

CUADERNOS AISPI

estudios de lingües y literaturas hispánicas - revista semestral de la Asociación Española Italiana

17/2021

HOMENAJE A GALDÓS EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

EDITORES

Assunta Polizzi
Yolanda Arencibia

ARTÍCULOS

Ivana Calcoglia, Los Episodios Nacionales para niños de Benito Pérez Galdós.

La reescritura "infantil" de Trafalgar

María Carreras i Colcochea, El elemento lingüístico popular de Fortunata y Jacinta en las traducciones italianas de S. Baccani Giani (1927) y A. Rocco (2000)

Marco Cipolloni y Valerio Nardoni, El Autor en su obra:

Pérez Galdós y dos de sus amigos mansos, entre persona y personaje

Toni Dorca, Ciudadanía y mujer en la segunda serie de los Episodios nacionales: del absolutismo a la nación liberal

Eduardo Franchi, Galdós en Italia en el siglo XXI. Un panorama editorial

Magdalena Jiménez Naharro, Las producciones únicas de los personajes galdosianos

Alberto Maffini, Isidora Rufeles en el alba y ocaso de las novelas contemporáneas

Carlotta Orlandi, Un siglo y medio de Galdós en Italia.

Las traducciones 1874-2000 (y una "periferia" al nuevo milenio)

Assunta Scotto di Carlo, Personajes recurrentes en la obra de Galdós:

la familia "del evaporado filósofo" José Ido del Sagrario.

COLOFÓN

John H. Sinnigen y Claudia Medina Ramírez, Galdós para una pandemia:

Festival virtual de cine mexicano y argentino

INTRODUCCIÓN

Yolanda Arencibia Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Assunta Polizzi Università degli Studi di Palermo

“El más atrevido, el más avanzado, por usar una palabra muy expresiva, de estos novelistas, y también el mejor, con mucho, de todos ellos, es Benito Pérez Galdós”: así se expresaba Leopoldo Alas, *Clarín*, en un artículo de *Solos* (1881: 19). Es un juicio temprano y clarividente, propio de quien sería el mejor crítico contemporáneo de Galdós. Y un juicio que no ha perdido actualidad.

Galdós fue un genio de la literatura y un hombre comprometido con su tiempo. De Las Palmas marchó a la capital de España, Madrid, y allí transcurrió el resto de su vida, con estancias en Santander, recorridos despaciosos por toda España y viajes por toda Europa. Su trayectoria personal lo llevó a armonizar facetas distintas de su actividad: la dedicación al periodismo, la creación del mundo de novela histórica que llamó *Episodios Nacionales*, la reconstrucción de la sociedad de su tiempo mediante un realismo humano muy personal, la entrada de lleno en la actividad teatral, y aun lo condujo a comprometerse en la política activa. Sin abandonar la fidelidad al arte de la literatura en la línea de Miguel de Cervantes, siempre se sintió como un testigo, como un intelectual y como un ideólogo que cree en el poder pedagógico-social de la literatura. *Ars, Natura, Veritas* fue su lema; es decir, un realismo artístico como programa global. Fue un hombre bueno, generoso, sencillo, valiente. Amó el arte en todas sus dimensiones (la pintura, la arquitectura, la música). Se interesó por la ciencia. Le preocupó el mundo de los olvidados por la sociedad. Demostró especial ternura hacia los niños que se cruzaron en su vida. Amó a los animales. El 4 de enero de 1920, Galdós muere en Madrid. Su entierro será recordado por la presencia de una muchedumbre, de muy variada clase social, que espontáneamente empezó a invadir las calles y las plazas de la ciudad como para acompañar al escritor canario en su último paseo por la ciudad que lo había acogido muy joven y que lo había acreditado como su cantor.

El galdosismo internacional a menudo ha demostrado la influencia de la obra de Galdós no solo entre sus contemporáneos, sino también entre las generaciones siguientes hasta la actualidad, a pesar de los clichés que a partir de los jóvenes noventayochistas se le atribuyeron mientras que iban aprendiendo del maestro Galdós: por ejemplo, de su manera de re-escribir la Historia en los *Episodios* o de su uso de los dispositivos metanarrativos dentro del discurso realista.

Volviendo a interpretar de manera del todo personal los postulados de la corriente realista /naturalista, la escritura de Galdós va ensimismándose cada vez más en la esencia múltiple del ser humano. Entre los ejemplos más emblemáticos, *Nazarín* (1895). De hecho, Galdós, mientras recoge con originalidad la tradición literaria española y, sobre todo, la cervantina, se inspira en las lecturas de Balzac, de los narradores rusos, y de Dickens, cuyos *Pickwick papers* (*Aventuras de Pickwick*) traduce muy joven, por encargo del periódico *La Nación* de Madrid entre el 9 de marzo y el 7 de julio de 1868, con mucha probabilidad a partir de un prototexto francés, y acompañando la primera entrega con un largo artículo de presentación entusiasta del escritor inglés. Así que su adhesión a los principios del naturalismo zoliano adquiere una declarada postura crítica respecto al precepto de la impersonalidad narrativa, a la cual contraponen a menudo un complejo sistema enunciativo de narradores, sobre todo en sus *Novelas españolas contemporáneas*. Al mismo tiempo, Galdós, a partir de *La desheredada* (1881) y *El amigo Manso* (1882), y luego, entre las demás novelas, *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1886), *La incógnita* (1889) y *Realidad* (1889), *Tristana* (1892), la serie de *Torquemada* (1889-1895), *Misericordia* (1897), *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y finalmente en *La razón de la sinrazón* (1915), está hilvanando un programa de exploración de las potencialidades y de los límites de la *palabra hablada* —en la célebre definición de Steven Gilman (1961)— que llega a convertirse en una marca de su estilo. También a través de tal recurso narrativo la representación de la realidad se hace múltiple y se fragmenta, porque el espacio narrado se traslada cada vez más dentro de los personajes, a representar sus dramas íntimos de héroe, herederos de don Quijote y en constante conflicto entre sus propias aspiraciones y la norma social. La degradación final o el fracaso a los que a menudo pueden llegar está, de hecho, en relación con la incapacidad de aceptar una dimensión existencial a mitad entre el papel que la sociedad les impone y las personales e irrefrenables aspiraciones de su espíritu. De ahí, la tendencia reconocible en muchos personajes galdosianos a vivir en un mundo de ficción, según paradigmas literarios, y a intentar convertirse en las figuras que pueblan las novelas que van leyendo y que los van formando.

La praxis de escritura como constante experimentación de la voz narrativa le llevará, finalmente, a Galdós a entregarse totalmente al teatro, según un proceso que empieza con la producción de novelas dialogadas primero y luego en su adaptación al escenario (*Realidad*, 1882, *El abuelo*, 1904, *Casandra*, 1910) y que más tarde dará pie a piezas originales (entre las varias, *Voluntad*, 1895, *Electra*, 1901, *Bárbara*, 1905 o *Celia en los infiernos*, 1913).

Cuando se acercaba el 2020 de los cien años sin Galdós, nos preparamos para

vivir la efeméride que marcaría un antes y un después en el mejor conocimiento del escritor genial, y que aún necesita ser reconocido como merece, en voz alta y clara. Un año excepcional.

Y lo ha sido; aunque en sentidos diferentes. Por una parte, 2020 ha sido año desafortunado, uno de esos *annus horribilis*, con razones para hacerse merecedor del más absoluto olvido; nunca habíamos vivido algo como el estallido de la COVID-19. Por otra parte, sin embargo, corroboraríamos que ese 2020 de mala sombra no ha podido con Galdós; que, pese a todos los contratiempos, el año del Centenario Galdosiano ha estado muy lejos de pasar “sin pena ni gloria” para el escritor, en el mundo de la cultura y la ciencia, de la historia, del pensamiento y de la literatura. Porque el Galdós inmenso ha inspirado este año reflexiones interesantes en todos esos campos del saber. Ha merecido monografías interesantes y trabajos en muchas revistas de prestigio. Las ediciones de sus obras se han multiplicado. Generalizando con base en experiencias directas, podemos afirmar que Galdós ha sido leído y celebrado en IES, en clubes de lectura, en asociaciones culturales de toda España y en varias del extranjero, en universidades españolas y extranjeras... Ha sido (sigue siéndolo) protagonista destacado en la prensa escrita, en programas de TV, en podcast o en sesiones de YouTube diversas. Podemos afirmar, pues, que 2020 ha conseguido aumentar notablemente la divulgación galdosiana, y además, que ha visto avanzar el mejor galdosismo. Es sin duda un buen síntoma que el DLE “obligado por su uso”, haya incorporado este año el término *galdosista*, es decir, el ‘especialista en la vida y la obra de Benito Pérez Galdós’.

Entre las conmemoraciones y homenajes que se le han brindado, el hispanismo italiano dedica al escritor canario este monográfico, “Homenaje a Galdós en el centenario de su muerte”, de la revista *Cuadernos AISPI* (Associazione Ispanisti Italiani), que recoge diferentes lecturas de su obra. De hecho, los estudios se centran por un lado en la vertiente de la recepción italiana de la obra del escritor canario a través de la traducción; por el otro, eligen posturas analíticas desde enfoques relacionadas bien con la lingüística bien con acercamientos metodológicos sobre el discurso literario. Resulta de ello un ulterior enriquecimiento del panorama internacional de las valiosas reflexiones que, especialmente en ocasión del Centenario, han ido ampliando los alcances de la crítica galdosiana.

A modo de conclusión, nos resultan muy exhaustivas las recientes palabras de José María Merino (2020: 22), el cual sostiene que “il nucleo ambientale della creazione letteraria di Galdós appartiene al secolo XIX, ma che, riguardo agli aspetti che si riferiscono sia al riflesso di una collettività sia alla conoscenza e rivelazione dei comportamenti umani, la sua opera continua a mantenere un livello magistrale nel secolo che stiamo vivendo”.

Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO (1881), *Solos*, Madrid [10/03/2021] <<https://132164.pdf> (biblioteca.org.ar)>.
- BERKOWITZ, CHONON H. (1940), “Unamuno’s relations with Galdós”, *Hispanic Review*, 8: 321-38.
- GILMAN, STEVEN (1961), “La palabra hablada y *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15/3-4: 542-60.
- MERINO, JOSÉ MARÍA (2020), “Il mondo di Galdós”, en Benito Pérez Galdós, *Memorie di uno smemorato ed altri scritti*, ed. Assunta Polizzi. Palermo, UniPapress: 7-22.

Assunta Polizzi es profesora de Literatura española en la Universidad de Palermo, donde se doctoró; consiguió el Master’s Degree en *Spanish and Southamerican Literature* en la University de Rhode Island, U.S.A. Su principal área de investigación es la Literatura Realista/Naturalista y, especialmente, la obra de Galdós, junto a Poesía y Narrativa Contemporáneas, Traducción literaria, Prensa y Cultura. Su tesis doctoral ganó el “Premio Investigación Pérez Galdós 96” y la publicación de *El proceso metafactivo en la obra de Pérez Galdós*. Entre los últimos ensayos, se destaca *Galdós dramaturgo. Soglie e frontiere nel suo percorso letterario* (2015), y entre las traducciones, la primera versión italiana de *La desheredada (La diseredata* 2011). Ha formado parte del comité científico de *Isidora. Revista de estudios galdosianos* y ahora de *Anales Galdosianos*. Co-dirige las colecciones editoriales “Memoria&Identità” y “TransLitterae”. Es co-directora del International Research Network “MEMITÀ – Memory&Identity and Medias Studies.

assunta.polizzi@unipa.it

Yolanda Arencibia es Catedrática emérita de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y directora de la *Cátedra Pérez Galdós* de la misma universidad desde 1995. Fue Decana de la Facultad de Filología los nueve primeros años de su existencia y Consejera de Educación del Cabildo de Gran Canaria entre 1999 y 2002. Como especialista en Pérez Galdós desde su Tesis Doctoral en 1982, ha publicado monografías y artículos, editado la colección *Arte Naturaleza y Verdad* de Obras Completas de Galdós, publicada entre 2005 y 2013 (29 volúmenes), y trabajado en el Comité científico de los últimos nueve Congresos Internacionales Galdosianos. En 2020 ganó el XXXII Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias con *Galdós. Una biografía*. Estos últimos años los ha dedicado exclusivamente a difundir el conocimiento de Pérez Galdós y su legado literario.

cyolanda.arencibia@ulpgc.es

IVANA CALCEGLIA LOS EPISODIOS NACIONALES PARA NIÑOS DE BENITO PÉREZ GALDÓS. LA REESCRITURA “INFANTIL” DE TRAFALGAR

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

Resumen

Entre 1907 y 1912, en un breve paréntesis entre la publicación de la IV y la V serie para adultos, Benito Pérez Galdós reescribe para niños parte de la primera serie de los *Episodios Nacionales*. En la adaptación “infantil”, titulada *Episodios nacionales extractados para uso de los niños*, el autor reelabora los niveles formal y argumental y, por medio de un proceso de reducción y condensación, determina una transformación cuantitativa del texto de partida. En este trabajo, se analiza el proceso de reescritura realizado por Galdós en *Trafalgar*, primer episodio de la primera serie, centrando la atención en los principales ejemplos de manipulación lingüística, argumentativa y estructural introducidas por el autor en la versión para niños.

palabras clave: Benito Pérez Galdós, reescritura para niños, literatura infantil y juvenil, *Episodios Nacionales*, *Trafalgar*

Abstract

The Episodios Nacionales para niños by Benito Pérez Galdós. The Rewriting for Children of Trafalgar Between 1907 and 1912, Benito Pérez Galdós rewrites for children part of the first series of the *Episodios Nacionales*. In the adaptation for children entitled *Episodios nacionales extractados para uso de los niños*, the author re-elaborates both formal and argumentative levels and, through a process of reduction and condensation, gives rise to a quantitative transformation of the original text. In this work, I analyze the rewriting process carried out by Galdós in *Trafalgar*, the first episode of the first series, focusing on the main examples of the linguistic, argumentative and structural manipulation introduced by the author in the children's version.

keywords: Benito Pérez Galdós, rewriting for children, children's literature, *Episodios Nacionales*, *Trafalgar*

I. Introducción al concepto de reescritura “infantil”

En el ensayo de 1986 titulado *Poetics of Children's Literature*, Zohar Shavit define la literatura *infantil* como un sistema complejo que, según la terminología lotmaniana, puede ser calificado de “difuso” y “ambivalente” por la presencia en él de varios niveles argumentales, señal del proceso de “sofisticación” que suele acompañar la ideación y la escritura de la narrativa *infantil*. La estudiosa especifica la comparecencia de una “doble estructura” del texto infantil y del uso, por parte del autor, de un “doble código” capaz de determinar varios niveles de lectura en su contenido.

Según Shavit, un texto adecuado para los niños se caracterizaría por la elaboración de un doble plan narrativo, real y ficcional, y la presencia, en él, de reflexiones metaliterarias útiles para involucrar a lectores de edades y bagajes culturales diferentes.

De esta forma la literatura infantil se puede manifestar también como un repertorio textual que desarrolla una fase de reescritura y recodificación del texto concebido inicialmente para el lector adulto.

En 1989, Juan Cervera, al retomar el planteamiento de la argentina Marisa Bortolussi en el ensayo *Análisis teórico del cuento infantil* (1985), define la literatura *infantil* como el conjunto de “todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño” (1989: 157) e individúa tres categorías de escritura que llama *ganada* (o *recuperada*), *creada* e *instrumentalizada* (1989: 158-9).

Además, proporciona a este sistema literario la posibilidad de englobar textos en los que la infancia aparece según formas y funciones diferentes, tanto en la fase creativa del proceso de escritura como en la receptiva del proceso comunicativo del mensaje. La versatilidad del concepto de “infancia” es evidente sobre todo en la primera tipología de escritura, la *ganada* o *recuperada*, en la que el autor inserta todos los textos escritos para un lector adulto que, tras un trabajo de reescritura, se extienden también a los más jóvenes (1989: 158-9).

Años antes, en 1979, el autor ya había cuestionado la existencia de esta clase de escritura en el ensayo “Aproximación a la literatura infantil”, llegando a considerar el adjetivo *infantil* como un límite, un obstáculo a superar en la tentativa de sistematizar el género e insertarlo, con pleno derecho, en la “literatura sin adjetivos” (Sánchez Corral 1992: 52). Por tanto, Cervera propone una periodización de la narrativa infantil occidental basada en factores formales y argumentativos más que en criterios cronológicos. Teoriza tres macro áreas, con su correspondiente

caracterización pormenorizada, a las que denomina espacios “de equilibrio”, “de crecimiento” y “de revisión” (1979: 5). En la tripartición, el estudioso dedica gran espacio a la que a menudo se define como escritura *de* niños y en la que la infancia está presente como temática y, no siendo su destinatario principal, la hace suya después de una fase de adaptación y recodificación que la aproximan a la producción literaria dedicada específicamente a los niños. La práctica de la adaptación y el grado de manipulación textual representan, por tanto, una especie de parteaguas entre las varias etapas de la trayectoria evolutiva seguida por el sistema en Occidente entre los siglos XIX y XX. Además, la transición de un espacio “de equilibrio” a otro “de crecimiento” y luego “de revisión”, si por un lado determina una variación en las temáticas enfrentadas con predilección de un carácter realístico contra uno fantástico-maravilloso, por el otro favorece una gradual especialización de la literatura infantil e introduce una distinción precisa entre una escritura *para* la infancia y una *de* infancia, cada una con su propia poética y peculiaridad textual.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, por tanto, mientras en el resto de Europa la literatura infantil se alimenta de tradición y, en concreto, de la narrativa popular y folklórica que la inserta en un “espacio de equilibrio”, en España cuestiones históricas y sociológicas impulsan al recién nacido mercado editorial juvenil a dejar de lado esa tradición nórdica y a fijarse en la nacional, lanzando las primeras señales de un proceso de renovación que se concretará sólo a finales del XIX y en las primeras décadas del XX. La transición entre los dos siglos favorece, de hecho, el carácter experimental y vanguardista de la escritura infantil española y la ubica a medio camino entre un espacio “de crecimiento” y uno “de revisión”.

No es casual, por ejemplo, que la primera editorial española de literatura *para* niños, la *Editorial Calleja*¹, a pesar de proponer a sus jóvenes lectores traducciones al español de cuentos populares centroeuropeos, tratara de adaptarlos al gusto del nuevo destinatario con referencias a la realidad local e ilustraciones claramente costumbristas que creaban textos más familiares y atractivos (Bravo-Villasante, 1979: 76-8).

Uno de los principales estudios en el ámbito ibérico del proceso de reescritura infantil en la España entre los dos siglos es el ensayo “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias” (2005) en el que la autora, M^a Victoria Sotomayor Sáez, retomando el concepto genettiano de “intertextualidad”, individúa dos tipologías de reescritura, la adaptación y la versión, y establece características y subcategorías para cada una:

¹ Cfr. Enrique Fernández de Córdoba y Calleja, *Saturnino Calleja y su Editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más* (Ediciones de la Torre 2006).

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa [...] con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico (2005: 223).

Si la adaptación implica un proceso de manipulación textual relacionado con el nuevo destinatario, la versión corresponde a una especie de traducción intersemiótica porque se basa solo en un cambio de código y representa una resignificación libre del mensaje a vehicular, pese a la edad y a las competencias lingüístico-literarias del nuevo receptor.

Se confirma, por tanto, que la adaptación constituye el proceso de reescritura más empleado en la transición de un texto destinado a un lector adulto al adaptado al lector infantil ya que, a través de una serie de intervenciones, permite crear lo que Marceline Laparra define un texto “*facile à lire*” (1996: 73)².

En concreto, Sotomayor Sáez establece siete mecanismos de reescritura aplicables en fase de adaptación, es decir: la simplificación lingüística, la reducción textual, el corte de episodios y anécdotas secundarias, la supresión de todos los elementos lingüísticos y argumentativos que no contribuyan al desenlace de la historia principal, el uso frecuente de diálogos y, en general, del discurso referido, la introducción de elementos familiares al lector (personajes, lugares, situaciones, etc.) y, finalmente, de párrafos explicativos de la diégesis principal (2005: 224-5). A estos añade dos elementos más que, a la par de los siete mencionados, resultan fundamentales en un proceso de adaptación y que corresponden a las características del texto de partida y al contexto cultural de reescritura del texto de llegada.

En el primer caso, Sotomayor Sáez individúa cuatro categorías de hipotextos especialmente aptos para la reescritura infantil, que son: los cuentos populares, los clásicos de la literatura universal, los clásicos de la narrativa de aventura y, en fin, los de la literatura infantil. A cada una de ellas, y según la estructura y las peculiaridades formales, la estudiosa asocia diferentes mecanismos de reescritura, de manera que el texto de llegada presenta determinadas funciones sociales, peda-

² En “*Les adaptateurs de romans des bienfaiteurs méconnus?*” (1996), Marceline Laparra establece una serie de características fundamentales en un texto infantil y juvenil. Entre estas, la estudiosa individúa: la brevedad del texto; la forma novela o cuento; la descripción de aventuras y viajes; la presencia de algunos elementos paratextuales (ilustraciones, fotos, etc.) y de personajes jóvenes, que comparten la misma edad del lector ideal (73-4).

gógicas y literaria³. El contexto cultural de reformulación, finalmente, influye en el código estético con el cual se escribe el texto de llegada, favoreciendo la adaptación del hipotexto al “imaginario” cultural del nuevo destinatario (2005: 225).

De especial interés en este trabajo es la adaptación de un clásico de la literatura universal, es decir de un texto que se puede considerar como un “referente de la cultura nacional”, y en el que aparecen una serie de valores propios del contexto social de referencia al momento de la escritura del hipotexto. La adaptación de un clásico implica, por tanto, una reelaboración no solo del nivel formal sino también del argumentativo del texto de partida, de manera que en el texto de llegada sean presentes los valores antes mencionados pero actualizados y adaptados al nuevo contexto de reescritura y de recepción (2005: 227).

En España, las primeras editoriales en emprender, a partir de los primeros años del siglo XX, un intenso proceso de reescritura y adaptación para la infancia de clásicos de la literatura universal y nacional son la Editorial Araluce, con la creación de la colección *Las obras maestras al alcance de los niños* (Chumillas i Coromina 2016: 1)⁴, y la Editorial Hernando. Entre los muchos ejemplos de reescritura editados en estos años, el caso quizás más interesante es la adaptación de la primera serie de los *Episodios Nacionales* realizada por el mismo Benito Pérez Galdós.

3 Según Mendoza Fillola, en *Didáctica de la Lengua y la Literatura para primaria* de 2003, la principal función de la LIJ es de desarrollar y potenciar las competencias lingüístico-literarias del lector. A estas, Teresa Colomer añade tres funciones más que son: la formación de un imaginario colectivo; la enseñanza de los principales modelos narrativos y, finalmente, el potenciamiento de la sociabilidad del niño (“El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la Literatura Infantil y Juvenil”, 2005; *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*, 2007). Cfr. Josep Ballester, Noelia Ibarra, “La tentación diabólica de instruirse. Reflexiones a propósito de la educación lectora y literaria”, *Revista OCNOS*, 2013, 10: 7-26 [23/01/2021] https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2013.10.01/330; Pedro C. Cerrillo Torremocha, César Sánchez Ortiz, “Clásicos e hitos literarios. Su contribución a la educación literaria”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 11-30 [23/01/2021] <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3228> y Antonio Díez Mediavilla, “Los textos clásicos en la formación del lector literario. Opciones y posibilidades para un lector actual”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 105-30 [23/01/2021] <https://mascvuex.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3248>.

4 Cfr. Jaime García Padrino, “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)”, AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, ed. Christine Pérès. Carnieres-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2011: 33-42.

2. Los *Episodios Nacionales para niños* de Benito Pérez Galdós. La reescritura “infantil” de *Trafalgar*⁵

Galdós reescribe los *Episodios Nacionales* para niños entre 1907 y 1912, en un breve paréntesis entre la publicación de la IV y la V serie de la versión original. La adaptación, con el título de *Episodios Nacionales extractados para uso de los niños*, fue editada a partir de 1908 por la editorial madrileña Hernando, la misma que poco después sacó a la luz una edición integral de la entera versión para adultos (García Padrino en Cerrillo Torremocha, García Padrino 1999: 147). De las cinco series y cuarenta y seis novelas que componen la versión de partida, el autor reescribe solo la primera y, de los diez episodios iniciales, adapta siete.

En particular, la reescritura de *Trafalgar para niños*, la primera novela de la primera serie aparece, como ya se ha dicho, en 1908, después de treinta y cinco años de la primera publicación de la versión para adultos en 1873. La historia relatada en el texto de llegada corresponde perfectamente con la del texto de partida, exceptuados unos párrafos y algunos personajes que el autor elimina en el hipertexto por ser poco funcionales al desarrollo y al desenlace de la narración principal. El texto cuenta la infancia del protagonista, Gabriel Araceli, quien, ya huérfano de padre, después de la muerte de la madre se ve obligado a abandonar su ciudad natal (Cádiz) y a mudarse primero a San Fernando, luego a Puerto Real y a Medina Sidonia y desde aquí a Vejer de la Frontera, al servicio de Don Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de la Marina española, y de su mujer, Doña Francisca. En casa de sus “ángeles tutelares”, Gabrielillo entra en contacto con el mundo marinero y, en compañía de su amo y de Marcial, contraamaestre y amigo de Don Alonso, decide volver a Cádiz para tomar parte a la batalla de Trafalgar. Después de la terrible derrota, el joven vuelve a Vejer de la Frontera, a casa de los Gutiérrez de Cisniega, y desde aquí sale en busca de nuevas aventuras.

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, la primera diferencia entre el texto de partida y el de llegada es de tipo cuantitativo, con una evidente reducción de la narración de partida visto que, de las cinco series que componen la versión para adultos, el autor adapta para el lector infantil sólo la primera y, de los diez episodios que forman parte de esta, reescribe siete. Además, la reescritura se caracteriza por una evidente predilección en una distribución del texto de partida de tipo “estructural” más que una “funcional” (Génette 1989: 39), determinando

⁵ Las ediciones leídas son: Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial, 2020 y *Episodio Nacionales para niños. Trafalgar*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975.

una especie de imitación o “conservación” del hipotexto en el hipertexto, más que una transformación del primero en el segundo. La mayoría de los cambios introducidos reflejan, de hecho, un grado bastante elevado de “intensificación estilística” (1989: 38-9), es decir de un cambio de estilo que se manifiesta en continuas “transestilizaciones” (1989: 285) alternadas con casos de “desestilizaciones” (1989: 288). El autor reescribe su propio texto modificándolo y adaptándolo al nuevo lector ideal, cuyo conocimiento de la historia nacional española y competencias lingüístico-literarias son limitadas con respecto al lector inicial y conducen al autor a modular su propia escritura neutralizando los estilemas por medio de segmentos narrativos descriptivos y reduciendo de manera drástica el número de observaciones críticas. Además, y según la definición de adaptación formulada por el mismo Génette, este tipo de reescritura, más que en el estilo, se basa en el grado de “transmodalización”, es decir en un cambio en la narratividad del texto.

En el caso de la auto-adaptación galdosiana, se trataría de un ejemplo de transformación intramodal porque todas las variaciones introducidas modifican la misma tipología de escritura, es decir la narrativa.

En el caso específico de *Trafalgar para niños*, la transmodalización y, en concreto, la transformación intramodal se refleja en el hecho de que, aunque sigue siendo un texto en prosa con un carácter evidentemente narrativo, la reducción cuantitativa de la narración determina un cambio en la forma del texto y, en concreto, el pasaje del género novela al cuento, es decir a la *práctica* narrativa –según la terminología genettiana– más representativa del sistema literario infantil español entre finales del siglo XIX y comienzos del siguiente. Añádase a eso un cambio en la tipología misma de la narración que, de una novela histórica con frecuentes incursiones en el género picaresco, pasa a ser un cuento de aventuras con muchos elementos autobiográficos y épicos, vista la preponderancia del carácter histórico sobre el ficticio y la tendencia realista de la narración, como subraya la propia Sotomayor Sáez en el ensayo “Reescrituras del relato histórico galdosiano. *Trafalgar*” (2013: 83)⁶.

A nivel estructural, el texto presenta variaciones significativas en la extensión y en la organización del relato. Mientras la versión original la configuran ciento setenta y un páginas partidas en diecisiete partes, la adaptación para niños se compone de doce partes por un total de cincuenta y cinco páginas de las cuales siete están ocupadas por igual número de ilustraciones⁷ que se refieren a algunos

⁶ Cfr. María Jesús Fraga Fernández-Cuevas, “Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)”, *Revista OCNOS*, 5, 2009: 37-53.

⁷ Cfr. Antonio Lara, “¿Para qué sirve un libro sin dibujos? (Las ilustraciones de los *Episodios Nacionales*)”, *Actas. VII Congreso Internacional Galdosiano (Casa Museo Pérez Galdós, 2001)*, eds. Yolanda

pasajes decisivos en la narración. La reducción en el número de páginas y de las partes en las que se encuentra dividida la adaptación es debida a un intenso trabajo de condensación narrativa y lingüística. El autor actúa reduciendo y reformulando el hipotexto y, en particular, la parte central y conclusiva de la narración que corresponde al desenlace de los acontecimientos narrados y a su resolución. En concreto, en la adaptación el autor elimina por completo las partes V, VI, XIV, XV y XVI, mientras que reformula la VII y la XVII con frecuentes cortes que afectan sobre todo a la vida privada de los personajes ficticios y conserva casi literalmente las de los personajes históricos mencionados. En realidad, el mecanismo de reformulación transforma también las partes iniciales –en concreto, las I, II y III– y de la XI a la XIII en las que el autor parte y reorganiza el relato para darle un nuevo orden. En este proceso elimina párrafos, sustituye algunos términos de mayor densidad informativa por otros menos específicos y, en algunos puntos, modifica la misma puntuación empleada introduciendo oraciones paratácticas. De los veinte párrafos que forman la primera parte de la versión para adultos, en la adaptación el autor guarda nueve, a menudo reformulados para potenciar la función comunicativa y didáctico-educativa del nuevo texto. Especialmente interesante es el diálogo que el autor establece con el nuevo lector por medio de fórmulas de interacción y de involucramiento más aptas para un destinatario “ingenuo” y menos competente que el del texto de partida (Mendoza Fillola 1998: 5), ya a partir del *incipit* del hipertexto:

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo, diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible catástrofe de nuestra Marina (2020: 9; subrayado mío).

Me permitiréis, amados niños, que antes de referiros los grandes sucesos de que fui testigo diga pocas palabras de mi infancia, explicando por qué extraños caminos me llevaron los azares de la vida a presenciar la terrible acción de Trafalgar (1975: 18; subrayado mío).

El empleo, en el texto de partida, de formas verbales impersonales (“se me permitirá”), la ausencia de pronombres clíticos complemento indirecto (“antes de referir”), la alusión a la derrota de Trafalgar por medio de una remisión a la Marina

Arencibia, María del Prado Escobar, Rosa María Quintana, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2004: 917-31 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1981>; Stephen Miller, “Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de *Los Episodios Nacionales*”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Casa Museo Pérez Galdós, 1989)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1990, 2: 329-35 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1551>

española y, entonces, de una sinécdoque (“la terrible catástrofe de Nuestra Marina”) y, finalmente, el empleo del posesivo de primera persona plural con valor agregativo (“nuestra Marina”) dejan suponer que el destinatario “oficial” (Shavit 1986: 17) del texto sea un lector adulto y competente, conocedor de los hechos históricos relatados y consciente de su importancia en la historia nacional contemporánea. Además, el uso del adjetivo indefinido “algunas” con referencia a la información referida por el narrador y relativa a su propia infancia, más que por un valor cuantitativo se caracteriza por un valor cualitativo atenuante con referencia a la eficiente información sobre los primeros años de vida del protagonista. Eso explicaría el empleo, en su lugar en el texto de llegada, del indefinido “pocas” con referencia a la reducción efectiva de los detalles relatados en la adaptación para niños.

Es más, en el texto de llegada el destinatario se encuentra interpelado desde el comienzo (“amados niños”), y se establece un diálogo inmediato con el lector ideal a través de la forma verbal de segunda persona plural “me permitiréis” y del infinitivo “referiros”, con uso del pronombre clítico como complemento indirecto de segunda persona plural.

Finalmente, la referencia indirecta a la “terrible acción de Trafalgar” indica, ya a partir del *incipit*, el deseo del autor de realizar un segundo texto claro, directo y con un evidente valor informativo y didáctico, capaz, dicho de otra forma, de formar al lector menos competente e ignaro de los hechos contados.

Otro cambio decisivo atañe al protagonista de la narración y, en especial, a su primera aparición en el texto y en la modalidad con la que es introducido y presentado por el autor:

Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña, que no es hoy, ni menos era entonces, academia de buenas costumbres. La memoria no me da luz alguna sobre mi persona y mis acciones en la niñez, sino desde la edad de seis años; y si recuerdo esta fecha, es porque la asocio a un suceso naval de que oí hablar entonces: el combate del cabo de San Vicente, acaecido en 1797 (2020: 10; subrayado mío).

Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña. Mi nombre es Gabriel Araceli, para servir a los que me escuchan... Cuando aconteció lo que voy a contaros, el siglo XIX tenía cinco años; yo, por mi confusa cuenta, debía de andar en los catorce (1975: 18; subrayado mío).

En la primera versión, el autor no introduce al protagonista hasta el tercer párrafo mientras que en el segundo texto aparece ya desde el principio. En la adaptación, la presentación del personaje se realiza según un proceso de condensación y supresión de muchos elementos presentes en el hipotexto y, a diferencia de este último, anticipa una serie de informaciones fundamentales en la narración como el nombre del protagonista y su edad.

De hecho, si en el texto para adultos los datos personales se encuentran distribuidos a lo largo de las páginas de la primera parte, en la adaptación para niños el autor informa inmediatamente al destinatario para facilitar la individuación del narrador como personaje principal y favorecer la primera identificación del lector en el protagonista de la historia, elemento fundamental en la narrativa *infantil*.

Este proceso de condensación y de supresión de algunos elementos interesa también los recuerdos de Gabrielillo y, especialmente, los relativos a su infancia en Cádiz, en “el famoso barrio de la Viña” (Pérez Galdós 2020: 10).

También en la nueva versión el autor reduce la descripción de la ciudad y elimina completamente las reflexiones del joven al ver de nuevo los sitios y las personas de su infancia, condensando en un único párrafo, el conclusivo de la III parte, las primeras cuatro páginas de la parte VIII del texto de partida:

No puedo describir el entusiasmo que despertó en mi alma la vuelta a Cádiz. En cuanto pude disponer de un rato de libertad, [...], salí a las calles y corrí por ellas sin dirección fija, embriagado con la atmósfera de mi ciudad querida.

Después de ausencia tan larga, lo que había visto tantas veces embelesaba mi atención como cosa nueva y extremadamente hermosa. En cuantas personas encontraba al paso veía un rostro amigo, y todo era para mí simpático y risueño: los hombres, las mujeres, los viejos, los niños, los perros, hasta las casas, pues mi imaginación juvenil observaba en ello no sé qué de personal y animado, se me representaban como seres sensibles; parecíame que participaban del general contento por mi llegada, remedando en sus balcones y ventanas las facciones de un semblante alborozado. Mi espíritu veía reflejar en todo lo exterior su propia alegría. [...]

Llegué por fin a la Caleta, y allí mi alegría no tuvo límites. Bajé a la playa, y quitándome los zapatos, salté de peñasco en peñasco; busqué a mis antiguos amigos de ambos sexos, mas no encontré sino muy pocos: unos eran ya hombres y habían abrazado mejor carrera; otros habían sido embarcados por la leva, y los que quedaban apenas me reconocieron. La movable superficie del agua despertaba en mi pecho sensaciones voluptuosas. [...] (2020: 65-68).

¡Oh, Cádiz, ilustrísima y noble ciudad, patria mía y de tantos héroes, navegantes y patricios insignes. Por patria mía te adoré aquel día, sin acordarme de los demás hijos tuyos consagrados por la Historia, y me entregué al goce inefable de ver tu incomparable bahía poblada de naves, tus calles bulliciosas, limpias y alegres, tu plaza de San Juan de Dios, centro y metrópoli de la picardía, y, por fin, tu Caleta, que para mí simbolizó en un tiempo lo más hermoso de la vida, la libertad! (1975: 26)

La evidente reducción y la reformulación de algunas partes resultan aquí especialmente útiles a la transformación intramodal antes mencionada y, por tanto, al paso de la forma novela picaresca a la de cuento épico y de aventuras.

Adicionalmente, la decisión de eliminar por completo en el texto de llegada a todos los personajes secundarios encontrados por Gabrielillo en el breve viaje de vuelta a su ciudad podría depender de una fase de “expurgación” (Génette 1989: 299) textual finalizada a una reevaluación del protagonista a los ojos del nuevo lector, transformándolo en un personaje positivo y ejemplar. Podría responder a un principio de economía textual típica del cuento para niños en relación con la tendencia por parte del joven lector a seleccionar los datos realmente útiles para la comprensión textual y, en parte, en relación con sus capacidades cognitivas (Mendoza Fillola 1998: 7).

Añádase a eso la función didáctico-educativa de la propia auto-adaptación que explicaría la supresión de todos esos elementos no directamente relativos a la cuestión histórica enfrentada y, por tanto, no esenciales para el proceso de formación del nuevo destinatario.

Reducida con respecto al texto de partida resulta también la descripción de la familia natural de Gabriel Araceli, con un corte evidente de la información relatada y con la supresión de algunos personajes familiares del joven en cuanto no son fundamentales para el desenlace de la narración o, en algunos casos, poco funcionales a la representación de la familia española de finales del siglo XIX.

En particular, en la adaptación, el autor elimina casi por completo a la figura del tío materno de Gabrielillo, descrito desde el comienzo como un hombre violento y poco atento a las necesidades de su hermana y sobrino. Se menciona brevemente solo en la parte conclusiva del texto para anunciar su muerte en el mar. Además, la referencia a la índole violenta del tío en la parte inicial del texto explicaría la fuga del niño y su definitivo alejamiento del núcleo familiar y se reformula y condensa en cuatro párrafos (XI, XII, XIII y XIV) del texto de partida:

Mi madre tenía un hermano, y si aquella era buena, éste era malo y muy cruel por añadidura. No puedo recordar a mi tío sin espanto, y por algunos incidentes sueltos que conservo en la memoria, colijo que aquel hombre debió de haber cometido un crimen en la época a que me refero. Era marino, y cuando estaba en Cádiz y en tierra, venía a casa borracho como una cuba y nos trataba fieramente, a su hermana de palabra, diciéndole los más horrendos vocablos, y a mí de obra, castigándome sin motivo.

Mi madre debió padecer mucho con las atrocidades de su hermano, y esto, unido al trabajo tan penoso como mezquinamente retribuido, aceleró su fin, el cual dejó indeleble impresión en mi espíritu, aunque mi memoria puede hoy apreciarlo sólo de un modo vago.

En aquella edad de miseria y vagancia, yo no me ocupaba más que en jugar junto a la mar o en correr por las calles. [...] (2020: 13-4).

No conocí a mi padre, que pereció en el famoso combate del «Cabo de San Vicente». Mi pobrecita madre, buena y santa mujer, que sostenía mi precaria existencia y la suya lavando la ropa de algunos marineros, murió de cansancio y fiebre en los comienzos del año 5. ¡Oh, Dios, cuán triste y penosa fue mi orfandad bajo la custodia y férula de un tío materno, más malo que Caín y más borracho que las mismas cubas jerezanas!... Las crueldades de aquel bandido me movieron a buscar respiro en la libertad; huí de la casa; me fui a San Fernando, de allí a Puerto Real, y juntamente con otros chicos desamparados y vagabundos di con mis huesos en Medina Sidonia (1975: 21).

En fin, la honda reducción realizada por el autor con respecto a la familia natural del protagonista permite, de forma indirecta, eliminar en el hipertexto la descripción de los primeros años de vida del joven y, en consecuencia, cualquier referencia a la condición infantil en la España de la primera mitad del XIX. Galdós comparte los ideales cercanos a los krausistas en relación con el proceso educativo y formativo que incitan al autor a reflexionar sobre esa fase de la existencia y las políticas sociales realizadas en patria en la primera mitad del siglo, en una comparación constante con las políticas pedagógicas y sociales aplicadas en los demás países europeos (Lida 1967: 2)⁸.

Como ya se ha mencionado en la parte inicial del trabajo, el siglo XIX representa una especie de parteaguas en el proceso de definición y reevaluación del con-

⁸ Cfr. Germán Gullón, “La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2018, vol. XCV, 9-10: 63-73 [23/01/2021] <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2018.1539438?needAccess=true>; Ana-María Montero-Pedrerá, “El oficio de docente en las novelas de Pérez Galdós”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, enero 2017, Año X, 25: 35-58 [23/01/2021] <https://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2146>; Marisa Sotelo Vázquez, “Giner y Galdós: las bellas letras son la carne y la sangre de la historia”, Raquel Velázquez Velázquez (ed.), *Un duelo de labores y esperanzas. Don Francisco Giner en su centenario*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016:17-33 y José Luis Gómez Martínez, “Galdós y el Krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1993, vol. 22, 1: 55-79 [23/01/2021] <https://www.jstor.org/stable/40298539?seq=1>.

cepto de “infancia”, y un momento decisivo en la toma de conciencia, por parte de las sociedades occidentales, de las necesidades del niño y de su rol central en el pasaje del antiguo al nuevo régimen. Si la familia natural de Gabrielillo parece no enterarse —por cuestiones puramente sociales, culturales y económicas— de la necesidad de una reevaluación de la infancia, la “adoptiva” formada por Don Alonso y Doña Francisca parece reflejar los ideales progresistas del autor y, en particular, la necesidad de una mayor tutela de los niños:

Aquellos señores me tomaron bajo su protección, librándome de la leva, y desde entonces quedé a su servicio. Con ellos me trasladé a Véjer de la Frontera, lugar de su residencia, pues sólo estaban de paso en Medinasidonia. Mis ángeles tutelares fueron D. Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de navío, retirado del servicio, y su mujer, ambos de avanzada edad. Enseñáronme muchas cosas que no sabía, y como me tomaran cariño, al poco tiempo adquirí la plaza de paje del Sr. Don Alonso, al cual acompañaba en su paseo diario, pues el buen inválido no movía el brazo derecho y con mucho trabajo la pierna correspondiente. No sé qué hallaron en mí para despertar su interés.

Sin duda mis pocos años, mi orfandad y también la docilidad con que les obedecía, fueron parte a merecer una benevolencia a que he vivido siempre profundamente agradecido.

Hay que añadir a las causas de aquel cariño, aunque me esté mal el decirlo, que yo, no obstante haber vivido hasta entonces en contacto con la más desarrapada canalla, tenía cierta cultura o delicadeza ingénita que en poco tiempo me hizo cambiar de modales, hasta el punto de que algunos años después, a pesar de la falta de todo estudio, hallábame en disposición de poder pasar por persona bien nacida (2020: 15; subrayado mío).

