras partes de La Habana». El cuento de la lechera se remata con «la mitad del dinero que trajeron los galeones de América y todo el tabaco que da la Vuelta Abajo, y la Vuelta Arriba, y la Vuelta grande del Reti-

ro» (V, 939, a,b). Al bendito don Tomé le da por el arrebato amoroso hacia Leré, eso sí, en términos pseudo-místicos: «Mirándoos parece que me encandilan los resplandores de la celestial Sión, esa cumbre excelsa cuya luminosa gala no es apreciable a nuestros flacos sentidos, Oyéndoos, paréceme que oigo las armonías angélicas» (V, 1448 b). Y Valentín, prodigio de las matemáticas, deja admirados a los que le asisten con sus misteriosas fórmulas: «Equis elevado al cuadrado, menos uno partido por dos, más cinco equis, menos dos partido por cuatro...» (V, 920 a).

Los exaltados idealistas, desde Alejandro Miquis *(El doctor Centeno)* hasta el conde de Halma *(Halma)*, magnifican en esos momentos sus desvaríos hasta un grado paranoico, en cuanto se creen destinados a grandes empresas. «Yo voy siempre tras de lo absoluto» (IV, 1432 b), afirma sin rubor el primero. No se le queda a la zaga el conde de Halma con su proyecto de realizar un viaje por Asia Menor y Palestina, a fin de conocer las ruinas de Troya y los Santos Lugares. El novelista concluye: «En su pensamiento se entrelazaron dos nombres: Homero-Cristo. Y al querer dar la explicación de aquel abrazo histórico y poemático, gimió, dio una gran voz...: «¡Ah!», y expiró...» (V, 1773 a). Como se ve, la exclamación teatral rubrica el histrionismo cómico de la escena, al igual que la manera de clausurarse el párrafo con puntos suspensivos. El gafe de Villaamil piensa que la desgracia le va a perseguir incluso en el mismo acto del suicidio, seguro de que se encasquillará la pistola, pero sale el disparo y sólo tiene tiempo de pronunciar: «Pues... sí...», que, en efecto, el tiro se había escapado (V, 683 b). El fin de Rafael del Aguila, también por sucidio, conserva un tono parecido, con monosílabos zumbones: «Por la ventana..., patio..., señorito..., pum!», seguido de la declaración: «Bajaron todos... Estrellado, muerto» (V, 1111 b).

5

5.1. Hemos quedado muy lejos de aquellos desenlaces románticos, como las muertes repentinas de don Juan de Lan-

tigua, Gloria o María Egipciaca, rodeadas de un aparato espectacular y con fuertes acentos emotivos. Ahora, como también en un principio a propósito de doña Paulita, prefiere el escritor contemplar esta despedida del mundo desde una perspectiva más frívola, trivializando su desmesura a través de una ironía, que, si por una parte empequeñece o ridiculiza a unos antihéroes, por otra los dota de una estatura humana, digna de conmiseración. La imagen invertida le permite a Galdós no de alardear de superioridad hacia sus criaturas, sino de aproximar las distancias e incorporarse así al espacio de ellas, aun a riesgo de perder su propia inmunidad. Dentro de este plano de igualdad le resulta cómodo dotar a su invención de realismo y permitirse el lujo cervantino de ensartar la ficción en otra guarnición novelística. Me refiero concretamente a *Nazarín,* obra de la que tienen noticia sus mismos protagonistas, según se nos da a entender en el siguiente relato, *Halma.* El autor se divierte con esta pirueta, al hacer que la enérgica *Andara* le dedique un juicio muy poco benévolo:

> «El *escribiente* de ese libro es un embustero, y le avergonzaría, para que se fuera con sus papas a otra parte».
>
> «Me encalabrino cuando me hablan del maldito libraco. ¡Meren que decir ese desgalichado autor que yo parezco un palo vestido! (...) El será un esperpento, y en sus escrituras quiere hacer conmigo una desageración» (V, 1813 b).

Incluso Nazarín muestra desacuerdo ante su propia imagen, por entenderla generalmente mejorada.