Aquellos señores me tomaron bajo su protección, librándome de la leva, y desde entonces quedé a su servicio. Con ellos me trasladé a Véjer de la Frontera, lugar de su habitual residencia. Fueron mis ángeles tutelares don Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de navío, retirado del servicio, y su mujer, ambos de avanzada edad. Enseñáronme muchas cosas que no sabía, y al poco tiempo adquirí la plaza de paje del señor don Alonso, al cual acompañaba en su paseo diario, pues el buen inválido no movía el brazo derecho y con mucho trabajo la pierna correspondiente. No sé qué hallaron en mí para sentirse movidos a paternal benevolencia. Sin duda, mi natural despejo y la docilidad con que les obedecía, fueron parte a merecer favor tan grande. Debo añadir a las causas de aquel cariño, aunque me esté mal el decirlo, que yo, no obstante haber vivido hasta entonces en contacto con pícaros y vagabundos, tenía cierta cultura o delicadeza ingénita que en poco tiempo me hizo cambiar de modales, hasta el punto de que, a pesar de la falta de estudio, halléme pronto en disposición de pasar por persona bien nacida (1975: 21; subrayado mío).

Los cambios introducidos por el autor en el pasaje del texto de partida al de llegada y subrayadas en la tabla, si por un lado muestran las diferentes disposición de Don Alonso y Doña Francisca con respecto a la familia natural, por otro evidencian la percepción que el mismo Gabrielillo tiene de sus “ángeles tutelares”, vistos ahora más como padres (“No sé qué hallaron en mí para sentirse movidos a

paternal benevolencia”, subrayado mío) que como amos (“No sé qué hallaron en mí para despertar su interés”, subrayado mío).

Además, el empleo en la narración de llegada de la primera persona singular y la tendencia a eliminar formas impersonales (en el texto de partida: “Hay que añadir”/en el de llegada: “Debo añadir”) podrían representar un ejemplo más del proceso de “desestilización” antes mencionado y aquí realizado por medio de una nivelación del registro lingüístico, además de evidenciar la transformación de tipo intramodal con la transición de una novela histórica a un cuento épico o de aventuras con carácter aparentemente autobiográfico.

En cuanto al nivel estructural y formal la reelaboración del hipotexto afecta también a la esfera argumental a través de un intenso trabajo de supresión, reformulación y condensación de partes enteras y, especialmente, de las que atañen a las vidas privadas de los personajes ficticios modificando, aunque parcialmente, la evolución de la diégesis secundaria.

Especialmente interesante es el caso de los personajes de Rosita, única hija de Don Alonso y Doña Francisca, y de Marcial. En el texto de partida, al personaje de Rosita el autor le dedica las partes V y VI de la novela. En ellas el autor nos presenta al personaje y, a través de la mirada atenta y enamorada de Gabrielillo, describe el proceso de crecimiento de la joven, desde la infancia hasta la edad adulta caracterizada por el noviazgo con Don Rafael Malespina, joven promesa de la Marina española. Rosita vuelve a aparecer en la última parte del volumen cuando se casa con Don Rafael, de vuelta de la batalla de Trafalgar.

En el texto de llegada las partes dedicadas al personaje de Rosita desaparecen por completo y la joven se asoma solo una vez al final de la narración, cuando el autor precisa que se trata de la única hija de los Gutiérrez de Cisniega.

Algo parecido sucede con el novio de la joven, ya que el personaje aparece solo en la parte XI, penúltima del texto de llegada, y las únicas informaciones que el autor proporciona por boca de Gabriel se refieren a la esfera laboral y al parentesco con Don Alonso (“un pariente de mi amo”, 1975: 53), sin especificar la naturaleza de esa relación y, por consiguiente, el noviazgo con Rosita.

La decisión de eliminar totalmente a la pareja y cualquier referencia a su relación sentimental en la versión infantil es probablemente debida a un trabajo de “expurgación” (Génette 1989: 299), de “autocensura” realizado por Galdós y, por tanto, a la supresión de partes supuestamente poco edificantes y aptas para el nuevo lector.

En el caso de Marcial, de *Medio-Hombre* como es también llamado a causa de una prótesis de madera en lugar de una pierna, de un brazo cortado y de las muchas heridas de batalla, la descripción propuesta en el texto de llegada resulta

muy parecida a la presentada en el texto de partida, con pocos cortes integrados, de todas formas, por ilustraciones relativas al personaje y a sus gestas. La decisión del autor de conservar casi totalmente esta figura está ligada, con mucha probabilidad, a la ejemplaridad del personaje y a su versatilidad funcional en el texto. Marcial representa, de hecho, el marinero por excelencia, fuertemente caracterizado también a nivel lingüístico por medio de un idiolecto fácilmente reconocible y aplicable a todos los componentes de la Marina española:

Se me había olvidado decir que Marcial, como casi todos los marinos, usaba un vocabulario formado por los más peregrinos terminachos, pues es costumbre en la gente de mar de todos los países desfigurar la lengua patria hasta convertirla en caricatura. Observando la mayor parte de las voces usadas por los navegantes, se ve que son simplemente corruptelas de las palabras más comunes, adaptadas a su temperamento arrebatado y enérgico, siempre propenso a abreviar todas las funciones de la vida, y especialmente el lenguaje. Oyéndoles hablar, me ha parecido a veces que la lengua es un órgano que les estorba.

Marcial, como digo, convertía los nombres en verbos, y éstos en nombres, sin consultar con la Academia. Asimismo aplicaba el vocabulario de la navegación a todos los actos de la vida, asimilando el navío con el hombre, en virtud de una forzada analogía entre las partes de aquél y los miembros de éste. Por ejemplo, hablando de la pérdida de su ojo, decía que había cerrado el *portalón de estribor*; y para expresar la rotura del brazo, decía que se había quedado sin la *serviola de babor*. Para él el corazón, residencia del valor y del heroísmo, era el *pañol de la pólvora*, así como el estómago el *pañol del viscocho* [...], sin duda a causa de su uniforme, al decir *ponerse la casaca* por emborracharse, quería significar Marcial una acción común y corriente entre sus enemigos. A los almirantes extranjeros los llamaba con estrafalarios nombres, ya creados por él, ya traducidos a su manera, fijándose en semejanzas de sonido. A Nelson le llamaba el *Señorito*, voz que indicaba cierta consideración o respeto; a Collingwood el *río Calambre*, frase que a él le parecía exacta traducción del inglés;

Como todos los marinos, *Medio-Hombre* usaba un vocabulario formado por peregrinos terminachos: es costumbre en la gente de mar de todos los países desfigurar la lengua patria hasta convertirla en caricatura. Examinando la mayor parte de las voces usadas por los navegantes, se ve que son simplemente corruptelas de las palabras más comunes, adaptadas a su temperamento arrebatado y enérgico, siempre propenso a abreviar todas las funciones de la vida, y especialmente el lenguaje.

Marcial aplicaba el vocabulario de la navegación a todos los actos de la vida, asimilando el navío con el hombre, en virtud de una forzada analogía entre las partes de aquél y los miembros de éste. Por ejemplo, hablando de la pérdida de su ojo, decía que había cerrado el “portalón de estribor”, y para expresar la rotura del brazo, decía que se había quedado sin la «serviola de babor». Para él, el corazón, residencia del valor y del heroísmo, era el «pañol de la pólvora», así como el estómago, el «pañol del biscocho». La acción de embriagarse la denominaba de mil maneras distintas, y entre éstas la más común era «ponerse la casaca», idiotismo cuyo sentido no hallarán mis lectores, si no les explico que, habiéndose merecido los marinos ingleses el dictado de «casacones», sin duda a causa de su uniforme, al decir «ponerse la casaca» por emborracharse, quería significar Marcial una acción común y corriente entre sus enemigos. A los almirantes extranjeros les designaba con estrafalarios nombres, ya creados por él, ya traducidos a su manera, fijándose en semejanzas de sonido.

A Jerwis le nombraba como los mismos ingleses, esto es, *viejo zorro*; a Calder el *tío Perol*, porque encontraba mucha relación entre las dos voces; y siguiendo un sistema lingüístico enteramente opuesto, designaba a Villeneuve, jefe de la escuadra combinada, con el apodo de *Monsieur Corneta*, nombre tomado de un sainete a cuya representación asistió Marcial en Cádiz. En fin, tales eran los disparates que salían de su boca, que me veré obligado, para evitar explicaciones enojosas, a sustituir sus frases con las usuales, cuando refiera las conversaciones que de él recuerdo (2020: 27-8).

A Nelson le llamaba el *Señorito*, voz que indicaba cierta consideración o respeto; a Collingwood, el *tía Calambre*, frase que a él le parecía exacta traducción del inglés; a Jerwis le nombraba como los mismos ingleses, esto es, *viejo zorro*; a Calder, el *tío Perol*, porque encontraba mucha relación entre las dos voces, y siguiendo un sistema lingüístico enteramente opuesto, designaba a Villeneuve, jefe de la escuadra combinada, con el apodo de *Monsieur Corneta*, nombre tomado de un sainete que en aquellos días se representaba en Cádiz (1975: 23, 25).

En general, en la adaptación, el autor elimina la mayoría de los segmentos descriptivos dedicados a los personajes ficticios de la historia porque, aunque interesantes desde un punto de vista humano, resultan poco funcionales al desarrollo de una epopeya nacional. En el texto de llegada, su aparición es a menudo retrasada y colocada en momentos muy precisos de la narración, de manera que su presencia contribuya realmente al desenlace del relato.

Del mismo modo, las partes dedicadas a los personajes secundarios y que en la versión original corresponden a igual número de diégesis paralelas a la principal, en la adaptación se habrían convertido en simples digresiones engañosas para el nuevo destinatario, dificultando el proceso de lectura y recepción del texto⁹.

Los únicos datos que el autor proporciona sobre esos personajes resultan especialmente útiles para ubicarlos en la narración y motivar su presencia en la trama. De hecho, la mayoría de los cambios introducidos funcionan para la coherencia y fluidez de la historia, características fundamentales en la narrativa para niños.

La única excepción atañe a los diálogos presentes en el hipotexto que el autor elimina o reformula por medio de resúmenes y paráfrasis para simplificar y facilitar la fruición del hipertexto.

En este caso, pese a la importancia de la tradición folklórica en los comienzos de la escritura infantil española, el autor parece alejarse de la tónica literaria infantil nacional y preferir las tendencias extranjeras y, especialmente, las centroeuropeas compuestas, en la mayoría de los casos, por obras edificantes y moralizantes (Bravo-Villasante 1979: 52) y pertenecientes a un espacio “de equilibrio”.

9 Cfr. Gemma Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* (2003) y *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles* (2004).

3. Conclusiones

Galdós edita la adaptación infantil de *Trafalgar* en 1908, treinta y cinco años después de la publicación de la versión original en 1873. El proceso de reescritura se basa esencialmente en un trabajo de reducción y de condensación del texto de partida y, a la vez, de reformulación de sus partes, en algunos casos por un evidente intento moralizador y edificante. La manipulación textual resulta especialmente evidente en los apartados centrales y conclusivos del hipotexto e incumbe sobre todo los personajes ficticios, los acontecimientos históricos relatados y la misma descripción de la batalla de Trafalgar, es decir los elementos narrativos y argumentativos más influyentes en el desarrollo de la historia, y más determinantes en el proceso de recepción del texto por parte del nuevo lector.

Ya a partir de la tipología de transformaciones introducidas y de los cambios en la estructura, es evidente el intento del autor de realizar un texto de llegada capaz de educar al nuevo y joven destinatario, contribuyendo así a la formación de su conciencia histórica nacional. La tendencia a cortar lo innecesario al fluir del relato tanto en la forma como en el contenido del texto y a conservar casi intactas las referencias a hechos y personalidades centrales en la Historia nacional reciente evidencian el intento didáctico y pedagógico de la reescritura, y el interés del autor por el mundo de la infancia.

Finalmente, la supresión de elementos poco funcionales al desarrollo y al desenlace de la narración y la reformulación de algunos pasos muestran cómo Galdós trabaja para adaptar el texto de partida no solo a las competencias lingüísticas y literarias del nuevo receptor, sino también al contexto cultural y social de llegada reflejando casi todos los siete mecanismos de reescritura teorizados por Sotomayor Sáez y descritos en el primer apartado del presente trabajo.

Bibliografía citada

- BALLESTER, JOSEP, IBARRA, NOELIA (2013), “La tentación diabólica de instruirse. Reflexiones a propósito de la educación lectora y literaria”, *Revista OCNOS*, 10, 7-26 [23/01/2021] https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2013.10.01/330.
- BORTOLUSSI, MARISA (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Editorial Alhambra.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN (1979), *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Editorial Escuela Española.
- CERRILLO TORREMOCHA, PEDRO C., SÁNCHEZ ORTIZ, CÉSAR (2019), “Clásicos e hitos literarios. Su contribución a la educación literaria”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 11-30 [23/01/2021] <https://mascvux.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3228>
- CERVERA, JUAN (Marzo-Abril 1979) “Aproximación a la literatura infantil”, *Educadores. Revista Renovación Pedagógica*, 102: 223-40.
- (1989), “En torno a la literatura infantil”, *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 12: 157-68.
- CHUMILLAS I COROMINA, JORDI (2016), “Semblanza de Publicaciones de la Casa Editorial Araluce”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [23/01/2021] http://www.cervantes-virtual.com/portales/rosalia_de_castro_ga/obra/publicaciones-de-la-casa-editorial-araluce-semblanza/
- COLOMER, TERESA (2007), *Introducción a la Literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis.
- (2005), “El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario: 203-16 [23/01/2021] http://www.revistaeducacion.educacion.es/re2005/re2005_16.pdf.
- DÍEZ MEDIAVILLA, ANTONIO (2019), “Los textos clásicos en la formación del lector literario. Opciones y posibilidades para un lector actual”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura (Monográfico. Clásicos y Educación Literaria)*, XII, 29: 105-30 [23/01/2021] <https://mascvux.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/3248>.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, ENRIQUE (2006), *Saturnino Calleja y su Editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, MARÍA JESÚS (2009), “Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)”, *Revista OCNOS*, 5: 37-53.
- GARCÍA PADRINO, JAIME (2011), “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)”, AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, ed. Christine

- Pèrès. Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman: 33-42.
- , (1999), “Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños”, *Literatura infantil y su didáctica*, eds. Pedro C. Cerrillo Torremocha, J. García Padrino. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 139-59.
- GÉNETTE, GERARD (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (1983), “Galdós y el Krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, 1: 55-79 [23/01/2021] <https://www.jstor.org/stable/40298539?seq=1>.
- GULLÓN, GERMÁN (2018), “La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCV, 9-10: 63-73 [23/01/2021] <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2018.1539438?needAccess=true>.
- LAPARRA, MARCELINE (Juin 1996), “Les adaptateurs de romans des bienfaiteurs méconnus?”, *La Revue Des Livres pour Enfants*, 170: 73-80.
- LARA, ANTONIO (2004), “¿Para qué sirve un libro sin dibujos? (Las ilustraciones de los *Episodios Nacionales*)”, *Actas. VII Congreso internacional galdosiano (Casa Museo Pérez Galdós, 2001)*, eds. Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar, Rosa María Quintana. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria: 917-31 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1981>.
- LIDA, DENAH (1967), “Sobre el «krausismo» de Galdós”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de *Anales galdosianos*, 2: 1-21 [23/01/2021] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--4/html/p0000001.htm#I_3_>
- LUCH, GEMMA (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2004), *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires, Normas Editorial.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO; BRIZ VILLANUEVA, EZEQUIEL, eds. (2003), *Didáctica de la Lengua y la Literatura para primaria*, Madrid, Pearson Educación.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO, ed. (1998), *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, Barcelona, Horsori.
- MILLER, STEPHEN (1990), “Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los *Episodios Nacionales*”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Casa Museo Pérez Galdós 1989)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2: 329-35 [23/01/2021] <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1551>
- MONTERO-PEDRERA, ANA-MARÍA (2017), “El oficio de docente en las novelas de Pérez Galdós”, *TEJUELO. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 25: 35-58 [23/01/2021] <https://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/2146>.
- ORLIK, AXEL (1992), *Principles for Oral Narrative Research*, Bloomington and Indianapolis,

- Indiana University Press [Traduzione inglese di Kirsten Wolf e Jody Jensen].
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2020), *Episodios Nacionales. Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (1975), *Episodios Nacionales para niños. Trafalgar*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmas. Mancomunidades Provinciales de Cabildos de Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife.
- SÁNCHEZ CORRAL, LUIS (1992), “(Im)Posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso”, *Cauce. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 14-15: 525-60.
- SHAVIT, ZOHAR (1986), *Poetics of Children’s Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- SOTELO VÁZQUEZ, MARISA (2016), “Giner y Galdós: las bellas letras son la carne y la sangre de la historia”, *Un duelo de labores y esperanzas. Don Francisco Giner en su centenario*, ed. Raquel Velázquez Velázquez, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona: 17-33.
- SOTOMAYOR SÁEZ, MARIA VICTORIA (2013), “Reescrituras del relato histórico galdosiano. *Trafalgar*”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 18: 77-98.
- , (2005), “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario: 217-38.

Ivana Calceglia es doctora en Literaturas románicas con una tesis sobre la relación entre escritura e infancia en la narrativa femenina española del siglo XX. Actualmente tiene una beca de investigación postdoctoral (Universidad de Nápoles “L’Orientale”) sobre la representación de la familia y de la infancia en la narrativa española contemporánea. Es profesora contratada de Literatura española en la Universidad de Nápoles “L’Orientale”, y de Lengua española en la Universidad “Parthenope”. Sus intereses de investigación se centran en la literatura infantil y juvenil (LIJE), la narrativa femenina y la escritura autobiográfica españolas contemporáneas. Ha publicado la monografía *Crescere nel racconto: Elena Fortún e Ana María Matute* (Tullio Pironti, 2019), varios artículos en revistas y volúmenes colectivos y editado *Alla lettera di Luis Britto García* (UniorPress, 2019).

icalceglia@unior.it

MARIA CARRERAS I GOICOECHEA EL ELEMENTO LINGÜÍSTICO POPULAR EN LAS TRADUCCIONES ITALIANAS DE *FORTUNATA Y JACINTA*

Università degli Studi di Catania

Resumen

En este estudio se analiza la reproducción del registro popular en las dos versiones italianas de *Fortunata y Jacinta* observando las estrategias adoptadas en sendas traducciones: Baccani Giani (1926) propone un texto *domesticador*, mientras que Rocco (2000) se decanta por la *extranjerización*; a pesar de dos opciones opuestas, en ambas se pierden numerosos matices que en el texto original justamente caracterizan como popular el habla de varios personajes.

palabras clave: *Fortunata e Giacinta*; traducciones de Galdós; registro popular; Silvia Baccani Giani; Alfredo Rocco

Abstract:

The popular element in the Italian translations of Fortunata y Jacinta

The reproduction of the popular register in the two Italian versions of Fortunata y Jacinta (First Book) is analyzed, observing the strategies adopted in both translations. Baccani Giani proposes a domesticating text and Rocco the opposite. However, in both the idiolect of the characters is lost.

keywords: *Fortunata e Giacinta*; Galdós translations; popular element; Silvia Baccani Giani; Alfredo Rocco

I. *Fortunata y Jacinta* en Italia

Oreste Macrì (1957: 417) comentaba medio siglo de traducciones italianas de obras españolas con estas palabras:

Un consuntivo di mezzo secolo per le versioni dallo spagnolo si inserirà necessariamente nel quadro più vasto della vita intellettuale italiana del Novecento intorno ai centri qualificativi di cultura e lungo la linea dell'ispanistica; solo di rado sarà concesso di isolare nomi e opere di carattere propriamente artistico e poetico. Eppure noteremo una sorta di processo evolutivo, dalla semplice strumentalità della traduzione al servizio della scienza specializzata o dalla divulgazione estemporanea ed edonistica, verso lavori più impegnati, più coerenti e significativi di una ricerca più ampia e quindi verso tentativi artistici personali e affrancati dalla specializzazione. Si tratterà soprattutto di insorgenze e scoperte dei poeti e dei critici militanti, specialmente negli ultimi vent'anni, decisivi per le sorti della stessa ispanistica.

En dicha fase –añadía el estudioso– “grande fortuna ebbero alcuni narratori del secondo Ottocento e del primo Novecento, di carattere realistico-ambientale o psicologico-sentimentale, propizi in ogni caso all'amenità della lettura, e con tale spirito furono scelti e tradotti” (1957: 423); entre los *romanzieri* señalaba a Galdós y entre los traductores a Silvia Baccani Giani, aun sin ponerlos en relación: cuando escribía Macrì, se habían traducido trece obras del autor canario al italiano entre las cuales se encuentra la versión¹ de *Fortunata y Jacinta*. *Historia de dos casadas* traducida por Silvia Baccani Giani (1926) a la que se refería sin duda Macrì.

Si Ottaiano retoma la cuestión de la poca atención dedicada a Galdós por parte de las editoriales italianas lamentando que del que fuera “sicuramente la figura più importante e rappresentativa della letteratura spagnola dell'Ottocento, e probabilmente il narratore iberico più significativo dopo Miguel de Cervantes” se hayan traducido pocos títulos al italiano (2013: 1-2), De Benedetto (2012: 22) puntualiza su ausencia en la colección “Romantica” de Mondadori (1930-1942) con estas palabras de Calvino: “per l'Ottocento la mia incompetenza non mi permette di giudicare se Valera e Pereda valgano a controbilanciare l'esclusione di Pérez Galdós” (1981: 177). Por último, De Paz de Castro afirma que “en Italia, Galdós ha

¹ En este estudio se usa *versión* como sinónimo de traducción a no ser que se indique lo contrario. Se recuerda que este término fue antitético de *traducción* y pasó de indicar la interpretación literal de una obra –en contraposición con la traducción literaria– (s. XVIII) a un tipo de traducción –especialmente si relacionada con textos literarios– con elecciones subjetivas por parte del/la traductor/a, a menudo también escritor/a. Así, en su sentido original, la traducción de Baccani Giani sería una versión.

sido más a menudo un moribundo literario” aunque reconoce que “en los últimos tiempos, el escritor ha gozado de mayor fortuna editorial —que no crítica— de la que consiguió alcanzar en vida y a lo largo del siglo pasado” (2018: 818).

Sobre la presencia española en Italia “negli anni del silenzio”, el volumen de De Benedetto, Laskaris, Ravasini (2018) recoge numerosos ejemplos. Las obras de Galdós, en cambio, no se vuelven a traducir hasta 1967. En esta segunda etapa, como señala Ottaiano (2013: 3), predomina la falta de programación editorial respecto a la difusión del autor canario:

C'è però da sottolineare come questa stessa ripresa di interesse non condurrà mai, nel nostro Paese, a un progetto organico di pubblicazione delle opere galdosiane: al contrario, il moderno e composito mosaico editoriale italiano *attingerà fino a tutt'oggi in maniera piuttosto arbitraria dal grande serbatoio narrativo di Galdós (escludendo fra l'altro i romanzi più voluminosi, come ad esempio quella straordinaria opera del 1886 che è Fortunata y Jacinta)*, attitudine che ha di fatto ostacolato in maniera evidente il radicamento e la riconoscibilità dei lavori dello scrittore nel nostro mercato librario².

En efecto, en 2019 el número de textos galdosianos traducidos al italiano alcanzaba poco más de una treintena de títulos³, entre los cuales se encuentra una segunda traducción de *Fortunata y Jacinta*, traducción que quizás Ottaiano no recoge por tratarse de una publicación a expensas del traductor, Alfredo Rocco (2000). Sobre la primera, disponemos de dos estudios de Polizzi (2007 y 2008) mientras que la segunda, al parecer, todavía no ha sido estudiada.

1.1. *Fundamentos teóricos*

Hurtado Albir recuerda como “La estética romántica produce una paradoja entre la vuelta al literalismo y la reivindicación de la individualidad del traductor como creador” (2001: 116), paradoja que en parte se resuelve con un dualismo entre el respeto de los elementos formales del original y el de la lengua de llegada. Schleiermacher (1813) introduce el concepto de hermenéutica o interpretación de los textos: para él, traducir se convierte en una parte de la propia cultura, es un acto

² Cursiva mía.

³ Para la reseña completa de los títulos pueden verse Muñiz Muñiz (1980: 112, n. 17), Ottaiano (2013) y De Paz de Castro (2018). A las obras señaladas por estos autores hay que añadir *Un viaggio in Italia* (Roma, Elliot 2019), *La casa di Shakespeare* (Roma, Elliot 2020), *Il delitto di calle Fuencarral* (Torino, Lindau 2021).

generador de identidad. Humboldt (1816) por su parte sostiene que ninguna palabra de una lengua es igual a ninguna otra palabra de otra lengua y defiende que, para que una traducción alcance su finalidad, no debe sentirse “la extrañeza” de la traducción sino “lo extraño” (Hurtado Albir 2001: 1016). Se trata casi de una obsesión de los románticos causada por su interpretación de las individualidades de las lenguas, algo que obligaría a quien traduce a forzar la propia lengua cuando falten equivalentes. Madame de Staël (1816), convencida de la importancia de la traducción para la circulación de las ideas y su universalización, también señala la importancia de la traducción para el enriquecimiento estilístico de la lengua receptora.

Un siglo más tarde, Benjamin (1923) introduce el concepto de lengua pura, adámica y prebabilística, y con él una defensa de la unidad fundamental del lenguaje antitética a la visión de Humboldt. En la misma época en Italia destacan las teorías de Benedetto Croce (1902), que sostiene la imposibilidad de la traducción: “Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un'altro di diversa forma” (1928: I). Por su parte Ortega y Gasset (1937) –partiendo de la idea de movimiento de Schleiermacher– afirma que “solo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción” (448). El filósofo español atribuye un rango intelectual superior a la traducción que considera “un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias” (ivi). Acude a Humboldt para negar la fidelidad de la traducción literaria y con él vuelve al idealismo alemán; de ahí que “al traducir procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas, y no al revés, que es lo que suele hacerse” (451). En conclusión:

Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso, que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua transparenzan en ella los modos de hablar propios del autor traducido” (ivi).⁴

Ortega es “pionero en relacionar la traducción con toda la actividad lingüística, especialmente con el habla” (Hurtado Albir 2001: 119), elemento clave de este estudio.

Frente a los dos grandes temas que fueron objeto de discusión en las reflexiones traductológicas hasta la primera mitad del siglo XIX (traducibilidad vs intraducibi-

⁴ Todas las citas proceden de V, *El Esplendor*.

lidad y fidelidad vs infidelidad), hubo múltiples respuestas: desde la traducción literal hasta la traducción libre, pasando por la *via media* y la traducción del sentido.

Entre las dos traducciones de *Fortunata y Jacinta* median casi setenta y cinco años y es posible que Rocco sintiera la necesidad de resolver el indefectible *desgaste temporal* sufrido por el texto original más que por la versión de su predecesora, a la que no hace en ningún momento referencia. Si en el s. XIX prevaleció la estética romántica de la intraducibilidad y con ella la defensa del literalismo, en la primera mitad del siglo XX hubo un retorno al literalismo paralelamente a la concepción de la *hermenéutica traductológica*. Sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo pasado, no se puede hablar realmente de traductología moderna. Las primeras teorizaciones modernas proponen inicialmente un acercamiento de la traducción a la lingüística (Fedorov 1953, Vinay y Darbelnet 1958, Jakobson 1959, Mounin 1963). En palabras de Mounin (1965), la traducción moderna propiamente dicha es aquella que:

Nei suoi esempi migliori, è il risultato di tutta l'esperienza del passato in questo campo: essa cerca di rispettare – quando è possibile – la lingua straniera in ogni parola, in ogni sua costruzione e in tutti i suoi modi stilistici. Ma si preoccupa anche di non violare mai la lingua nella quale traspone l'originale, rispettando così contemporaneamente lo spirito della lingua originale e quello della lingua in cui si traduce; tutto questo, conservandosi sempre strettamente fedele al senso del testo, senza aggiungere né togliere né mutare nulla (1965: 23).

En los años setenta también se empieza a reivindicar el carácter textual de la traducción y en los ochenta los enfoques teóricos de la que ya se ha convertido en una disciplina propia son muy diversos: lingüísticos, textuales, cognitivos, comunicativos y socioculturales, filosóficos y hermenéuticos; cada uno de ellos con otras tantas tendencias: se trata de un importante avance de los estudios de traducción⁵ que conlleva la suplantación de la noción de *fidelidad* por parte de la de *equivalencia traductora*, introducida justamente por los primeros teóricos modernos citados. La equivalencia en el plano de la lengua propuesta por Jakobson se opone en parte a la equivalencia en el plano del habla de Nida y Taber (1969) que confluye, en los años setenta, en la afirmación de Coseriu “solo se traducen textos” (1977: 219); en los ochenta y en los noventa se ahonda aún más en los matices de la equivalencia traductora y se introduce la noción de ‘equivalencia funcional y comunicativa’ con numerosas postulaciones contrapuestas entre ellas. La conocida Escuela de la Manipulación abre nuevas perspectivas de estudio que contemplan la importancia

⁵ A propósito de esto, véase el importante estudio de Moya (2004).

de la recepción con los estudios poscoloniales; a estos se añadirán las teorías feministas, la teoría de la visibilidad del traductor propuesta por Venuti (1995) y las teorías deconstructivistas de Derrida (1985) entre otras.

1.2. “*Fortunata e Giacinta. Storia di due donne maritate*”. *Prima versione italiana di Silvia Baccani Giani (1926)*⁶

Se trata de la primera traducción de *Fortunata y Jacinta*⁷ a una lengua extranjera⁸. Respecto a los cuatro volúmenes del texto original⁹, que tiene 1788 páginas, la traducción de Baccani Giani se limita a 312, una drástica reducción. Dos estudios han demostrado ya el peso del contexto histórico en el que apareció y el papel de la praxis autocensoria que caracterizó la primera mitad del ventenio fascista (Polizzi 2007: 722-25¹⁰); una praxis “coherente con el programa cultural del sistema político [...] llevado a cabo por el Fascismo italiano, entre la voluntad de ‘popularizar’ los clásicos [...] y la necesidad de reprimir una posible ‘contaminación’ por parte de modelos culturales ‘otros’” (Polizzi 2008: 202). Con los numerosos fragmentos omitidos desaparecen muchos de los elementos que contribuyen a reproducir el habla popular de la época en el texto original; las deformaciones populacheras, los flamenquismos y gitanismos traducidos resultan especialmente mitigados y los disfemismos completamente ausentes.

Es importante señalar que en su versión Baccani Giani recurre a menudo a los préstamos: unas veces los acompaña con una nota¹¹, otras deja que se deduzcan por el contexto¹² o aclara su significado¹³ haciendo gala de todas las posibilidades

6 Solo se conocen dos ejemplares ambos conservados en Florencia (Biblioteca Nazionale Centrale y Biblioteca Marucelliana).

7 Todos los ejemplos recogidos aquí proceden de la edición digital de Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* 2001 –que reproduce la edición de La Guirnalda (1887)– y siguen su numeración.

8 No se tradujo al alemán hasta 1961, al francés en 1980 y al inglés en 1986.

9 En la primera edición, que es la utilizada aquí: Parte Primera, XI capítulos y 479 páginas; Parte Segunda, VII caps. y 446 págs.; Parte Tercera, VII caps. y 399 págs. y Parte Cuarta, VI caps. y 441 págs.

10 La autora ciñe su estudio a los caps. 1, 2 y 3 de la Parte Primera (págs. 5-103).

11 Solamente hay 4 notas, todas en la primera parte: *Gabachos* (7), *toreros, chulos e matachines* (20), *capearlo* (82), *tocaya* (129).

12 Como con la expresión *caramba!* (94) y con *sereno* (147).

13 Como los sevillanos “*patios* o cortili ammobiati, col pianoforte aperto tra i fiori” (43).

ofrecidas por la técnica de la ampliación¹⁴. La presencia de préstamos, que siempre aparecen marcados en cursiva –tanto si llevan nota como si no¹⁵–, contribuye sin duda a mantener el contexto. Aparecen en español algunas de las monedas (*pesetas, reales*), aunque no todas (*duros > scudi*). También se dejan en español los nombres de calles, plazas y estaciones (“la stazione delle Pulgas” 90) pero se traducen los nombres de los periódicos (*L'imparziale, L'Epoca, La Corrispondenza*), mientras que los antropónimos lo están parcialmente. En este caso el enfoque de la traductora no es demasiado coherente: en general traduce los nombres que tienen un correspondiente en italiano (*Giannino, Giacinta*) y transfiere los que no lo tienen (*Estupiñá*), pero deja en español algunos como *José, Juana y Ramón*; importa el apodo *Pituso*, pero traduce *Delfino* y deja todos los apellidos sin traducir, aun cuando tengan un sentido (*Pez, Zalamero*, etc.), menos el del protagonista, que se convierte en *Santa Croce*; también traduce el hipocorístico *Pepe* con *Beppe*. Probablemente la necesidad de mantener un poco de color local, la importancia de algunos personajes respecto a otros y las dificultades de ciertos nombres y apodos especialmente creativos influyeron en este resultado poco homogéneo. Ocurre lo mismo con los nombres de los teatros: el “Real Madrid” está en español (86) mientras que el Princesa de Barcelona aparece traducido (*Principessa*). No hay que olvidar que la obra se traducía en una colección divulgativa y que se presentaba al público italiano como un texto ameno y un exceso de importaciones lo hubiera recargado demasiado.

Se trata de una traducción que combina el método libre con el interpretativo-comunicativo, ya que, si por un lado la traductora cambia categorías de la dimensión comunicativa como el registro y elimina algunas escenas alejándose notablemente del original, por el otro “se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario” (Hurtado Albir 2001: 253).

14 Los términos aquí usados para comentar las técnicas de traducción de ambos traductores siguen la propuesta de clasificación de Hurtado Albir (2001: 269-71).

15 La cursiva también se usa aquí para marcar algunas expresiones (“in cerca di quel liquore *parlantina* col quale s'inebriava”, 12), las onomatopeyas (“La voce sonava: *miii...*” 56; *flin flan*, 128), los diminutivos (“suo marito *nino*” 29), carteles (“un'iscrizione che dice: *Specialità in regali per balie.*” 22), palabras que se convierten en el objeto de la reflexión (“Questa era la parola difficile da pronunciare: *bambino*. Giacinta non si arrischiava, e quantunque cercasse di cambiarla con *famiglia, eredi*, non era esattamente la stessa cosa” 38), los títulos de las obras de teatro (“...dopo avere passeggiato a lungo e aver udito *mezza Africana* nel teatro della Principessa” 42) etc. Al seguir las cursivas de Galdós y añadir las propias, su uso no es tan eficaz como en el texto original.

I.3. “*Fortunata e Jacinta*”. Traduzione di Alfredo Rocco (2000)¹⁶

La segunda *Fortunata* italiana fue traducida por alguien que sin duda era un buen conocedor de Galdós que también firma las traducciones de *Quella di Bringas* (1998), *Tormento* (1998) y *Tristana* (1999), todas ellas publicadas en Urbino a sus expensas. Esta versión comprende solamente el *Libro primero*; en ella el traductor declara haber seguido la V edición de Caudet fiel a la *princeps* y haber traducido integralmente o resumido casi todas las notas de Caudet, que indica con la sigla Nts (*nota al testo spagnolo*); en cambio, la sigla AR señala sus intervenciones, añadidas y notas¹⁷.

La presencia de préstamos es aquí muy superior a la versión de Baccani Gianni dado que Rocco deja en español todos los antropónimos, topónimos y monedas, a los que añade otras muchas palabras en castellano; en este caso respeta el uso de la cursiva y la redonda del texto original. Respecto a las descripciones de las deformaciones populares, a veces las deja en español y otras intenta deformar el italiano de modo semejante. Las numerosas notas del traductor se asemejan a las notas enciclopédicas del editor¹⁸; otras veces se deben a propuestas de traducción personales¹⁹, otras aún aclaran relaciones intratextuales²⁰ o intertextuales con obras de Galdós²¹; los numerosos préstamos y los distintos ejemplos de pronunciación

16 De esta *Fortunata* solo se encuentra un ejemplar en la *Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo* de la Universidad de Urbino.

17 “NOTA La presente traduzione del romanzo *Fortunata y Jacinta* di Benito Pérez Galdós, è stata tratta dalla Quinta Edizione di F. Caudet, Ed. Cátedra, Madrid 1997, fedele al testo della prima edizione pubblicata nel 1887.”

18 Como por ejemplo “Ernst Heinrich Haeckel: zoologo tedesco (1834-1919). Convinto darwinista, si fece sostenitore di un materialismo scientifico che chiamò ‘monismo’. La *legge di Haeckel* è la legge fondamentale della biogenesi, secondo cui l’ontogenesi (lo sviluppo di un organismo dalla cellula uovo all’individuo adulto) riassume la filogenesi (successione di generazioni che hanno originato un individuo o un gruppo sistematico). AR” (6).

19 *Sablazo* (1, 1) traducido con *colpo di iatagán* (3), elección curiosa porque el castellano *yatagán* no aparece en el texto original y su presencia en la traducción provoca la necesidad de introducir una nota en un texto que ya tiene muchas. Por otro lado el término introducido es de origen turco e indica un ‘puñal’ o ‘sable puñal’, arma mucho más pequeña que un sable. Esta elección también conlleva tener que añadir la información contenida en el sufijo aumentativo -azo –típico del lenguaje coloquial– ‘golpe de’. Como se puede observar las consecuencias desde el punto de vista del resultado no son pocas.

20 “*bardature*: si riferisce a Mathias Trujillo già citato. AR” (33).

21 En la nota a Gustavito Sudre el traductor añade entre paréntesis “Lo si trova, bambino, in *La de Bringas*. AR” (6).

que Rocco deja en español lo llevan a redactar otras tantas notas lingüísticas²². En este caso nos hallamos frente a una traducción que combina el método filológico—donde el texto original se convierte en objeto de estudio— con el interpretativo-comunicativo que busca la misma finalidad del texto original (Hurtado Albir 2001: 252).

2. El elemento lingüístico popular en ambas traducciones

Este estudio se circunscribe al análisis de la traducción de fragmentos seleccionados en los que Galdós describe el habla de algunos personajes como popular, reproduce algunas deformaciones populacheras, se sirve de una serie de voces de origen caló e introduce algunos disfemismos en la conversación. Su objetivo es observar si “llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua” (Ortega y Gasset 1937: 448) Baccani Gianni y/o Rocco logran que “transparezcan en ella los modos de hablar propios del autor traducido” (Ortega y Gasset 1937: 451).

Es bien sabido que *Fortunata* nace en un entorno humilde y que su modo de hablar mejora con su ascensión social; del mismo modo, por su parte, Santa Cruz tiende a cambiar de registro según el contexto o las circunstancias. Otros personajes se mueven solo en un registro, pues no pueden escoger, como Izquierdo, —que distorsiona el lenguaje al igual que *Fortunata* “al principio de la novela. A diferencia de la protagonista”, él no es capaz de alejarse del habla popular a pesar del contacto directo con el maestro Ido (*Una visita al cuarto estado*). Otros personajes que se mantienen siempre en el registro popular son Mauricio la Dura, Severiana, Segunda, Nicanora, Papitos y las vecinas y niños de la Cava.

A continuación se comenta la traducción de algunos ejemplos de la descripción del registro en los que Galdós hace gala de su sensibilidad sociolingüística; luego se observa cómo ha sido vertida al italiano la reproducción del habla popular. El estudio se limita al Libro Primero de *Fortunata y Jacinta* por no ser posible otra comparación entre la versión de Baccani Giani y la de Rocco.

22 Por ejemplo Rocco explica así la expresión *yiá voy* que ha dejado en español y en cursiva en el texto “*yiá voy*: ora vengo! La scrittura esatta (come la dizione) è ‘ya voy’ AR.” (78, n 1); otro ejemplo es la nota que sigue a la transferencia del apelativo *los Chicos* (1, 1) “i Chicos: i ragazzi, in questo caso; ma anche ragazzi di negozio, fattorini, commessi. AR” (17).

2.1 *Descripciones del habla popular*

El primer ejemplo en orden de aparición se refiere al cambio observado por Barbarita en el modo de hablar del protagonista (*Perdición y salvamento del Delfín*)²³:

(1) La perspicacia de la madre creyó descubrir un notable cambio en las costumbres y en las compañías del joven fuera de casa, y lo descubrió con los datos observados en **ciertas inflexiones muy particulares de su voz y lenguaje. Daba a la *elle* el tono arrastrado que la gente baja da a la *y* consonante; y se le habían pegado modismos pintorescos y expresiones groseras** que a la mamá no le hacían maldita gracia. Habría dado cualquier cosa por poder seguirle de noche y ver con qué casta de gente se juntaba. Que esta no era fina, a la legua se conocía (1, 106).

(1a) La perspicacia della madre credette di scoprire un notevole cambiamento di costumi e di compagni del giovane, fuori casa; e lo scoprì osservando **certe inflessioni molto particolari di voce e un particolare linguaggio. Egli dava a certe sillabe il tono strascicato che vi dà la gente bassa; ed aveva preso l'uso di certi modi di dire volgari, benché pittoreschi**, come di **certe espressioni grossolane** che alla madre non piacevano affatto. Essa avrebbe dato qualunque cosa per seguirlo la sera e vedere con che razza di gente si univa. Che questa non era fina si capiva da lontano un miglio (BG 20).

(1b) La perspicace madre scoprì un notevole cambiamento nelle abitudini e nelle compagnie del giovane fuori casa, e la scoperta fu suffragata da dati che Barbara ricavò da **certe inflessioni particolarissime della voce e dal linguaggio di Juanito. Egli dava alla *elle* il tono strascicato che la gente bassa dà alla consonante *y*, e gli si erano appiccicati addosso sintagmi ed espressioni volgari** che le erano maledettamente sgraditi. Avrebbe dato qualsiasi cosa per poterlo seguire di notte e vedere a quale classe di gente si univa. Che questa non fosse fine si vedeva da un miglio (R 81).

Los elementos que permiten detectar este cambio son las inflexiones de la voz (que ha pasado a ser yeísta) y su léxico. En la traducción de la primera parte de este fragmento Baccani Giani habla de “certe sillabe” pronunciadas con el tono “strascicato” del pueblo, más eficaz sin duda que la versión de Rocco, donde se

²³ Todas las cursivas de los ejemplos son del texto original y de las traducciones. La negrita es mía.

ha dejado en español “la *elle*” pronunciada como la “consonante y”, algo que un público italiano –generalmente desconocedor del castellano popular– no puede imaginar. Respecto al nuevo lenguaje de Juan, los “modismos pintorescos” se traducen con “*modi di dire volgari benché pittoreschi*” (1a) y con “*sintagmi ed espressioni volgari*” (1b) mientras que las “expresiones groseras” se han convertido en “*certe espressioni grossolane*” (1a) y “*espressioni volgari*” (1b), todas ellas elecciones aceptables. Sin embargo, dada la presencia de disfemismos en la novela, la solución adoptada aquí por Baccani Giani no es, como se verá, casual. Con este primer ejemplo parece bastante claro que no se ha conseguido mantener la eficacia de la descripción original, pues, si bien Baccani Giani traduce mejor la parte sobre la fonética y Rocco salvaguarda la referida a los disfemismos, ninguna de las dos descripciones italianas se puede considerar del todo equivalente al original.

Otra descripción del modo de hablar de Juan se ofrece en *Viaje de novios*:

(2) Las **crudezas de estilo popular y aflamencado** que Santa Cruz decía alguna vez, divertíanla más que nada y las repetía tratando de fijarlas en su memoria. Cuando no son muy **groseras**, estas fórmulas de hablar hacen gracia, **como caricaturas que son del lenguaje** (1, 123).

(2a) Le **crudezze** dello **stile popolare**, che Santa Croce ostentava qualche volta, la divertivano immensamente, ed essa le ripeteva cercando di impararle a memoria. Quando non sono troppo **grossolane**, queste espressioni sono graziose, **come caricature della lingua pura** (BG 28).

(2b) Il **gergo rude** nello **stile popolare e zingaresco** che talvolta Juanito usava, la divertiva più di ogni altra cosa e ripeteva le frasi cercando di fissarle nella sua memoria. Quando non sono molto **volgari**, queste formule verbali sono gradevoli, **come caricature, quali sono, del linguaggio** (R 94).

En Baccani Giani desaparece el adjetivo *aflamencado* que Rocco traduce con *zingaresco* y se repiten tanto *grossolane* (2a) como *volgari* (2b). Este hápax de Galdós se encuentra recogido en el NTLLE a partir de Alemany y Bolufer (1917, suplemento) con marca de uso: “Familiar. Achulado, gitanesco” y convive en la novela con 4 ocurrencias²⁴ de *gitano* y sus derivados –1 *gitano*, 2 *gitana(s)*, 1 *agitanada*–. Las “caricaturas del lenguaje” en (2a) son “*della lingua pura*”, probablemente un

24 El término “ocurrenci” a (cada una de las apariciones de un elemento lingüístico en un texto) se usa en este estudio en su sentido técnico según la lingüística de corpus aplicada a la traducción.

intento de compensar los rasgos que se han perdido eliminando *aflamencado* y con un eco de las teorías de Benjamin. Quizás el público italiano coevo a esta traducción hubiera podido imaginarse mejor qué era el estilo con un préstamo, además *zingaresco* remite a la imagen de ‘lo gitano’ italiana.

En *Una visita al cuarto estado* hay otras breves descripciones del habla popular de algunos personajes secundarios:

(3) Por el vestido se diferenciaban poco, y menos aún por **el lenguaje, que era duro y con inflexiones dejasas**. «Chicooo... **mia** este... Que te rompo la cara... ¿sabeees...?» (1, 294).

(3a) Dal vestiario si distinguevano poco, e meno ancora **dal linguaggio, che era duro e con inflessioni strascianti** (BG 83).

(3b) In quanto ai vestiti si differenziavano poco, e meno ancora per **il linguaggio, che era duro e con inflessioni di voce discendente**.

– Bimbo... **mia** questa²⁵... ti rompo la faccia... **saai?** (R 224-25).

En esta ocasión Galdós vuelve a hablar de inflexión del lenguaje, a la que ahora añade el adjetivo “dejoso” que se apresura a aclarar con un ejemplo en estilo directo. Baccani Giani no traduce el estilo directo, y por lo tanto ninguno de los dos ejemplos con que se ilustraba el *deje* popular; Rocco por su parte lo hace solo con uno. *Dejoso* se convierte en ‘strasciante’ en (3a), elección perfecta, pues el mismo Galdós usa el término *arrastrado* en otros momentos; menos convincente la elección de Rocco de traducirlo con ‘voz descendente’ (3b), que podría referirse a un tono de la voz cada vez menos audible más que a la entonación con alargamientos fónicos del ejemplo.

(4) Por los ventanuchos abiertos salía, murmullo de **conversaciones dejasas, arrastrando toscamente las sílabas finales**. Este modo de hablar de la tierra ha nacido en Madrid de una mixtura entre el **dejo andaluz**, puesto en moda por los soldados, y el **dejo aragonés**, que se asimilan todos los que quieren **darse aires varoniles** (1, 301).

(4b) Dalle finestrelle aperte proveniva, con l’odore di frittura grassa e l’am-

25 Parece claro que en el TO en *mia esta* hay una deformación de ‘mira este’, que Rocco ha interpretado como si fuera un adjetivo posesivo; no se entiende de dónde procede el paso al femenino en el demostrativo.

biente molesto, un mormorio de **conversazioni pigre, le cui sillabe finali erano rozamente trascinate**. Questo modo di parlare è nato in Madrid da una **mescolanza** tra l'**inflessione andalusá**, moda lanciata dai soldati, e l'**inflessione aragonesa**, che accomuna tutti quelli che vogliono **darsi arie virili** (R 230).

En este otro fragmento, omitido por Baccani Giani, al traducir el adjetivo *dejosas* con *pigre* Rocco pierde la cohesión textual tanto con el fragmento anterior como con este mismo, donde se repite dos veces el sustantivo *dejo*.

También son interesantes las descripciones del modo de hablar de Fortunata. La primera se puede leer durante su encuentro con Juanito (en *Estupinád*):

(5) Entonces la chica se inclinó en el pasamanos **y soltó un yíá voy**, con chillido tan penetrante que Juanito creyó se le desgarraba el tímpano. **El yíá, principalmente, sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra**. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo... (1, 100).

(5a) Allora la ragazza si sporse dalla ringhiera e **con uno strillo tanto penetrante che Giannino credette di sentirsi spezzare il timpano** rispose:
– Ora vengo! –
Gettato quel grido degno di tale uccello, la giovane si precipitò giù per le scale... (BG 18).

(5b) Allora la ragazza si affacciò dalla balaustra e tirò fuori un **yíá voy con uno strillo tanto penetrante** che Juanito credette gli si fossero lacerati i timpani. Soprattutto **quel yíá suonò come** la vibrazione acutissima di una lamina di acciaio che scorra sopra un'altra. E tirando fuori quel suono, degno canto di tale gallina, la ragazza si precipitò per le scale... (R 78-9).

Galdós describe “así el rehilamiento, o, más probable, la africación del fonema palatal fricativo sonoro” (Fernández 1978: 111, n 161) de *Fortunata*. Baccani Giani traduce el grito al italiano estándar mientras que Rocco lo transfiere directamente manteniendo esta vez la eficacia del original gracias a la detallada descripción de Galdós: aunque el público italiano desconozca el castellano, en este caso comprende el efecto que provoca en el protagonista este modo de hablar de la muchacha.

Durante su viaje de novios, Juanito comenta el habla de Fortunata con ejem-

plos que contienen vacilaciones vocálicas (un fenómeno de epéntesis), la popular confusión de la semiconsonante velar [w] y un arcaísmo morfológico:

(6) Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. **Decía *indilugencias, golver, asín*** (1, 162).

(6a) Fortunata non aveva educazione: quella bocca tanto bella si mangiava molte lettere ed altre le scambiava. **Diceva *indulegenza, golvere, ed altro di simile*** (BG 45).

(6b) Fortunata non era stata educata; quella bocca tanto bella si mangiava molte lettere e altre le confondeva. **Diceva *indilugencias, golver, asín*** (R 124).

En este caso, si Rocco ha transferido los ejemplos como en el original –recurriendo a la técnica del préstamo– dejando que el público intuya por su cuenta cuáles son los errores de pronunciación de Fortunata, Baccani Giani intenta reproducirlos en italiano con un resultado discutible en el segundo caso: el híbrido español italiano *golvere* no funciona, pues no permite remontarse a ninguna hipotética forma deformada para un público italiano. Habría sido mejor englobarla en “ed altro di simile”, como con *asín*, sirviéndose de la técnica de la generalización.

Resulta claro que, a pesar de sus esfuerzos, en cuanto a las descripciones del habla popular, ni la versión de Baccani Giani ni la de Rocco logran alcanzar el poder evocativo de las descripciones del texto original, la primera por no ser suficientemente creíble en algunos casos, y la segunda por no ser comprensible si no por parte de un público que conozca la lengua española y pueda reconocer estos errores. En todo caso Baccani Giani es bastante coherente con su *modus traducendi* (salvo en el último ejemplo) que tiende a simplificar y generalizar eliminando elementos que podrían recargar innecesariamente el texto: recordemos que idealmente debería ser una lectura amena que se acomode a la colección que la recoge en Italia.

2.2 Reproducción del habla popular

Más difícil aún resulta la traducción de la reproducción del habla popular magistralmente construida por Galdós que pone en boca de algunos de sus personajes deformaciones fonéticas y morfológicas, expresiones populares, voces procedentes del caló (Fernández 1978) y disfemismos. Se comenta brevemente el diálogo

entre Ido e Izquierdo que ocupa varias páginas en la novela original (1, 322-29) y que Baccani Giani no traduce, no solo por la gran dificultad que representa pasar a otra lengua el habla de José Izquierdo sino también por tratarse de una elección coherente con el objetivo de la editorial Salani. Al contrario, Rocco intenta traducir estas páginas –se reproduce solo un breve fragmento pero se comentan elementos de todo el diálogo– con un resultado muy poco convincente: el cambio de timbre, por apertura o cierre, de las vocales átonas anteriores (i > e: *melicianos; ministro; cevil; endividos*) y posteriores (u > o: *republicanos; o > u: gubernación*) se mantiene en muy pocos casos –que respetan la cursiva del original– (*Repbblica, endivido*); la simplificación de diptongos también se conserva en *endivido* pero desaparecen las deformaciones populares en las formas de cortesía *sabusté; miros-té²⁶* > *guardi questo; piensasté* > lo dico a te) y la epéntesis de vocal (*Alifonso*); tampoco queda rastro de la pérdida de vocal final (*mu calláito*) y de sílaba final (*pa*), ni de la pérdida de las consonantes intervocálicas en los adjetivos participiales (*moderaos, maltrajeao*); lo mismo ocurre con la popular aversión al hiato (*riólogos; pior*). No queda claro cuál es su público, aunque por muchas de sus elecciones esta traducción parece más bien deberse al placer de traducir que al objetivo de facilitar el acceso al texto por parte de quienes desconocen el español.

(7)

«**Hola**, amigo Izquierdo... Dios le guarde».

-Le vi pasar, maestro y dije, digo: A cuenta que voy a echar un **espotriqué** con mi tocayo...

(...)

«¡**Re-hostia** con la República!... ¡Vaya una porquería!».

Ido asintió con una cabezada.

«¡**Republicanos** de chanfaina... pillos, buleros, **piores** que serviles, **moderaos, piores** que **moderaos!** –prosiguió Izquierdo con fiera exaltación–. — 324→ No colocarme a mí, a mí, que soy el **endivido** que más bregó por la **República** en esta judía tierra... Es la que se dice: **cría cuervos**... ¡Ah! Señor de Martos, señor de Figueras, señor de Pi... a cuenta que ahora no conocen a este pobrete de Izquierdo, porque lo ven **maltrajeao**... pero antes, cuando Izquierdo tenía por sí las **afloencias** de la Inclusa y cuando Bicerra le venía a ver **pal** cuento de echarnos a la calle, entonces... ¡**Hostia! Hemos** venido a menos. Pero **si por un es caso golviésemos** a más, yo les juro a esos figurones que tendremos una *yeción*».

26 De *mire usted* donde se reproduce apertura vocálica con asimilación y pérdida de consonante final.

(7b)

– **Olà** amico Izquierdo... Dio la guardi.– La vidi passare, maestro, e dissi, dico: «Sicuramente faccio uno **sproloquio**¹ con il mio omonimo...»

(...)

– **Re-ostia**, che *Repubblica!* Che grande porcheria!

Ido assentiva con la testa ingoiando.

– *Repubblicani* ruffiani... furfanti, esattori di elemosine, **peggio** che servili, **moderati**, **peggio** che **moderati!** –proseguì Izquierdo con fiera esaltazione– Non trovare una collocazione a me, a me che sono l'*endivido* che più brigò per la *Repubblica* in questa terra giudea... Cioè: **cresci i corvi**... Ah! Signor de Martos, signor Figueras, signor de Pi... sicuramente ora non conosco questo povero Izquierdo perché **lo vanno a maltrattare**... ma prima, quando Izquierdo aveva nella sua persona *affluenze* sulla Inclusa, e quando Bicerra **lo veniva a vedere per** spingerci a scendere in strada, allora... **ostia!** Ora non serviamo più. Ma se per uno di quei casi scendiamo ancora, io giuro a quei presuntuosi che tenderemo una *jección*.

¹Sproloquio: Izquierdo voleva dire esattamente il contrario: “potrò avere un colloquio...” ma gli è impedito dal suo idioma toscano e incolto che presenta qualche difficoltà, per ovvi motivi, nel rappresentarlo in lingua italiana (R 245-46).

Rocco traduce *espotrique*, deformación de la forma coloquial ‘despotrique’, con *sproloquio* y añade esta nota. También hay una nota para explicar la deformación *affluenze* escogida para traducir *afloencias*: estas ampliaciones dan muestra de las dificultades del traductor para lograr soluciones satisfactorias especialmente en la reproducción del habla popular. Su propuesta, en lugar de reproducir el registro popular, más bien lo mezcla con otro más formal, como si Izquierdo no lograra acercar su propio modo de hablar al registro formal de su interlocutor, cuando en realidad el personaje tiene un idiolecto popular y vulgar prácticamente imposible de traducir.

Por otro lado, la traducción de la blasfemia española con *Ostia* es poco coherente con la lengua de llegada: las dos lenguas no son equivalentes en la frecuencia de uso de esta palabra. La expresión fraseológica *Cría cuervos (que te sacarán los ojos)* no parece haber sido reconocida y esto ha llevado al calco de la misma; “lo ven *maltrajeao*” ha sido traducido con un incomprensible “lo vanno a maltrattare” quizás por un error de lectura; la construcción perifrástica [ir a ver] recibe una traducción literal que no da cuenta de su sentido, con un calco

estructural o sintáctico. Sorprende también el saludo informal *hola* traducido con la interjección italiana, así como el uso de los tiempos verbales en “Le vi pasar y dije, digo”, perfectamente coherente con el contexto y el personaje, ya que en italiano en lugar del pretérito indefinido habría que usar el pretérito perfecto. En este fragmento Izquierdo pronuncia 6 veces *moderaos*, todas con pérdida de la consonante intervocálica, elemento típico del registro coloquial, que en la versión italiana siempre ha sido traducido en un registro estándar (*moderati*). Todos los ejemplos de registro popular caracterizados desde el punto de vista del plano fonético-fonológico traducidos por Rocco –en este diálogo– han pasado a un registro neutro: *boqueás* (*l'ultimo respiro*), *no pué ser* (*non può essere*), *patá* (*pedata*) *resalao* (*spiritoso*).

También hay algún error de comprensión del original y algún otro de lectura (como *miedo* leído *medio*), pero lo más problemático es que la voluntad de reproducir el habla del personaje resulta una caricatura poco verosímil donde muchos de los intentos de deformación del italiano son forzados (en lugar de deformar las mismas palabras del original como *ugualmente* o *arma* hubiera sido mejor deformar otras plausibles en italiano, compensando así las pérdidas en otros puntos).

Si consideramos con Rabadán que “cualquier desviación de esa ‘norma correcta’, con implicaciones de sustrato geográfico, denuncia a un usuario de dialecto” y que “el dialecto se puede utilizar de forma parcial para caracterizar social o geográficamente a determinados personajes en el TO” (1991: 111), se comprende fácilmente la importancia de proponer una *equivalencia funcional* del idiolecto de este personaje²⁷. Los errores gramaticales presentes en el original se reducen muchísimo aquí y no siempre su traducción es convincente. Estas deformaciones del habla popular son sin duda uno de los aspectos más difíciles de reproducir en la traducción a otra lengua, pues se trata de una característica del español popular que no tiene un *equivalente*²⁸ exacto en la lengua meta y, si se dejaran todos los casos en español, se correría el riesgo de recargar demasiado el texto; por otro lado, el español y el italiano son lenguas suficientemente cercanas para que merezca la pena intentar no traducirlos todos con un italiano estándar que provoca la pérdida del registro del original diluyendo el habla de los personajes tan caracterizados sociolingüísticamente por Galdós.

27 Hoy en día, gracias al éxito de la saga del comisario Montalbano de Camilleri, hay traductoras y traductores que proponen una deformación popular del español en algunos personajes muy marcados diastáticamente.

28 No usamos aquí el término *equivalente* en su sentido tradicional –prescriptivo y lingüístico– sino en el sentido de Nida según el cual la equivalencia tiene una naturaleza flexible, es decir “dinámica, relativa e incluso efímera” (Hurtado Albir 2001: 223).

2.3 *La traducción del léxico caló y/o aflamencado*²⁹

En Galdós las voces procedentes del caló son un reflejo del flamenquismo del s. XIX, “que fue el gran vehículo de difusión de palabras gitanas, parte de un vocabulario plebeyo que una persistente moda popularizaba de continuo” (Clavería 2017: 47). Pronuncian palabras del caló o cuyo origen se puede atribuir a este pogolecto tanto los personajes caracterizados como populares –Mauricia la Dura e Izquierdo– como otros que no pertenecen al cuarto estado, –el mismo Juanito y Guillermina Pacheco, la cual tiene un registro familiar rico en fraseología pero que nunca cede a lo popular. Los primeros ejemplos que recogemos se encuentran en el diálogo entre Ido e Izquierdo (7a) que, como ya se ha dicho, Baccani Giani omite. Por su parte Rocco los traduce todos al italiano estándar provocando la pérdida del registro del personaje:

Lema	Sentido	Fuente	<i>Fortunata y Jacinta</i>	Rocco	Comentario
<i>Estaribel</i> ¹	cárcel	S	(1, 328)	<i>pasticcio</i> (253)	ET
<i>gura</i>	“voz de la germanía que significa la justicia”.	A 1734	(1, 328)	<i>polizia</i> (253)	RE
<i>gurapa</i>	“voz de la germanía que significa las galeras”.	A	(1, 330) “haber estado en gurapas”	“essere stato in carcere” (256).	RE
<i>jonjabar</i>	“germanía, <i>engañar</i> , <i>apurar</i> , <i>inquietar</i> ;	GR 1855, RAE 1925	(1, 327)	<i>circuire</i> (252).	RE
<i>najarse</i>	“germanía, Largarse, marcharse, escabullirse”.	D 1853	“me najo de all” (1, 329)	“parto precipitosamente” (254)	RE
<i>Rumbel</i> ¹¹	–, dinero	F	<i>rumbeles</i> (1, 327)	<i>ballerini</i> (252)	ET

TABLA 1³⁰

29 Sobre el realismo lingüístico en Galdós puede verse Rubio Pérez (2010). Sobre la presencia del caló en Galdós, Lassaletta (1974) y Fernández (1978). Sobre el caló en general, Clavería (2017), Buzek (2005-06) y Fuentes Cañizares (2008).

30 En todas las tablas se recogen en este orden el lema –en negrita si se halla en Fuentes Cañizares (2008)–, su sentido, la primera aparición en el NTLLE (A = Autoridades, AF = Alemany y Bolufer, AU = Academia Usual, D = Domínguez, GR = Gaspar y Roig, RAE = Real Academia de la Lengua Española 1925, RN = Rodríguez Navas, ST = Stevens, TG = Toro y Gisbert, Z = Zerolo) o en

Notas de la tabla

I Es voz que parece ser una deformación del caló *tarisbel* (Lara 2012 la señala en el *Diccionario del Español de México*)

II sobre *rumbel*, Fernández (1978) sostiene este significado para el que sin embargo ofrece otra posible interpretación.

II “En el texto parece claro el sentido de ‘moneda, dinero’. No se encuentra esta voz en ninguno de los diccionarios citados. Sin embargo, cfr. Wagner (*Notes...*, 93) «*rumbi* ‘real’ (monnaie)». Puede también estar relacionada con *rumbo* (v. DA y Antonio Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz* [Madrid: Real Academia Española, 1951])” (Fernández 1978: 116).

Como se puede comprobar, en este diálogo Rocco traduce todos los ejemplos de léxico caló con una pérdida de registro respecto al original y en los casos ^I y ^{II} tampoco logra mantener el sentido: en el primero (“me querían meter en el **estari-bel**”) la propuesta de Rocco quizás se deba a un intento de interpretación por contexto (“mi volevano mettere in questo **pasticcio**”); en el segundo (“Pero pronto me llamé andana porque me habían hecho contrata de medio duro diario, y los **rumbeles** solutamente no paicían.”) la solución con “i **ballerini** solitamente non pagavano” podría ser resultado de la lectura de *rumbeles* como derivado de *rumba*.

Otros ejemplos interesantes los ofrece Juan durante el *Viaje de novios*. Como recuerda Clavería, “En la confesión de su pasado se entremezclan, con el recuerdo, los términos gitanescos que entonces debían ser el pan nuestro de cada día para Santa Cruz: *garlochín, chavala, najabao, cambri...*, que demuestran bien el conocimiento de Galdós del vocabulario ‘flamenco’ de los señoritos juerguistas de la época” (2017: 43):

Salillas (S 1896) y, cuando no se hallan en ninguna de estas fuentes, se señalan Clavería (C 1951), Lassaletta (L 1974) y/o Fernández (F 1978); en cada tabla se evita la repetición de las fechas. Siguen la ubicación del ejemplo en el texto original, las traducciones de Baccani Giani y de Rocco y un breve comentario sobre ambas (E = elisión, ET = error de traducción, G = generalización, RA = registro elevado, RC = r. coloquial, RE = r. estándar, RF = r. familiar, RL = r. literario, P = préstamo).

Lema	Sentido	Fuente	Fortunata y Jacinta	Baccani Giani	Rocco	Comentario
<i>ajumao</i>	“embriagado” [voz familiar de origen andaluz].	D 1853	(1, 169) <i>ajumaito</i> / <i>ajumao</i> (la primera la dice Jacinta, la segunda Juan)	<i>brillarello</i> / <i>brillo</i> (49)	<i>sbronzio</i> / <i>sbronzio</i> (129)	RC + atenuación/ RC
<i>cambrí</i>	“la mujer preñada”.	D	“estaba <i>cambrí</i> de cinco meses... ; <i>Cambrí</i> de cinco meses...!” (1, 166).	<i>cambrí</i> (48)	<i>incinta</i>	P / RE
<i>curdela</i>	“familiar, borrachera”; “de ‘curda’, familiar, borrachera”.	Z 1895, AU 1970	(1, 158)	— (44);	<i>sbronzia</i> (122) por Rocco	E / RF
<i>chaval</i> ^{III}	“gemanía, hijo, jovencito” -a “gemanía, hija, muchacha”.	D	“—Acostarme yo, yo... cuando tengo que contarte tantas cosas, <i>chavala!</i> —” (1, 161).	— (45)	<i>chavala</i> : “Termine popolareesco equivalente a <i>muchacha</i> , <i>ragazza</i> . AR” (124).	E / P + NdT
<i>cañí</i> ^{IV}	“cañí: Flamenco, barbián, terne, templado. Voz gitanesca”.	RN 1918	(1, 158) “Estaba ciego, encanallado; era yo muy <i>cañí</i> ... esto quiere decir <i>gitano</i> ”.	— (45)	“Ero cieco, abbruttito; ero molto ab..., cioè ero uno <i>zingaro</i> ” (123)	E / G
<i>garfiñar</i> ^V	Steal: “Voz de la Alemania que vale hurtar”; robar.	ST 1706, A 1734, L	(1, 162)	<i>togliere</i> (46)	<i>sgraffignare</i> (125)	RE/ RF
<i>garlochí</i> (n)	“Germ. s. m. El corazón”; “es término de germanías que significa corazón”.	D, L	(1, 160)	— (45)	<i>nassa</i> + Cesto per la pesca, con un’entrata a imbuto, dove passa di tutto. AR (124)	E / ET + NdT
<i>nabajao</i> ^{VI}	perdido	F	(1, 166)	— (46)	<i>fallito</i> (127)	E / RE
<i>randa</i> ^{VII}	ratero, granuja	AU 1914	”	”	<i>ladruncolo</i> (127)	E / RF
<i>murcio</i>	“Voz de la germanía que vale ladrón”; -a “Forma femenina de <i>murcio</i> , ladrón, ratero”	ST, A, L	”	”	<i>delinquente</i> (127)	E / RE

Tabla 2

Notas de la tabla

III El plural *chavales* ha sido traducido con *ragazzetti* por BG y con *giovani* por Rocco.

IV El texto original presenta la traducción intralingüística (*cañí = gitano*) pero Rocco interpreta que *cañí* es sinónimo de *encanallado* y los traduce ambos del mismo modo simplificando.

V Como señala Lassaletta (1974: 206): “Observamos que los personajes que usan estos verbos [*birlar, desplumar, garfiñar*] pertenecen a las capas ínfimas de la sociedad o, en el caso de Santa Cruz, el término es un recuerdo de la época en que el señorito se contagiò de las expresiones desgarradas propias de los círculos que frecuentaba.” Por tanto la traducción de Rocco con un verbo de registro familiar es sin duda más eficaz que la de Baccani Giani.

VI Según Fernández (1978: 16), se trata del participio –con la típica pérdida de la consonante inter-vocálica final– de *nabajar*, desperdiciar.

VII Según Lassaletta (1974: 28), “Es término que se considera típico del Madrid popular [...]. Ha quedado en el habla castiza como un rastro del lenguaje de germanías.” Su traducción con el despectivo *ladruncolo* permite salvaguardar en este caso el registro coloquial a pesar de alejarse un poco de su sentido pleno puesto que un *ladruncolo* es un ladrón de poca monta.

Por último, unos ejemplos diseminados por la novela pronunciados por otros personajes menos importantes o en la voz narrativa:

Lema	Sentido	Fuentes	Fortunata y Jacinta	Baccani Giani	Rocco	Comentario
<i>churumbel</i> (pronunciado <i>churumbé</i>) ^{VIII}	“Germ. niño”; “Nombre que los gitanos dan a los niños”	AB 1917, RN 1918	habla Izquierdo (1, 350)	—	<i>bimbetto</i> (270)	E / RF+ diminutivo
”	”	”	habla Guillermina (1, 374)	<i>ciaramello</i> (102)	“il suo bel bambino”	RL / RE
<i>despercurdir y chovelar</i> ^{IX}	Limpiar o lavar lo que está grasiento	A 1732, L	habla una gitana (1, 313)	“lavare e risciacquare” (90)	“lavare e sciacquare” (239)	RE / RE
<i>endiñar</i> ^X	“Germ. Dar”; “Pegar con violencia”	GR 1853, TG 1920	habla una gitana (1, 313)	— (90)	<i>picchiarli</i> (239)	E / RE
<i>pitima</i> ^{XI}	En sentido figurado, borrachera	Z 1895	(1, 183)	— (54)	<i>ubbricatura</i> (141)	E / RE
<i>pesquis (tener)</i> ^{XII}	“And. Cacumen”; ‘tener juicio’ o ‘ser inteligente’, gitanismo incorporado al lenguaje popular.	AU 1884, C 117.	voz narrativa (1, 62)	—	<i>acume</i> (49)	E / RA
<i>pesquis (tener)</i>	”	”	habla Guillermina (1, 368)	<i>tendenza</i> (100)	<i>perspicacia</i> (284)	RE / RA

TABLA 3

Notas de la tabla

VIII Traduciendo *churumbé* –escrito por Galdós reflejando una pronunciación andaluza con pérdida de consonante (Fernández 1978: 109)– con la forma literaria *ciaramello* (“Cianciare in modo sconclusionato o per trarre altri in inganno” según la definición del Diccionario Treccani), Baccani Giani mantiene el sentido del fragmento pero no logra preservar el registro coloquial.

IX El primero de estos dos verbos, sinónimos, es coloquial y se encuentra en los diccionarios como *despercuadir*, mientras que el segundo, según Lassaletta (1974: 185) es “una adaptación del caló”. Fernández aclara “... del caló andaluz, *chobelar* ‘lavar’, que concuerda perfectamente con el contexto” (1978: n. 201).

X Lassaletta (195) afirma: ‘Endiñar’ no figura en el Diccionario, pero aparece en la colección de ‘Voces Andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el Diccionario de la Academia Española» recogida por Miguel de Toro y Gisbert, quien la explica como vocablo de germanía que significa dar con violencia, y añade el dato de que en gallego es *pegar*. Efectivamente la RAE solo recoge esta forma a partir de 1984, pero si tenemos en cuenta que se trata de un ejemplo de deformación con sílaba protética (*diñar* > *endiñar*), encontraremos la voz caló desde 1853.

XI Interesante el caso de *pitíma*, que la Academia recoge en su sentido figurado y familiar en 1899.

XII Si Rocco traduce *tener pesquis* con un registro excesivamente elevado (“non ha altra **perspicacia** che per raccontare fanfaronate”), Baccani Giani interpreta el sentido (“non ha altra **tendenza** che raccontare fanfaronate”).

Las fuentes recogidas en la tercera columna permiten presuponer el grado de difusión de cada una de estas voces cuando se publicaron la novela (1887) y su primera traducción (1926): como se puede notar, algunas ya estaban registradas desde hacía tiempo y otras fueron entrando poco a poco en los diccionarios del español, mientras que un reducido grupo solo se encuentra en glosarios y/o estudios especializados sobre el caló. En general Baccani Giani tiende a omitir los gitanismos; sin embargo cuando los traduce intenta mantener el sentido –que a veces interpreta por el contexto– pero asciende al registro estándar o incluso literario; en algunos casos, sin embargo, logra obtener un buen resultado también desde el punto de vista de la equivalencia en el plano diastrático. Por su parte Rocco, más fiel al original por la integridad de su versión, también tiende a perder el registro popular proporcionado por la presencia del léxico caló, de origen caló o aflamencado: en todos los ejemplos comentados el uso de estas voces es importante de cara a la psicología de los personajes y/o para indicar su extracción social, de modo que su traducción es fundamental para evitar pérdidas importantes.

2.4 *Disfemismos y expresiones malsonantes*

En la obra varias veces se hace referencia a *expresiones groseras* o *expresiones* usadas por algunos personajes aunque en realidad Galdós reproduce muy pocas. En la primera parte se encuentran 3 ejemplos interesantes:

- *hostia, re-hostia, contra-re-hostia*

En la novela hay un total de 29 ocurrencias de esta interjección española y sus derivados, expresión que difícilmente se puede traducir al italiano a pesar de tener un equivalente traductivo por cuestiones culturales. Izquierdo usa, como ya se ha dicho, una lengua vivaz, plagada de expresiones coloquiales y malsonantes entre las cuales destacan *hostia* y sus variantes por su recursividad. A causa del tiempo pasado con él, también las pronuncia el Pitúsín a pesar de su corta edad. En la traducción de Baccani Giani no aparece ninguna blasfemia, aunque la traductora intenta mantener el registro de ambos personajes con soluciones alternativas que compensen las pérdidas (*caramba* en español es la que adopta más). Rocco tiende a mantener la blasfemia (*ostia, reostia, contra-reostia*) sin considerar que el italiano *ostia* no tiene la misma connotación semántica disfórica que en español y aún menos se usan sus derivados.

- *tías*

En el diálogo entre Izquierdo y Guillermina, el primero insulta a Jacinta y a su criada llamándolas *tías* (“Vaya con las **tías** estas” 1, 365) que en la versión de Baccani Giani pierde toda su fuerza (“Guarda un po’... con queste *zie*” 99) dado que impide la comprensión del irónico “Ja, ja, ja... nos llama *tías*...”, enunciado que juega con el sentido familiar despectivo del apelativo (que podría ser interpretado como “mujer rústica y grosera” o con el peor “ramera”, *Accademia Usual* 1884) y la relación familiar entre Jacinta y su futuro hijo adoptivo. La primera parte de la réplica “Guarda **queste che zie!**” / “ora ci chiama zie...” no se entiende porque el italiano no tiene ningún segundo sentido (Rocco 282). Traducir con ‘queste qua’ renunciando al juego de palabras produciría una equivalencia funcional.

- *putona*

Un claro ejemplo de autocensura se observa en la expresión malsonante pronunciada por el *Pitúsín*, que en el texto de BG se resuelve con una simple insinuación: “Y él, entusiasmándose, volvió a sacar la lengua, y habló por primera vez en aquella conferencia, diciendo muy claro: «**Putona**».” (1, 352)

> “–Pu...!” (96). Rocco en cambio traduce con el más directo y adecuado por registro *puttanona* (271).

3. Conclusiones

Oreste Macrì sostenía que:

Tra le manifestazioni letterarie non esiste forse attività più accidentata e complessa di quella della traduzione e, in particolare, più soggetta ai gusti e agli umori dei diversi ambienti culturali, all’usura del tempo nel processo di ricognizione e assimilazione degli autori stranieri nella cultura nazionale (1957: 417).

Es indudable que en el caso de *Fortunata y Jacinta* nos encontramos frente a un texto de muy difícil traducción, entre otras cosas por el elemento realista que lo caracteriza. Así pues, la traducción de Baccani Giani, al seguir *il gusto e gli umori* culturales de su época, renuncia a este aspecto casi a priori. En cuanto a la versión de Rocco, demuestra que el proceso de *ricognizione e assimilazione* de esta novela –y de la obra de Galdós en general– aún no ha terminado. En ella se reconoce el esfuerzo realizado por el traductor para transmitir al público italiano contemporáneo los matices lingüísticos del texto original, sin por ello dejar de ser una versión en su sentido primigenio, ya que lo trata como un texto antiguo. No parece tener en cuenta las numerosas reflexiones teóricas del último cuarto del siglo xx, sino más bien mantenerse en la línea trazada por Croce, a medio camino entre la traducción filológica y la adaptación para un público moderno.

Con proporciones muy distintas, ambos traductores intentan imitar el registro popular tanto en la descripción de los errores gramaticales –más logradas– como en su reproducción, aunque son pocos los ejemplos que se pueden considerar realmente equivalentes en ambas lenguas. Baccani Giani –que no pudo acceder a herramientas específicas de sociolingüística, lexicografía histórica o sobre el caló dado que las pocas existentes no eran fáciles de consultar– consigue reproducir con eficacia algunas deformaciones populares y en general se muestra atenta al plano diastrático; cuando en el original se rozan lo vulgar y malsonante en cambio tiende como ya se ha explicado a la autocensura³¹. Lógicamente, con todas las partes omitidas en su traducción, poco queda del realismo galdosiano en lo que se

31 Cuando Jacinta va a visitar a Izquierdo con Guillermina para llevarse al niño: “–¡Hostia, con la tía bruja esta!–dijo para sí *Platón*, revolviendo las palabras con mugidos” (1, 364) se transforma en “«Giudizio con questa merla» pensò Platone” (98), donde la atenuación de la blasfemia es evidente.

refiere al habla de los personajes caracterizados como populares o con incursiones en lo popular. Por otro lado, la mayoría de los ejemplos de léxico procedente del caló desaparece en su versión; los pocos que traduce –pese a algunos cambios de significado– sin embargo consiguen mantener el eje diastrático.

Al encontrarse muchos de los ejemplos de deformaciones populares en el diálogo de José Izquierdo omitido en la traducción de 1926, solo Rocco ha afrontado el idiolecto del personaje más complejo con una propuesta claramente mejorable. En su versión el léxico coloquial sin más connotación sufre alguna que otra neutralización y demasiadas expresiones idiomáticas son objeto de traducción literal por habersele escapado al traductor su sentido figurado³² y por tanto de calco. Este problema también se observa en la primera versión, pero en ella algunas buenas soluciones compensan parte de las pérdidas³³.

Bibliografía citada

- BUZEK, IVO (2005-06), “La imagen del gitano en el DRAE”, *Revista de Lexicografía*, 12: 47-63.
- CALVINO, ITALO (1981), *La «Romantica», Editoria e cultura a Milano tra le due guerre. Atti del convegno di Milano 19-21 ottobre 1981*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1983: 172-78.
- CHAMBERLÍN, VERNON A. (1995), “Verosimilitud y humorismo de los apodos en *Fortunata y Jacinta*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), vol. 1, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 59-65.
- CLAVERÍA, CARLOS [1951] (2017), *Estudios sobre los gitanismos del español*. Prólogo de Ivo Buzek. Presentación de Pedro G. Romero, Sevilla, Athenaica Estudios Universitarios.
- COSERIU, EUGENIO (1977), “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”, E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos: 214-39.
- CROCE, BENEDETTO (1902), “Indivisibilità dell’espressione in modi o gradi e critica della retorica”, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1928: 75-82.

32 *Ser falso, tener boja* tradotto con **avere la foglia; meterse con alguien* > **mettersi con qualcuno*, ‘ponerse la piel de gallina’ > *diventare la pelle come quella di una gallina, etc.

33 Por ejemplo en “No te valen tus filosofías; **en buena te has metido**, y ya verás la que te tenemos armada” (1, 455) Baccani Gianni traduce perfectamente con la expresión toscana “**sei venuto a meterti nel bertuello**” (131).

- DE BENEDETTO, NANCY (2012), *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce, Pensa Multimedia.
- DE BENEDETTO, NANCY; LASKARIS, PAOLA; RAVASINI, INES eds. (2018), *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce, Pensa Multimedia.
- DE PAZ DE CASTRO, ELENA (2018), “La lectura de Galdós en Italia”, *La hora de Galdós*, eds. Yolanda Arencibia; Germán Gullón; Victoria Galván González *et al.* Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria: 818-32.
- DELISLE, JEAN *et al.* (1999), *Terminologia della traduzione*, ed. Margherita Ulrych, trad. Caterina Falbo, Maria Teresa Musacchio, Milano, Hoepli.
- DERRIDA, JACQUES (1985), *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*, University of Nebraska Press.
- FEDOROV, ANDREI V. [1953] (1968), *Introduction à la théorie de la traduction*, Bruxelles, École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes.
- FUENTES CAÑIZARES, JAVIER (2008), *Nuevas aportaciones al estudio del caló*, Madrid, Visor Libros.
- HURTADO ALBIR, AMPARO (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- JAKOBSON, ROMAN [1959] (1975), “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral: 67-77.
- LARA, LUIS FERNANDO (2012), “La definición lexicográfica del vocabulario de germanía y jergal”, *Cañina*, 36: 13-18.
- LASSALETTA, MANUEL C. (1974), *Aportaciones al estudio del lenguaje galdosiano*, Madrid, Ínsula.
- FERNÁNDEZ, JOSEPH (1978), “Deformaciones populacheras en el diálogo galdosiano”, *Anales galdosianos*, 13: 112-16.
- MACRÌ, ORESTE (1957), “Del tradurre”, *Studi Ispanici, II. I critici*, ed. Laura Dolfi. Napoli, Liguori 1996: 409-32, 417.
- MADAME DE STÄEL (1816), “De l'esprit des traductions”, *Oeuvres inédites de Mme. La Baronne de Stäel*, London, Treuttel et Würtz.
- MASINI, ROBERTA (2007), *Grazia Deledda, Lettere ad Angelo de Gubernatis (1892-1909)*, Centro di studi filologici sardi, Cagliari, CUEC.
- MOUNIN, GEORGES [1963] (1971), *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos.
- , (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- MOYA, VIRGILIO (2004), *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.
- NIDA, EUGENE; TABER, CHARLES [1969] (1986), *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1937), “Miseria y esplendor de la traducción”, *Obras Completas*:

- Tomo V (1933–1941), Madrid, Revista de Occidente, 1964, 6ª ed.: 431–52.
- OTTAIANO, MARCO (2013), “Cronache di un incontro superficiale: Benito Pérez Galdós e la moderna editoria italiana”, *Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*, 2/6 <<http://elea.unisa.it:8080/xmlui/handle/10556/3484>>.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1887), *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Madrid, Imprenta La Guirnalda.
- , (1926), *Fortunata e Giacinta. Storia di due donne maritate*, trad. Silvia Baccani Giani, Firenze, Salani.
- , (2000), *Fortunata e Jacinta*, trad. Alfredo Rocco. Urbino, Stampa e rilegatura di A. Rocco.
- POLIZZI, ASSUNTA (2007), “Traducciones y traiciones: el caso de *Fortunata y Jacinta* en Italia”, *Actas del VI congreso de lingüística general, Santiago de Compostela, 3-7 de mayo de 2004*, eds. Pablo Cano López et al. Madrid, Arco Libros: 721-29.
- , (2008), “*Fortunata e Giacinta*. Estudio de una traducción”, *Isidora, Revista de estudios galdosianos*, 6: 191-202.
- RUBIO PÉREZ, ANA M^a (2010), “El realismo lingüístico de Galdós: *Fortunata y Jacinta*”, *Revista Encuentro Educativo*, 6: 31-33.
- SALILLAS, RAFAEL (1896), *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico) con dos vocabularios jergales*, Madrid/Alicante, Librería de Victoriano Suárez/Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VENUTI, LAWRENCE [1995] (1999), *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore.
- VINAY, JEAN PAUL; DARBELNET, JEAN (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Dider.

Maria Carreras i Goicoechea es Doctora en Filología Románica por la Universidad de Barcelona (1997) y *Ricercatrice di Lingua e Traduzione - Lingua spagnola* desde 2004. Actualmente trabaja en la Universidad de Catania. Sus publicaciones más recientes son *Nota alla polemica sulle traduzioni spagnole de I Vicerè: il caso di M. Navarro e J.R. Monreal* (2019), *La fortuna di Mayorga in italiano: il caso di Animali Notturni* (2020) y *Il potere delle parole: il genere femminile in lingua spagnola tra uso normalizzato e connotato* (2020).
mcarreras@unict.it

MARCO CIPOLLONI Y VALERIO NARDONI EL AUTOR EN SU OBRA: PÉREZ GALDÓS Y DOS DE SUS AMIGOS MANSOS, ENTRE *PERSONA* Y PERSONAJE

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Resumen

Para describir la compleja sociedad de su tiempo, según su visión del mundo como equilibrio de fuerzas más que de aplicación de dogmas (religiosos o revolucionarios), Galdós no se limita a los recursos del narrador omnisciente o intradiegético, sino que, mediante unos personajes dinamizadores, presenta en debate una visión con matices. Estos personajes no suelen protagonizar la acción y tampoco ser voceros del autor: con un acercamiento ejemplar a *El amigo Manso* y *Electra*, se analiza esa postura, que representa la actitud crítica del autor hacia sus tiempos, muy necesitados de espacios de diálogo en los cuales mediar contradicciones y conflictos, ponderando las razones de todos y de cada uno.

palabras clave: Galdós entre narrativa y teatro; funciones de los personajes; mediaciones escenificadoras; Marqués de Ronda; Máximo Manso.

Abstract

The Author in his work: Pérez Galdós and his “meek” friends, i.e., the person and the character in between
 In order to describe the complex society of his time, according to his vision of the world as a balance of forces rather than the application of dogmas (religious or revolutionary), Galdós does not limit himself to the resources of the omniscient or intradiegetic narrator. In fact, through some dynamic characters, he presents a more nuanced vision: such characters are not usually the protagonists of the action, nor are they the author's spokesmen. Through an exemplary approach to *El amigo Manso* and *Electra*, this position is analysed and represents the author's critical attitude towards his times, which were in great need of spaces for dialogue to mediate contradictions and conflicts, weighing up the reasons of each and every one.

keywords: Galdós between narrative and drama; characters function; mediating the staging; Marqués de Ronda; Máximo Manso.

En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres.

Benito Pérez Galdós
prólogo a *El abuelo*

1. Planteamiento

La relación entre la voz de un autor y las de sus personajes es tema estudiado¹; lo mismo puede decirse de las funciones metadieéticas y de la presencia y actuación del autor en la escenificación de un relato (sirviéndose o no de personajes). Menos estudiada ha sido en cambio la conexión dialógico-escénica entre estos niveles, aprovechada de manera bastante original por Pérez Galdós. Por supuesto, existen trabajos muy sugerentes en esa dirección, sea de enfoque perpectivista, como los de Baquero Goyanes (1970-71), Beyrie (1988), Suárez (2006), Caudet (2011), hasta de Gómez (2013); también pueden mencionarse estudios sobre la continuidad con la cultura de la Ilustración, como Artola (1983), González Troyano (2012), Varelo Olea (2013) y Kouadio (2018); y otros dedicados al estudio del espacio narrativo, como por ejemplo Sábada Alonso (2002) y Pelossi (2011).