5.2. De todo lo expuesto, llegamos, en definitiva, a una conclusión clara: la actitud del creador hacia su mundo novelístico va adquiriendo a lo largo de su dilatada trayectoria un tono cada vez más tolerante, al mismo tiempo que irónico, como si fueran dos aspectos estrechamente implicados y necesarios entre sí. El resultado, afortunado por cierto, es que la trama no se organiza en una tupida red de conflictos o de lances, sino que es capaz de librarse del corsé de los sucesos para encontrar su pleno desenvolvimiento en el amplio abanico de

los resortes humanos, los cuales adquieren de este modo una extraordinaria riqueza de matices. Adelgazado el nudo de las peripecias, el autor vuelca su mirada en los personajes, sigue paso a paso sus vidas, dispone los lazos de sus relaciones y enmarca el ámbito de su existencia. Del obligado acercamiento a la querencia no hay más que un paso; una querencia que se nos revela como comprensión de las debilidades, pero también, para no incurrir en deformaciones ideales, como desenfado, no desprecio, hacia aquéllas mismas: sea desde la simple tacha física (el baile ocular de Leré, pongamos por caso), hasta la degradación moral más calamitosa (Arístides y Fausto García Babel, en la misma novela de *Angel Guerra*).

La figura de Torquemada marca, como ninguna, esta pauta. Su tacañería le basta y le sobra para provocar, desde sus primeras apariciones en *El doctor Centeno, La de Bringas* y *Fortunata y Jacinta,* la repulsa del lector, de tal manera que cuando Galdós se decide a concederle el protagonismo de la serie novelística que lleva su nombre, uno se espera que con tales antecedentes los perfiles negativos adquirirán mayor bulto. Sin embargo, sucede casi lo contrario, pues don Benito da a su vida un giro inesperado, favoreciéndole, de una parte, con triunfos sociales —accede a un matrimonio feliz, cosecha una sólida fortuna, muestra una agudeza intelectual, mejora sus hábitos lingüísticos y atrae el efecto de cuantos le rodean— y convirtiéndole, de otra, en víctima de caprichos ajenos —lo que acentúa su antiheroicidad—, a la vez de hombre castigado por el infortunio familiar. ¡Cuán distante de la suya queda ya la fisonomía de otro usurero, don Juan Amarillo, uno de los más siniestros personajes de *Gloria!* El novelista, así lo creo, encuentra desde esa medida satisfechas las aspiraciones de su arte, que se convierte en un ejercicio placentero, más que en un pedernal de crispaciones emotivas e ideológicas, por muy inflamable que sea la materia. Como sucede, valga un ejemplo, en *Tristana,* con un don Lope redimido de su estupro, en lugar de ser sentenciado a la justa indignación. Nadie tiene el derecho de emitir el veredicto definitivo, sea el lauro de la admiración, la indulgencia, o el castigo del menos-

precio; ni siquiera el novelista, quien se exime de pronunciarse al llegar la hora trascendental para su personaje, prefiriendo, en un último alarde irónico, no despejar la incógnita. Ningún párrafo mejor que sus últimas palabras sobre el destino de Torquemada me van a permitir a mí también poner el punto final:

> «Ante el arcano que cubre, como nube sombría, las fronteras entre lo finito y lo infinto, conténtese el profano con decir que en el momento aquel solemnísimo, el alma del señor marqués de San Eloy se aproximó a la puerta, cuyas llaves tiene... quien las tiene. Nada se veía; oyóse, sí, rechinar de metales en la cerradura. Después el golpe seco, el formidable portazo que hace estremecer los orbes. Pero aquí entra la inmensa duda, ¿Cerraron después que pasara el alma o cerraron dejándola fuera?
>
> De esta duda, ni el mismo Gamborena, *San Pedro* de acá, con saber tanto, nos puede sacar. El profano, deteniéndose medroso ante el velo impenetrable que oculta el más temido y al propio tiempo el más hermoso misterio de la existencia humana, se abstiene de expresar un fallo que sería irrespetuoso, y se limita a decir:
>
> —Bien pudo Torquemada salvarse.
>
> —Bien pudo condenarse.
>
> Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡cuidado!»
>
> (V, 1196 b).

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
Universidad de Barcelona