De hecho, con su perspectivismo realista, Pérez Galdós no se limita a los recursos del narrador omnisciente, del narrador intradieético o al uso de un personaje disfraz y reportero que le permita contar las cosas como en directo. Aprovechando las artes del diálogo somete a prueba un abanico de soluciones más sutiles y articuladas, ubicándolas a medio camino entre las funciones dieéticas y metadieéticas. Esta dimensión, mediana y mediadora, es justamente el foco de nuestro estudio, llevado a cabo dialogando con la literatura crítica y mediante un acercamiento ejemplar a *El amigo Manso* y a la pieza *Electra*.

Golpeado en sus ideales e ilusiones por el liberalismo turnista e institucionalizado de la Segunda Restauración (ilustrado con sufrido desencanto gracias al historiador Tito Liviano en la V serie de los *Episodios Nacionales*), Pérez Galdós ya no

¹ Pensamos, por supuesto, en la estructuración polifónica y serio-cómica del texto y en la dialéctica entre autor y héroe, claves del pensamiento de Bajtín o en los estudios sobre las narraciones interpoladas (por ejemplo en las novelas de Cervantes). Sobre este aspecto de la obra de Bajtín siguen ofreciendo un buen panorama los estudios reunidos por Corona (1986). Para Pérez Galdós, sigue siendo imprescindible Andreu (1989).

pretende detallar su punto mediante un vocero monológico y doctrinario. Si por un lado el ciclo de sus *Episodios* pasa “Del heroísmo a la caquexia” como sugiere Cardona (2004), por otro lado resulta muy evidente que nuestro autor reacciona a la caquexia y lo hace poniendo de manifiesto el juego de voces de todas las opiniones y la manera con que se mueven, actúan y pesan dentro de un conjunto en movimiento. Los turnos de palabra orquestan su personal contracanto al Turno y a sus esquemas.

Esta visión a la vez dinámica y dialógica se percibe mejor en algunas obras, en las cuales se mueven y actúan personajes como el Marqués de Ronda (nombre bastante *choisi*, si pensamos en bailes como la *ronde*, en el verbo *rondar* o en colocaciones como “ronda de conversaciones” y “ronda de negociaciones”, ambas registradas por el DRAE, que también señala “Espacio que hay entre la parte interior del muro y las casas de una plaza fuerte”). Estos personajes no suelen protagonizar la acción y tampoco suelen ser voceros del autor. Su papel, dinamizador y en varias ocasiones determinante, reside en darle aire y chispa a los debates y opiniones que en cada obra se plantean. Este eje problemático y su modulación oportuna reflejan la postura del autor mucho más y mucho mejor que las opiniones en debate como tales.

Dicha postura representa muy bien la actitud crítica del autor hacia la sociedad de su tiempo, muy necesitada de espacios de diálogo en los cuales mediar contradicciones y conflictos, ponderando las razones de todos y de cada uno. Pérez Galdós quiere distanciarse tanto del dogmatismo (reaccionario, pero también liberal y progresista) como de excesos revolucionarios, antesala de amarguras, decepciones y frustraciones. Andaba buscando un punto acogedor y de posible equilibrio, que, al final, como en *Electra*, no rechazara nada y, con una pedagogía ligera y libre, sin excesos de disciplinamiento ilustrador, diera cabida y reconocimiento hasta a las inquietudes y a las sensaciones que cada personaje saca de los acontecimientos, asimilándolos a su manera y desde su íntima perspectiva.

Desarrollando el juego de voces, muchos textos de Pérez Galdós (*Episodios nacionales*, novelas, novelas dialogadas, teatro, etc.) aprovechan dicha conexión, marcando analogías y diferencias entre narrativa y literatura dramática y entre lectores y espectadores. Como nuestros dos ejemplos evidenciarán, este mecanismo de aprovechamiento se apoya en la acción de una voz mediadora que, actuando con funciones de director, coopera desde el propio texto a la gestión y suavización de muchos conflictos entre, diría Pirandello, la vida y sus formas (conflictos de generación, de sexo, de valores político-culturales, de desfase entre ideales y realidad, etcétera).

A través de ellos Pérez Galdós *actúa* como voz en su obra, sometiendo a prueba

la relación entre teatro y novela a partir de la “Novela moderna” (a la cual remite, por ejemplo, nuestra cita del prólogo de *El abuelo*) y de su influencia (negativa) sobre el teatro español del siglo XIX², en cuanto a puesta en escena, recursos escénicos, lenguaje teatral, dramaturgia, mecanismos de la vida teatral, etc.³

Para enmarcar su propuesta, Pérez Galdós acuña dos etiquetas antitéticas, aunque lingüísticamente muy cercanas: “novela hablada” y “novela dialogada”. En *Memorias de un desmemoriado*⁴, apuntes de ciego sobre medio siglo de vida en Madrid y de viajes desde Madrid, publicados por entregas en *La Esfera* durante la Gran Guerra, resume y condena como “novelas habladas” los excesos folletinescos del novelismo teatral propio de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX; el juicio es negativo, pero la etiqueta no, puesto que Pérez Galdós la emplea también para *La Celestina*, seleccionada como patrón modélico de las “novelas dialogadas” (formato muy peculiar de su producción de narrador). Editorialmente, Pérez Galdós emplea esta segunda etiqueta para identificar una serie concreta de textos, varios de los cuales también fuentes para su producción teatral⁵. En otras palabras: la mala influencia de la “Novela moderna” (singular y con N en letra capital) sobre las “novelas habladas” (en plural y con minúscula) contrasta con la influencia buena de las “novelas habladas” anteriores a la “Novela moderna” (como *La Celestina* o *La Dorotea*) sobre las “novelas dialogadas” (del propio Pérez Galdós).

Este juego de influencias, positivas y negativas, pero presentes como voces en la desmemoria selectiva de un autor ciego y que ya no podía leer⁶, conforma un esquema útil para poner al día los mapas mentales de una autoría que se redescubre como centrada en voces e imágenes. “Novela moderna”, “novelas habladas” y “novelas dialogadas” son ejes dialógicos que contribuyen a la conformación de un espacio escénico y sonoro al mismo tiempo polifónico y pluridimensional.

2 Teatro que Pérez Galdós de hecho identificaba con la escena teatral madrileña de la década del sesenta, del Sexenio, del canovismo y de la Bella Época.

3 De esta tradición escénica forma parte también la relación con las fuentes, que, en el caso de nuestro autor, a menudo remite a su propio intertexto.

4 La obra, con una parte dedicada a Italia, se ha publicado póstumamente como libro, con diferentes títulos, a partir de 1930 (edición del argentino Alberto Ghirardo). Nosotros leemos en *Obras completas* (1973: 1430-73).

5 De las veintidós obras de teatro de Galdós, seis proceden de novelas anteriores: *Realidad*, *Gerona*, *Doña Perfecta*, *El abuelo*, *Zaragoza*, *Cassandra*.

6 En una conferencia de la época (Hotel Palace, Madrid, 4 de enero de 1915, dedicada al primer año de la revista *La esfera* y también publicada en *La esfera* del 9 de enero) el autor declara: “Vivo como si Gutenberg no hubiera existido para mí” (54, 1915, p. 6).

En Italia, elementos y sugerencias interesantes en esta línea pueden rastrearse en varios estudios de Polizzi (2004, 2015); en España algo hay en las actas de una larga serie de congresos, inaugurada en los años de la Transición⁷, y sin embargo estímulos originales siguen viniendo de dos estudios publicados en las postrimerías del Franquismo (con todo lo que esto supuso para la fortuna crítica de un liberal como Pérez Galdós). El menos antiguo de dichos estudios es una monografía de Sánchez (1974), que subraya cómo los personajes de las “dialogadas” revelan dialogando su propia interioridad, conformando un esquema antitético al de *Doña Perfecta*, en donde las palabras pronunciadas ocultan la interioridad de los personajes. La idea es buena, pero Sánchez la presenta reflejando una postura crítica (de herencia azoriniana) que pocos años antes Alvar (1971) había calificado de “miope”, “impresionista” y “falsa”, por comentar hechos exteriores sin centrarse lo suficiente en el texto. Sin tener ya la fuerza polémica que tuvo en su época, la propuesta anticrítica de Alvar mantiene toda su validez, sobre todo cuando reclama la necesidad de un (re)planteamiento radical:

He aquí que hemos de empezar por el principio: volver a las obras para olvidarnos de la crítica [...]. Lo que da valor al teatro galdosiano es su eficacia teatral [...]. El que el autor tome motivos de otras de sus obras es tan accesorio como que se inspire en fuentes remotas [...]. Al considerar la dualidad del escritor Galdós (narrador, dramaturgo) se ha pensado en las cartelas que amparan a sus creaciones; no en las propias creaciones [...]. Me es imposible comulgar con la especie de que el teatro galdosiano procede de la novela porque ésta haya precedido cronológicamente a aquél (Alvar 1971: 52-53).

Comparando la estructuración escénica de las novelas dialogadas y de las piezas que las emplean como fuentes y condensando los datos en un detallado *Apéndice*, Alvar aboga a favor de la originalidad relativa de cada especie y en contra de una idea de dependencia textual que haría de las piezas teatrales inspiradas en las novelas dialogadas un simple recurso de *cultural dissemination* y unas refundiciones dependientes de objetivos propagandísticos y venales. Literariamente Alvar tiene razones que explicitar y el cotejo de textos de su *Apéndice* las repasa y las hace constar con lucidez y eficacia. Lo cual no impide que desde el punto de vista de la sociología y de la historia empresarial del teatro, los mecanismos de la propaganda hayan tenido su importancia y peso, como documentan muchas polémicas relacionadas con la labor escénica de Pérez Galdós (incluyendo en la cuenta las

7 Cfr. Martínez Umpiérrez (1977); Palomo Olmos (1989a y b); Behiels (1989); Escobar Bonilla (2000).

reacciones a *Electra*⁸ —obra que profundizaremos en el último apartado de este estudio) y varios estudios posteriores sobre las circunstancias de estreno y la acogida de diferentes piezas galdosianas (cfr. Berenguer 1988).

Si dependencia hay, es a partir de un vaivén, teatro-novela-novela dialogada-teatro, en donde, concluye Alvar, la deuda de la novela para con el teatro resulta mayor y más importante que la del teatro hacia la novela:

Galdós había salido del mundo teatral para crear una novela y, desde ella, un nuevo drama [...] es el teatro la técnica que Galdós transplanta a sus novelas, no a la inversa. Sus novelas están vistas con el esquema fijo e ineludible del teatro: planteamiento, nudo y desenlace [...] y el diálogo como el asidero en el que se van prendiendo las peripecias de los personajes (Alvar 1971: 54-55).

Por supuesto, un estudio sistemático de los personajes y las máscaras (*personae*) en Pérez Galdós rebasa nuestras fuerzas y daría para un par de monografías. Aquí sólo nos ocuparemos de dos personajes empleados como máscara (*persona*) no del autor histórico sino de la voz, teatral y narrativa, a él correspondiente, desde un punto de vista funcional (y con bastante ironía y autoironía)⁹, con tal de acercarnos desde dentro al taller teatral y literario de Pérez Galdós y a la médula de su autoría de “Novelista moderno”, de conformador de “novelas dialogadas” y de espectador insatisfecho de “novelas habladas”, no dignas de la tradición dialógica inaugurada por *La Celestina*.

En este sentido, los dos “amigos mansos” de los cuales nos ocuparemos no median la posición del autor, sino que median los conflictos de la situación: reproducen y filtran los mecanismos del juego político y social más que declarar posiciones personales (del autor o del personaje mediador), evitando de tal manera cualquier postura fija y excluyente. Es una posición antiesquemática, por eso le viene bien organizar toda la acción alrededor de un personaje secundario o excéntrico, hasta convertirlo en eje anticonformista, pero conformador.

Este irse prendiendo de los personajes y de sus peripecias en el asidero del diálogo tiene mucho que ver con la *Bildung* etimolingüística de la palabra “personaje”, clave léxica del teatro moderno, elaborada mediante sufijo, introduciendo matices en la equivalencia latina entre “persona” y “máscara”. El tiempo ha acercado “persona” a las costumbres y normas del teatro social, es decir a los contextos

8 Una selección de ellas en Pérez Galdós (2015: 5-40).

9 Sobre la ironía lingüística galdosiana siguen siendo importantes Manuel Baquero Goyanes (1970-71), y Diane Urey (1982), en especial el capítulo III en los apartados dedicados a *El amigo Manso* y *Realidad*.

(que tanto han pesado en los estudios sobre Pérez Galdós y en las controvertidas fortunas de su teatro); “máscara”, en cambio, ha conectado con el mundo del artificio y del arte escénico (la impostura, el carnaval, el cajón de sastre de los histriones, la ambigüedad de los disfraces, etc.), es decir con el universo de la ficción y con un interés de detalle y de detalles para el entramado dialógico de las novelas dialogadas y del teatro galdosiano). “Persona” y “máscara” han venido a ser como las dos caras de una misma moneda: correspondientes y alternativas; el “personaje”, gracias al sufijo *-(a)je* (del latín *-aticus*), ha *representado* en cambio un efecto y un producto de esta tensión fecunda. La idea de fuerza controlada y mansa que al sufijo *-aje* se asocia composiciones nominalizantes a partir de raíces verbales de acción es una clave de la paciencia con que los dos personajes que estudiaremos como ejemplos actúan en el plan diegético de las respectivas obras, que alrededor de ellos buscan su forma y se conforman.

El tránsito mediado del mundo de las acciones y de los verbos al de los personajes y de los nombres hace que la actuación dialógica y las (inter)acciones del sufijo mediador doten de fianza y confianza teatrales la psicología de los personajes tanto del teatro como de la “Novela moderna” y de las “novelas dialogadas”, blanco de voces entre personajes como juego de espejos entre fábula acta y fabulación, acto de representar y acto de parole (en el sentido saussureano de la palabra).

En conclusión, un personaje sería un efecto (teatral, literario o social), una máscara dinamizada por un *auctor* o por un actor (es decir por un principio agente y agitador bien coherente con las fortunas verbales del sufijo nominalizador) mediante una actividad equivalente en su conjunto al acto indicado por un verbo desusado como *empersonar*, para el DRAE equivalente de *empadronar(se)*, es decir entrar de forma oficial en el registro y censo de un pueblo, de un vecindario y de una red institucionalizada de relaciones, lo cual coincide exactamente con el destino de los personajes de una pieza, a la hora de verse incluidos en el listado de personajes con que casi siempre se abre. Ser *personaje* significa mudarse de la inexistencia a un mundo posible y empadronarse en él, consiguiendo, entre otros, el derecho a hablar y el deber de contestar (responsabilidad), haciendo de la voz la piedra de toque del empadronamiento que dinamiza la máscara y, sufijo mediante, hace de la *persona* un *personaje*.

Esta compleja red de relaciones de monta-*je* que de la palabra *persona* lleva a la palabra *persona-je*, como veremos, constituye un ejemplo de una análoga red de valores y relaciones que del autor Galdós conducen al personaje del Marqués de Ronda en *Electra*, *persona* que interpreta la visión del autor hasta crear el contexto de acciones de los personajes que crean la obra.

Como vimos anteriormente, la autonomía relativa de la producción dialogada

y de las producciones escénicas no se ha valorado y reconocido adecuadamente, reduciendo a menudo la vocación al diálogo de Pérez Galdós a una mera herramienta para difundir ideas, introducir temas en el espacio público o suscitar una reacción o un debate.

Todo esto ha tenido su importancia en taquilla y sus repercusiones a nivel de historia del teatro, fortuna crítica y nuevas puestas en escena. Y sin embargo el dominante interés hacia las novelas (y sus adaptaciones al cine) y las simpatías (y antipatías) políticas para con el ciudadano Pérez Galdós y su compromiso intelectual han ofuscado otras dimensiones, y la del dialogismo entre ellas. Es una paradoja y una pena, considerando que el diálogo, la polifonía y la estética serio-cómica (que Bajtín reconoce en Rabelais y Dostoevskij) son nada menos que la base formal, metodológica y vivencial tanto de la cinematografiable actualidad de las novelas galdosianas como del liberalismo reformador y antioscurantista de su autor.

Después del Franquismo las lecturas ideo-sociológicas (recién recapacitadas, revitalizadas y reivindicadas por la biografía de Francisco Cánovas Sánchez, 2019) han vuelto a reivindicar con vigor la compleja herencia civil y ciudadana (también en el sentido de madrileña) de Pérez Galdós, pero, sin quererlo, también han renovado un antiguo chantaje, que desde la muerte del autor nos obliga, si nos consideramos progresistas, a la defensa intransigente, identitaria y monológica de su legado socio-político-intelectual, ofuscando los valores polifónicos de su escritura. Para rescatarlos hay que salir de este rincón. De la falta de aire y libertad de tan agobiante posición han salido, también para la lectura el teatro, estudios críticos ejemplares, como los de Sobejano (1964, 1970 y 1974) y de Rodríguez Puértolas (1975), para citar a dos reconocidos especialistas muy vinculados al nexo entre contextos sociales y pensamiento político y literario. Debemos mucho a este arrinconamiento y apreciamos a muchos de los maestros que han tenido que trabajar desde tan incómoda tribuna. Y sin embargo un rincón sigue siendo un rincón, y de un rincón, tarde o temprano (y pudiendo), hay que salir.

Nos declaramos como aficionados incondicionales de la dignidad política e intelectual de Pérez Galdós y de su manera de retratar, denunciar y cuestionar con compasión rigurosa el defectuoso y deficiente espacio público de la Segunda Restauración a partir de los valores de la Gloriosa y, retrospectivamente, de la Independencia y del Trienio. Pero también insistimos en el nexo entre estos valores y el formato dialógico. Para nosotros, la puesta en escena, el juego de voces y la estructuración polifónica de los personajes representan la médula y la base lingüístico-metodológica tanto de la ética ciudadana como de la perspectiva liberal, comprometida, reformadora, honrada, ilustrada, krausista, librepensadora, republicana, antimachista y antioscurantista de Pérez Galdós. Es a partir del

diálogo, de la lengua y de la escritura que su pluma ha venido llenando con vida y palabras los ideales de esfera pública y de espacio intelectual y social con que ha soñado para España.

El juego de voces en diálogo de sus novelas y de su teatro no se limita a reflejar, documentar, vehicular y propagandar valores. Conformar ética y estéticamente un proyecto, lo identifica y califica, lo representa y contribuye a configurarlo y reconfigurarlo como espacio responsable (es decir como espacio cuestionante y en el cual hay que contestar). Antes de que llegara y se difundiera el cine ‘hablante’ de importación, a finales de la Dictablanda y durante la II República, España no ha conocido otro espacio dialógico moderno comparable al que documenta el juego de voces del intertexto galdosiano. Este juego de voces es el taller de orfebrería de una cultura y un arte del diálogo y la pieza clave de una propuesta (de escritura y de vida) al mismo tiempo alternativa, radical y extraordinariamente abarcadora.

La contribución de Pérez Galdós a las razones, a la lengua y a la cultura del diálogo y del teatro dialógico ha sido también formal y técnica. En la novela como en el teatro, el arte del diálogo resuelve y supera un posible *impasse* decisivo del realismo y del debate sobre el realismo (resumido con inteligencia por Gold, 1993), tan antiguo y difícil que el propio Pérez Galdós en ocasiones ha optado por equivocarse o por fingir que se equivocaba, por ejemplo reproduciendo, ilustrando y acreditando, en beneficio de los Académicos (en el discurso con que entra a formar parte de la Real Academia), una disyuntiva que con toda su obra cuestiona, niega y supera:

Se puede tratar la novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista [...] o estudiar la vida misma [...]. *La sociedad presente como materia novelable* es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones (Pérez Galdós, 1897: 8).

Para salir de este círculo vicioso y para seguir adelante hay que releer la obra de Pérez Galdós como puente dialógico entre estas dos dimensiones (el arte y la vida o, para decirlo a la manera de Pirandello, la vida y la forma).

2. La puesta en escena desde los *Episodios*: de la perspectiva picaresca a una mirada educacionista

El tema de la puesta en escena y del diálogo con la “realidad” (que también es el título-palabra de una pieza y de una de las novelas dialogadas) resulta obviamente vertebral en el proyecto y la ejecución de los *Episodios nacionales* en donde la historia entra en la novela como marco contenedor de un juego teatral entre personajes

documentados y personajes de ficción, ambientes y paisajes muy reales (por ejemplo el casco viejo de Zaragoza durante la guerra de la Independencia) y ambientes y paisajes recreados. Pérez Galdós, nacido en Canarias en 1842 y muy matritense desde comienzos de la década del sesenta, quiere comprometerse retrospectivamente con un ideario liberal anterior al que ha compartido políticamente (y que coincide con la Gloriosa y su mito). Para poder participar y tomar partido en las vivencias de la Independencia, de la primera Restauración, del Trienio, de la década ominosa y del tiempo de la regencia Cristina y de Isabel II empieza a elaborar una serie de personajes ficcionales cuya función es justamente permitirle presencia activa (“gran suceso del que fui testigo”) en momentos representativos, para bien y para mal, del gran teatro de la historia.

En el primer Episodio Nacional, *Trafalgar*, la memoria de Gabriel Araceli, hombre de escasa educación formal y educado por la vida, empieza desde los recuerdos picarescos de un niño cualquiera de la Caleta de Cádiz, con los paisajes de cuya infancia marítima Pérez Galdós, crecido en Canarias, puede simpatizar fácilmente¹⁰:

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo, diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciarla terrible catástrofe de nuestra marina [...]. Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña, que no es hoy, ni menos era entonces, academia de buenas costumbres. La memoria no me da luz alguna sobre mi persona y mis acciones en la niñez, sino desde la edad de seis años; y si recuerdo esta fecha, es porque la asocio a un suceso naval de que oí hablar entonces: el combate del cabo de San Vicente, acaecido en 1797. Dirigiendo una mirada hacia lo que fue, con la curiosidad y el interés propios de quien se observa, imagen confusa y borrosa, en el cuadro de las cosas pasadas, me veo jugando en la Caleta con otros chicos de mi edad poco más o menos. Aquello era para mí la vida entera [...] pues en mi infantil inocencia y desconocimiento del mundo yo tenía la creencia de que el hombre había sido criado para la mar, habiéndole asignado la Providencia, como supremo ejercicio de su cuerpo, la natación, y como constante empleo de su espíritu el buscar y coger cangrejos [...]. La sociedad en que yo me crié era, pues, de lo más rudo, incipiente y soez que puede imaginarse... (1995: 3-4).

10 Al hilo de la desmemoria, en la primera entrega de las citadas *Memorias de un desmemoriado* Pérez Galdós se niega a detallar recuerdos de su infancia: “Quito lo referente a mi infancia, que carece de interés o se diferencia poco de otras de chiquillos o de bachilleres aplicaditos”. La infancia de Araceli cubre la memoria de estos “otros chiquillos”, cuya picaresca libertad los “bachilleres aplicaditos” (como Pérez Galdós) suelen borgesianamente vislumbrar, añorar y envidiar.

Tanto es esta difuminada Caleta de Cádiz una máscara de Canarias en el centro del mar de la existencia, que la fantasía geopolítica juvenil de nuestro picarillo gaditano exhibe una curiosa marca isleña (“Europa, es decir, una gran isla”):

Oía hablar mucho de Napoleón, ¿y cómo creen ustedes que yo me lo figuraba? [...] Según mis ideas [...] aquel hombre, que todos pintaban como extraordinario, conquistaba la Europa, es decir, una gran isla, dentro de la cual estaban otras islas, que eran las naciones, a saber: Inglaterra, Génova, Londres, Francia, Malta, la tierra del Moro, América, Gibraltar, Mahón, Rusia, Tolón, etc. Yo había formado esta geografía a mi antojo, según las procedencias más frecuentes de los barcos, con cuyos pasajeros hacía algún trato; y no necesito decir que entre todas estas naciones o islas España era la mejorcita, por lo cual los ingleses, unos a modo de salteadores de caminos, querían cogérsela para sí. Hablando de esto y otros asuntos diplomáticos, yo y mis colegas de la Caleta decíamos mil frases inspiradas en el más ardiente patriotismo (1995: 6).

Desde esta primera escena nos percatamos de cómo trabaja Pérez Galdós, mezclando un esquema (en este caso el esquema literario de la picaresca, estructuralmente muy rentable para conectar diferentes *Episodios* o, en el teatro, diferentes escenas) con un elemento más íntimo y relacionado con su personal experiencia del mundo, esencial para introducir inquietudes que, *Episodio* tras *Episodio* y escena tras escena, capacitan y favorecen una evolución psicológica del personaje (en el caso de Araceli hacia un rescate poco menos que antipicaresco). De hecho la confección de muchos personajes galdosianos mezcla casi a menudo dos elementos de signo opuesto: un filtro distanciador (en este caso representado por la literatura, en muchos otros por la ironía, la educación, etc.) y un elemento compasivo e identificador (no necesariamente autobiográfico, pero casi siempre relacionado con la vivencia y en más de un caso con la vida del autor y, por supuesto, con sus ideas).

Una máscara frecuente, relacionada con la influencia del krausismo sobre Pérez Galdós, es la del pedagogo. Un buen ejemplo es el maestro Patricio Sarmiento, retrato caricaturesco (del extremismo liberal), que, con *El terror de 1824* (*Episodio* publicado en 1877), se convierte en ejemplar: un mártir auténtico de la causa liberal, que llena su máscara (*persona*) con vida y muerte (-je). El cambio coincide con un autorretrato verbal mediante el cual en el capítulo XVIII de la novela, Sarmiento toma quijotesca en serio los filtros irónicos y serio-cómicos que hasta allí le habían distanciador de la acción:

el mundo sabe en Madrid y fuera de él que soy Patricio Sarmiento, adalid incansable de la idea liberal, compañero de Riego, amigo de todos los patriotas, defensor de todas

las Constituciones, amparo de la democracia, terror del despotismo. Soy el que jamás tembló delante de los tiranos, el que no tiene en su corazón una sola fibra que no grite libertad (1892: 179).

Cristológicamente la máscara autoirónica del liberalismo revolucionario presta el cuerpo sacrificial de su voz al colapso de un proyecto colectivo. De no haber convertido en ejemplares los filtros de la ironía, Patricio Sarmiento habría podido sobrevivir y llegar a ser otro amigo Manso, compartiendo el nombre-destino del preceptor protagonista de la novela homónima, *El amigo Manso*, publicada en 1882. Máximo Manso, acosado por una familia que vuelve de Cuba y por una pupila difícil de educar y de gestionar, nos revela el *taming* sufrido en el lapso de un par de generaciones por el ideario liberal, educacionista y librepensador de Sarmiento y del propio Pérez Galdós. Uno de los recursos más interesantes de la novela es la máscara sin facciones, vacía y del vacío, que el autor presenta como umbral y antesala de la narración, recreando una atmósfera casi de literatura fantástica y de novela filosófica (Manso es un filósofo). Antes de empadronarse, descubrirse, reconocerse y declararse como Manso (“Yo soy Máximo Manso”, cap. II), el personaje empieza a hablar desde la inexistencia (“Yo no existo”, cap. I), siendo todavía la pura voz de una máscara sin nombre, que la crítica con frecuencia ha asociado al mundo *nivolesco* español y modernista de Unamuno, pero que también conecta con experiencias, más europeas, psicoanalíticas y modernas, como las de Pirandello, Kafka, Pessoa y Musil. En este diálogo de pura voz, el personaje antecede y anticipa su *persona*, y nos permite que leamos, no tan entrelíneas, un recuento sufrido del mecanismo que estamos intentando identificar y elucidar. Pérez Galdós nos está introduciendo en su cajón de sastre y en la trastienda de su taller, jugando con la identidad todavía indeterminada de esa *persona cero*, retratada no como *persona-je* sino como puro *-je*, es decir como un *informe* vivencial (y un *élan vital*) sobre el camino a recorrer para que el autor pueda reconocerse “consciente novelísticamente”, a la manera de Virginia Woolf (Gilman 1979: 128 y siguientes):

Yo no existo... [...] y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie (1882: 1).

La inexistencia se presenta y defiende como un privilegio foral (relacionado con la historia jurídica del empadronamiento territorial al que aludimos). Pérez Galdós prefigura, con medios de teatro-novela, uno de esos rótulos que hoy nos avisan de que lo que estamos a punto de ver en una pantalla (de pequeña a gigante) no guarda relaciones de parecido con la realidad que no sean casuales. La única semejanza posible tiene que ver con la línea paterna de la autoría literaria, es decir con el repertorio de la escritura y de la tradición escénica. La voz —seguimos citando— se define como fruto de “una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (ximia Dei)” (1882: 1) y, de manera casi calderoniana, como:

un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad (1882: 1-2).

Este mundo casi pirandelliano de personajes perseguidos por su autor no parece mejor que el teatro social en que luchan los vivos:

Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos!, ¡hay clases, y cada intriga...! Tenemos antagonismos tradicionales, privilegios, rebeldías, sopa boba y pronunciamientos. Muchas entidades que aquí estamos, podríamos decir, si viviéramos, que vivimos de milagro (1882: 2).

La ironía galdosiana tiene aquí un fondo y un trasfondo muy amargos. El callejón carece de luz, pero, parece tener salida:

Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto por la clara senda del lenguaje común para explicar por qué motivo no teniendo voz hablo [...]. Es que alguien me evoca [...] y hace de mí un remedo o máscara de persona viviente, con todas las trazas y movimientos de ella. El que me saca de mis casillas y me lleva a estos malos andares es un amigo... [...] un amigo que ha incurrido por sus pecados, que deben de ser tantos en número como las arenas de la mar, en la pena infamante de escribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina. Este tal vino a mí hace pocos días, hablome de sus trabajos [...], Reincidente en el feo delito de escribir, me pedía mi complicidad para añadir un volumen [...] sobre el gran asunto de la educación (1882: 2-3).

Manso nace a la vida literaria como amigo manso de Pérez Galdós, como un Pinocho suyo, rescatado de la sombra gracias a una magia gris, tan barata que no es ni blanca, ni negra:

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... [...]. Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre (1882: 3).

La mansedumbre de Manso corresponde a su postura dialógica de educador, pero es radical por ahondar raíces en el dolor y por aplicarse, desde el propio título de la novela, al concepto clave de amistad. Dicho concepto de la amistad y del diálogo, como ideales y como medios ideales para perseguirlos, conecta muy bien con la tradición del humanismo español, con el repertorio ilustrado de las conversaciones de salón y tertulia y también con el ideario krausista de una educación libre y abierta. Es decir que resume bien todos los elementos que, durante la Segunda Restauración y la mal llamada Bella Época, permiten que Pérez Galdós y sus ideales puedan seguir adelante, juntos y con esperanzas, a pesar de todo cansancio y desengaño.

3. Otro “buen amigo”: el Marqués de Ronda, *persona* del autor y *personaje* de la pieza

Electra, pieza estrenada en el Teatro Español en 1901, nos proporciona un claro ejemplo de cómo Pérez Galdós, sin necesidad de un narrador omnisciente, entra directamente en la escena para dirigirla desde su interior, tomando residencia y ciudadanía en ella a través de una *persona* que paulatinamente se va convirtiendo de máscara del teatro antiguo en *personaje* de teatro moderno, con psicología de autor y director de teatro. La figura que elige, la del Marqués de Ronda, resulta secundaria en el conflicto central de la obra –entre el ultraconservador Pantoja y el científico Máximo– pero es precisamente él, el primero en salir al escenario, quien empieza a describir ambiente y protagonistas y quien, con su afectuosa inteligencia, gestionará todo el inestable equilibrio de fuerzas que anima el drama de esta joven sin vocación monacal¹¹, a través del cual Pérez Galdós llega a expresar de

11 En el acto I llega al palacio de los García Yuste y encuentra (o sea, Galdós presenta) todos los personajes, cuenta los antecedentes y explica el conflicto; en el II organiza un evento colectivo donde tiene “el encargo especialísimo de gestionar la presencia de la niña” (2015: 108); en el III, dedicado a la relación íntima entre Electra y Máximo, en calidad de “mejor amigo” de la pareja, los casa laicamente “tocando las manos de uno y otro” (2015: 141); en el IV, del engaño de Pantoja, llega justo al momento final para animar a Máximo a no perder la “razón” y asegurándole que con su ayuda la

forma contundente sus propios ideales liberales (moderados, aunque ‘recios’), que iluminaron las calles de Madrid esa noche del 30 de enero, cuando Caramanchel en las páginas de *La Correspondencia de España* escribía: “¡Abrid las ventanas! ¡Que entren por ellas los rayos del sol del genio y el aire sano de libertad!”¹².

El Marqués de Ronda no representa exactamente una *dramatis persona*, sino –como hemos ido diciendo– un *personaje*, o sea un dinamizador de acciones, el eje de un enredo dialógico que no protagoniza, por más que lo ponga en marcha y lo siga de cerca, él siempre optimista y hasta cándido e ingenuo a veces: aquí también, como en los casos aludidos de Sarmiento y de Tito Liviano (nombre dos veces *choisi*, por jugar con Tito Livio, y por hacerlo a través de una palabra como “liviano”), la ironía funciona como filtro distanciador, entre autor y personaje, para que el lector no caiga en la trampa de identificarlos demasiado uno con otro.

Electra es una joven, hija de Eleuteria, mujer perteneciente a una riquísima familia burguesa de finales del siglo XIX y muerta penitente en un monasterio tras el escándalo al que siguió, de hecho, el nacimiento de Electra. Educada primero en un colegio francés, luego en Hendaya, a los dieciocho años Electra llega a casa de sus tíos, los Condes García Yuste, que quieren tantearla para saber si de ella saldrá una mujer honesta y angelical o si seguirá la inclinación diabólica de la madre. En ello aparecen justamente dos figuras contrapuestas: la de Salvador Pantoja, que afirma ser el padre de la chica, a la que quiere encerrar a toda costa en el mismo monasterio de la madre con el sueño (¡qué felicidad más celestial!) de yacer allí todos juntos en la misma tumba; y la de Máximo (tan Máximo como Manso), joven científico viudo que está estudiando nuevas aplicaciones de la *electricidad* –apodado “el mágico prodigioso”, una especie de Tesla español– y de quien Electra se enamora. No se trata de una obra anticatólica, ni anticlerical, más bien “anticlericalista” (González Povedano 1989: 181), donde la dimensión clerical adquiere la cara de una mentalidad dirigida hacia el pasado y que intenta sofocar las fuerzas modernizadoras, representadas, con metáfora explícita, por la electricidad de Electra, símbolo de la parte viva de la sociedad española de esos años (López Nieto 1990: 723).

En la lucha entre estos bandos opuestos nace en el espectador la curiosidad de saber qué le pasará a la muchacha, una “curiosidad” que el mismo Marqués desde las primeras escenas comparte y alienta (“La curiosidad me abrasa ya”, 2015: 81) y que, con clara alusión cervantina, hablando a solas con Electra en la escena x del

recobraría; en el V, como diremos, la posición de la sombra de Eleuteria coincide con la suya misma.

12 “La Correspondencia de España” (31 de enero de 1901). Sobre el éxito y las repercusiones de la obra véase también Hernández Santana, Elizabeth; Mendoza de Benito, Ana Isabel (2003) y Rodríguez Sánchez (2003).

primer acto define “impertinente”:

MARQUÉS: Me alegro. Así podremos hablar... Apenas presentado a usted, entro de lleno en la admiración de sus gracias, y conocida una parte de su carácter, deseo conocer algo más... Usted extrañará quizás esta curiosidad mía y la creará impertinente (2015: 97).

La trágica conclusión de la novela del Anselmo cervantino y su mujer Camila (cfr. Nardoni 2005: 83-122) –“no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese” que se parece mucho a las palabras finales de Eleuteria “no pretendas aquí una santidad, que no alcanzarías”– es el sustrato del discurso de la obra, en la que Galdós profundiza la identidad de esta joven, concluyendo que no es ni un ángel ni un demonio, y que simplemente tiene sus propias inclinaciones. Aunque no sean todas de pureza divina o de inalcanzable inteligencia, son suyas y es justo que de ellas dependa su destino. Ni el despiadado inmovilismo propugnado por Pantoja, ni el encendido espíritu revolucionario de Máximo van a decidir el final: al contrario, es –he aquí una vuelta de tuerca imprevisible en un marco realista– la “sombra” (Palomo Olmos 1989: 436) de Eleuteria la que, apareciéndose a su hija, la invita a que vuelva a su sencillo destino de amor. Este resulta ser el mensaje profundo del drama: la sola razón monológica (tanto la de Pantoja, como la de Máximo, son formas de encerrarse en uno mismo) es incapaz de sentar bases firmes y justas para el diálogo y la vida social. Diálogo que –aunque no parezca– se encarna en el diseño del Marqués.

A un escritor tan prolífico y extenso como Pérez Galdós, el texto de *Electra* debe haberle parecido realmente sintético, casi poético. De hecho, como en un poema, ningún detalle y ninguna palabra quedan aislados del conjunto como simples adornos. Analicemos las primeras palabras, entre un anciano criado y nuestro Marqués de Ronda-Galdós:

JOSÉ: Están en el jardín. Pasaré recado.

MARQUÉS: Aguarda. Quiero dar un vistazo a esta sala. No he visitado a los señores de García Yuste desde que habitan su nuevo palacio... ¡Qué lujo!... Hacen bien. Dios les da para todo, y esto no es nada en comparación de lo que consagran a obras benéficas. ¡Siempre tan generosos...! (2015: 78)

El espacio (“dar un vistazo”) y el tiempo (“desde que habitan”) en el que el autor presenta la acción, en efecto, coinciden con el punto de vista del Marqués, que con ese comentario aparentemente casual –“hacen bien”– en realidad apunta al

conflicto central de la obra y de algún modo nos anticipa el final.

El tema de la riqueza, y de cómo habría que disponer de ella, ocupa gran parte del primer acto. ¿Hay que invertir en la felicidad, mirando adelante sin despreciar el pasado –“La facilidad con que nos enriquecemos, querido Urbano, enciende en nosotros el amor de la vida y el entusiasmo por la belleza humana. Vamos al jardín” (2015: 82)– como sostiene el Marqués, o hay que entender la vida sólo como una preparación a la muerte?, según la opinión de la figura quizás más importante y lograda de la obra, el antihéroe Salvador Pantoja, cuyas primeras afirmaciones hablan mejor que cualquier comentario:

CUESTA: Amigo Pantoja, Dios la guarde. ¿Vamos bien?

PANTOJA: (Suspira.) Viviendo, amigo, que es como decir: esperando.

CUESTA: Esperando mejor vida...

PANTOJA: Padeciendo en ésta todo lo que el Señor disponga para hacernos dignos de la otra.

CUESTA: ¿Y de salud?

PANTOJA: Mal y bien. Mal, porque me afligen desazones y achaques; bien, porque me agrada el dolor, y el sufrimiento me regocija. (Inquieto y como dominado de una idea fija, mira hacia el jardín.) (2015: 83)

En ese jardín está Electra, la luz, la vida moderna misma, la novedad que llega para cambiar el estado de las cosas, esa chispa que Pantoja quiere apagar y Máximo llevar lejos, siendo autor de “admirables estudios para nuevas aplicaciones de la electricidad” para los cuales (“en Bilbao y en Barcelona”, subraya Galdós), “le ofrecen cuantos capitales necesite para plantear estas novedades” (2015: 84).

Al final el “bien” –como sutilmente había anticipado el Marqués con su aparente juicio, que era en realidad un indicio intencional del autor– gana, gracias a la peculiar mezcla de pragmatismo y sentimiento que caracteriza su punto de vista, como el de Galdós. Usando del engaño (le dirá que Máximo es su hermano), Pantoja consigue sepultar a Electra en el monasterio, pero si Máximo logra resucitarla, no es solo por su ánimo y determinación, sino por otras razones: primero, porque Electra recibe una herencia concreta, que puede aceptar solo si deja la vida monacal; segundo, porque escucha la voz más profunda de su “corazón amante”, que se le presenta bajo la sombra de su madre que le habla. La posición de la madre coincide plenamente con el punto de vista moderado del Marqués-Galdós, al que más que condenar el pasado (“no maldigas”, “dictada por el cariño”) le interesa mirar hacia el futuro (“déjate llevar de esa dulce atracción”):

LA SOMBRA: Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu *corazón amante*. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa. Lo que oíste fue una ficción *dictada por el cariño* para traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa.

ELECTRA: ¡Oh, madre, qué consuelo me das!

LA SOMBRA: Te doy la verdad, y con ella fortaleza y esperanza. Acepta, hija mía, como prueba del temple de tu alma, esta reclusión transitoria, y *no maldigas* a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esa dulce atracción, y *no pretendas aquí una santidad, que no alcanzarías*. Dios está en todas partes... Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscale en el mundo por senderos mejores que los míos, y... (*cursiva nuestras*) (2015: 182)

En resumidas cuentas, la “voz” que nos hace llegar Galdós, no es la que se alza del contraste entre los extremos revolucionario y conservador, sino una voz más íntima, la de un necesario equilibrio entre el sentimiento que uno percibe (la aparición) y la realidad concreta de las circunstancias que nos rodean (en la pieza: la herencia).

Observemos, pues, a vista de pájaro, algunos pasajes que nos revelan cómo nuestro Marqués –“amigo, consejero o confidente” (Sobejano 1970: 50)– constituye el verdadero motor de la trama –de *toda* la trama– que empieza con su comentario sobre la disponibilidad económica como oportunidad de renovación, de un mundo nuevo, que aquí toma las facciones de la recién llegada Electra, esa chica luminosa e incontrolable que, como el futuro y el progreso, no es ni “angelical” ni “diabólica”. El Marqués no juzga severamente el pasado. Lo juzga con detenimiento (e invita a no *extremarse*): de hecho, él conoce mejor que nadie los antecedentes y no tarda en poner de manifiesto una omnisciencia relativa que le caracteriza¹³ con respecto al público y a las figuras con que comparte escena:

DON URBANO: [...] *la familia, dolorida y avergonzada, rompió con ella toda relación*. Esta niña, cuyo padre se ignora, se crió junto a su madre hasta los cinco años. Después la llevaron a las Ursulinas de Bayona. Allí, ya fuese por abreviar, ya por embellecer el nombre, dieron en llamarla Electra, que es grande novedad.

MARQUÉS: *Perdone usted, novedad no es; a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los*

13 A lo largo de la obra son muchos los lugares donde él sigue contando cosas que ningún otro sabe. El ejemplo más significativo es la prueba de que Máximo no es hermano de Electra (V-III): “Virgínia me asegura que de Josefina Pret, sin que en ello pueda haber mistificación ni engaño... nació el hombre que ve usted ahí” (2015: 174).

íntimos la llamábamos también Electra, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron Agamenón.

DON URBANO: *No sabía...* Yo jamás me traté con esa gente. Eleuteria, por la fama de sus desórdenes, se me representaba como un ser repugnante...

MARQUÉS: Por Dios, mi querido Urbano, *no extreme usted su severidad*. Recuerde que Eleuteria, a quien llamaremos Electra I, cambió de vida... Ello debió de ser hacia el 88. (*cursivas nuestras*) (2015: 80)

Solo él conoce toda la historia de la familia, y sobre todo sabe que todo lo que ha sido agobia el presente y que el mundo no se puede cambiar en un día: ni rechazando el pasado (Máximo), ni quedándose en él (Pantoja). Hay que buscar –con “pulso”, o sea con cuidado y firmeza a la vez– una vía intermedia y luchar para perseguir y eventualmente conseguir pequeños cambios posibles, como llegará a decirle muy claramente a Máximo, justo antes del final:

MÁXIMO: (Con brío y elocuencia.) Seamos como yo, sinceros, claros, valientes. Vayamos a cara descubierta contra el enemigo. Destruyémosle si podemos, o dejémoslo destruir por él... pero, de una vez, en una sola acción, en una sola embestida, en un solo golpe... O él o nosotros.

MARQUÉS: No, amigo mío. Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en que vivimos. (2015: 177)

Por la misma lógica con la que el autor rechaza los extremos, la evolución hacia el drama y hacia la fascinante aparición final resulta también muy gradual, pintando todos los matices que conducen de la calma al ansia, de la congoja a la pérdida de la razón. En las primeras páginas del primer acto encontramos otro pasaje aparentemente secundario, pero esencial para entender la naturaleza del Marqués-Galdós, que es la de intentar, sí, constantemente la búsqueda de un acuerdo, pero siempre picado por la aguja de la impaciencia, por un deseo de “aire sano de libertad”, como bien apuntaba Caramanchel la misma noche del estreno:

MARQUÉS: Por conservar la paz del matrimonio, empecé a contemporizar, a ceder, y cediendo y contemporizando, he llegado a esta situación. No me pesa, no. Hoy vivo en una placidez beatífica, curado de mis antiguas mañas. He llegado a convencerme de que Virginia no sólo salvará su alma, sino también la mía.

DON URBANO: Como yo... Que me salve.

MARQUÉS: Cierto que no tenemos iniciativa para nada.

DON URBANO: Para nada, querido Marqués.

MARQUÉS: Que a las veces, hasta el respirar nos está vedado. (2015: 86-87)

Con el ingreso del Marqués en el palacio, escena tras escena, Galdós introduce todas las otras figuras (es él, el autor mismo quien camina por las salas para darnos a conocer a los presentes –cfr. Gilman 1979), preparando el terreno para el conflicto entre Pantoja y Máximo, hasta que finalmente, llegados a la escena VIII, Electra y Máximo *salen* juntos corriendo. Él la persigue por haberle ella revuelto el estudio y roto varios papeles llenos de cálculos de gran importancia para convertirlos en pajaritas: “Deliciosa infancia! Electra, niña grande, benditas sean sus travesuras”, comenta el Marqués; “Formalidad, juicio”, gruñe en cambio Pantoja (2015: 88). Electra no deja de jugar, «azotándole ligeramente» (2015: 89) a Máximo, mostrando un comportamiento realmente bobo e infantil, y es en ese momento que el Marqués, como para rebajar su importancia y no saltar a la vista, empieza con sus comentarios no menos bobos, como subraya en las notas el mismo autor: “Marqués (*Risueño y embobado*): ¡Adorable! Pégueme usted a mí, Electra” (2015: 89).

El Marqués juega con el fuego, y dialogando con el público sigue aplaudiendo las niñerías y diabluras de la chica: “Que está muy bien”, “Justo”, etc. hasta la simbólica frase “¡Cómo chispea! Me encanta oírlo”, que finalmente exaspera a Pantoja, que dice: “No puedo ocultar a usted [Evarista] que me desagrada la familiaridad de la niña con el sobrino de Urbano [Máximo]” (2015: 91).

Cuando el fuego ha prendido, el Marqués le deja a Máximo el papel de héroe, con un diálogo que parece realmente metaliterario, y que –si no nos hemos equivocado demasiado en este estudio– podríamos leer casi como una declaración de poética. Autor y héroe (para decirlo con Bajtín), al final de la misma escena vii en que se enciende el conflicto, se quedan a solas y Máximo le pregunta al Marqués qué opinión tiene sobre Electra (él que lo sabe todo como un narrador omnisciente):

MÁXIMO: ¿Puedo saber ya, señor Marqués, el resultado de su primera observación?

MARQUÉS: Me ha encantado la chiquilla. Ya veo que no había exageración en lo que usted me contaba.

MÁXIMO: ¿Y la penetración de usted no descubre bajo esos donaires algo que...?

MARQUÉS: Ya entiendo... belleza moral, sentido común... No hay tiempo aún para tales descubrimientos. Seguiré observando.

MÁXIMO: Porque yo, la verdad, consagrado a la ciencia desde edad muy temprana, conozco poco el mundo, y los caracteres humanos son para mí una escri-

tura que apenas puedo deletrear.

MARQUÉS: Pues en esa escritura y en otras sé yo leer de corrido.

MÁXIMO: ¿Viene usted a mi casa?

MARQUÉS: Iremos un rato. Es posible que mi mujer me riña si sabe que visito el taller de Electrotecnia y la fábrica de luz. (2015: 92)

“En esa escritura”, la de “los caracteres humanos”, el Marqués, casi casi celestinesco, y su autor saben “leer de corrido”, con una rapidez digna de la “fábrica de luz” equivalente y fetiche –si se le añade el necesario sentimiento– de la vida social moderna. Poco más adelante, al otro lado de la pareja, el Marqués explica a Electra quién es Máximo, que le parece una especie de trasunto juvenil suyo, y del cual de aquí en adelante será el íntimo ayudante y casi el celestino, indicándole la vía¹⁴ y moderando sus extremos (es decir siguiendo con su oficio de director en la escena):

MARQUÉS: La sociedad que frecuento, el círculo de mi propia familia y los hábitos de mi casa, producen en mí un efecto asfixiante. Casi sin darme cuenta de ello, por puro instinto de conservación me lanzo a veces en busca del aire respirable. Mis ojos se van tras de la ciencia, tras de la Naturaleza... y Máximo es eso.

ELECTRA: El aire respirable, la vida, la... ¿Pues sabe usted, Marqués, que me parece que lo voy entendiendo?

MARQUÉS: No es tonta la niña, no. (2015: 97)

En conclusión, lo que hemos ido investigando es cómo la presencia de Galdós en su obras no esté tanto o solamente en una u otra máscara ocasional, sino más bien en la mecánica de las relaciones que se crean, en esa chispa –ese *-je-* que enciende las acciones, para una representación viva, compleja y sobre todo dialógica de la realidad. De algún modo, es como si Galdós no nos contara simplemente historias, sino también parte de su *historiaje*.

Terminando esta breve reflexión devolvamos la palabra a nuestro autor, ya sin máscara, cuando en el primer número de la revista *Alma española* (8 de noviembre de 1903), escribía estos auspicios de diálogo entre el arte (Electra), la industria (el Marqués) y la ciencia (Máximo), tan parecidos a los votos del Marqués:

14 La unión que el Marqués favorece se produce en nombre del siempre perseguido equilibrio. Como se lee en (IV-iii): MARQUÉS: Bien por el galán científico... ¡Y qué admirable hallazgo para ti! Tu amor juvenil necesita un amor viudo, tu imaginación lozana una razón fría. Al lado de este hombre será mi niña una gran mujer” (2015: 152).

Aprendamos, con lento estudio, a conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española. Aprendámoslo aplicando el oído al palpitar de estos *enjos que reclaman justicia, equidad, orden, medios de existencia*. Apliquemos todos los sentidos a la observación de los estímulos que apenas nacen se convierten en fuerzas, de los desconsuelos que derivan lentamente hacia la esperanza, de *la gestación que actúa en los senos del arte, de la industria, de la ciencia...* Observemos cómo el pensamiento trata de buscar los resortes rudimentarios de la acción, y cómo la acción tantea su primer gesto, su primer paso (*cursivas nuestras*) (1903: 1).

En la vida moderna, como en Pérez Galdós, forma y reforma, moderación y radicalismo, realismo y utopía, madurez y mocedad buscan día a día su punto de equilibrio, gracias a la ironía y al diálogo, en el marco de un materialismo sensorial declarado al hilo de una curiosidad a la vez celestinesca y cervantinamente pertinente (“el oído”, “todos los sentidos”, “Observemos”...). Moderado sin duda nuestro autor, pero también progresista radical e irreducible.

Bibliografía citada

- ALVAR, MANUEL (1971), “Novela y teatro en Galdós”, *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- ANDREU, ALICIA (1989), *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamin.
- ARTOLA, MIGUEL (1983), *Antiguo Régimen y revolución liberal*, Barcelona, Ariel.
- BAQUERO GOYANES, MANUEL (1970-1971), “Perspectivismo irónico en Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 143-60.
- BEHIELS, LIEVE (1989), “Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los Episodios Nacionales de Galdós”, *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 67-82.
- BERENQUER, ÁNGEL, ed., (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura.
- BEYRIE, JACQUES (1988), “A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX”, *Realismo y naturalismo en España. En la segunda mitad del siglo XIX*, Actas del Congreso de Toulouse–le Mirail, 3-5 de

- noviembre de 1987, ed. Yvan Lissorgues. Toulouse/Barcelona, Université de Toulouse-le Mirail/Anthropos: 33-46.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, FRANCISCO (2019), *Benito Pérez Galdós: vida, obra y compromiso*, Madrid, Alianza.
- CARDONA, RODOLFO (2004), *Del heroísmo a la caquexia. Los “Episodios Nacionales” de Galdós*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CAUDET, FRANCISCO (2011), *Tríptico galdosiano. El amigo Manso, Fortunata y Jacinta, La incógnita-Realidad*, Madrid, Universidad Autónoma.
- CORONA, FRANCO, ed., (1986), *Bachtin teórico del diálogo*, Milano, Franco Angeli.
- ESCOBAR BONILLA, MARÍA DEL PRADO (2000), “La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós”, *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 290-300.
- GILMAN, STEPHEN (1979), “Cuando Galdós habla con sus personajes”, *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria: 128-34.
- GOLD, HAZEL (1993), *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth Century Spanish Novel*, Durham, Duke University Press.
- GÓMEZ, MICHAEL (2013), *Sobre la ceguera y la visión: cuatro novelas de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Ediciones del Orto.
- GONZÁLEZ POVEDANO, FRANCISCO (1989), “La fe cristiana en Galdós y en sus novelas”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 179-88.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO (2012), *De las luces al realismo. Ensayos críticos (siglos XVIII, XIX, XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HERNÁNDEZ SANTANA, ELIZABETH; MENDOZA DE BENITO, ANA ISABEL (2003), “Electra: el hecho literario como motor histórico”, *VII Congreso Internacional Galdosiano*, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas: 392-99.
- KOUADIO, LUIS STEPHANE (2018), *Dimensión trágica y personalidad del personaje de contestación en Benito Pérez Galdós: ¿una escritura inspirada en las Luces?*, en *La hora de Galdós*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria: 252-75.
- LÓPEZ NIETO, JUAN C. (1990), “Electra o la victoria liberal (una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de 1900)”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria, vol. I: 711-30.
- MARTÍNEZ UMPIÉRREZ, ELSA MARÍA (1977), “Epistolario: el problema de la transformación de la novela en drama a través de algunas cartas de D. Benito”, *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria: 106-17.

- PALOMO OLMOS, BIENVENIDO (1989a), “De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II: 435-44.
- (1989b), “De la novela al teatro: modificaciones en la estructura interna”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II: 445-57.
- PELOSSI, CLAUDIA TERESA (2011), “Espacio, sueño y decepción en Tristana: de Pérez Galdós a Buñuel”, *X Congreso de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de La Plata: 417-423.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1882), *El amigo Manso*, Madrid, La Guirnalda.
- (1892), *El terror de 1824*, Madrid, La Guirnalda, Quinta edición.
- (1897), *Discursos leídos ante la Real Academia Española (...) el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Viuda é hijos de Tello.
- (1903), “Soñemos, alma, soñemos”, *Alma española*, 1/1, pp. 1-2.
- (1915), Galdós y “La esfera” (discurso), *La esfera*, 54, p. 6.
- (1995), *Trafalgar, la corte de Carlos IV*, Barcelona, Crítica.
- (2015), *Electra, drama en cinco actos*, ed. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Isidora Ediciones.
- POLIZZI, ASSUNTA (2004), “Diálogo con la memoria: memorias de un desmemoriado de Galdós”, *Letteratura della memoria*, Messina, Lippolis: 199-210.
- (2015), *Galdós dramaturgo: frontiere e soglie nel suo percorso letterario*, Berlín, Frank & Timme.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (1975), *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES (2003), “*Electra*: una revista nacida de un éxito escénico”, *VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria: 509-23.
- SÁBADA ALONSO, SORAYA (2002), “Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós”, *Cuadernos de Investigación en Filología*, 27-28: 63-80.
- SÁNCHEZ, ROBERTO (1974), *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula.
- SOBEJANO, GONZALO (1964), “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad* de Galdós”, *Revista Hispánica Moderna*, 30/2: 89-107.
- (1970), “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales Galdosianos*, 5: 39-54.
- (1974), “Efectos de realidad”, *Estudios escénicos*, 18: 42-61.
- SUÁREZ, MANUEL (2006), *La sombra del pasado. Novela e historia en Galdós, Unamuno, Valle-Inclán*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- UREY, DIANE (1982), *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VARELO OLEA, M^a ÁNGELES (2013), “Ilustración y romanticismo en la actitud política galdosiana: *Celia en los infiernos* en su contexto”, *Isidora*, 21: 17-44.

Marco Cipolloni es Catedrático de Lengua española en la Università di Modena e Reggio Emilia. Traductor de ensayo (Ramón Crande, Américo Castro), novela (Juan Benet) y letras de canciones (Horacio Ferrer), ha dedicado sus estudios a la historia comparada del doblaje en Italia y España y a muchos temas de cine español e hispanoamericano. Es especialista del Siglo de las Luces (coordinador con Larry Wolff del volumen *The Anthropology of the Enlightenment*, Stanford University Press, 2007) y redactor de la revista *Spagna Contemporanea*.

marco.cipolloni@unimore.it

Valerio Nardoni es *ricercatore* de Lengua y Traducción – Lengua Española en la Universidad de Módena y Reggio Emilia. En 2018 recibió el Premio Nacional Especial de Traducción del MI-BACT, por sus versiones de M. de Cervantes y P. Salinas, los dos polos – Siglo de Oro y Siglo XX – a los que más se ha dedicado como traductor y como estudioso. Entre sus últimas publicaciones figuran *La Galatea de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la Arcadia de Sannazaro* (2018) y *Per terre di Spagna. Videoantología de la poesía española contemporánea* (2018).

valerio.nardoni@unimore.it

TONI DORCA CIUDADANÍA Y MUJER EN LA SEGUNDA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES*: DEL ABSOLUTISMO A LA NACIÓN LIBERAL

Macalester College

Resumen

En este artículo se examinan los personajes de Solita Gil de la Cuadra y Genara Baraona a la luz del concepto de ciudadanía femenina que se construye en la España del siglo XIX. Aunque las expectativas de género sexual limitaron la participación de las mujeres en la vida pública, algunas de ellas se las ingeniaron para desempeñar cargos oficiales de los que legalmente estaban excluidas. Estas contradicciones entre el discurso oficial y las prácticas sociales se observan en la conversión de súbditas en ciudadanas que experimentan Solita y Genara tras el fin del absolutismo fernandino.

palabras clave: ciudadanía femenina, ángel del hogar, personajes femeninos, Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*

Abstract

Female citizenship in the second series of Episodios nacionales: from the absolutist regime to the liberal nation

This article examines the characters of Solita Gil de la Cuadra and Genara Baraona vis-à-vis the construction of female citizenship in nineteenth-century Spain. Even if gender expectations limited their participation in public life, some women managed to hold down official positions from which they were legally excluded. These contradictions between official discourse and social practices are exemplified by Solita's and Genara's conversion from subjects to citizens at the end of Fernando VII's absolutist regime.

keywords: female citizenship, angel of the hearth, female characters, Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*

I. Introducción

En contraste con el interés que ha suscitado Salvador Monsalud, protagonista de la segunda serie de los *Episodios nacionales* (1875-1879) de Benito Pérez Galdós, se ha prestado poca atención a los personajes de Solita Gil de la Cuadra y Genara Baraona con los que aquel mantiene estrechos vínculos afectivos¹. Ni siquiera se ha ocupado de ellas la crítica feminista –que tanto ha ampliado nuestro conocimiento de la obra galdosiana en los últimos treinta años–, en buena parte por el desapego que ha mostrado hacia la narrativa histórica del canario. La relevancia de estas dos mujeres trasciende la intriga amorosa para poner de relieve su azarosa condición de súbditas de Fernando VII, en concreto los obstáculos que deben enfrentar a la hora de salvaguardar su parcela de autonomía en una coyuntura adversa. Tras sobrevivir a la brutalidad de un régimen que no les ha concedido tregua, la apertura hacia formas de gobierno más democráticas les otorga carta de ciudadanía, o sea, la oportunidad de afianzar su identidad en armonía con la marcha de la nación. La muerte del monarca propicia, en fin, la particular colaboración de ambas en la construcción del estado liberal (George 2005: 62), objetivo prioritario de la clase rectora que aflora durante la Regencia de María Cristina (Núñez Seixas 1999: 21).

Antes de analizar la evolución de Solita y Genara en las diez novelas de la serie, vale la pena detenerse en el surgimiento del concepto de ciudadanía en la España del siglo XIX. Los debates y discusiones que tienen lugar en las Cortes de Cádiz a partir de diciembre de 1810, previos a la promulgación de la Constitución de 1812, establecen una distinción entre dos tipos de ciudadanía, la civil y la política, que se mantiene inalterable a lo largo de la centuria. Los derechos civiles, entre los que figuran “la libertad, propiedad, seguridad personal con la inviolabilidad del domicilio y secreto de las comunicaciones, integridad física, libertad de residencia, circulación y elección de trabajo u oficio” (Flaquer Montequi 2007: 61), se fundamentan en “la ley natural” (2007: 61) y alcanzan, por tanto, a la generalidad de los individuos de la nación. Los derechos políticos, por su parte, están regulados por las autoridades, las cuales dictaminan quiénes tienen la potestad de desempeñarlos y quiénes no. En relación con estos últimos, la carta magna gaditana excluye a los españoles de origen africano, los extranjeros, las castas, los esclavos, los sirvientes y, cómo no, las mujeres. La negación de la ciudadanía política a las españolas de ambos hemisferios, independientemente del linaje y color de la piel, tiene un carácter permanente, por cuanto se asume que necesitan de la

¹ Con la excepción de dos valiosos trabajos de Rubén Benítez y David R. George, a los que este trabajo debe algo más que su estímulo inicial.

“intermediación de otros para su supervivencia” (Flaquer Montequi 2007: 61)².

Una vez asegurada la continuidad del liberalismo con la subida al trono de Isabel II en 1843, el moderantismo va a dominar en España durante la segunda mitad del Ochocientos. El doctrinarismo que informa la Constitución de 1845 (Bahamonde-Martínez 2001: 242) incide en la noción de ciudadanía femenina, culminación de un proceso que hinca sus raíces en las ideas expuestas por Jean-Jacques Rousseau, en el *Emilio o De la educación* (1786), acerca de la división entre los sexos: “Uno debe ser activo y fuerte, el otro pasivo y débil” (2017: 565). De acuerdo con su constitución, la mujer tiene que esmerarse en “agradar al hombre” (565) y adaptarse a los gustos de este, por lo que entre sus cualidades sobresalen la modestia (570), el cuidado de la apariencia exterior –acciones, modales y compostura– (571), la laboriosidad (583), la sumisión (584), la dulzura (585) o la capacidad de sufrir injusticias (627). Lejos de denigrar su condición subalterna, Rousseau proclama que la mujer posee un talento superior con el que guía a su compañero siempre y cuando se ciña a las responsabilidades que le competen: “le gobierna obedeciéndole” (587). Su autoridad se despliega en el terreno del hogar, cuya dirección aprende en “la casa paterna” (624) y traslada luego a “la suya” (624) en aras de labrar la dicha conyugal. El cultivo de sus facultades intelectuales, concluye el pensador suizo, la apartaría de su genuina esencia, convirtiéndola en “una marisabidilla” (647) que sería “el azote de su marido, de sus hijos, de sus amigos, de sus criados, de todo el mundo” (647).

Fiel a los juicios del ginebrino acerca de las aptitudes y quehaceres de la esposa, la ideología de la domesticidad que se institucionaliza en Europa occidental hacia 1850 aboga por la reclusión de aquella en la morada, donde se le garantiza el gobierno de la familia y la estabilidad económica a cambio de vedarle el ingreso a las estructuras de poder (George 2005: 49), o lo que es lo mismo, de incapacitarla para “la actuación pública” (Cantero Rosales 2007). El ejercicio de sus funciones se circunscribe al doble papel de cónyuge y madre, entregada al cuidado del esposo, la crianza y educación de los hijos, y el mantenimiento de la casa. El éxito de su tarea depende de la posesión de un conjunto de virtudes que la elevan por encima del hombre: la abnegación (Aldaraca 1991: 59; Jagoe 1994: 25); la modestia (Aldaraca 1991: 69); el silencio y la reserva (Cruz 2011: 36); la fe religiosa (Aresti Esteban 2000: 388); el predominio del sentimiento y las emociones sobre la razón (Aldaraca 1991: 68; Jagoe 1994: 23); el control de la pasión sexual (Jagoe 1994: 24), supeditada a la maternidad (Aldaraca 1991: 79); y la elegante sencillez en el vestir, realzando la apariencia física (Cruz 2011: 35) sin incurrir en ostentaciones de lujo (Aldaraca 1991: 105-106).

2 Recordemos que el sufragio femenino no se aprueba hasta la Constitución republicana de 1931.

La codificación del llamado ángel del hogar en multitud de textos literarios (el folletín, la novela costumbrista y la novela doméstica), revistas ilustradas y manuales de urbanidad, proporciona a la burguesía un poderoso instrumento con que regular las tareas de la mujer dentro de su programa de nacionalización³. Se trata de encomendar a las madres la formación de los futuros ciudadanos, mediante la transmisión de unos “valores y costumbres” (Andreu Miralles 2011: 103) convenientemente separados por géneros: insuflar a las hijas el respeto a la tradición (estatismo), y estimular la participación de los hijos en la reforma del Estado (dinamismo). La formulación emblemática del ángel del hogar en España se encuentra en el libro homónimo de Pilar Sinués de Marco, publicado en 1859 y reeditado en siete ocasiones hasta 1881. La movilidad de “nuestro débil sexo” (1859: 200), anuncia la autora, se restringe a las cuatro paredes de la casa, espacio desde el que transmite una benéfica influencia a los demás miembros de su familia. Se elogia también la prerrogativa de “moralizar la sociedad” (191) que incumbe a las mujeres, puesto que de ellas “nace el hombre” (1859: 239) y de ellas recibe su “primera educación” (1859: 239). En los relatos intercalados, Sinués de Marco censura los modelos femeninos de rebeldía que conviene erradicar en vista del peligro que representan para el orden establecido. La marisabidilla que trueca la maternidad por el cultivo del intelecto (Alicia) se ve abocada irremisiblemente al suicidio; y la dama del gran mundo que pasea sus encantos por los salones y paseos de las ciudades (Leontina), disipa sus caudales, su belleza y su salud antes de descender vertiginosamente en el escalafón social. Solo el cumplimiento de unas obligaciones aparentemente consustanciales al género femenino confiere a sus integrantes el rango de ciudadanas ideales, librándolas a la vez del contagio de doctrinas disolventes que pudieran resquebrajar la hegemonía del patriarcado⁴. La maniobra consiste, en suma, en incorporarlas al emergente Estado-nación sin arrancarlas de su hábitat natural.

Pese al arraigo del ángel del hogar en el imaginario colectivo, la sujeción de la mitad de la población a la esfera privada no tarda en chocar con la voluntad de emancipación expresada por quienes pretenden acceder a puestos que “se habían reservado los varones” (Cabrera Bosch 2004: 175). Las atribuciones que corresponden a la mujer tampoco están claramente perfiladas, hecho que posibilita –o, como mínimo, no prohíbe– que esta lleve a cabo cometidos de diversa

3 Sobre el ángel del hogar son fundamentales los pioneros estudios de Bridget Aldaraca y Catherine Jagoe, así como el reciente de Jesús Cruz.

4 Se ha reconocido, con todo, un grado de ambigüedad en los relatos de la aragonesa (Urruela 2001: 163; Molina Puertos 2009: 193). Ella misma “deplora” que la “debilidad” de las mujeres les impida ejecutar cualquier “empresa fuerte y animosa” (1859: 503).

índole fuera del reducto hogareño. La frecuente alteración de la vida cotidiana por la proliferación de guerras, levantamientos populares y pronunciamientos ofrece más resquicios para que una fémmina intrépida pueda labrarse un porvenir por su cuenta y riesgo. Algunas reivindican la maternidad al objeto de obtener, implícita o explícitamente, un cierto tipo de “reconocimiento político” (Espigado 2006: 30); otras, reacias a sancionar unas leyes hechas por y para los hombres, rompen sin tapujos con “el modelo de sumisión” (32) al que se las ha adscrito. Como el discurso oficial no coincide siempre con las prácticas y experiencias que definen el día a día de las españolas (Aguado 2004: 226), es lícito cuestionar “la dicotomía tajante de lo público y lo privado” (Romeo Mateo 2006: 78) en favor de un intercambio más fluido de un espacio con el otro, así como de un género con el otro. El asentamiento de una economía de intercambio que promueve la constante circulación de bienes y personas (Labanyi 2000: 51), mitiga asimismo los efectos de una legislación tan contraria a los derechos de la mujer. En última instancia, un selecto grupo de ciudadanas logrará erigirse en sujeto político y aportar su grano de arena a “la implantación de las nuevas ideas liberales” (Molina Puertos 2009: 184).

2. De súbditas a ciudadanas

Galdós suscribe hasta 1875 la ideología de la domesticidad, al tiempo que ridiculiza cualquier tentativa de invertir la jerarquía de los sexos. Pueden leerse, al respecto, el artículo “La rosa y la camelia” (1866); la sátira costumbrista “La mujer del filósofo” (1871); y las novelas históricas *La Fontana de Oro* (1870), *El audaz* (1871) y la primera serie de los *Episodios nacionales* (1873-1875). Solita y Genara se inscriben igualmente a primera vista, por aceptación o por rechazo, en el arquetipo del ángel del hogar que se ha esbozado en el apartado anterior. Sin embargo, la radical contraposición entre ambas ha de matizarse a la luz del significativo avance en las técnicas de caracterización que se advierte en el segundo ciclo de los *Episodios* (Montesinos 1968: 135; Benítez 1985: 307; Beyrie 1987: 228). Nuestro autor dota a las dos protagonistas de un grado de autonomía inédito hasta entonces en su obra, de ahí que no encajen del todo en una categoría fija, ni tampoco reaccionen ante los acontecimientos según lo que se esperaría de ellas. Su desarrollo psicológico tiene que ver, de hecho, con la feliz concurrencia de dos novedades en el arte galdosiano: la “superación de limitaciones ideológicas” (Benítez 1985: 310) y el descubrimiento del enorme potencial de la mujer en cuanto ente de ficción (311). Ello explica que, en comparación con sus predecesoras

Clara (*La Fontana de Oro*) e Inés (primera serie de los *Episodios*), Solita y Genara eludan la caracterización plana y el moralismo maniqueo típicos de la narrativa popular. El canario encuentra, pues, los procedimientos narrativos para consignar la complejidad del universo femenino tan pronto como empieza a problematizar el discurso de género prevalente en su época.

2.1 *Solita Gil de la Cuadra*

A falta de un trabajo centrado en el personaje de Solita Gil de la Cuadra, los juicios de la crítica abundan en generalizaciones que tienden a reducirla a “the ideal angel of the house” (George 2005: 54). El texto galdosiano abona esta opinión en boca de Salvador, quien la califica justamente de “ángel” porque solo la guía el “deber” y no se aparta nunca de la “ley moral” (2011d: 958). En la misma línea, Genara (2012a: 85) y el narrador extradiegético (2012c: 786) admiran el “genio doméstico” que posee. Las perfecciones que salen a relucir en su trato con el prójimo evidencian una afinidad de caracteres con las sufridas heroínas de la novela doméstica: resistencia a las penalidades (2011d: 800 y 968); conformidad con la pobreza (2011d: 801); confianza en la Providencia (2011d: 846); valor inaudito (2012a: 68); resignación cristiana y capacidad de sobreponerse a las desgracias (2012b: 219, 328-29, 332-33, 357 y 364); perdón de los ultrajes recibidos (2012b: 220); práctica de la caridad, en especial con Patricio Sarmiento (2012b: 223, 248 y 249); fe religiosa (2012b: 286); y dedicación a los demás más que a sí misma (2012c: 643). El narrador extradiegético, que ha remarcado el escaso atractivo físico de la joven (2011c: 603), encarece un don mucho más preciado, cual es el de su “belleza moral” (2012b: 265)⁵.

No obstante los elogios que se le tributan, la inclusión de Solita en el prototipo de la domesticidad es problemática a ojos de la sociedad, debido tanto a su irregular posición como a determinados comportamientos que exhibe. La figura del ángel del hogar suele personificarse en una mujer casada de clase media alta que se ocupa amorosamente del marido y los hijos, no a una huérfana sin recursos, hija de un convicto por conspiración contra el Estado⁶, que se muda con dos

⁵ Solita reúne las excelencias de la esposa angelical que enumera y explica Sinués de Marco: la resignación (1859: 467-477); la bondad (479-489); la reserva (491-500); la modestia (557-565); la amistad (567-576); la fe (577-589); la esperanza (501-600); y la caridad (601-609).

⁶ Urbano Gil de la Cuadra es condenado por formar parte de un complot contra el orden constitucional del Trienio, liderado por el capellán Matías Vinuesa. El acontecimiento histórico se narra en *El Grande Oriente*.

personas con quienes no la une ningún lazo de consanguinidad. En la España del Ochocientos, y más todavía durante el reinado de Fernando VII, una muchacha en edad de merecer que vivía en compañía de una madre soltera (doña Fermina) y un hijo único no mucho mayor que ella (Salvador), sin tener parentesco con ellos ni ser tampoco criada al uso, debía de constituir una incómoda anomalía. La situación de Solita resulta todavía más equívoca por el empeño de Monsalud en llamarla hermana, en cumplimiento de una promesa de amparo hecha a don Urbano. Si a ello se añade que su protector le entrega periódicamente dinero para alimentos, ropa y gastos de la vivienda, es inevitable que más de uno piense que está pagando unos servicios de naturaleza sexual. Genara, que ha reanudado por entonces sus amoríos con Salvador, se siente molesta por las atenciones que su amante dispensa a quien ni tan siquiera es pariente suyo, y “que muy bien podía ser otra cosa” (2012a: 84). Patricio Sarmiento, no menos desconfiado, infiere que Solita, “tan mortecina, tan suavcita, tan humildota”, se ha salvado de “la miseria” (2011d: 801) vendiendo su castidad a Monsalud.

La sospechosa inserción de Solita en el organigrama de la familia decimonónica ha de tener repercusiones más graves que las meras habladurías de la gente. A causa de su amistad con Salvador, que por muy “pura y amable” que la juzgue este, “nadie la puede comprender sino ella y yo” (2012a: 98), el concertado matrimonio con un primo suyo no llega a feliz término. El individuo en cuestión, Anatolio, quiere casarse tan pronto como se licencie de la Guardia Real y regresar a su Asturias natal, donde acaba de heredar una pingüe hacienda. Contento Salvador de tenerlo por “cuñado” (2011c: 665) y apadrinar a sus futuros “sobrinillos” (666), solo hay que esperar a que se formalice el compromiso, al que Solita ha dado ya su consentimiento tácito por no contrariar a su progenitor: “mi padre ha dispuesto que sea mi marido” (665). Sus vacilaciones, con todo, van en aumento a medida que se acerca la fecha de la pedida. A pesar de que Salvador sostiene que su protegida aprenderá a querer a Anatolio con “un poco de tiempo” (2011d: 873), las turbaciones de esta –se ha puesto “como la grana” (873)– descubren que, en realidad, está prendada de su hermano espiritual y no se atreve a admitirlo en su presencia. Es más, ha insistido en obtener el beneplácito de su protector con el anhelo de que le sea negado, en cuyo caso se plantearía “no hacer lo que mi padre desea” (873). La angelical Solita insinúa que tendría el coraje de infringir un mandato paterno solo con que se lo solicitara el hombre a quien ama, a la par que delata con sus gestos cuánto le disgusta la idea de mudarse al campo con su primo.

Pocos días después de esta conversación, el encuentro amoroso de Salvador con Genara deja a Solita con “un corazón abandonado” y cada vez “más solo” (879). El *affaire* de Monsalud con una mujer autosuficiente que la supera en

rango y encantos debería beneficiar la candidatura del asturiano, pero no ocurre así. Aun cuando sabe –se lo han inculcado su padre y Salvador– que se le ha presentado una ocasión inmejorable de normalizar su estado civil con un hacendado rural, Solita está ilusionada con la posibilidad de que la inminente sublevación de la Guardia Real retrase la boda. Un “destello de esperanza” (884) ilumina el rostro de quien, hasta aquel momento, no ha prestado ninguna atención a las contingencias de la “Historia”⁷. Por fortuna para ella, la desbandada de los guardias derrotados por los milicianos en la jornada del 7 de julio de 1822 favorece sus expectativas. Anatolio, que se ha enterado de la misteriosa relación de su prometida con Salvador mientras permanecía oculto en casa de un amigo, exige de inmediato una clarificación. Solita se refugia en el silencio porque considera que el pacto de hermandad con Salvador “no tiene nada de malo” (964). La obstinación del desairado galán –“es preciso que de un modo irrecusable, positivo, me convezna de tu inocencia” (964)– solo empeora las cosas, hasta que su interlocutora le confiesa con brutal franqueza que, piense lo que piense él, el enlace ha dejado de interesarle: “no quiero ya casarme contigo” (964). Una soltería honrada al lado de doña Fermina le parece preferible a desposarse con un primo que ha puesto en entredicho su honestidad. Es inexacto afirmar, por tanto, que Solita se pliega mansamente a las normas que regulan el funcionamiento de “the institutions of home and marriage” (George 2005: 62), normas que impugna cuando atentan contra su derecho a la privacidad. En definitiva, la renuencia de nuestra heroína a acatar consignas impertinentes demuestra una independencia de criterio que desdibuja la tradicional imagen del ángel sometido a la autoridad del varón.

Ni que decir tiene que Solita va a pagar un alto precio por desafiar las convenciones de género de su época. En efecto, la desaparición de Salvador y el fallecimiento de doña Fermina agudizan la orfandad de un ser que pasa por trances muy apurados durante los primeros años de la Década Ominosa. La provisional solución a sus cuitas pasa por instalarse de nuevo en un domicilio ajeno, en el que habitan Benigno Cordero, su numerosa prole y su hermana. Benigno, quien defendió con las armas el orden constitucional el 7 de julio de 1822, se ha convertido a la altura de 1829 en un próspero tendero de paños refractario a la lucha política. Avezado lector de Rousseau, del que posee las obras completas en 25 tomos (2012c: 647), ha resuelto poner fin a su viudez después de meditar largo y tendido acerca de un pasaje del *Emilio*: “*No es bueno que el hombre esté solo*” (651). La elección de Solita se basa en las semejanzas que, según él, tiene con la protagonista de la obra, mujer reservada cuyos encantos se acrecientan –reza otro pasaje

⁷ Como ha señalado David R. George, Solita “has little or no interest in the events of history beyond their immediate impact on her desire to be brought together with her protector/guardian” (2005: 53).

de Rousseau— en el trato cotidiano: “Sofía no enamora al primer golpe de vista, pero agrada más cada día” (716). Puesto que la extrapolación de las cualidades de Sofía a Solita se extiende al buen gobierno de la casa con el que aquella va a labrar la dicha de Emilio (Rousseau 2017: 762), Benigno encomia repetidamente el esmero que su “apreciable *Hormiga*” (Pérez Galdós 2012c: 634) pone en el cuidado de la vivienda y la crianza de unos hijos que no son los suyos. El idilio campesino que premia la constancia de Sofía y Emilio (Rousseau 2017: 754) está, por último, bien presente en la determinación del comerciante de traspasar el negocio y mudarse con la familia a los cigarrales de Toledo, a resguardo de las intrigas capitalinas.

Encarnación del ciudadano ideal que se está gestando en los postreros años del reinado de Fernando VII, Benigno abraza un aspecto de la filosofía rousseauiana que ya hemos visto que contribuyó sobremedida al afianzamiento del patriarcado burgués: la acotación de las obligaciones de cada sexo a partir de las diferencias supuestamente naturales que existen entre ambos. Esta filiación con el ginebrino refuerza en la mente del tendero la compatibilidad entre su profesión de fe liberal y su apego a la ideología de la domesticidad. En un momento en que algunos sectores de la sociedad española sueñan con sacudirse el yugo absolutista, Benigno se alegra de los aires de renovación que va a traer a España la flamante reina María Cristina, “real dama en quien los principios liberales y filosóficos se unen a los sentimientos más humanitarios” (Pérez Galdós 2012c: 634). No son, sin embargo, las dotes intelectuales que tanto enaltece en la soberana lo que le atrae de Solita, sino más bien sus habilidades caseras. En este sentido, las instrucciones que da al maestro de obras para que se ponga “a las órdenes de la señora” (785) ilustran perfectamente los límites de su —y, por extensión, del— liberalismo: compete a la mujer llevar las riendas del hogar sin interferencia del marido, quien manda en lo demás.

La propuesta de Benigno vuelve a poner a Solita en una difícil tesitura. El tiempo pasa, Salvador no da señales de vida, y ella se está cansando de esperar a “un fantasma” (711) que jamás le ha dado prueba alguna de que la quiere como cónyuge y no como hermana. Tampoco ignora que Benigno es, dejando aparte su edad, un pretendiente muy superior a Anatolio: más culto, más tolerante, más sólido en sus creencias y costumbres, más cívico, en una palabra. La legitimación de su estatus, que Solita desestimó cuando se la ofrecía Anatolio, resulta ahora una buena opción: “¡cuánta dignidad en aquella nueva vida!” (712). Por consiguiente, la aceptación de la proposición de Benigno ha de entenderse como una muestra de agradecimiento hacia quien le ha entregado “casas, tierras, criados”, nombrándola “señora de todo” (811). Solita se conforma con un hombre bonda-

doso que respeta sus derechos civiles, aun si ello entraña su exclusión del espacio público que, en realidad, tiene poca trascendencia en el retirado *locus amoenus* donde habita.

La generosa renuncia de Benigno allana el camino para que Solita y Salvador contraigan nupcias tras una tensa concatenación de incidentes e imprevistos. El desenlace parece, pues, calcado al de la primera serie, incluyendo el testimonio de los protagonistas masculinos: Gabriel Araceli ha accedido a una “*aurea mediocritas*” (2005: 1355) al término de sus memorias, en tanto que Salvador está convencido de que le aguarda la “felicidad doméstica” (2012d: 1094). Dicho esto, la enumeración que hace Gabriel de los ingredientes que doran su medianía —riqueza, orden y “un ejército brillante de descendientes entre hijos, nietos y bisnietos” (2005: 1355)—, contrasta con la absoluta falta de detalles sobre la vida en común de la pareja formada por Solita y Salvador. El estado anímico de este comporta igualmente una variación importante en lo tocante a las responsabilidades maritales de Solita. No es lo mismo compartir los días con un liberal en paz consigo mismo y con el mundo (Araceli y Cordero), que hacerlo con un liberal desengañado de la revolución (Monsalud) que ha perdido la fe en el “presente” (2012d: 1093). ¿Logrará Solita recomponer con su cariño la maltrecha psique de un esposo que ha sufrido dos décadas de persecuciones y exilios? ¿Tendrá descendencia, con lo cual reuniría cada uno de los atributos del ángel del hogar? ¿Cómo ejercerán ambos su ciudadanía en la España liberal que ha empezado su singladura librando una encarnizada guerra con las huestes de Carlos María Isidro? Preguntas sin respuesta, que por no tenerla dibujan un panorama menos alentador que el de los episodios sobre la Guerra de la Independencia⁸.

2.2 *Genara Baraona*

La “pasión sexual” (Benítez 1985: 319) que arrastra a Genara Baraona, junto con su voluntad de intervenir en el espacio público reservado a los varones, chocan frontalmente con las prácticas sociales de la mujer decimonónica. En busca siempre de la inmediata satisfacción de sus caprichos, nuestro personaje se complace en subvertir una y otra vez las atribuciones de su sexo sin preocuparse de lo que

⁸ A tono, claro está, con el desencanto que permea la serie entera, bien consignado por la crítica: “a ten-volume exhibition of the bleakest sort of historical pessimism” (Gilman 1981: 60); “Una pesadumbre moral y política que yo asociaba a las tenebrosidades de Goya, a la negrura de tinta de *Los desastres de la guerra* y de las pinturas negras, donde está la crónica macabra de la España de Fernando VII” (Muñoz Molina 2011).

piensen de ella los demás. Las misiones que lleva a cabo al servicio del rey Fernando le dan además la oportunidad de desarrollar sus extraordinarias facultades de mando, moviéndose con total desparpajo por diversos puntos de la geografía española y francesa. La experiencia que acumula en estos viajes es un elemento esencial de su identidad, por cuanto el trato con los prohombres de la época va refinando su conocimiento de la naturaleza humana. Al percatarse de la vanidad y la venalidad de quienes detentan el poder, la “conciencia crítica” (Benítez 1985: 322) de Genara va desenmascarando los vicios nefandos de la España fernandina. La conversión al liberalismo moderado acentúa su dimensión política, complemento de una mente brillante que oscila entre el discernimiento moral y el maquiavelismo.

En su primera juventud, el odio de Genara a los afrancesados no desdice del acérrimo sectarismo de los adláteres del absolutismo, de ahí que su violenta ruptura con el juramentado Monsalud venga acompañada de una petición de muerte: “¡Navarro, mátales, mátales sin piedad!” (Pérez Galdós 2011a: 66)⁹. No es menos cierto que, al lado de sus convicciones graníticas, la joven esconde más de un misterio en las entretelas del corazón. Mientras recorre el campo de batalla, sembrado de cadáveres de las tropas de José I que acaban de ser derrotadas en Vitoria, aparenta sentir miedo ante lo cruento de la visión. Ello no obsta para que observe “con atención profunda” (127) los cuerpos que yacen en un hoyo, con la esperanza de que Salvador haya sobrevivido a la matanza. Poco después de esta escena tiene un ataque de celos, al enterarse de que el amante que ella ha maldecido y, luego, echado de menos, es el cortejo de una mujer casada. Lo insólito de su comportamiento revela, en suma, el debate interno entre ideología y sensibilidad que la consume.

La reaparición de Genara en el episodio *La segunda casaca* se centra en las pesquisas detectivescas que la han llevado a la localización del escondite de Monsalud en Madrid. Ella misma se congratula de su éxito, exaltando la aptitud de las mujeres para las labores de espionaje: “son menos accesibles a la corrupción, poseen instinto más fino y mayor agudeza de ingenio, mayor penetración” (2011b: 419). Su carácter temperamental se hace nuevamente visible cuando reclama que Monsalud rinda cuentas a la justicia y, al mismo tiempo, se saque de la cárcel de la Inquisición a la madre de este. Los “extraños sentimientos” que le achaca su amigo Juan de Pipaón los atribuye Genara a su desquiciado matrimonio con Carlos Navarro, carente de “afecciones tranquilas” que ha de suplir de alguna manera con otros “afectos” (434). En otra vuelta de tuerca que recalca su volubilidad,

⁹ Aunque no ejecutada, la orden anticipa la de doña Perfecta a Caballuco en la novela homónima de 1876: “Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!” (2017: 395).

termina apiadándose de Salvador y arrancándole de las garras de Carlos, cuya ira enfrenta luego con determinación: “¡Salvaje, haz de mí lo que quieras!... ¡Ya sabes que te aborrezco!” (583). La protesta de la esposa evidencia la frustración de quien se considera víctima de su condición femenina por partida triple: malcasada por equivocación con un hombre que la recluye en casa; privada del consuelo de la maternidad por designios de la naturaleza; y atrapada en un sistema de creencias que no transige con ningún intento de emancipación¹⁰.

El indomable instinto de rebeldía de Genara, unido a la independencia económica de que goza, le proporcionan la única vía de escape a su alcance: el abandono del hogar, sin la aprobación de un marido que exigiría su regreso si no estuviera tan atareado alzando facciones en Navarra. La separación le permite reanudar las relaciones –ahora adúlteras– con Salvador, durante un viaje por España que la interesada refiere en *Los Cien mil hijos de San Luis*. Sus memorias, escritas veinticinco años después (1848) de los sucesos que en ellas se cuentan (1822-1823), ahondan en la intrincada personalidad de una mujer en quien confluyen las emociones más encontradas. Por si ello no bastara, lo que presenta como “un escrupuloso retrato de mi conciencia” (Pérez Galdós 2012a: 15) tiene más de justificación que de confesión verdadera. El arrepentimiento que dice sentir por haber contravenido “la ley de Dios” (15) se antoja de dudosa credibilidad, a tenor del júbilo que colma su corazón: “no he visto pasar días como aquellos” (17). Por otra parte, cuando los guerrilleros apresan a Monsalud en Benabarre, los denodados esfuerzos por procurar la libertad de su enamorado iluminan hasta qué punto la pulsión sexual hace brotar en ella la generosidad más acendrada. Tal desprendimiento no la priva de cometer más adelante una “iniquidad” (94) con Solita, engañándola respecto del paradero de Salvador a fin de desembarazarse de una contrincante a la que teme. El cúmulo inverosímil de infortunios que hace inviable el reencuentro con Salvador implica, en última instancia, la mediación de una justicia divina que condena a la malvada a la pérdida del ser querido: “¡Cuán grande había sido mi castigo!” (109).

El fracasado idilio no frena el nomadismo de una mujer que se resiste a encerrarse en un lugar apartado a purgar su pecado. A finales de febrero de 1823 llega a París como emisaria de Fernando VII, donde presencia in situ los preparativos de la operación militar que se avecina. El discurso de Luis XVIII a favor de la guerra contra los liberales del Trienio le produce cierta desazón, a causa del chovinismo y prepotencia que emanan las palabras del monarca: “nos trataban

10 Comparto el juicio de Ramón Espejo-Saavedra respecto del último punto: “El fanatismo ideológico que tanto animaba a Jenara [sic] al principio de la novela ahora sirve para ahogar sus deseos de libertad” (2001: 65).

como a un hato de carneros” (54). Al día siguiente se entrevista con el vizconde de Chateaubriand, partidario de implantar en España un absolutismo templado que aleje de Francia el fantasma de la revolución que anuncian las sociedades secretas y los carbonarios. Genara se marcha de la capital gala con la convicción de que a los vecinos del norte les importa solo su bienestar, circunstancia que la lleva a cuestionar el ideario que profesa. Su desilusión aumenta al constatar el desconocimiento que los franceses tienen de lo español, culpa del exotismo romántico que se ha impuesto por doquier: “Nos consideraban como un pueblo heroico y salvaje, dominado por pasiones violentas y por un fanatismo religioso semejante al del antiguo Egipto” (60). Para más inri, los soldados del ejército intruso que cruzan la frontera confraternizan enseguida con los guerrilleros patrios, entre cuyos capítostes figura su marido. Que unos y otros sean tan amigos cuando la entrada de la Gran Armada napoleónica quince años antes dio origen al surgimiento de las partidas, le parece una ironía insoportablemente amarga: “Era todo lo que me quedaba por ver” (67). Permeable a las enseñanzas de la “Historia”, confiesa que su despotismo “se ha civilizado”, mientras que el de Francisco Tadeo Calomarde y demás secuaces de la reacción continúa “en estado salvaje” (70). Su “entusiasmo realista” (106) se apaga por completo al enterarse de los desafueros que los seguidores de Fernando VII han perpetrado en Andalucía.

La conducta heterodoxa de Genara se recrudece bajo la atmósfera de represión que se describe en *El terror de 1824*. Con la altanería que la caracteriza, negocia de tú a tú con los jerarcas del régimen la excarcelación de Solita, condenada a muerte por un delito de traición del que es inocente. La mueve a ello “una cuestión de conciencia”, señal de que en su seno anida la bondad: “no soy tan mala como yo misma creo” (2012b: 799). Librar de la horca a la antigua rival impone un sacrificio supremo al que se presta sin titubeos. Aunque nada se dice en el texto explícitamente, se insinúa que ha concedido favores sexuales a Fernando VII –quien ya quiso seducirla anteriormente (2012a: 121)– a cambio de la vida de su protegida. El Superintendente de Vigilancia Pública, Francisco Chaperón, sospecha que la nieta de Baraona se ha salido con la suya porque ha pagado en especie: “¿Qué filtros ha dado usted a nuestro soberano para tenerle tan propicio?” (2012b: 373). La concesión del monarca, tan reacio a practicar la clemencia en estado puro, coadyuva a la redención de una pecadora que se prostituye en aras de la liberación del prójimo.

Tras un intervalo de cinco años, Genara irrumpe de nuevo en la acción en el episodio *Los apóstolicos*, coincidiendo con los desposorios de Fernando y María Cristina en diciembre de 1829. Goza de más predicamento que nunca gracias a la “tertulia o salón” (2012c: 669) que organiza en su casa, punto de encuen-

tro de los preclaros ingenios de la política y las artes: “Era opinión común que allí no entraban los tontos” (669). Los asistentes pertenecen mayoritariamente al grupo “absolutista tolerante o ilustrado” (669) que apoya la Carta Constitucional promulgada en Francia en 1814. Las veladas de Genara recuerdan las de la absolutista Francisca de Larrea o la liberal Margarita Pérez de Morla en el Cádiz de las Cortes, símbolo de “un incipiente aunque imparable deseo de ciudadanía femenina” (Aguado 2004: 228). En cuanto a la trayectoria sentimental de nuestra protagonista, tiene pasajeros romances con liberales de pro como Salustiano de Olózaga (Pérez Galdós 2012c: 803; 818) y José de Espronceda (2012c: 818; 828; 2012d: 876) que el lector ha de inferir por su cuenta junto detalles sueltos¹¹. La singularidad de sus costumbres genera más fascinación que rechazo entre sus allegados, que la admiran por su belleza, su cosmopolitismo, su dominio del francés y el misterio de ciertos pasajes de su vida que la imaginación colorea con tintes “dramáticos” (2012c: 670). Muchos hombres de su cenáculo se le acercan “con pretensiones de cortejo” (670), pero ella no se inclina por ninguno. Por aquella época se cruza con Monsalud en Madrid, escenario de una postrera entrevista entre ambos en la que su orgullo la ayuda a disimular la pasión bajo un manto de frialdad. La despedida, seca donde las haya, demuestra que la madurez le ha enseñado a controlar sus instintos: “Nos veremos otro día” (805).

En el episodio que cierra la serie, *Un faccioso más y unos frailes menos*, la influencia de nuestra aventurera llega al apogeo gracias a su adhesión al “sistema del justo medio o de la conciliación” (2012d: 876). La tertulia que continúa celebrando en su casa se ha vuelto todavía más selecta que antes, con lo que ha ganado si cabe “en consideración” (876). Allí es precisamente donde “las aspiraciones” de los miembros del Partido Moderado de Francisco Martínez de la Rosa empiezan a “tomar cuerpo” (1068), confirmación de que su dueña ha adquirido carta de ciudadanía política sin necesidad de sufragio femenino. En el cénit de su gloria, Genara se retira repentinamente de la vida pública por el terror que siente ante la epidemia de cólera que ha llegado a la capital procedente de Andalucía. Lo precipitado de la decisión no redundo demasiado en pro de su persona, siendo como es un acto de egoísmo con que salvar el pellejo. No parece, en cualquier caso, que su huida desate la ira divina como sí lo hizo el viaje con Monsalud en 1822. Es verdad que tiene que renunciar a los fastos de la corte y encerrarse en “un rústico lugarón”, sin más solaz que “lecturas insípidas” (1069). No obstante, su vida posterior está “llena de accidentes” que el narrador se abstiene de referir, si bien advierte con socarronería que no deberían tomarlos como ejemplo “los ce-

11 Dado el silencio de la crítica, tengo la impresión de que no se ha percibido suficientemente hasta dónde llega la promiscuidad del personaje.

nobitas ni los que se propongan ser santos o algo que a santos se parezca” (1069). Genara no cesará probablemente de meterse en enredos, ya que la tranquilidad de la vida doméstica siempre le ha sabido a poco. Como la actividad es lo único que da sentido a su existencia, la Providencia le concede una larga vida y le conserva la hermosura: “vivió muchos años y [...] a los sesenta todavía era guapa” (1069). En la vejez empieza a atender los asuntos del alma con su acostumbrada eficacia, gracias a lo cual se erige en “modelo de devoción cristiana” a través del “edificante trato con clérigos y cofradías” (1069)¹². Fallece repentinamente “hacia el último tercio del 68” (1070), en una fecha tan significativa para la historia española del siglo XIX como lo fue el triunfo de la Gloriosa.

3. Conclusiones

Los itinerarios vitales de Solita Gil de la Cuadra y Genara Baraona trazan la ardua transición de la España de Fernando VII a la de María Cristina, o lo que es lo mismo, de la súbdita a la ciudadana, en lo que atañe a las expectativas, límites y posibilidades de la mujer. Pese al parentesco que guarda con el tipo de la heroína folletinesca, Solita es un personaje complejo cuya evolución psicológica se manifiesta en dos rasgos claves de su carácter: una resiliencia cimentada en la fe cristiana, al par que una iniciativa que dimana de su confianza en los dictados de la conciencia. Las múltiples vejaciones que sufre durante el absolutismo fernandino empiezan a mitigar a medida que se aproxima la muerte del monarca, gracias al amparo de un representante de la nueva nación, Benigno Cordero, que ve en ella a un ser moralmente superior. El matrimonio con Salvador culmina la plena integración de Solita en el ideal de ciudadanía fomentado en, por y desde el liberalismo: exaltación de los derechos civiles de la esposa con tal de que no sobrepasen la esfera doméstica. Su legitimación social está plagada, sin embargo, de discordancias que destiñen el feliz desenlace de las diez novelas. Ángel carente de marido y hogar hasta 1834, termina adoptando como padre a su antiguo prometido (Cordero) y casándose con su hermano espiritual (Monsalud), sin que sea factible determinar con certeza si le está reservada la maternidad.

La excepcionalidad de Genara Baraona dentro del universo galdosiano se explica por las dos potencias que rigen su comportamiento, resultado de una mente

¹² Cuesta tomarse en serio las afirmaciones de un narrador exquisitamente propenso a la burla. Conociendo como conocemos a Genara, no debería sorprender que su celo religioso fuera una mascarada con la que engañar a Dios a fin de continuar maquinando contubernios en el empíreo. En la tierra como en el cielo, la cabra siempre tira al monte.

laberíntica en perpetuo estado de desasosiego: un frenesí amoroso que solo al final aprende a controlar; y una capacidad de acción que le permite establecer su presencia en los espacios ocupados tradicionalmente por los hombres. La personalidad de Genara se entiende mejor recurriendo a la polisemia del lenguaje, por cuanto engloba simultáneamente los sentidos literal y metafórico de los términos *cortesana*: “palacieg[a] que servía al rey en la corte”, pero también “mujer de costumbres libres” (acepciones cinco y siete del *DRAE*); y *mujer pública*: la que realiza sus cometidos fuera del hogar, pero también —y especialmente— “prostituta” (*DRAE*). La comodidad con que transita por el gabinete de Fernando VII, los despachos de los gobernantes o los salones aristocráticos, se complementa con la práctica de una sexualidad libre que subordina con frecuencia a la consecución de sus metas. Al compás de la decadencia en que el absolutismo ha sumido a su patria, la carrera de nuestra dama va distanciándose del obtuso dogmatismo que observa en realistas, apostólicos y carlistas, hasta abrazar el doctrinarismo. Su contribución como ciudadana al arraigo del liberalismo moderado corrobora un aserto del narrador acerca de la “formidable influencia” que ejerce el sexo femenino en “el destino de los pueblos”: en el drama de la “Historia”, el varón es “el histrión”; la mujer, “el autor” (2012c: 1105).

Bibliografía citada

- ALDARACA, BRIDGET A. (1991), *El Ángel del Hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- ANDREU MIRALLES, XAVIER (2011), “Retratos de familia (nacional): discursos de género y de nación en las culturas liberales españolas de la primera mitad del siglo XIX”, *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, eds. Ismael Saz; Ferran Archilés. Zaragoza, Prensas Universitarias: 79-111.
- ARESTI ESTEBAN, NEREA (2000), “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, 21: 363-94.
- BAHAMONDE, ÁNGEL; MARTÍNEZ, JESÚS A. (2001), *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- BENÍTEZ, RUBÉN (1985), “Jenara de Barahona, narradora galdosiana”, *Hispanic Review*, 53/3: 307-27.

- BEYRIE, JACQUES (1987), “Trasfondo psicológico y fuentes íntimas de la novelística galdosiana: el caso de la segunda serie de *Episodios*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63: 213-32.
- CABRERA BOSCH, Isabel (2004), “Ciudadanía y género en el liberalismo decimonónico español”, *También somos ciudadanas*, ed. Pilar Pérez Cantó. Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: 171-214.
- CANTERO ROSALES, M. Ángeles (2007), “De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’ o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14 [16/12/2020] <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>
- CRUZ, JESÚS (2011), *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Diccionario de la Real Academia Española* [29/05/2020] <https://dle.rae.es/>
- ESEJO-SAAVEDRA, RAMÓN (2001), *El relato de la novela histórica: narrativa y poder en Galdós, Valle-Inclán y Max Aub*, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ESPIGADO, GLORIA (2006), “Las mujeres en el nuevo marco político”, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, eds. Guadalupe Gómez-Ferrer et al. Madrid, Cátedra, 3: 27-60.
- FLAQUER MONTEQUI, RAFAEL (2007), “Ciudadanía civil y ciudadanía política en el siglo XIX. El sufragio”, *De súbditos a ciudadanos. Una historia de la ciudadanía en España*, ed. Manuel Pérez Ledesma. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales: 59-102.
- GEORGE, DAVID R. (2005), “Foresight, Blindness or Illusion? Women and Citizenship in the Second Series of Galdós’s *Episodios nacionales*”, *Visualizing Spanish Modernity*, eds. Susan Larson; Eva Woods. Oxford, Berg: 46-63.
- GILMAN, STEPHEN (1981), *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press.
- JAGOE, CATHERINE (1994), *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*, Berkeley, University of California Press.
- LABANYI, JO (2000), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, New York, Oxford University Press.
- MOLINA PUERTOS, ISABEL (2009), “La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el ‘ángel del hogar’ de Pilar Sinués”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 8: 181-97.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1968), *Galdós*, Madrid: Castalia, 3 vols., Vol. 1.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO (2011), “El país de Galdós”, *El País* [29/05/2020] http://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613536_850215.html

- NÚÑEZ SEIXAS, XOSÉ M. (1999), *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Hipòtesi.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2005), *La batalla de los Arapiles*, eds. Dolores Troncoso; Rodrigo Varela, Barcelona, Destino.
- , (2011a), *El equipaje del rey José*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2011b), *La segunda casaca*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2011c), *El Grande Oriente*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2011d), *7 de julio*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2012a), *Los Cien mil hijos de San Luis*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2012b), *El terror de 1824*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2012c), *Los apostólicos*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2012d), *Un faccioso más y algunos frailes menos*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2017), *Doña Perfecta*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra.
- ROMEO MATEO, MARÍA CRUZ (2006), “Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales”, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, eds. Guadalupe Gómez-Ferrer et al. Madrid, Cátedra, 3: 61-83.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (2017), *Emilio, o De la educación*, ed. y trad. Mauro Armíño, Madrid, Alianza.
- SINUÉS DE MARCO, PILAR (1859), *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, Madrid, Nieto y Compañía.
- URRUELA, MARÍA CRISTINA (2001), “Becoming ‘Angelic’: María Pilar Sinués and the Woman Question”, *Recovering Spain’s Feminist Tradition*, ed. Lisa Vollendorf. New York, MLA: 160-75.

Toni Dorca se doctoró en Filología hispánica por la Universidad de California, Davis en 1993. Desde 2005 es catedrático en el departamento de Español y Portugués en Macalester College. Su investigación reciente se ha centrado en la novelística histórica de Benito Pérez Galdós, en particular las relaciones entre historia, nación y narración. Fruto de esta investigación es el libro *Las dos caras de Jano: la Guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós* (Iberoamericana 2015). Desde 2020 ejerce el cargo de director de la revista *Anales Galdosianos*.

dorca@macalester.edu

EDOARDO FRANCHI GALDÓS EN ITALIA EN EL SIGLO XXI. UN PANORAMA EDITORIAL

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Resumen

En los últimos veinte años en Italia han proliferado las ediciones de obras galdosianas. La expiración de los derechos de autor ha despertado la atención de pequeños y medianos sellos que han sido los verdaderos protagonistas de este renovado interés. Examinando las diferentes políticas editoriales, la vocación de las colecciones y el perfil de los traductores, el estudio analiza la presencia de Galdós en el mercado editorial italiano de este siglo.

palabras clave: Pérez Galdós; traducciones de Galdós; Galdós en las editoriales italianas; siglo XXI; mercado editorial

Abstract:

Galdós in Italy in the 21st century. An editorial overview.

A proliferation of Italian editions of Galdós's works has been witnessed over the last twenty years. The copyright expiration awakened the attention of small and medium publishers who were the real protagonists of this renewed interest. By examining the different publishing policies, the aim of their series and the translators' profiles, this article analyses the presence of Galdós in the Italian publishing market of the 21st Century.

keywords: Pérez Galdós; translations of Galdós; Galdós in the Italian publishing scene; 21st Century; publishing market.

Para rendir homenaje a Benito Pérez Galdós, en el primer centenario de su fallecimiento, consideramos necesario enfocar la entidad de su presencia en la industria editorial italiana contemporánea y más específicamente de los últimos veinte años. Sí, porque el novelista canario, pese a ser uno de los escritores castellanos más traducidos al italiano, bien ha encarnado, a lo largo de más de un siglo, la fortuna irregular de la literatura española en nuestro mundo cultural. Alternando fases de gran atención a periodos de culpable olvido, la recepción de nuestro autor nunca ha podido contar con una verdadera continuidad en los proyectos editoriales de los sellos italianos, por lo cual Galdós no ha encontrado todavía entre el público italiano el reconocimiento que su obra merece.

Autor extraordinariamente prolífico y principal narrador del Realismo y del Naturalismo españoles, todavía seguía escribiendo cuando las primeras traducciones de sus novelas empezaron a circular en nuestro país a caballo entre los siglos XIX y XX¹. Durante esas décadas, Galdós suscitó en Italia un inmediato interés editorial, con títulos publicados a pocos años de sus ediciones españolas o justo después de su fallecimiento en 1920. Algunas de estas versiones italianas fueron incluso las primeras traducciones en absoluto en salir de España², gracias también al compromiso del mismo autor que siempre se mostró interesado en la difusión de sus obras (De Paz de Castro 2018: 820)³. Por lo tanto, aunque sin obtener un excesivo elogio por parte de la crítica, algunas novelas y obras teatrales del escritor canario circularon en nuestro país⁴ aprovechando la apertura a España de las puertas culturales de Italia, que hasta entonces había mantenido una reacción nacionalista contra el que había sido su dominador durante dos siglos (Meregalli 1974).

Fue a partir de la segunda mitad de los años Treinta –y en particular en 1936, al estallar la Guerra Civil– que se produjo un cambio en el interés editorial y cultural italiano hacia el mundo español. El trágico acontecimiento bélico y la sucesiva

1 Fueron seis los títulos que se publicaron con el autor en vida; el primero, ya en 1874, fue *La Fontana d'oro*, que apareció en Milán gracias a la afamada editorial Fratelli Treves (Ballesteros Dorado 2017: 57).

2 La ya citada *La Fontana de Oro*, *Marianela* y *Fortunata y Jacinta* son las tres obras que, en sus primeras versiones traducidas, se publicaron en lengua italiana. *Marianella* salió, en 1880, en la Tipografía Pontificia Mareggiani; *Fortunata e Giacinta* fue la primera traducción que, en 1926, Salani publicó de la que se considera la más significativa novela del escritor canario.

3 Fue el mismo Galdós quien, por medio de su contacto con Rómulo Cúneo y Vidal, envió algunos títulos (*Doña Perfecta* y *Gloria*) a la redacción de *Il Pungolo* para que se tradujeran y publicaran. Sin embargo, el proyecto de estas traducciones nunca se llevó a cabo.

4 Remitimos al artículo de Elena de Paz de Castro (2018: 818-32) para un análisis completo de la recepción galdosiana en Italia hasta 1920.

larga dictadura franquista conllevaron, por un lado, una toma de posición más comprometida por parte de los círculos intelectuales y, por otro, el descubrimiento de autores como Lorca, Alberti y Machado, voces representantes, por la temática que trataron y por sus experiencias biográficas, de una serie de valores ideológicos bien definida en sentido antifascista⁵.

En este marco histórico, los que sufrieron las consecuencias de una recepción limitada en Italia fueron los grandes narradores del medio siglo (Cela, Sánchez Ferlosio, Umbral) y sus predecesores (Gómez de la Serna, Baroja, Azorín, Clarín, Pardo Bazán y, obviamente, Galdós) (Ottaiano 2013: 2). Por ello, a partir de los años Cincuenta, el nombre de Galdós parece ausentarse de la imprenta italiana, compartiendo, cabe repetirlo, la suerte de toda la literatura tradicional española que, excepto algunas importantes ediciones del *Quijote*, se vio abandonada por las grandes editoriales de nuestro país (De Benedetto 2012), las cuales prefirieron más bien dirigir su atención, y sus inversiones, hacia la difusión de los novelistas del *boom* latinoamericano y el redescubrimiento de las tradiciones narrativas francesa, inglesa y rusa.

De hecho, en el estudio de Ferretti (2004) sobre la historia de la industria editorial italiana la presencia de autores españoles se limita a algunos nombres como Lorca y Unamuno (este último mencionado solamente en calidad de ensayista) y la figura de Galdós ni siquiera está presente.

Si, como postulado por Even-Zohar (1995), la traducción es un factor primordial en la configuración de un sistema literario, puesto que actúa como vehículo de elementos innovadores y como instrumento para afianzar y reforzar el modelo literario de la cultura de llegada, podemos afirmar que la falta de interés de las editoriales italianas hacia los narradores españoles alrededor de los años Cincuenta hizo que, con algunas excepciones⁶, Galdós y sus contemporáneos no se tradujeran y, por consiguiente, no logran entrar en el canon de la literatura extranjera presente en nuestro país⁷ con la misma fuerza que autores de otras naciones. El aislamiento, no solamente cultural, causado por la larga dictadura franquista, le hizo perder a España el tren de la modernidad —empresarial también— que daría un giro a la difusión de la literatura traducida por toda Europa.

5 Para más información sobre la recepción en Italia de la literatura española del siglo XX, remitimos a la detallada introducción de Pérez Vicente (2006: 10-24) a su libro.

6 Para más información acerca de la escasa circulación en Italia de los narradores de principios del siglo XX, véase el artículo de Lefèvre (2017) sobre las traducciones italianas de Pío Baroja.

7 Remitimos al artículo de Ilaria De Seta (2018: 87-96) para profundizar el tema del canon de la literatura extranjera en Italia y para proporcionar un ejemplo de cómo la actividad editorial y traductora contribuye a su formación.

Es a partir de las últimas décadas del siglo pasado que se empezó a intentar reducir esta deuda hacia nuestro autor, gracias también al éxito de dos películas de Luis Buñuel, quien adaptó al cine las novelas *Nazarín* y *Tristana*, otorgándole a Galdós cierto interés entre el público italiano⁸. Sin embargo, un verdadero redescubrimiento del escritor canario se ha producido en el nuevo milenio. El año 2000, que es también la fecha que delimita desde abajo el campo de investigación de este artículo, tiene una significación que va más allá del simbólico cambio de siglo. A partir de ese año, conforme a la ley española, caducan los derechos de autor⁹ relativos a Galdós, lo que ha permitido a diversas editoriales emprender proyectos de recuperación de nuestro novelista, enriqueciendo entre el público lector la oferta de títulos traducidos. Por consiguiente, algunas obras –incluso inéditas en italiano– empiezan a ser publicadas por pequeños y medianos sellos de vocación tanto divulgativa como académica. En cambio, las mayores casas editoras, como Garzanti, siguen insistiendo en reimpressiones de precedentes traducciones¹⁰.

El objetivo que se plantea este estudio es, por lo tanto, el de esbozar una reseña de las versiones de la obra galdosiana que se han realizado a lo largo de los últimos veinte años en Italia, así como el de analizar las figuras de los traductores que se han encargado de dichas ediciones y ahondar en los propósitos de las colecciones en las cuales nuestro autor ha ido encontrando su espacio. Para ello, y antes de empezar, proponemos una lista, en orden cronológico, de las ediciones que examinaremos a continuación en la que indicamos, además de los datos esenciales de la publicación, el nombre de la colección donde ha aparecido el volumen:

1. *Amadeo I*, ed. E. De Paz., Alessandria, Edizioni dell’Orso, “Biblioteca Mediterranea Testi”, 2004.
2. *Nazarín*, trad. B. Quaranta/L. Sessa, Cava de’ Tirreni, Avagliano, “Il miglio d’oro”, 2004.
3. *Tristana*, trad. F. Guazzelli, Roma, Editoriale L’Espresso, “La biblioteca di Repubblica. Ottocento”, 2004.
4. *Tristana*, trad. A. Chiusano, Milano, RBA Fabbri, “Biblioteca romantica. I tesori della letteratura d’amore”, 2004.
5. *Misericordia*, trad. D. Urman, Milano, Garzanti, “I Grandi Libri”, 2006 (segunda reimpression).

8 Para ulteriores detalles sobre la importancia de las cintas galdosianas de Buñuel remitimos al estudio de Vito Galeota (1988).

9 En Europa, el plazo es de setenta años, y en España, a efectos prácticos, este se alarga hasta los ochenta.

10 Los títulos siguen siendo los mismos: *Tristana* y *Misericordia*.

6. *Racconti fantastici*, U. Castaldi/D. D'Amiano/R. Duccillo/S. Vitale, ed. M.R. Alfani, Roma, Donzelli, "Fiabe e storie", 2006.
7. *Tormento*, trad. U. Castaldi/R. Duccillo/S. Vitale, ed. M.R. Alfani, Cava de' Tirreni, Marlin, "I Lapilli", 2006.
8. *Tristana*, trad. A. Guarino, ed. V. Galeota, Venezia, Marsilio, "Dulcinea", 2007 (cuarta reimpresión).
9. *Trafalgar*, trad. G. Gentile, Roma, La Nuova Frontiera, "Il basilisco", 2008.
10. *Tristana*, trad. I. Bajini, Milano, Garzanti, "I Grandi Libri", 2008 (tercera reimpresión).
11. *Alceste*, trad. T. A. Messina Fajardo, Roma, Nuova Cultura, "Iberica", 2010
12. *Il romanzo nel tram*, trad. T. Affinito, Napoli, Cento Autori, "Speed Date", 2010.
13. *L'amico Manso*, trad. L. Sessa, Avellino, Mephite, "Benito Pérez Galdós", 2010.
14. *Marianela*, trad. M. E. Di Benedetto, Aosta, Faligi "Metrò", 2011;
15. *L'incognita*, trad. L. Silvestri, Roma, Editori Internazionali Riuniti, "Asce: collana di letteratura", 2011.
16. *Realtà*, trad. L. Silvestri, Roma, Editori Internazionali Riuniti, "Asce: collana di letteratura", 2011.
17. *Doña Perfecta*, trad. L. Sessa, Avellino, Mephite, "Benito Pérez Galdós", 2012.
18. *Marianela*, trad. L. Silvestri, Napoli, Liguori, "Barataria", 2012.
19. *Trafalgar*, trad. M. Morabito, Aosta, Faligi, "Metrò", 2013.
20. *Cadice*, trad. E. Demarzo, Tropea (VV), Meligrana Giuseppe Editore, "Narrativa inclusa", 2014.
21. *Donna Perfecta*, trad. F. Toso, Savona, Pentagora, "Altrove", 2014.
22. *Amedeo I*, trad. A. Boccardo/ D. Simini, Lecce, Pensa Multimedia, "La quinta del sordo", 2015.
23. *Lequipaggio del Re José*, trad. E. Demarzo, Tropea (VV), Meligrana Giuseppe Editore, "Narrativa inclusa", 2015.
24. *Tormento*, trad. S. Punzo, ed. V. Cardone, Editrice Montecovello, "Libreria internazionale", 2015.
25. *Tristana*, trad. M. Arminio, ed. F. Rizza, Editrice Montecovello, "Libreria internazionale", 2015.
26. *L'incognita*, trad. L. Silvestri, Rimini, Theoria, "Futuro Anteriore", 2018.
27. *Un viaggio in Italia*, trad. C. A. Montalto, Roma, Elliot, "Antidoti", 2019.

Lo primero que destaca en este listado¹¹, además de la cantidad de ediciones (veintisiete en menos de veinte años), es la variedad de títulos que se han traducido, algunos de ellos incluso por primera vez. Sin embargo, no faltan aquellas obras que ya se han convertido en clásicos del escritor español y que han conseguido entrar de forma estable en el panorama editorial de la narrativa extranjera de nuestro país: *Tristana* en particular. Esta novela, que no se estudió ni circuló mucho hasta que Buñuel la llevara al cine en 1970, sigue siendo hoy la más traducida y, al parecer, la más leída por los lectores italianos, pudiendo contar con cinco ediciones en los últimos veinte años. De estas, en realidad, solo dos (3, 24)¹² son nuevas traducciones, mientras que las otras tres (4, 8, 10) resultan ser reediciones de versiones antecedentes. Entre estas últimas, cabe mencionar la *Tristana* de la editorial veneciana Marsilio que, con su cuarta reimpresión de 2007, ha llegado a ser la edición italiana más exitosa de toda la obra de Galdós. Este volumen, en versión bilingüe, aparece en la colección “Dulcinea”¹³ y puede contar con la traducción de Augusto Guarino y una introducción de Vito Galeota, dos importantes hispanistas de formación académica.

La presencia de *Tristana* en los catálogos de los grandes sellos es una indudable muestra de la posición lograda por esta novela en el canon de la literatura extranjera en Italia, si bien su primera traducción no salió hasta 1970¹⁴ gracias a la editorial milanesa Adelphi. Esta esmerada y exitosa versión, realizada por Italo Alighiero Chiusano¹⁵, volvió a ser publicada por las más importantes empresas: Mondadori en 1975, Einaudi en 1991 y, en nuestro siglo, ha sido retomada por Fabbri, en una

11 Para su cumplimiento se han consultado los siguientes catálogos: OPAC Sistema Bibliotecario Nazionale <<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>>; OPAC Biblioteca Nazionale Centrale Roma <<http://www.bncrm.librari.beniculturali.it/index.php?it/2/cataloghi>>; OPAC Biblioteca Nacional de España <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>>; Fondo AISPI y Polo bibliotecario online <<http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/general/>>.

12 Para una lectura más ágil, indicamos el número de referencia a la lista propuesta.

13 Bajo la dirección de Elide Pittarello, la colección “Dulcinea” revela, ya en su nombre, una vocación dedicada exclusivamente a la literatura española y, por consiguiente, se dirige a un lector especializado, o bien que quiera especializarse, en este ámbito. La versión bilingüe y los cuidados estudios introductorios que acompañan cada volumen de la colección confirman su vocación académica.

14 Como hemos apuntado antes, este es también el año del estreno de la correspondiente película de Buñuel.

15 Italo Alighiero Chiusano fue crítico y traductor con formación principalmente de germanista; detalle significativo justificado por la vocación de la editorial milanesa Adelphi que reflejaba cierta atracción cultural difundida en Italia en las últimas décadas del siglo pasado hacia la cultura “mitteleuropea” (Pérez Vicente 2006: 17).

versión de coleccionista, de tapa y materiales muy cuidados, e incorporada en la colección “Biblioteca romantica. I tesori della letteratura d’amore” junto con otros clásicos de los siglos XIX y XX. Garzanti tampoco ha propuesto nada nuevo en los últimos veinte años, volviendo a imprimir por tercera vez, en 2008, una edición ya realizada anteriormente por Irina Bajini en 1992.

Es de 2004 la primera nueva traducción de *Tristana* que se ha llevado a cabo en este siglo. Francesco Guazzelli ha sido el traductor y el autor de la larga introducción que caracteriza este volumen editado por “La biblioteca di Repubblica”, serie popular que se vendía los miércoles junto con el conocido diario.

A través de un análisis de las colecciones en las que los grandes grupos editoriales han publicado –o han vuelto a publicar– esta novela en el presente siglo, podemos intentar esbozar el actual estado de recepción de nuestro autor entre el público lector italiano y la posición lograda en nuestro sistema cultural. En efecto, destaca el alcance popular y la intención divulgativa de las tres colecciones de Fabbri, La Repubblica y Garzanti. Si la “Biblioteca romántica” de Fabbri estaba concebida para rellenar las estanterías de la burguesía italiana gracias a la *versione di lusso* de sus volúmenes¹⁶, lo mismo se puede afirmar acerca de la *Tristana* de “La biblioteca di Repubblica. Ottocento”, que declaraba el intento de llevar a los lectores del periódico las más importantes novelas del siglo XIX con nuevas traducciones y refinadas ediciones¹⁷. La colección de Garzanti “I Grandi Libri” también se dirige a un lector común que esté interesado en ampliar sus lecturas de clásicos de las literaturas extranjeras; desde su estreno, en 1973, entre los más de seiscientos volúmenes impresos, los autores castellanos son los menos representados numéricamente y, de todas formas, de la extensa obra de Galdós se han traducido solo las dos novelas indicadas en nuestra lista (*Tristana* y *Misericordia*¹⁸), frente a otros novelistas contemporáneos ingleses, franceses, rusos e incluso estadounidenses que pueden contar con varios libros publicados.

En suma, Galdós ha conseguido encontrar su espacio en las colecciones de vocación divulgativa de las grandes editoriales junto a los más destacados nombres de la literatura mundial; sin embargo, en estas series predispuestas para un público amplio y no especializado, la producción de uno de los más prolíficos novelistas

16 Así se promovía esta *collana* en las cadenas de televisión italianas, con un anuncio interpretado por un conocido actor.

17 Así se describe la colección en la página web del Gruppo Editoriale l’Espresso.

18 Esta novela de 1897 es una de las más traducidas al italiano por ser también, al igual que *Fortunata* y *Jacinta*, una de las más universales en su sistema intemporal de crítica a los valores de la sociedad. La versión de Garzanti realizada por David Urman, la última cronológicamente, es de 1991 y aparece en segunda reimpresión en 2006.

Europeos se encuentra limitada básicamente a un solo título: la *Tristana* llevada al cine por Buñuel.

El verdadero empuje para la nueva difusión de Galdós en Italia en las últimas dos décadas, con la proliferación de nuevos títulos traducidos, se está produciendo con cierta continuidad, aunque sin un proyecto uniforme y con una circulación nacional limitada, gracias a las pequeñas y medianas empresas (Grossi 2014: 295). Estas, como ya hemos apuntado anteriormente, aprovechando la expiración de los derechos de autor, han podido acercarse al escritor canario sin el riesgo de perjudicar sus presupuestos. De todas formas, cabe señalar el alto valor crítico de algunas ediciones, con casas editoras que no han vacilado en comprometer a ilustres hispanistas y académicos en el redescubrimiento del novelista de Las Palmas. Es el caso, por ejemplo, de la más activa traductora y coordinadora de obras de Galdós en los últimos veinte años: Laura Silvestri, catedrática en la Universidad de Roma “Tor Vergata”. Experta en literatura decimonónica¹⁹, ha traducido tres novelas: *L'incognita* (2011), *Realtà* (2011) y *Marianela* (2012). Las dos primeras, inevitablemente juntas, brindan al lector italiano una importante muestra de la evolución hacia la etapa espiritualista de la larga trayectoria galdosiana; si en *L'incognita* se da comienzo a la experimentación narrativa, donde el autor “abbandona il punto di vista del narratore onniscente” (Bajini 2008: XIV) a través de la forma epistolar, en *Realtà* se pasa de lo externo a lo interno y “se deshace el enigma que ofrece *La Incógnita*, [penetrando] en el recinto de la conciencia” (Casalduero 1937: 394). Utilizando las palabras de Silvestri, estas dos novelas “funzionano come un romanzo poliziesco: ne *L'incognita* si ha l'impostazione del problema e in *Realtà* la sua soluzione”²⁰ (2011: X). Los dos volúmenes son publicados por Editori Internazionali Riuniti, en la colección Asce, que se propone llevar al lector obras inéditas u olvidadas de los más grandes escritores con traducciones e introducciones bien cuidadas. Nos encontramos frente a una colección que denuncia la deuda que el mercado editorial italiano tiene con uno de los más importantes autores españoles y aspira a una recuperación de su legado literario a través de la labor de una importante académica.

Después de la quiebra, en 2014, de Editori Internazionali Riuniti, la traducción de *L'incognita* de Laura Silvestri se ha vuelto a editar, en tiempos muy recientes, en 2018, por Theoria, pequeña empresa con sede en Rímini que acaba de volver a abrir en 2017 después de veintidós años de cierre. El volumen aparece

¹⁹ Es autora de importantes artículos sobre Galdós y, además, ha traducido *La questione palpitante* (2000, Bulzoni) de Emilia Pardo Bazán, escribiendo también el detallado estudio introductorio.

²⁰ Laura Silvestri se ha ocupado también de la novela policíaca española con una monografía y varios artículos.

en la serie “Futuro Anteriore”, junto con otros clásicos de la literatura mundial. Según se anuncia en la página web de la editorial, está prevista también la futura publicación de *Realtà* para completar el proyecto divulgativo de recuperación de las valiosas traducciones de estas dos novelas gemelas.

Marianela es la otra novela traducida por Laura Silvestri y editada por la importante casa Liguori de Nápoles en 2012. Publicada por primera vez en 1878, gracias al “successo ottenuto in pochissimi anni, cominciò ad essere tradotta a partire dal 1880 nelle principali lingue europee” (Silvestri 2012: 1), llegando a ser una de las habituales traducciones galdosianas junto con *Doña Perfecta*, *Tristana* y *Trafalgar* (De Paz de Castro: 818)²¹. “Barataria”, la *collana* dirigida por Laura Dolfi²², en la que se encuentra este volumen, es una piedra miliar en el mundo del hispanismo italiano; toma su nombre de la ínsula prometida por Don Quijote a Sancho, y por este lograda, aunque solo en la ficción, y representa, en las intenciones de la editorial, un puerto seguro para las obras más representativas de la cultura hispánica. Los libros de esta colección, incluido *Marianela*, obviamente, presentan la doble versión, original y traducida, y valiosos estudios introductorios realizados por los más célebres nombres del hispanismo²³, dirigiéndose, por consiguiente, a un lector culto o simplemente deseoso de conseguir un conocimiento profundo de los hitos de la literatura española. El precio de los volúmenes, ciertamente no popular, da

21 La investigación llevada a cabo en este artículo parece confirmar la validez de esta afirmación también para el nuevo milenio. Las versiones italianas de *Tristana*, ya cinco en los últimos veinte años entre nuevas traducciones, reediciones y reimpresiones, reafirman, como fue apuntado antes, la posición estable en nuestro panorama editorial de la novela de 1892. En cambio, tanto *Trafalgar* como *Doña Perfecta* son obras que pueden contar con dos ediciones en las últimas dos décadas. La primera se enmarca en un contexto de nuevo interés hacia la amplia obra galdosiana de los Episodios Nacionales, mientras que la segunda, además de la versión de Lucio Sessa (cfr. nota 28), aparece en 2014 en Pentàgora. La vocación de esta editorial, muy particular, es la de publicar libros dedicados al mundo rural y a las personas que lo hacen vivir; no extraña, pues, que, para su colección “Altrove: scritti su/da altre terre”, la empresa haya elegido la novela ambientada en Orbajosa, ciudad ficticia “símbolo o emblema de toda la sociedad rural española” (Manrique Gómez 2009), donde los habitantes “viven aislados del resto del mundo y no quieren averiguar nada de lo que sucede fuera de su pequeño círculo” (Cardona 2013: 22). Otra vez, destaca el alto perfil académico del traductor, Fiorenzo Toso, lingüista y dialectólogo italiano, “tutt’altro che digiuno di questionì ispaniche” (Lefevre 2017: 347), que ha realizado algunas importantes traducciones de autores de lengua castellana de orígenes y periodos diferentes (Baroja y Mendoza, en particular).

22 Laura Dolfi, durante muchos años catedrática de Literatura española en distintas universidades italianas, obtuvo en 2016 la plaza de académico correspondiente extranjero de la Real Academia Española.

23 A manera de ejemplo, las primeras dos publicaciones de la colección, *Astromagia* de Alfonso X el Sabio y una selección de poemas de Fray Luis de León, fueron coordinadas respectivamente por Alfonso D’Agostino y Oreste Macrí.

confirmación del segmento de mercado especializado para el que está pensada esta colección.

El Galdós que se vuelve a descubrir en los últimos veinte años no es solo el novelista, sino también el dramaturgo²⁴ y el cuentista. Aunque los más recientes estudios sobre los libros que se leen en nuestro país confirman la predilección de los lectores por el género de la novela y una resistencia hacia las recopilaciones de cuentos (Solimine 2010), no faltan las experimentaciones editoriales que manifiestan la intención de actualizar a nuestro autor presentando su poco conocida cara de narrador de formas breves. Y, en efecto, este es el intento de la editorial napolitana Cento Autori que, inaugurando en 2010 su colección “Speed Date” con la versión italiana de *La novela en el tranvía*, realizada por Tiziana Affinito, se propone acercar al público a cuentos y obras cortas olvidadas de grandes escritores extranjeros todavía poco leídos en Italia.

Il romanzo nel tram es también uno de los cuentos que aparece en la antología, *Racconti fantastici*, publicada en 2006 por Donzelli²⁵. La colección en la que aparece esta muestra de un Galdós inédito para el público italiano —un Galdós fantástico y, por eso, quizás más apetecible para un lector común— se llama “Fiabe e storie” e incluye ciento trece propuestas, muchas de las cuales, ya a partir del diseño de la portada, revelan la intención de dirigirse a un público joven. Donzelli brinda a sus lectores doce incursiones en lo fantástico, logrando presentar una faceta todavía hoy bastante desconocida de nuestro autor y, cabe decirlo, minoritaria en su trayectoria literaria. La traducción de esta antología se ha llevado a cabo en equipo bajo la dirección de Maria Rosaria Alfani²⁶, docente de Literatura española en la universidad

24 La única obra teatral de Galdós que ha sido publicada en el nuevo milenio es *Alceste*. Esta aparece en la colección “Iberica”, de la editorial universitaria romana Nuova Cultura, cuya misión es la de llevar adelante el debate sobre el concepto de género en el ámbito de las lenguas, literaturas y culturas ibéricas. En efecto, en el teatro galdosiano —y justamente en *Alceste*— entre las temáticas sociales presentadas para la realización de un mundo mejor, destaca el reconocimiento del papel positivo y constructivo de las mujeres (Merino 2007). El público lector al que se dirige esta editorial pertenece al sector universitario; sus volúmenes se conciben como unas herramientas al servicio de la universidad y de los estudiantes.

25 El Galdós cuentista vuelve a aparecer también en otras antologías no dedicadas exclusivamente al autor canario. En 2008, la editorial UTET de Turín, incluye algunos cuentos de Galdós en su *Natale Spagnolo*, volumen que recoge obras cortas de temática navideña también de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas Clarín. *L'articolo di fondo e Il rompicaipo*, son los títulos galdosianos que aparecen en *Il molino a vento e altre prose* junto con los escritos breves de otros dos contemporáneos, Gabriel Miró y Vicente Blasco Ibáñez.

26 Los doce cuentos han sido traducidos por Ugo Castaldi (*Un'industria che vive della morte: episodio musicale del colera, Il romanzo nel tram y La congiura delle parole*), Domenico D'Amiano (*La piuma al vento o il viaggio della vita, Rompicaipo y La principessa e il monello*), Salvatore Vitale (*Theros, Il buo*

Federico II de Nápoles y experta en narrativa decimonónica peninsular²⁷.

La experiencia de traducción en equipo se ha vuelto a realizar en el mismo año –y por el mismo grupo de traductores– también con *Tormento*, novela de asunto muy distinto a la temática fantástica de la antología editada por Donzelli. Esta versión italiana de la editorial Marlin se encuentra en la colección “I lapilli”, que incluye obras inéditas, escritas entre los siglos XVIII y XX, o ausentes de las librerías desde hace más de veinte años, con nuevas traducciones y cuidadosos estudios críticos.

El nombre de Galdós no es una novedad absoluta en los planes de Tommaso y Sante Avagliano, los fundadores de Marlin, puesto que ya en 2004, un año antes de ceder su sello histórico (la Avagliano Editore), se habían encargado de publicar la que fue la primera novela galdosiana en inspirar a Luis Buñuel: *Nazarín*. Cabe constatar que la coordinadora de este volumen es, otra vez, un nombre importante del hispanismo italiano: Rosa Maria Grillo, catedrática en la Università di Salerno y experta investigadora de la novela histórica en lengua castellana, escribió efectivamente el estudio crítico introductorio. En cambio, los traductores Bruno Quaranta y Lucio Sessa encarnan dos perfiles distintos, aunque ambos de muy buen nivel; Quaranta es un periodista y crítico literario, mientras que Lucio Sessa es un especialista de la traducción “che più volte si è cimentato negli ultimi anni, con notevoli esiti, nelle traduzioni dello scrittore canario” (Ottaiano 2013: 3)²⁸.

En el ya citado estudio de Elena de Paz de Castro, entre las obras inéditas que se han publicado en Italia a partir del año 2000, se hace particular referencia a “los Episodios Cádiz, en 2014, y Amadeo I y El equipaje del rey José un año después”

e l'asinello. Racconto di Natale y Tropiquillos) y, finalmente, Roberta Duccillo (*Celín, Il portico della gloria y Dov'è la mia testa*).

27 Entre los autores más investigados en su actividad científica destaca el otro gran nombre de la corriente realista y naturalista española: Leopoldo Alas Clarín. Para la misma editorial ha sido coordinadora de *Il ritorno di don Chisciotte. Clarín e il romanzo*, ensayo sobre la obra clariniana, y, para Sellerio, ya había traducido en 1997 la novela corta *Donna Berta*.

28 En el presente siglo, Lucio Sessa ha sido también el traductor de *L'amico Manso* (2010, Mephite) y, para la misma casa, dos años más tarde, de *Doña Perfecta*. Ottaiano, con referencia a *L'amico Manso*, pone de relieve la habilidad de Sessa en abordar la traducción de un “romanzo di grande complessità sintattica e stilistica nella misura in cui sa essere sorprendentemente moderno [...] attraverso una lingua letteraria italiana che pare prendere a ispirazione la lezione di autori come Pirandello e Tozzi” (2013: 4). La colección “Benito Pérez Galdós” de la empresa de Avellino representa el único proyecto editorial sobre la obra de Galdós dotado de una cierta intención de continuidad, puesto que, además de las dos novelas publicadas, resultó ganadora, en 2009, de las subvenciones públicas del “Ministerio de Cultura español para el fomento de la cultura y el libro español mediante la traducción y edición en lenguas extranjeras”, llevando la propuesta de una versión italiana de *Miau*, esta también al cuidado de Lucio Sessa, que, sin embargo, no se ha realizado.

(2018: 818). La misma de Paz de Castro es la coordinadora de una edición en español de *Amadeo I* realizada por Edizioni dell'Orso en 2004. La colección en la que aparece este volumen, "Biblioteca Mediterranea Testi", se propone establecer originales contactos entre las lenguas y las culturas que se asoman al Mediterráneo a través de ediciones completas de sustanciales aparatos críticos que cuentan con la contribución de especialistas y representan una útil herramienta para el trabajo de estudiosos y estudiantes.

También académica es la vocación de Pensa Multimedia, que se ha encargado de la primera versión italiana del Episodio ambientado en los años del breve reinado de Amadeo I de Saboya. Esta editorial de Lecce ha alcanzado una marcada visibilidad en la rama académico-científica de la industria del libro y, con su colección "La quinta del sordo"²⁹, se propone divulgar textos poco conocidos de autores españoles e hispanoamericanos al público italiano. Subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, la traducción de *Amedeo I* ha sido realizada por Antonio Boccardo y Diego Simini, autores también del estudio introductorio. Simini, director de dicha colección, como es sabido, es otro conocido hispanista y profesor de Literatura española en la Universidad del Salento.

En 2008, se ha publicado también una nueva edición de *Trafalgar*, obra que abre "la serie de novelas históricas que [Galdós] había concebido con la idea de trazar el curso de la historia inmediata de España" (Cardona 2013: 13). La editorial La Nuova Frontiera, empresa romana fundada en 2002, se ha ocupado mayormente de la traducción al italiano de textos de ámbito ibérico e iberoamericano. La colección de clásicos contemporáneos en la que se encuentra el Episodio galdosiano se llama "Il basilisco" y nace con la intención de brindar a los lectores un canon "alternativo" de la literatura hispánica. El traductor y coordinador de esta versión italiana de *Trafalgar* es Giuseppe Gentile, profesor de Literatura española en la universidad de Salerno y autor de varios ensayos y estudios sobre el novelista canario.

Por último, señalamos *Cadice y Lequipaggio del re José* que se han llevado al público gracias a la joven editorial Meligrana Giuseppe con sede en Tropea, pueblo de la costa tirrena calabresa, la cual ha introducido estos dos textos en una colección muy heterogénea que incluye novelas y cuentos. Según indicado en la contraportada de estos volúmenes, sus traducciones han gozado de las subvenciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España y ambas han sido llevadas a cabo por Eleonora Demarzo en sus primeras experiencias como traductora.

También jóvenes estudiosas son las autoras de las traducciones de *Tristana y Tormento* por Editrice Montecovello, otra empresa calabresa de alcance local que

²⁹ Comprende autores poco conocidos y grandes nombres como Galdós, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

se asoma a la tradición europea con su colección “Libreria internazionale”, en la que destacan también dos obras de Unamuno, el *Poema del Cante Jondo* de Lorca y, para el teatro, las piezas maestras de Calderón de la Barca y Moratín. El perfil de los traductores que desempeñan su labor en esta colección refleja el de la editorial misma: estudiosos de la región o de áreas colindantes, muy jóvenes o recién licenciados, expertos en su campo, si bien no académicos.

La última versión de Galdós que nos ofrece el mercado editorial italiano es la del cronista de viaje quien, en 1888, publicó en el periódico bonaerense *La Prensa* las crónicas de su largo recorrido por diversas ciudades italianas (Carbonell 2005). *Un viaggio in Italia* es el volumen publicado en 2019 por la editorial romana Elliot del grupo Lit Edizioni. Joven, aunque ya con experiencia, es también el traductor, Carlo Alberto Montalto³⁰. La colección en la que se encuentra este volumen, “Antidoti”, recoge la ensayística de otros grandes autores, entre los cuales destacan Tolstoj, Woolf, Whitman y Hugo.

La circulación de las obras impresas por pequeñas o “mínimas” editoriales, evidentemente, resulta limitada y, en algunos casos, hasta irrelevante a nivel nacional. Pero, a pesar de ello, no se puede ignorar el papel que estas tienen en el redescubrimiento de un autor cuya cuantiosa producción literaria todavía sigue sin traducir. De las sesenta y siete novelas y las muchas obras teatrales, hoy no se han vuelto al italiano más de treinta títulos.

Al terminar esta reseña de las ediciones italianas de Galdós en las últimas dos décadas, se pueden resumir aquellos que son los elementos que parecen caracterizar el rumbo emprendido por la industria de nuestro país con respecto a la obra del escritor canario.

En primer lugar, obviamente, destaca el aspecto económico, representado por la novedad de la expiración de los derechos de autor y, por consiguiente, el renovado interés de las pequeñas y medianas empresas de vocación divulgativa, las cuales, a menudo, recurren también a los diversos programas de ayudas a la traducción. Como hemos visto, son justamente los pequeños sellos los que han ido proponiendo algo nuevo en los últimos veinte años, con los grandes grupos editoriales que se han quedado estancados en la reedición de viejas traducciones.

En segundo lugar, como ya se ha señalado, la mayoría de estas ediciones se caracterizan por ser operaciones editoriales muy cuidadas, versiones con traducciones y estudios críticos de gran calidad, llevadas a cabo por importantes hispanistas y que, por ende, se dirigen principalmente a un público interesado en profundizar su conocimiento de un autor fundamental de la literatura española y europea. Al-

30 Ha colaborado con diversos pequeños sellos, por ejemplo, traduciendo a Nona Fernández para Gran Vía.

gunas de estas ediciones se proponen básicamente como textos para el estudio académico y se publican como herramientas para las universidades y sus estudiantes.

Por último, destaca la cantidad de nuevos títulos traducidos al italiano por primera vez, síntoma que nos permite confiar en una nueva estación para la difusión de Galdós en Italia que pueda reducir el gran desequilibrio histórico que nuestra industria editorial y sistema cultural mantienen con el legado literario de un autor tan importante. Una deseable perspectiva: que la recuperación del gran narrador español continúe y se vuelva más sistemática de lo que ha sido a lo largo de este primer siglo sin él.

Bibliografía citada

- BAJINI, IRINA (2008) [1992], “Introduzione”, *Tristana*, Benito Pérez Galdós. Milano, Garzanti: VII-XXIV.
- BALLESTEROS DORADO, ANA ISABEL (2017), “Panorama de escritores españoles contemporáneos traducidos al italiano (1850-1914)”, *La Literatura española en Europa 1850-1914*, eds. Ana María Freire López, Ana Isabel Ballesteros Dorado. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia: 41-70.
- CARDONA, RODOLFO (2013) [1983], “Introducción”, *Doña Perfecta*, Benito Pérez Galdós. Madrid, Cátedra: 9-64
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1937), “Ana Karénina y Realidad”, *Bulletin hispanique*, 39/4: 375-96.
- CRISTINA CARBONELL, MARTA, (2008), “Benito Pérez Galdós, viajero y observador del arte italiano”, *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio (Barcelona. 19-22 octubre 2005)*, *La Literatura Española del siglo XIX y las artes*, eds. Jean-François Botrel, Marisa Sotelo, Enrique Rubio et al. Barcelona, PPU: 81-89.
- DE BENEDETTO, NANCY (2012), *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- DE PAZ DE CASTRO, ELENA (2018), “La lectura de Galdós en Italia”, *La hora de Galdós*, eds. Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria: 818-32.
- DE SETA, ILARIA (2018), “La ‘Biblioteca Romantica’ 1930-1938: il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia”, *La tradizione ‘in forma’. Selezione e (de)costruzione del canone letterario*, eds. Carmen Van den Bergh, Bart Van den Bossche. Firenze, Franco Cesati Editore: 87-96.

- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1995), “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, *Teorie contemporanee della traduzione*, ed. Siri Nergaard, Milano, Bompiani: 225-38.
- FERRETTI, GIAN CARLO (2004), *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- GALEOTA, VITO (1988), *Galdós e Buñuel*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- GROSSI, GERARDO (2014), “Presenze di un classico. La ricezione di Galdós in Italia alle origini e negli ultimi anni”, *Le geometrie dell’essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, ed. Augusto Guarino. Napoli, Tullio Pironti: 287-98.
- LEFÈVRE, MATTEO (2017), “Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja”, *Sguardi sul Novecento: intorno a Pío Baroja*, eds. Giovanna Fiordaliso, Luisa Selvaggini. Pisa, Edizioni Ets: 331-55.
- MANRIQUE GÓMEZ, MARTA (2009), “Doña Perfecta de Galdós: la representación del conflicto identitario de la sociedad española”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41 [28/06/2020] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/galperfe.html>>.
- MEREGALLI, FRANCO (1974), *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni.
- MERINO, ELOY (2007), “Reescritura, melodrama y moralización en Alceste, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)”, *Decimonónica*, 4/1: 52-79.
- OTTAIANO, MARCO (2013), “Cronache di un incontro superficiale: Benito Pérez Galdós e la moderna editoria italiana”, *Rivista Sinestesie online*, 6 [10/07/2020] <<http://sinestiesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/dicembre2013-06.pdf>>.
- PÉREZ VICENTE, NURIA (2006), *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni Studio Alfa.
- SILVESTRI, LAURA (2011), “Introduzione”, *Realtà*, Benito Pérez Galdós. Roma, Editori Internazionali Riuniti: IX-XXXVIII.
- , (2012), “Introduzione”, *Marianela*, Benito Pérez Galdós. Napoli, Liguori.
- SOLIMINE, GIOVANNI (2010), *L’Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza.

Edoardo Franchi es licenciado en *Lingue e Letterature europee e americane* (currículum en español e inglés) por la universidad de Roma “Tor Vergata”. Después de ganar la oposición para docentes, ha enseñado Lengua española en la escuela secundaria durante cuatro años. Desde noviembre 2019 es estudiante del doctorado “Studi comparati: lingue, letterature e arti” en la Universidad “Tor Vergata” y Cultore della Materia. Como traductor del español al italiano ha colaborado con las editoriales Marcos y Marcos y Gran Vía.

edoardo.franchi@cloudsa.uniroma2.eu

MAGDALENA JIMÉNEZ NAHARRO

LAS PRODUCCIONES ONÍRICAS DE LOS PERSONAJES GALDOSIANOS

Università degli Studi Roma Tre

Resumen

El objetivo de este trabajo es investigar la dimensión onírica (ensoñaciones, fantasías, sueños y pesadillas) de algunos personajes en la obra de Galdós, no tanto para interpretar tales producciones, sino más bien para analizar el modo en el que estos personajes se expresan y entender la función de dicha dimensión (simbólica, artística, etc.) dentro de algunas novelas de su madurez literaria. En ocasiones Galdós utiliza una intuición psicológica que ha sido considerada prefreudiana.

palabras clave: sueños, psicoanálisis, dimensión simbólica, narración

Abstract

The oneiric productions of Galdosian characters

This paper aims to study the oneiric dimension (reveries, fantasies, dreams, and nightmares) of certain characters in the works of Galdós, not so much to interpret such productions, as to analyse the way in which these characters express themselves and to understand the function of this dimension (symbolic, artistic, etc.) within certain later novels written at the height of his literary maturity. Sometimes Galdós uses a psychological intuition that has been considered as Pre-Freudian.

keywords: dreams, psychoanalysis, symbolic dimension, narration

I. Introducción

Este trabajo es un estudio descriptivo, cuya finalidad es analizar las producciones oníricas de los personajes galdosianos para entender cuál es la función de estas en la obra de Galdós. Desde el punto de vista psicológico, es de notar que se encuentran en su obra numerosos ejemplos que aluden a la presencia de dos grandes vertientes: la psicopatológica, que se concreta en la descripción de personajes “desequilibrados”, y la imaginativa, que toma forma de ensoñaciones, fantasías, sueños, pesadillas y delirios.

La primera vertiente le llegó a Galdós a través de las efervescencias científicas del positivismo, pero también como herencia del Naturalismo. En el siglo XIX los progresos en el estudio de la enfermedad mental fueron notorios y el Naturalismo fue un movimiento literario que prestó atención a lo “anormal”. Por otro lado, la segunda vertiente se puede considerar una influencia del Romanticismo, pues en tal movimiento los sueños tuvieron una especial relevancia. En aquella época se sucedieron una serie de descubrimientos importantes en el campo del inconsciente que Galdós siguió de cerca gracias a sus lecturas y amistades, en especial, con el doctor Tolosa-Latour (Lakhdari 2010: 106).

Otras influencias provienen de la tradición literaria española, por ejemplo, de Calderón, del que Galdós derivó su interés por los aspectos simbólicos y por el tema del honor. También hay huellas del folletín, del costumbrismo y de la picaresca. En este sentido, esa forma de ver la realidad social española caracterizada por la descripción de ambientes de los bajos fondos con sus miserias y sus problemáticas marcó intensamente a los realistas y Galdós, refiriéndose principalmente a la picaresca, decía que “El Naturalismo no significa más que la repatriación de una vieja idea” (Elizalde 1988: 470).

Sin embargo, de todas esas influencias, llama la atención la huella de Cervantes al que Galdós consideraba el primero de sus maestros. De hecho, esa influencia se concreta en el interés por el delirio, en su forma de narrar, y en la estructura de sus novelas, pero también en una provocadora ironía y una jocosidad que eran la respuesta al trágico dolor provocado por una realidad desazonadora (Gullón 1966: 54).

Es más, los ecos cervantinos se hallan por todas partes en la producción galdosiana y se manifiestan no solo con referencias directas a la obra de Cervantes (por ej. mediante el adjetivo “quijotesco”), o con el uso de la onomástica simbólica, la onomatopeya, la narración onírica, la parodia, la interrupción, la metaficción, o la écfrasis (De Armas 2013: 77), sino también en la concepción de algunos personajes, como en algunas obras a las que aludimos en este trabajo. De hecho, así

como la locura de don Quijote surge de la lectura de los libros de caballería para incentivar su noble empresa, el proyecto disparatado de Isidora, en *La desheredada*, de reivindicar su origen noble deriva de la lectura de las novelas de folletín. Otro protagonista quijotesco es don Ramón en *Miau*, cuya principal empresa es luchar contra una injusticia que quiere erradicar (De Armas 2013: 77-92). En *Fortunata y Jacinta* destaca Maximiliano, que representa un “loco cuerdo” moderno que contrasta con Fortunata, su mujer, que se describe como una conciencia “completamente sana, irreducible a la educación, inmune a la sociedad” sin ambiciones, aunque no se puede interpretar como un Sancho triunfante, pues ambos son víctimas de la pasión (Gilman 1985: 331).

2. La producción galdosiana

Aunque Galdós se define a sí mismo como realista, es decir, como uno que aspira a crear un mundo ficticio total sacado de la observación directa de la realidad, hay que considerar que solamente una definición de Realismo amplia podría adecuarse a su obra y admitir el partidismo de sus primeras novelas de tesis y el interés posterior por situaciones espirituales insólitas con la aparición de lo fantástico.

La vasta producción galdosiana y su evolución no puede ser contemplada en este trabajo que se concentrará en las producciones oníricas de cuatro obras de las “Novelas contemporáneas” que comparten algunos rasgos (Shaw 1986: 218-20):

- Abandono de la localización imaginaria;
- Paso de una visión cerrada y jerárquica de la sociedad a otra fluida y cambiante;
- Sustitución de la presentación de personajes por medio de tendenciosas introducciones por una técnica más sutil de “indicios”;
- Uso de descripciones de la naturaleza para llamar la atención del lector sobre aspectos psicológicos de los personajes;
- Importancia de los espacios “interiores” y análisis más profundo de las relaciones domésticas y de la vida “interior” (psicológica);
- El medio ambiente es a la vez el mundo “real” y un entorno socio-psicológico que suele proporcionar la clave de lectura;
- Diálogo más realista, que incluye el habla y los modismos populares;
- Técnica de reaparición de personajes en diferentes obras;
- Interés por las dolencias sociales, de las que sobresale el engaño de sí mismo como vicio nacional;
- Personajes y acontecimientos constituyen un comentario simbólico de la Es-

paña de la Restauración mediante dos técnicas: nombres simbólicos y entrelazamiento de la historia privada con la historia pública de la nación.

En su conjunto estas novelas presentan un cuadro terrible de la sociedad española: vacía, mediocre, hipócrita, inmoral, materialista, caracterizada por el engaño del individuo por sí mismo y la ineficacia administrativa, lo cual provoca en Galdós reacciones alternadas de disgusto y resignación humorística (Shaw 1986: 220).

2. 1. *Encuadre de obras analizadas*

Nuestro estudio se centrará en cuatro obras de la madurez literaria de Galdós caracterizadas por la abundancia de las producciones oníricas de sus personajes, a saber: *La desheredada*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Miau*. Antes de realizar nuestro análisis, proporcionamos un breve resumen y comentario de estas obras.

Con *La desheredada* (1881) Galdós confesó su fe en el Naturalismo. Su protagonista, Isidora, se cree hija de familia noble y pretende que su estado civil sea reconocido y que se le entreguen las propiedades del marquesado de Aransis. La obra ilustra los distintos estadios de su vida dirigidos por ese “delirio”. En su carácter muestra: orgullo, hipocresía y cursilería. Pasa por la miseria y llega a la abyección total por no haber hecho uso de un simple sentido común.

En definitiva, Isidora representa a España. De hecho, el último capítulo de la II parte se titula “Muerte de Isidora-Conclusión de los Rufete”, y Galdós ha usado la imagen de la muerte para indicar que se trata de una muerte nacional:

Para Galdós lo grave de los nuevos tiempos era su complacencia, la falta de conciencia de su grave enfermedad espiritual [...] lo que tienen en común Isidora, Juanito Santa Cruz y sus contemporáneos es la pasión por el lujo [...] Los ciudadanos y su gobierno estaban dispuestos a hipotecar su modesto pero auténtico futuro para poder aparentar lo que no eran. El final, por lo tanto, no es ni muerte ni suicidio, sino la prostitución: al principio elegante pero, al final, sórdida (Gilman 1985: 124).

En *Lo prohibido* (1884-1885) se describe la historia de una familia de neuróticos. El protagonista, José María Bueno de Guzmán, se presenta como un degenerado que se traslada a Madrid abandonando su tierra natal. Es un hombre guapo, rico y soltero cuyo eros es insaciable. Dedicar todo su tiempo, dinero y salud a conquistar a las mujeres de otros, en especial, a sus primas que constituyen “lo prohibido”, porque cuando él llega a Madrid ya están casadas.

Gilman (1985: 143-4) considera que la “sórdida vida de un antihéroe pomposamente bautizado [...] era muy poco inspiradora” y acusa la novela de falta de verosimilitud. *Lo prohibido* no se presenta como una confesión genuina en la que la experiencia de los años permite una comprensión de los pecados y las locuras del pasado. La narración no conserva una perspectiva temporal; se trata más bien de un libro con forma de diario en el que el narrador distribuye los acontecimientos en una especie de “pseudopresente”. Seguramente Galdós fue consciente del problema y al final nos informa del motivo de haber escrito tanto cuando José María Bueno explica que está preocupado por su inautenticidad humana y quiere dejar un ejemplo para la posteridad, a fin de liberar toda la hipocresía social y confesarse.

Con *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) Galdós alcanzó el máximo dominio en la técnica novelística construyendo un universo por el que pululan personajes palpitantes de todas las clases sociales a lo largo de casi dos mil páginas, que nos dan una idea auténtica del Madrid de entonces. Ya en el subtítulo de la obra se descubre cuál es la trama de esta “historia de dos casadas”. Se trata de la historia de dos matrimonios igualmente insatisfechos y de dos mujeres enamoradas del mismo hombre: Juan Santa Cruz, un señorito que las engaña a ambas. Para Sainz de Robles (1970: 445), “el fin moral [de la obra] es fácil que sea demostrar los perjuicios sociales, materiales y morales -y hasta espirituales!- que irroga el señoritismo, este morbo feroz compuesto de irreflexión, mala educación, egoísmo-egolatría”.

La obra está dividida en cuatro partes. Las dos primeras aparecen como dos historias de familias: la de los Santa Cruz y la de los Rubín. La tercera y la cuarta están dedicadas a Fortunata y a Maximiliano y tendrán como culminación la maternidad y muerte de ella y la locura e ingreso en el manicomio de Leganés de él. Cuando –en las últimas líneas de la obra– Maximiliano entra en el manicomio, se muestra como una “inversión de don Quijote” y realiza algo así como “una afirmación de los derechos de la locura” (Montesinos 1980: 258):

–¡Si crearán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto. Lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiere hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan el llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da (Galdós 1970: 981).

En cuanto al personaje central, se presenta como un símbolo de gran hondura: Fortunata es la mujer-España, hija de padres humildes y honrados que mueren, por lo que es puesta bajo la protección de unos tíos ricos poco recomendables. Lo mismo le sucedía a España que no tenía padres seguros ni duraderos y caía con

frecuencia en manos de “tíos” fortuitos (Ortiz Armengol 1987: 31).

En cuanto a la realidad psicológica, aunque Galdós siempre haya intentado investigar detalladamente este ámbito, en esta obra ha puesto de manifiesto esa necesidad de aceptar que “la vida interior del hombre es demasiado compleja para ser totalmente comprendida” (Zahareas 1968: 29). De hecho, Galdós fue un precursor de postulados que desarrollaría posteriormente el psicoanálisis como la multiplicidad¹ del sí y el inconsciente. Lo primero se percibe en su uso de una técnica multiperspectivista mediante la descripción de Fortunata desde diferentes puntos de vista: de otros personajes o de ella misma (Gilman 1985: 304). Respecto al papel del inconsciente, recordemos un episodio (II, II, VIII) en el que Fortunata se halla con Maxi en una escena de relativo buen humor, cuando de pronto cambia bruscamente: “No sabría decir ella cómo fue, ni cómo vino aquel sentimiento a su alma, ocupándola toda; no supo más sino que le miró y sintió una antipatía tan horrible hacia el pobre muchacho, que hubo de violentarse para disimularla” (Galdós 1970: 623).

La última de las obras consideradas es *Miau* (1888), en la cual Galdós describe las miserias y dolores de un medio social inspirándose en una realidad que conocía muy bien: la administración pública. La trama se centra en la familia de los Villaamil, cuyo cabeza de familia es don Ramón. El resto de la familia se compone de doña Pura, su esposa, Abelarda, la hija, Luisito, nieto nacido del matrimonio de Luisa –la primogénita– con Víctor Cadalso, y Milagros, una hermana de su mujer.

Don Ramón es un empleado en el Ministerio de Hacienda durante toda su vida y a los 60 años, cuando le faltan solo dos meses para jubilarse, un nuevo ministro lo despide y la familia se queda sin sustento, porque nunca han ahorrado, pues su esposa derrochaba el dinero en apariencias. Implora para conseguir entrar de nuevo, pero no lo consigue. Al final de la obra, consciente de la inutilidad de sus esfuerzos y no soportando las burlas de que es víctima, comienza a perder el juicio, desarrolla un fuerte complejo de persecución y, sin más ilusiones en la vida, decide suicidarse. Lo triste de su situación espiritual es que ha creído vehementemente en la significación trascendental de la administración y ha sobrestimado el papel que tenía que desempeñar (Ribans 1977: 405).

Casalduero considera que Villaamil es el representante de la humanidad: “Madrid es el mundo, y el empleado, el hombre. Morir es quedar cesante” (1951: 112). Por otra parte, el concepto de la administración como un “mundo absurdo”, autónomo e incomprensible, kafkiano o unamunesco fue desarrollado por Gullón

¹ Hoy se reconoce que la personalidad no es un constructo uniforme, de ahí que se hable de identidad múltiple, que abarca la identidad personal, familiar, social, etc., y diferentes aspectos que se desarrollan gracias a las experiencias y a las relaciones que instaura el individuo a lo largo de la vida.

(1966: 94) que notó que la conducta de Villaamil “se rige por una ley de fatalidad y no propiamente de necesidad económica”, pues cualquier otro, en su caso, hubiera reaccionado de otro modo dada la absurdidad de ese mundo.

Esta obra representa un momento decisivo en la evolución de Galdós del Naturalismo al Simbolismo, pues acepta todos los procesos mentales incluyendo la angustia, la pesadilla o las extrañas nociones proyectadas por los pensamientos, como constituyentes de un realismo más amplio (Gillepsie 1970: 423). En suma, *Miau* es la historia de la condición de una entera familia, cuyos vicios y debilidades han sido determinados en gran medida por la herencia de trastornos nerviosos y representan también un núcleo de males sociales; sin embargo, la presentación de las visiones de Luisito o de los arrebatos criminales de Abelarda trascienden la simple exposición de esos trastornos.

El mensaje que subyace es el de la impotencia del hombre ante una burocracia que lo oprime e intenta aplastarlo. Se describe una sociedad manipulada por unos pocos individuos con el objetivo de explotarla para realizar sus deseos egoístas. En el plano opuesto Villaamil representa al ciego empleado que se empeña en amara ese ente, que no corresponde satisfaciendo sus anhelos de volver a su absurda maquinaria. Hay como un instinto destructivo en el protagonista, cuyo equilibrio psíquico se va alterando progresivamente. Su modernidad consiste en que puede considerarse una historia trágica o una sátira cómica cuyo protagonista es al mismo tiempo un mártir y un loco.

3. Las producciones fantásticas de los personajes galdosianos

Existe una gran efervescencia imaginativa en los personajes galdosianos, que se despliega en los estados crepusculares (con reducción del estado de conciencia) durante los monólogos. Estos son momentos de especial intensidad interior en los que el personaje reflexiona sobre su vida y se dice a sí mismo cosas que no hubiera sido posible revelar de otra manera. Las producciones fantásticas también adoptan la forma de “fantasía diurna” con ensoñaciones (o “sueños con ojos abiertos”) en las que la intensidad de un deseo o de una actitud se refleja en la fantasía. Otros momentos de fantasía prolífica son los sueños y pesadillas e incluso los delirios.

Es de notar que Galdós utilizó ampliamente el recurso de las producciones oníricas, pues conocía/intuía sus potencialidades tan bien que se anticipó a los aportes del psicoanálisis (Allison, Ullman 1974). De forma más concreta, Ingelmo y Méndez (2013: 84), refiriéndose a importantes contribuciones sobre el sueño, han indicado cuál puede ser su función en Galdós como recurso para conocer la

complejidad de los personajes, elaborar las experiencias dolorosas y procesar/ organizar la información recibida.

Por otro lado, es oportuno recordar el interés de Galdós por el tema de la muerte, de manera que la crítica ha distinguido tres usos: como selección natural, como proceso degenerativo, pero también como desenlace espiritual (Earle 1978: 50). De hecho, las obras analizadas se caracterizan por la muerte real (Fortunata, Villaamil, Bueno) o metafórica (Isidora) de los protagonistas y de otros personajes. En este sentido, Aboal (2015: 61-90) ha constatado cómo en Galdós lo onírico guarda una estrecha relación con la cuestión de la muerte, pues la inquietud de los personajes se manifiesta en forma de elucubraciones del subconsciente, que en ocasiones adquieren una función prospectiva anticipando el propio final. Sin embargo, en Galdós la riqueza de las producciones oníricas o incluso la sintomatología de los personajes trastornados nos muestran que esa relación no se puede generalizar a todo el material onírico, cuyo uso va más allá de este tema, en línea con las consideraciones expuestas más arriba.

3.1. *Ensoñaciones*

A continuación presentaremos ejemplos significativos empezando por un episodio de *Fortunata y Jacinta* (IV, IV, II). Galdós nos dice que, en casa de su tía, Fortunata sintió un intenso placer mirando a los barrenderos que quitaban la nieve con sus mangueros y tremendas escobas. Es evidente la asociación con un atributo fálico (Gilman 1985: 329). Aquel mismo día “en el estado incierto del crepúsculo cerebral” Fortunata imaginaba que el viento venía a la plaza a jugar con la hora. Cuando el reloj empezaba a darla, el viento la cogía en sus brazos y se la llevaba muy lejos; la paseaba por todo Madrid y le decía a sus habitantes: “¡Aquí tenéis las doce, tan guapas!”. Se trata de una graciosa fantasía poética con una personificación bastante lograda en la que el viento incluso le echa un piropo a la media noche.

En *Lo prohibido* hay dos momentos especiales. En la II parte (VIII, II), José María Bueno fantasea que Constantino –el marido de su prima Camila– se moría y él se casaba con ella. Sucesivamente nacían de Camila y Bueno una serie de héroes. Entonces pensó que todos sus trastornos nerviosos pasarían cuando se casara con aquella mujer que le daría vitalidad y aquel apetito que tanto admiraba; sin embargo, todas estas fantasías se desvanecían cuando veía que Constantino no se moría.

En la I parte de la misma obra (IV, IV), hallamos a Bueno que acaba de salir del sueño, ve a Eloísa con una taza de té, y “en aquel momento, hallándome tan despierto como ahora y en el pleno uso de mis facultades, creí que Eloísa era mi

mujer” y tal hecho no aconteció en un corto lapso de tiempo. Se trata de un caso de “ilusión” en la que se produce una modificación en la percepción del objeto real, pues Bueno confunde a su prima con su mujer.

Otra ensoñación es protagonizada por Jacinta en *Fortunata y Jacinta* (I, VIII, II), cuando esta se queda aletargada en el Teatro Real mientras asistía a un concierto. Se vio en un sitio que era su casa y no lo era: se hallaba sentada y por las rodillas se le salía un niño lindísimo, que primero le cogía la cara y después le metía la mano en el pecho; ella lo reprendía, pero él insistía y al final la convenció. Cuando Jacinta le metió el seno en la boca, notó que la boca era insensible y los labios no se movían. “Toda la cara parecía una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa”. Se trata de una simbología de muerte con un presentimiento de que sus ansias de maternidad terminarán frustradas.

En otra ocasión Fortunata confunde a Mauricia *la dura* con Guillermina Pacheco y se dice a sí misma cosas absurdas utilizando el lenguaje soez de Mauricia (III, VII, IV). En este sentido, se alude al tema del doble. Para Gilman (1985: 327), hay un caso de proyección de Fortunata en tres mujeres: Mauricia, Guillermina y Jacinta. En especial, la relación entre Fortunata y Jacinta se caracteriza por el binomio atracción-repulsión, pues Fortunata vive a Jacinta de forma ambivalente, a veces como compañera e incluso llega a admirar su belleza; en cambio, otras veces la considera una enemiga. Al final se llega casi a una identificación total cuando Fortunata pronuncia aquellas palabras clave: “¿No lo sabe? ... Soy ángel ... yo también ..., *mona del cielo*” (III, IV, XV).

Además, los personajes galdosianos sufren tormentosos insomnios como dos que tiene Moreno Isla en *Fortunata y Jacinta*: en el primero se siente desasosegado por los sentimientos que le inspira Jacinta hasta el punto de afirmar que “si fuera soltera, me casaría con ella” (IV, II, III); en el segundo fantasea que quizás al año siguiente Jacinta cambiaría de opinión respecto a su marido, e incluso ardientemente piensa que le podría dar tantos hijos, pero poco después Moreno muere (IV, II, VI).

Los insomnios constituyen momentos especiales en los que el monólogo adquiere intensidad. Se trata de un artificio utilizado por Galdós para dar mayor impacto al monólogo interior. El insomnio forma parte de aquel momento especial que se encuentra entre el sueño y la vigilia que puede configurarse como “ensoñación”, como tormentoso estado de insomnio o incluso como “alucinaciones hipnagógicas” (imágenes que preceden al sueño, muy vivas y casi con carácter alucinatorio). Se trata de fenómenos normales desde un punto de vista psicológico, que se basan en una restricción del estado de conciencia; al ser esta menos capaz

de ordenar el flujo del pensamiento, las imágenes se mezclan entre ellas sin sufrir la censura del superyó. En definitiva, se trata de un artificio literario que hace más genuino el flujo de conciencia y permite que los pensamientos conserven una cierta lógica que se pierde después en el sueño.

En *La desheredada* encontramos dos momentos dignos de ser recordados. En el primero (I, XI) titulado “Insomnio número cincuenta y tantos”, Isidora no consigue dormir y piensa en mil fantasías. En “la soledad del pensar” se reconoce guapísima y piensa que le “entra talento”. Estas fantasías nocturnas son utilizadas para favorecer la llegada de ese sueño que en realidad no llega nunca: la sensación de infelicidad, de inquietud, debidas a la marginación social y probablemente psicológicas le impiden conciliar el sueño. Ese “entrarle talento” aparece casi como una ironía, pues no es más que el conocimiento de Isidora de una condición miserable, ya que el talento se sucede a unos pensamientos obsesivos que se imponen por la fuerza de forma repetitiva. En el fondo lo que querría hacer es simplemente dormir: “daría todos los talentos que hay en mi cabeza por un poco de sueño. Señor, dame sueño y déjame tonta”.

Más adelante (II, XII, III) Isidora pasa una noche de insomnio por unos pensamientos entrecruzados; piensa en el pleito y en otras mil cosas más, pues está programando lo que ella llama el “mal paso”, que consiste en venderse a Bou para sacar de apuros a Joaquín Pez y para llevar adelante el pleito. En un momento dado, le pregunta a Dios por qué no la ha hecho pueblo, pero enseguida vuelve a sus pensamientos mundanos. La ironía del autor es evidente cuando subraya los contrastantes pensamientos de la protagonista.

También al principio de *Miau* (V) se describe el insomnio de Villaamil preocupado por cómo llevar la familia adelante y por una decisión que afectará a su posible vuelta a la Administración. Es de notar que su desazón encuentra un paralelismo en su percepción de la incomodidad de la cama. Por otro lado, Galdós alude al pensamiento mágico del protagonista que se propone utilizar “el criterio pesimista que se había impuesto, poniéndose en lo peor y esperando lo malo para que le viniese lo bueno”. En pocas líneas se pasa de breves pesadillas a un pensamiento obsesivo con repeticiones en el monólogo del protagonista:

Seamos pesimistas –era su tema: pensemos con todo el rigor del pensamiento, que no me van a incluir en la combinación, a ver si me sorprende la felicidad del nombramiento. No esperaré el hecho feliz, no, no lo espero, para que suceda. Siempre pasa lo que no se espera. Póngome en lo peor. No te colocan, no te colocan, pobre Ramón; verás como ahora también se burlan de ti. [...] Nada de melindres de esperanza; nada de “si será o no será”; nada de debilidades optimistas. No lo catas, no lo catas, aunque

revientes (Galdós 1970: 1000).

En general, lo que se desprende es la riqueza y la creatividad de las fantasías que se originan a partir de un estado de “obsesión del deseo”. Casi todos los protagonistas se hallan morbosamente atormentados por una imposibilidad en la realización de sus aspiraciones y ocupados en una especie de “satisfacción sustitutiva” a través de la fantasía. Galdós subraya el tormento a través del esfuerzo mental que esto implica y el estado ambiguo de tal capacidad de fantasear, tan intensamente evocada por los personajes mismos.

3.2. Sueños y pesadillas

El uso de los sueños se presenta frecuentemente como una continuación de las fantasías diurnas y de los llamados “estados crepusculares”. Resulta difícil aplicar una determinada teoría para interpretar estos sueños, que a menudo parecen demasiado contruidos o transparentes por lo que se refiere al simbolismo. Incluso en el caso de que Galdós se hubiera valido para su construcción de material onírico propio o ajeno, habría que suponer que se ha realizado una tal manipulación que se ha alterado profundamente con el objetivo de adaptarlo a sus personajes. A veces estos sueños presentan características muy reales, otras adquieren matices casi surrealistas.

Según Schraibman, Galdós usa los sueños en algunas de sus novelas para resaltar aspectos de la personalidad del personaje, desconocidos para él mismo durante la vigilia, pero sugeridos al lector por el autor en su presentación previa del trasfondo sociológico y psicológico del personaje. Por ejemplo, en *La desheredada* lo onírico sirve para hacer hincapié en la personalidad de la protagonista, la cual se empeña en modificar la realidad en función de sus delirios de grandeza (Schraibman, cit. en Aguirre 1998: 124).

Existen muchas teorías sobre el fenómeno onírico desde la Antigüedad Clásica, pero nos centraremos en la perspectiva psicoanalítica en la que el sueño puede ser entendido como la satisfacción disfrazada de un deseo reprimido (Freud), como camino para el conocimiento y la creatividad (Jung) o como expresión de un estado de la mente (en el psicoanálisis contemporáneo). Se puede recordar todo lo propuesto por Freud (1899) ya que constituye la base de teorías posteriores sobre el sueño. En la raíz del sueño se encontraría el “contenido onírico latente”, que deriva de los impulsos provenientes del Ello, que hallan un vehículo de expresión en las impresiones sensoriales de la noche y en los pensamientos relacionados

con las actividades de la vigilia. La actividad del “trabajo del sueño” consistiría en disfrazar tal contenido onírico latente, demasiado inquietante para el soñador, y en elaborarlo dando lugar al “contenido manifiesto”. El trabajo onírico se vale de una serie de instrumentos entre los que destaca el llamado “proceso primario”, que comporta procedimientos como la condensación (de dos figuras en una), el desplazamiento (de las cualidades de un sujeto a otro), las operaciones defensivas y de censura, y la simbolización.

Si quisiéramos presentar una definición moderna de sueño que tuviera en cuenta, aunque fuera libremente, todo lo dicho anteriormente, propondríamos la de Resnik (1984: 58) para quien “soñar es un modo de viajar fuera de la norma del orden diurno; es un modo normal de metaforizar alucinando la realidad”.

Nos ha parecido que las funciones metafóricas del sueño y sus finalidades narrativas que se apartan de la “norma del orden diurno” están bien presentes en estas creaciones galdosianas que, en su rebuscada y particularizada claridad, no muestran bien la complejidad del trabajo onírico al que alude Freud. Más bien, vemos cómo Galdós se preocupa de enlazar constantemente el sueño con la realidad, subrayando el papel de lo que se conoce como “restos diurnos” (el material del sueño derivado de los acontecimientos cotidianos). A continuación proponemos algunos sueños de las obras analizadas.

En *Lo prohibido* se anticipa la concepción freudiana de censura onírica cuando Bueno durante un sueño dice que Belisario, el hijo de su prima Camila, es suyo, lo cual hace sospechar a su amigo Severiano de la existencia de una relación con su prima, lo cual justifica que Bueno desee dejar la herencia a Belisario. Bueno se enfada e intenta convencerlo de lo contrario. Luego le dice al amigo: “Voy a dormir; coge el bastón, ponte en guardia, y si me oyes alguna barbaridad, pega. Es el animal que habla” (II, X, VI).

A pesar de sus esfuerzos por eliminar de su conciencia los impulsos sentidos por Camila, Bueno obtiene una compensación inconsciente haciendo suyo el hijo de la prima sustituyéndose al padre real. Es de notar la actitud represiva del protagonista que intenta eliminar tal contenido de la mente y se justifica diciendo que es la bestia que habla. Se observa que la censura onírica actúa de tal forma que él no recuerda el propio sueño, que conocemos solo por el comentario de Severiano. En este caso la censura onírica es tan fuerte que llega a impedir que el contenido onírico latente se convierta en un sueño manifiesto del que pueda servirse el recuerdo.

Luis es uno de los personajes más soñadores del universo galdosiano. A menudo, como en el capítulo IX de *Miau*, los sueños son una especie de visión en los que este dialoga con Dios. La relación con los restos diurnos es evidente e incluso Dios le riñe por no haber estudiado. También encontramos un curioso ejemplo de

“sueño dentro del sueño”, pues Luis soñó que soñó con Dios. Él mismo se dice: “no es éste porque no le veo, sino que sueño que le veo y no me habla, sino que sueño que me habla” (XV).

El último sueño de Luis (XL) tiene un matiz profético respecto al abuelo que terminará suicidándose. Se alude al mecanismo psicológico del desplazamiento relacionado con un episodio diurno en el que su tía Abelarda había manifestado impulsos homicidas. En el sueño dice: “y como no se atreve con mi papá la empuñó conmigo”. Vemos que Luis incorpora elementos de la realidad como una silla de casa, malinterpretaciones por creer que su padre ama a su tía, contenidos o clichés oídos de los adultos: “la vida es un valle de lágrimas” e incluso Dios habla de los “juguetes sacrosantos” utilizados en el culto.

Se puede notar el carácter elemental de estos sueños, a través de los cuales Galdós intentó acercarse a la psicología infantil. Se subraya la figura de Dios, personaje principal de tales sueños, que probablemente representa un sustituto paterno: de esta manera Luisito logra atenuar el dolor de tener un padre disoluto. De hecho, Dios tiene las características de un padre ideal que no deja de reprender al niño, pero lo hace con gran benevolencia. Al parecer Galdós prestó atención, por un lado, a las fantasías compensatorias de los niños, que tienen como objetivo la superación de las faltas de los padres; por otro, a la descripción del carácter epiléptico, inclinado al misticismo, del cual tenemos, en este caso, una versión “no patológica”.

En *Fortunata y Jacinta* encontramos otro sueño premonitorio (III, VII, IV) en el que Fortunata paseando por la calle observa que un individuo vende los lápices más fuertes del mundo “como que da con ellos tremendos picotazos en la madera sin que se les rompa la punta”, y tiene que irse porque una mula casi se le echa encima. De repente, cree que le clavan un dardo. Poco después se produce el encuentro con Santa Cruz por la calle. Él le dice que se ha arruinado y ella sueña que se va a vivir con él y trabaja para él. Es una premonición, porque poco tiempo después se produce el encuentro real y la reanudación del idilio. Al mismo tiempo hay una compensación, porque ella sueña que Juan es pobre, no es un señorito sino un “igual”.

Galdós se ha aventurado a utilizar un simbolismo bastante pintoresco y fácil de descifrar. Los distintos elementos: los tubos, el enano, los lápices y el dardo, poseen atributos fálicos (Gilman 1985: 329). Puede ser interesante notar cómo la eventual dimensión de deseo pasa a un segundo plano arrollada por una sexualidad violenta y lesiva: el dardo que la hiere.

Hay personajes que tienen sueños compensatorios de carácter más inocente como don José de Relimpio, tío de la protagonista, en *La desheredada* (II, VIII,

III). Por la noche don José sueña que es un pájaro, el que más canta y que se sube a la rama más alta. En contraste con la vida real en que Isidora lo utiliza y humilla mientras que él sufre platónicamente, halla una compensación en un sueño en el que es el pajarillo más importante.

En la obra galdosiana hay espacio para las pesadillas. Recordemos dos de las más significativas. Fortunata (IV, VI, V) se halla en un estado de inquietud total después de enterarse de que Aurora es la amante de Juan. Aquella noche sueña que entran en su cuarto Aurora, Guillermina y Jacinta y armadas de puñales y con caretas negras le quitan a su hijo, siendo Aurora la que pone en ejecución el plan. Fortunata se despierta muy acongojada. La aparición de estas tres mujeres está relacionada con el vínculo real: Jacinta es la esposa de su amante; Aurora se ha convertido en su rival y Guillermina se interpone entre ella y Juan por razones morales y religiosas. En suma, en la pesadilla son tres enemigas que intentan destruir su felicidad imposible.

Por último, aludimos a la pesadilla de Víctor en *Miau* (XI) con notas surrealistas:

Soñó que iba por una galería muy larga, inacabada con paredes de espejos, que hasta lo infinito repetían su gallarda persona. Iba por aquel inmenso callejón persiguiendo a una mujer, a una dama elegante, la cual corría agitando con el rápido mover de sus pies la falda de crujiente seda. Cadalso le veía los tacones de las botas, que eran ¡cascarones de huevo! Quién podía ser la dama lo ignoraba; era la misma con quien soñara otra noche, y al seguirla, se decía que todo aquello era sueño, asombrándose de correr tras un fantasma, pero corriendo siempre. Por fin, ponía la mano en ella, la dama se paraba y se volvía diciéndole con voz muy ronca: “¿Por qué te empeñas en quitarme esta cómoda que llevo aquí?” En efecto, la dama llevaba en la mano una cómoda ¡de tamaño natural! [...] como si fuera un portamonedas. Entonces Víctor despertaba sintiendo sobre sí un peso tal, que no podía moverse y un terror supersticioso que no podía relacionar ni con la cómoda, ni con la dama (Galdós 1970: 1018).

Aunque hay autores como Schraibman (cit. en Aguirre 1998: 130) que interpretan que la cómoda es un símbolo sexual femenino, desde nuestro punto de vista no es tan unívoco. Es necesario conocer siempre el contexto y la tonalidad afectiva del soñador. En el sueño Víctor sufre tanto que llega a buscar una justificación, pero ese inexplicable terror no lo puede relacionar ni con la cómoda, ni con la dama. Para nosotros, la cómoda podría ser una imagen del robo de los fondos de las oficinas de Valencia y la señora con la voz ronca sería el Estado, víctima del robo, que pretende que se haga justicia. Se cuenta que Víctor es un narcisista que se complace viendo su gallarda imagen reflejada hasta lo infinito. Sin embargo, su seguridad

aparente se va deshaciendo hasta que despierta turbado... ¿por un sentido de culpa o porque el descubrimiento del delito podría interponerse en el anhelado ascenso?

En las obras consideradas hay producciones delirantes como las de Maximiliano, que vive casi constantemente en un delirio acompañado a menudo de alucinaciones. Ha creado un sistema filosófico en el que la muerte constituye la culminación del ser. Sin embargo, no podemos analizarlas aquí pues merecen una investigación que debería ser objeto de otro estudio.

4. ¿Cómo se expresan los personajes galdosianos en estado onírico?

Al analizar las producciones oníricas hemos observado que estas pueden adoptar formatos como el diálogo en segunda persona singular como hace Luisito con Dios en *Miau*, pero la técnica más utilizada es el monólogo interior que es el modo con el que el personaje expresa su pensamiento más íntimo, casi subconsciente, a través de frases directas. Se caracteriza porque no va dirigido a ningún interlocutor, sino a sí mismo en primera persona singular (o con plural mayestático) como Villaamil en *Miau*.

De hecho, desde un punto de vista narrativo, Galdós se distancia de lo narrado mediante dos estrategias: 1) haciendo hablar a sus personajes como en los casos mencionados y 2) con la creación de un narrador encargado de presentar el conflicto y los personajes. Según Gullón, normalmente la palabra del autor no tiene tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual, por eso este intenta eliminarse de la narración o hacerse invisible para no quitar relieve a los personajes (Gullón 1966: 274).

En este sentido, Gullón (1966: 264) intentó mostrar cómo Galdós había utilizado el monólogo tradicional dándole nuevos enfoques, por lo que puede ser considerado un precursor del monólogo interior de Joyce. Sin embargo, “el monólogo no aparece en las narraciones galdosianas en el estado revuelto, inconexo” caracterizador del *Ulysses*: no presenta esos fragmentos dispersos típicos del pensamiento, pero sí transmite la complejidad del ser humano. En suma, Joyce pretendía transcribir el mecanismo del pensamiento espontáneo y libre, mientras que Galdós se basaba en la selección de los componentes del monólogo.

Otra técnica utilizada es la descripción en tercera persona y la introducción de frases entrecomilladas en estilo directo como en un diálogo sin verbo introductor de lengua; por ejemplo, en la ensoñación mencionada de Jacinta en el teatro (*Fortunata y Jacinta*, I, VIII, II).

Por último, también se emplea frecuentemente el estilo indirecto libre, una

técnica típica del Realismo con la cual se reproducen pensamientos y sensaciones de los personajes dentro del discurso del narrador sin verbos de lengua (dijo, pensó sintió) ni enlaces subordinantes (Cabrales, Hernández 2009: 36). Gramaticalmente, además de faltar el verbo introductorio, se produce un cambio de la persona “yo” a la persona “él”, lo cual repercute en los deícticos. Al sustituir las reflexiones del autor con las del personaje utilizando su estilo personal es como si la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de este (Alas 1882: 137). Es decir, la perspectiva y el lenguaje son característicos del personaje como en el sueño premonitorio de Fortunata mencionado más arriba (III, VII, IV).

5. Conclusiones

Galdós, preocupado por el funcionamiento de la vida interna, profundiza la psicología de sus personajes mediante sueños y fantasías, lo cual le permite realizar una delicada introspección que ha anticipado, aunque de forma elemental, los avances posteriores del psicoanálisis como el inconsciente, la censura onírica, el mecanismo de la proyección, o incluso el concepto de *sí múltiple*.

En general, el material onírico constituye una representación del mundo interno. A veces se presenta como una satisfacción de un deseo; en otras refleja una situación conflictiva o contradictoria, de modo que –como después intuiría Freud– deseo y conflicto actúan mutuamente de forma continuada, sea de modo complicado y simbólico, sea de modo simple como en los sueños de Luis. Además, lo onírico puede adquirir una función prospectiva anticipando acontecimientos futuros.

En suma, para describir estos estados, Galdós se vale de las mismas técnicas literarias utilizadas en otros momentos de la narración. Destaca el discurso indirecto libre, que contribuye a que la voz del narrador desaparezca y dota a sus personajes de una mayor autenticidad.

Por último, no debe pasarse por alto una cierta inquietud que el elemento onírico genera en el lector de Galdós, precisamente por su inserción en el contexto de una poética realista. Es a partir de la fricción entre los dos elementos, el sueño y la realidad, que se genera el aspecto imaginativo, grotesco y exasperado del primero, que desplaza al lector obligándolo a un cambio brusco de registro. Esto también resulta en el desbordamiento frecuente de la dimensión del sueño mismo a la realidad, a menudo con un tránsito en la zona media del delirio y la alucinación. Así que incluso las descripciones de la vida diaria desnuda y cruda están teñidas de sueños. Buñuel era muy consciente de este potencial onírico de la escritura de

Galdós, quien ciertamente había captado el aspecto paradójicamente surrealista de su “realismo” y, en sus múltiples versiones cinematográficas (*Nazarín*, *Tristana*), lo había empujado más hacia la irrealidad, capturando ese aspecto de *unheimlich*, que surge precisamente de la inquietante mezcla entre lo familiar y lo extraño, entre el realismo y la fantasía exasperada.

Bibliografía citada

- ABOAL LÓPEZ, MARÍA (2015), *La muerte en Galdós*, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- AGUIRRE, ÁNGEL MANUEL (1998), “La simbología de los sueños y de las pesadillas en dos novelas de Pérez Galdós: *Miau* y *La desheredada*”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, eds. Laura Dolfi; Elide Pittarello; Antonella Cancellier; Teresa Cirillo; Alessandra Melloni. Roma, Bulzoni: 123-34.
- ALAS, LEOPOLDO (1982), *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.
- ALLISON, GEORGE H.; ULLMAN, JOAN C. (1974), “The Intuitive Psychoanalytic Perspective of Galdós in *Fortunata and Jacinta*”, *International Journal of Psychoanalysis*, 55: 333-43.
- CABRALES, JOSÉ MANUEL; HERNÁNDEZ, GUILLERMO (2009), *Literatura española y latinoamericana 2: Del romanticismo a la actualidad*. Madrid, SGEL.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1951), *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
- CORREA, GUSTAVO (1970), “Pérez Galdós y la tradición calderoniana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250/2: 221-41.
- DE ARMAS, FREDERICK A. (2013), “Huellas de Cervantes en Galdós: la écfasis de San Bartolomé en *El amigo manso* y *Miau*”, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, ed. Carlos Mata-Induráin, Pamplona, EUNSA: 77-92.
- EARLE, PETER G. (1978), “Pérez Galdós: Meditación de la muerte”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 1: 49-59.
- ELIZALDE, IGNACIO (1988), “El naturalismo de Pérez Galdós”, *Realismo y naturalismo en España*, ed. Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos: 469-81.
- FREUD, SIGMUND (1899), *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Mondadori, 2012.
- GILLEPSIE, GERALD (1970), “*Miau*: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250/2: 415-27.
- GILMAN, STEPHEN (1985), *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus.

- GULLÓN, RICCARDO (1966), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
- INGELMO FERNÁNDEZ, JOAQUÍN; MÉNDEZ RUÍZ, JOSÉ ANTONIO (2013), “Estudio de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós: los sueños de Luisito Cadalso”, *Revista de psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, 21: 83-88.
- LAKHDARI, SADI (2010), “Les mots et les images chez Freud et Pérez Galdós: le dialecte du rêve et la création littéraire”, *Savoirs et clinique*, 1/12: 106-14.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1980), *Galdós*, Madrid, Castalia, 3 vols.
- ORTIZ ARMENGOL, PEDRO (1987), *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1881), *La desheredada*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1885), *Lo prohibido*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1886-1887), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1888), *Miau*, Madrid, Aguilar, 1970.
- RESNIK, SALOMON (1984), *Il teatro del sogno*, Torino, Boringhieri.
- RIBBANS, GEOFFREY (1977), “La figura de Villaamil en *Miau*”, *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 397-413.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO (1970), “Nota preliminar”, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Aguilar: 443-6.
- SHAW, DONALD L. (1973), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1986.
- ZAHAREAS, ANTHONY N. (1968), “El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta*”, *Anales galdosianos*, 3: 25-34.

Magdalena Jiménez Naharro es profesora, traductora y psicóloga multilingüe. Es lectora de español en la *Università degli Studi Roma Tre*. Sus áreas de investigación incluyen: la fraseología, la enseñanza del español L2, los aspectos psicológicos del aprendizaje multilingüe, la metodología CLIL y el proceso de escritura. Se doctoró en Lingüística aplicada (Universidad Pablo de Olavide, 2017) con una tesis sobre la complejidad sintáctica en la escritura académica (sobresaliente cum laude, mención internacional y premio extraordinario de doctorado).

magdalena.jimenez@uniroma3.it

ALBERTO MAFFINI ISIDORA RUFETE EN EL ALBA Y OCASO DE LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS

Università degli Studi di Milano

Resumen

En el presente artículo se examina la importancia del personaje de Isidora Rufete en las varias fases de las novelas galdosianas. De hecho, es con la novela que protagoniza, *La desheredada*, que se abre la fase de las novelas contemporáneas, en las que el autor canario asimila la lección del naturalismo francés. Después de un período de aparente olvido, el personaje reaparece en *Torquemada en la hoguera*, primera novela en que la estructura narrativa de las novelas contemporáneas empieza a cambiar hacia temas más espirituales, que llevarán a la fase del mismo nombre. Por lo tanto, Isidora Rufete asiste muy de cerca a los cambios en la escritura del autor, representando un punto de vista privilegiado para comprender las instancias que los animan.

palabras clave: Isidora Rufete, novelas contemporáneas, novelas espirituales, Galdós, *La desheredada*, *Torquemada en la hoguera*

Abstract

Isidora Rufete in the rise and decline of the Novelas contemporáneas

This article focuses on the importance of the character of Isidora Rufete during the various phases of Galdós's novels. In fact, the novel La desheredada, where Isidora acts as the main character, opens the phase of the novelas contemporáneas, through which the Canarian author conveyed the lesson of French naturalist writers. After a period of apparent oblivion, the character appears again in Torquemada en la hoguera, the first novel to show some changes from the usual novelas contemporáneas formula, taking into account new spiritual matters and clearing the path for the phase of the novelas espirituales. This means that Isidora Rufete witnesses the changes in the author's writing from a very close point of observation, thus providing a closer insight into the motivations underpinning them.

keywords: Isidora Rufete, novelas contemporáneas, novelas espirituales, Galdós, La desheredada, Torquemada en la hoguera

I. Introducción

Tradicionalmente la crítica ha venido dividiendo la producción novelesca de Benito Pérez Galdós en tres grandes etapas, empezando por las novelas de tesis, escritas a partir del extraordinario debut de *La fontana de oro*, en las que los personajes actúan, según delata el membrete dado a esta periodización, en conformidad con la visión que el autor quiere defender, en un mundo a menudo pintado con pinceladas vigorosas, orientadas a dar cuenta de una visión maniquea de la realidad (cfr. Javier López 2014). Sucesivamente, bajo la influencia de los escritores del naturalismo francés, cuya adecuación a las letras hispánicas sería objeto de una intensa correspondencia con doña Emilia Pardo Bazán (cfr. Bravo Villasante, 1975), se abre la fase central de las novelas contemporáneas, en las que el universo de los personajes se expande progresivamente, llegando a constituir, por su atención al detalle y complejidad, una realidad segunda marcada por un determinismo feroz (cfr. Bly 1983). Su progresiva y última difuminación en las novelas espirituales se produce de una forma menos abrupta con respecto a la transición precedente, respondiendo de tal manera a las inquietudes del autor canario, que sin modificar excesivamente el entorno —el estancado Madrid de finales del siglo XIX, en la espera de la definitiva derrota del 98— logra colocar dentro de sus novelas a personajes que poseen cualidades humanas excepcionales, para indicar un camino alternativo de regeneración moral y social.

La novela *La desheredada* mantiene, junto con su protagonista, Isidora Rufete, una peculiar importancia dentro del cuadro que acabamos de esbozar, como demuestra también la abundante producción bibliográfica al respecto. Limitando el análisis para los fines que queremos destacar en este artículo, nos detenemos ahora un momento a considerar los cambios intervenidos entre el manuscrito y la publicación de esta novela, en la que se produce la transición de la novela de tesis a la nueva novela española contemporánea. En el manuscrito Isidora se parece mucho más a una de las dramáticas heroínas del naturalismo francés, como bien señala Michael Schnepf: “the manuscript suggests that Galdós originally traced out a novel more representative of Zola’s theories than the published text” (Schnepf 1991: 245).

El manuscrito describe, según Schnepf, una Isidora más sensual y explícita, que se desplaza por lugares siniestros y llenos de tristes presagios, debatiéndose interiormente entre una fervorosa actividad y la tendencia a la inacción. Krow-Lucal (1977) justifica los cambios intervenidos en la primera edición de la novela, publicada en 1881 en *El diario médico*, con segundos pensamientos del autor, quien al final opta por un acercamiento más conservativo y menos polémico, acabando por alterar sig-

nificativamente el involucramiento del lector y determinando una mayor cercanía de aquel hacia Isidora. Así, se configura y confirma el juicio que Stephen Gilman da sobre nuestra protagonista en nombre de todos los lectores: “Isidora is attractive and pathetic; her excess of generosity and imprudence harm no one but herself; and it is only human that her novel will be the true one” (Gilman 1981: 111).

Por otra parte, pese al indudable cariño que su creador siente hacia este personaje, y que se ha manifestado ya a través de estos significativos cambios iniciales, que alejan la escritura de Galdós de una estricta observancia de los dictámenes naturalistas, Isidora Rufete no llega a convertirse en una presencia familiar en el Madrid galdosiano, tal y como les pasa a la de Bringas, o al doctor Miquis. La protagonista de *La desheredada* volverá a aparecer en las páginas del autor solamente después de la publicación de *Fortunata y Jacinta*, cumbre y cénit de las novelas contemporáneas, cerrando así esta fase y abriendo una nueva etapa, con características nuevas y peculiares. Esta puntual presencia de Isidora Rufete en momentos tan específicos y determinantes para el desarrollo de la escritura de Galdós hace que Isidora sea, más que cualquier otro personaje galdosiano, el que más de cerca asiste a las transformaciones que intervienen en la forma de narrar de su creador.

2. El alba de Isidora: *La desheredada*

2.1 *Los orígenes de Isidora*

En cuanto a sus orígenes, Isidora tiene dos padres: por un lado, dentro de la ficción de la novela, es hija de Tomás Rufete, un pobre loco que se encuentra encerrado en el asilo psiquiátrico de Leganés; por otro, está claro que el hombre a quien realmente debe su existencia es su padre de pluma, el mismo Galdós. Esta puntualización sobre la doble paternidad de la protagonista de la novela no se nos antoja baladí, pues pone de manifiesto dos elementos fundamentales: por un lado, la ausencia de una figura materna en la que ampararse y criarse y cuya búsqueda, por consecuencia, viene a ser el motor de la acción de la novela; por otro, el hecho de considerar al propio Galdós como padre de Isidora nos lleva a investigar más en detalle para descubrir el momento de su concebimiento: es decir, a detener nuestra atención en el ensayo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, que el autor escribió en 1870.

Como justamente nota Ewald, en aquella circunstancia, “Galdós describes the predicament of the modern Spanish novel are striking precisely because they are not temporal, but spatial. Confinement, or the restriction to a single social space

or class, is the malady of the novel of the time. Liberation from such restraints, the novelist implies, will be the defining characteristic of the national novel to come” (Ewald 2008: 361-62). El proyecto de las novelas contemporáneas, que arranca como acabamos de decir con la publicación de *La desheredada*, tiene por lo tanto el objetivo de liberar la novela española, abriéndole horizontes más amplios. Sin embargo, el autor, puesto en la faena de sacar de la materia novelable una nueva arquitectura de libertad narrativa, no pudo o no supo cumplir con este propósito, de manera que, en el primer ejemplar de este nuevo rumbo, los personajes se mueven en un entorno nuevamente encerrado y fuertemente claustrofóbico, prefigurado en la cautividad del mismo Tomás Rufete en Leganés¹.

Se podría atribuir la razón de este fallo al parecido fracaso hacia el que se dirigía el estado español en los finales del siglo XIX, tal y como hace Labanyi (2000), pero hay que subrayar también aquellos logros que Galdós sí consiguió alcanzar, y que se dejan apreciar ya en las primeras páginas del libro. La descripción inicial de Isidora, por ejemplo, es de sumo interés para entender la nueva dirección tomada en las novelas contemporáneas:

Estos múltiples deseos, que se encerraban en uno solo, fueron expresados atropelladamente y con turbación por la muchacha, que era más que medianamente bonita, no por cierto muy bien vestida ni con gran esmero calzada. Temblaba al hacer sus preguntas y ponía extraordinario ardor en la expresión de su deseo. Sus ojos expresivos habían llorado, y aún lloraban algo todavía. Sus manos algo bastas, sin duda a causa del trabajo, oprimían un lío de ropa seminueva, mal envuelta en un pañuelo rojo. Rojo era también el que ella en su cabeza llevaba, descuidadamente liado debajo de la barba a estilo de Madrid. ¿Con qué prenda se cubría? ¿Sotana, mantón, gabán de hombre? No: era una prenda híbrida, un arreglo del ruso al español, un cubrepersona de corte no muy conforme con el usual patrón. Ello es que su pañuelo rojo, sus lágrimas acabadas de secar, su gabán raído y de muy difícil calificación en indumentaria, su agraciado rostro, su ademán de resignación, sus botas mayores que los pies y ya entradas en días, inspiraban lástima-(Galdós 2000: 78).

Galdós se sirve aquí de su habilidad en la descripción para dar vida a un personaje cuyos rasgos más notables son la ambivalencia y la mediocridad, distanciándose así de las caracterizaciones más inmediatamente reconocibles y unívocas de la fase precedente, y asimilando los nuevos modelos de personajes propuestos por las novelas del naturalismo francés. La asociación de elementos de connotación positiva con otros, si no del todo negativos, por lo menos decadentes, es una cifra estilística

¹ Para un análisis más detallado de la relación entre espacio y locura en Galdós, cfr. Ramírez Herrera 2019

que dejará una huella persistente en la producción literaria del escritor canario; piénsese, por ejemplo, en el íncipit de *Misericordia*, con la descripción del portal de la iglesia de San Sebastián, dotado “de una fealdad risueña” (Galdós 1984: 62) o, dentro de la misma novela, en la descripción de Benina (Maffini 2018: 90-91) que ofrecen, bajo un parecer híbrido de miseria y grandeza, un paradigma de las condiciones de la España del tiempo, suspendida entre un pasado glorioso y un presente hecho de harapos, de los cuales no se sabe desprender. La misma ropa de Isidora es objeto de varios intentos de aproximación, más femeninos y refinados algunos (“sotana, mantón”) y más rudos y bastos otros, (“gabán de hombre”) de cuyo contraste surge la incertidumbre y la extraña impresión que se desprende de su persona. Lo que en cambio no se puede evitar apreciar es la sensualidad de Isidora, subrayada a través del uso del color rojo en sus prendas.

Otro recurso notable en el fragmento que acabamos de citar es la adopción del estilo indirecto libre, mediante el cual se insinúa desde ya, en la descripción, el intento de ofrecer falsas pistas al lector, por ejemplo, atribuyendo al trabajo cierta tosquedad de las manos de Isidora: pronto nos enteraremos, sin embargo, de que ella no es nada aficionada al trabajo manual, descartando, por lo tanto, la motivación ofrecida por el narrador, con el efecto de restar credibilidad a todas sus intervenciones.

Por último, hay que destacar el contraste entre el aspecto físico de Isidora, que oscila, como hemos dicho, entre atractivo y miserable, y su concitación interior, que se expresa a través de ojos lagrimosos y de preguntas temblorosas, a duras penas sometidos al control de la resignación. Este contraste recuerda en parte la labor del novelista, que somete su discurso a un control riguroso en el intento de cumplir con el propósito esbozado en las *Observaciones* y sin embargo algo se le escapa, aún de forma inconsciente.

Al terminar el análisis de este fragmento cabe decir que esta descripción sirve primariamente, dentro de la novela, para despertar interés en el lector: ¿quién es esta mujer de aspecto tan ambiguo? ¿Es la persona que dice ser, o es otra miserable cualquiera? Ferrando Valero, quien ha investigado el uso que Galdós hace de la anagnórisis, pone de relieve el constante proceso de desmitificación al cual este recurso literario está sometido en el conjunto de las novelas contemporáneas, re-conduciéndolo a una crítica que el autor canario hace de la literatura de folletín, que abusaba de este expediente: “Con intención de criticar el anacronismo que esto supone, las novelas de Galdós reelaboran paródicamente recursos narrativos arquetípicos del folletín” (Ferrando Valero 2015: 78-9). Elizabeth Bauer, por su parte, que nos ha ofrecido el más extenso estudio sobre la función de la anagnórisis en *La desheredada*, reconoce esta figura como el eje vertebrador de la novela

misma: “[a] thorough reconstruction of the anagnórisis... informs the narrative structure” (Bauer 1989: 43). Sin embargo, el despliegue de esta estructura está colocado, de forma anticlimática, en la mitad de la novela, en el capítulo XVI, originando una estructura que se presenta un tanto extraña con respecto a las expectativas del lector.

2.1 *Isidora y las expectativas*

La cuestión de las expectativas –del lector, del escritor respecto a su obra, de los mismos personajes– es de vital importancia; Isidora también se ha construido su propio castillo en el aire, imaginando con ojos abiertos su encuentro con la marquesa de Aransis y el futuro que tras este se le depararía:

Cuando se quedó sola, ¡qué cosas pensó y dijo! Y por la noche, ¡cómo se anticipó a los sucesos! ¡Con qué vigor y fuerza de fantasía construyó en su mente la persona de la marquesa, a quien nunca había visto, y qué bien imaginaba, falsificando la realidad, el cuadro que las dos harían, abrazadas, llorando juntas, sin poder expresar la multitud de afectos propios de un modo tan sublime! [...] Dio gracias al Señor porque reparaba al fin la gran injusticia cometida con ella por la sociedad; rezó, se espiritualizó, bañó su alma, si así puede decirse, en ondas de honradez y virtud; la aromatizó con esencias sacadas de la dignidad, de la magnanimidad y nobleza. Hizo luego mil proyectos, todos grandiosos y humanitarios, como socorrer pobres, vestir desnudos y consolar afligidos y menesterosos; y desde esta región de la beneficencia se precipitó a escape hacia los ensueños del lujo, en un carro triunfal tirado por atrevidos pensamientos, corriendo por entre nubes de supuestas delicias, hasta que fue a caer sin aliento, fatigada y moribunda en el abismo de rosas de un sueño dulce (Galdós 2000: 260).

Isidora actúa exactamente como es de esperar por parte de un personaje del folletín: en la vigilia del deseado encuentro con su supuesta abuela llena su cabeza de pensamientos lagrimosos, entrando en un estado de exaltación febril. La mujer piensa que sin esfuerzo alguno volverá pronto a ocupar su puesto en la sociedad, conforme a la voluntad divina, reparando de tal manera el agravio contra ella cometido. Después de este merecido reconocimiento, podrá finalmente dedicarse a loables obras de reforma social, arreglando en primera persona aquellas mismas injusticias que tanto la habían hecho sufrir. Hay mucha hipocresía en el discurso de Isidora, cuyo repentino cambio de las obras de misericordia a los devaneos por el lujo y los objetos preciosos revela la verdadera naturaleza de sus intereses mun-

danos. La crítica a los delirios y ensueños de una sociedad enferma de grandeza pasatista, que en la novela de tesis se explicitaba de forma más abierta a través de un enfrentamiento directo entre las instancias de la reacción y del progreso, ha pasado ahora a expresarse internamente y de una forma más sutil, cambiando las reglas del juego de la novela misma.

Más que la declaración de la propia marquesa: “En cuanto al parecido –continuó ésta–, nada tengo que decir, porque si alguno hay, es puramente casual... Me hará usted un favor en retirarse” (268) la sentencia definitiva sobre las aspiraciones nobiliarias de Isidora la pronuncia un lacayo que, al verla bajar las escaleras del Palacio de Aransis, “tomola este por una de las infinitas personas de aspecto decente que iba a pedir limosna a la marquesa, y le dijo: –¡Qué bonita es usted, prenda!” (268).

2.2 *Isidora, bajando la escalera social*

Con esta puntualización instintiva se cumple la reificación de la mujer y la primera señal de un cambio que, como un terremoto, sacudirá toda la novela. Hasta este momento, de hecho, Isidora ha venido sancionando cualquier expresión que se desviase de la decencia; es más, en su afán por parecer persona de buenos modales se empeña, en cuanto tenga algo de dinero, en comprar “un Diccionario de la Lengua castellana” (257), otro de sus innumerables gastos accesorios e infructíferos. Sin embargo, en la segunda parte de la novela, que está a punto de abrirse, Isidora viene a dar un giro completo a su lenguaje, que se vuelve, tras la desilusión sufrida, más colorido, sin rehuir de los tonos más vulgares del habla popular de Madrid. Rodríguez Marín habla de este proceso definiendo a la protagonista de *La desheredada* una “tránsfuga descendente”, por la dramática bajada de su estatus social: “todo se derrumba en cuanto las mencionadas aspiraciones se disipan, Isidora se resigna a no salir de la clase social en la que nació y acepta, por conveniencia material, compartir su vida con el brutal Francisco Surupa, *Gaitica*” (Rodríguez Marín 1996: 174).

Emilia Relimpio –que cuida del hijo deforme de Isidora, Riquín– observa asustada el cambio hacia el final de la novela:

–Desde la primera vez que vino en esta temporada hasta ahora ha variado tanto... Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya... Poco después

venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidió dos reales... Debe de andar mal. Como siempre..., ¡qué carácter y qué vida! (Galdós 2000: 484-85).

Cada visita y cada cambio de traje son un eslabón más abajo en el infierno de la miseria, económica y humana, que las novelas contemporáneas no recelan de contar. Si confrontamos este fragmento con la descripción inicial de Isidora, podemos notar cómo el entorno por el cual la mujer se ha obligado a moverse, sacrificando progresivamente la ambición y la libertad otorgadas por sus ensueños y fantasías irracionales, ha marcado con despiadada diligencia unas espantosas huellas en el aspecto exterior de la protagonista, que ahora se presenta con la voz ronca y la cara tumefacta. Como embebida de un líquido tóxico que poco a poco contamina todo, corroyendo hasta la médula de su ser y eliminando todo rasgo de ambigüedad, Isidora ha perdido su brillo y su chispa vital, acabando cristalizada en una existencia de pesares.

Son los estragos que han venido acumulándose por toda la segunda parte de la novela y que derivan del suicidio de Isidora, ya anticipado en el capítulo XVIII de la primera parte. De hecho, justo después de la decepcionante anagnórisis, la mujer elige la satisfacción de los apetitos carnales sobre la observación de las reglas de la decencia y de la moralidad, anunciando esta decisión corriendo hacia el regazo del marqués viudo de Saldeoro, bajo la mirada amargada y atónita de su caballero sin mancha y principal protector, don José de Relimpio. Parece que Galdós ha dado ya, en su primera novela contemporánea, con la aporía que determinará la crisis de la novela realista, tanto en el siglo XIX como en su reedición social del siglo XX: si los condicionamientos externos son tales y tan negativos como para borrar toda esperanza de redención para los personajes, ¿cuál es el sentido de observar sus acciones, indefectiblemente destinadas a la derrota? Se puede mejorar (y Galdós sin duda lo hará) en el estilo, en la complicación del enredo y en la mimesis de lo real, pero siempre se acabará por advertir cierto desaliento al llegar hacia el final de la obra.

El doctor Miquis, el personaje mediante el cual Galdós expresa a menudo su propio punto de vista (Engler 1970: 73) lo resume así:

Nuestra pobre amiga –dijo Augusto–, llevada de su miserable destino, o si se quiere más claro, de su imperfectísima condición moral, ha descendido mucho, y no es eso

lo peor, sino que ha de descender más todavía. Su hermano y ella han corrido a la perdición: él ha llegado, ella llegará. Distintos medios ha empleado cada uno: él ha ido con trote de bestia, ella con vuelo de pájaro; pero de todos modos y por todas partes se puede ir a la perdición, lo mismo por el suelo polvoroso que por el firmamento azul (Galdós 2000: 485).

No hay distinción, en cuanto a su destino final, entre Mariano, el bestial hermano de Isidora, y la protagonista. La comparación entre sus diferentes carreras y caídas –rápida una, más lenta la otra, pero invariablemente destinadas al fracaso– sugiere una dialéctica que se parece a la que existe entre cuento y novela: Mariano es un Pipá, un Ciàula, un marginado de la sociedad que rápidamente y en un rincón devora su propia existencia, casi sin advertir el peso de la derrota que el destino ha puesto, desde el principio, sobre sus hombros. Isidora en cambio resiste más, hace uso de su imaginación como sus homólogas francesas, incluso llega a aceptar el compromiso del mundo, solo para terminar, al par que él, vencida. La pluma de Galdós, que, como hemos visto en las *Observaciones*, ansiaba librarse, ha sabido seguir todo este revuelo y enfocar correctamente los hechos desde la distancia, evitando fáciles juicios moralizadores. Pero, llegados al momento del choque final entre la imaginación y la realidad, le han faltado instrumentos para ofrecer soluciones alternativas a la derrota e igualmente lógicas, de manera que, incluso en las novelas contemporáneas posteriores, por ciertos aspectos aún más logradas, el último triunfo toca a la razón práctica y prosaica, que elimina de su esfera de interés toda necesidad de literatura. Si nada cambiara, no existiría ninguna razón que justificara una eventual reaparición de Isidora después de haberse hundido en la muchedumbre de las calles madrileñas, un cuerpo más entre millares de cuerpos, como anuncia doña Emilia al pequeño Riquín al final de la novela: “Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre y no volverá; se ha caído al fondo, hijo mío, al fondo... Ya lo entenderás más adelante” (502).

3. El encuentro con Torquemada, una posibilidad de rescate para Isidora

La tutora de Riquín es solo otro ejemplo más de la mujer práctica y concreta que aparece en sendas novelas de Galdós, capaz de adaptarse a cualquier circunstancia y de alejar cualquier inquietud y pretensión de irracionalidad de su horizonte, colocándose, de tal manera, en los antípodas respecto a Isidora. Parecida a ella, Cruz del Águila mantiene en perfecto orden el mundo turbulento y haraposo de *Torquemada*, serie de cuatro novelas en las que se cumplen los primeros, decisivos

pasos hacia las novelas espirituales (cfr. Kronik 1997). En aquellas, el protagonista, Francisco de Torquemada, un despreciable usurero, intenta servirse de todos los medios posibles para subir su posición dentro de la sociedad, mostrando así compartir el mismo deseo que Isidora Rufete.

Sin embargo, frente al movimiento descensional que describe la trayectoria de la supuesta heredera de Aransis, especialmente después del negado desenlace feliz de su anagnórisis (cfr. Collins 1990: 13-23), Torquemada logra dolorosamente subir, un peldaño tras otro, la escalera social, aferrándose a su dinero, a su tesón y a la despiadada guía de su mujer, hasta acabar sus días enfermo en la cama, devorado por un cáncer del esófago. No es de extrañar, por lo tanto, que los caminos de estos dos personajes se crucen tempranamente, cuando todavía la tiránica regencia de Cruz del Águila está por instalarse, mostrando cuáles y cuán diversas pueden ser las direcciones tomadas por dos personajes que comparten las mismas aspiraciones.

Pues, señor, ahí va D. Francisco hacia la casa del señor aquél, que, a juzgar por los términos afflictivos de la carta, debía de estar a punto de caer, con toda su elegancia y sus tés, en los tribunales, y de exponer a la burla y a la deshonra un nombre respetable. Por el camino sintió el tacaño que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿y quién creéis que era? Pues una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto con pañuelo de cuadros rojos y azules. El palmito era de la mejor ley; pero muy ajado ya por fatigosas campañas. Bien se conocía en ella a la mujer que sabe vestirse, aunque iba en aquella ocasión hecha un pingo, casi indecente, con falda remendada, mantón de ala de mosca y unas botas... ¡Dios, qué botas, y cómo desfiguraban aquel pie tan bonito!

—¡Isidora!...—exclamó D. Francisco, poniendo cara de regocijo, cosa en él muy desusada.— ¿A dónde va usted con ese ajetreado cuerpo? (Galdós 2019: 115).

El encuentro entre los dos personajes se produce en la calle, durante uno de los infinitos vaivenes madrileños de don Francisco. La intervención del narrador —¿y quién creéis que era?— aumenta el *suspense* y delata una nota de cariño: la mendiga que está tirando de la capa de Torquemada no es una mujer cualquiera. Aún vestida de manera casi indecente, de la figura de Isidora se desprenden todavía unos modales que cautivan y contrastan con la impresión general de su persona: las circunstancias, por decirlo con Ortega y Gasset, no lo han podido todo con ella. Torquemada la reconoce enseguida, apostrofándola por el solo nombre de pila: Isidora. No es ya la hija del pobre loco Tomás Rufete, ni la fingida heredera de Aransis: es simplemente Isidora. En la exclamación se puede advertir cierto cariño, parecido al de un padre que ha encontrado a su hija perdida, y es tal la fuerza de

este sentimiento, que asoma, muy fuera de lo habitual, en la cara del propio Torquemada.

–Iba a su casa. Sr. D. Francisco, tenga compasión de nosotros... ¿Por qué es usted tan tirano y tan de piedra? ¿No ve cómo estamos? ¿No tiene tan siquiera un poquito de humanidad?

–Hija de mi alma, usted me juzga mal... ¿Y si yo le dijera ahora que iba pensando en usted... que me acordaba del recado que me mandó ayer por el hijo de la portera... y de lo que usted misma me dijo anteayer en la calle?

–¡Vaya, que no hacerse cargo de nuestra situación!– dijo la mujer echándose a llorar.

–Martín muriéndose... el pobrecito... en aquel buhardillón helado.... Ni cama, ni medicinas, ni con qué poner un triste puchero para darle una taza de caldo.... ¡Qué dolor! Don Francisco, tenga cristiandad y no nos abandone. Cierto que no tenemos crédito; pero á Martín le quedan media docena de estudios muy bonitos.... Verá usted... el de la sierra de Guadarrama, precioso... el de La Granja, con aquellos arbolitos... también, y el de... qué sé yo qué. Todos muy bonitos: Se los llevaré... pero no sea malo y compádecase del pobre artista.... (116).

Isidora aprovecha de la grieta que se ha abierto en el corazón de piedra de Torquemada para presentarle sus quejas y, de paso, pedirle más recursos. El usurero le contesta con solicitud, pero detrás de sus palabras, una vez más, se esconde el mismísimo Galdós. La mención de repetidos encuentros con la mujer demuestra principalmente una cosa: el autor no se ha olvidado del personaje que ha protagonizado su exordio en las novelas contemporáneas; su trayectoria se merece otro final que no sea simplemente desaparecer en las calles de Madrid. La situación está bastante desesperada: Isidora se ha dejado llevar, una vez más, por los sentimientos, y parece ahora compartir su vida con un artista sin recursos, un tal Martín, que yace enfermo en una cama. Al opuesto de Tristana, quien renuncia al arte y a una vida inconformista por cumplir con los auspicios de la sociedad (cfr. Sánchez 1977), Isidora vive su vida sin pensar demasiado en las consecuencias: solo acude a Torquemada para resolver sus necesidades materiales inmediatas y poco le importa vincularse aún más con el usurero. Tanto es así, que las súplicas de Isidora tienen su efecto, y con la promesa de socorrerle cuanto antes, Torquemada se despide de ella.

Tras una pequeña divagación, el usurero llega al domicilio de Isidora para dar efecto a sus palabras:

Era en la calle de la Luna, edificio de buena apariencia, que albergaba en el principal á un aristócrata; más arriba familias modestas, y en el techo un enjambre de pobres. Tor-

quemada recorrió el pasillo obscuro buscando una puerta. Los números de éstas eran inútiles, porque no se veían. [...] Hallóse D. Francisco dentro de una estancia cuyo inclinado techo tocaba al piso por la parte contraria a la puerta; arriba, un ventanón con algunos de sus vidrios rotos, tapados con trapos y papeles; el suelo, de baldosín, cubierto a trechos de pedazos de alfombra; a un lado un baúl abierto, dos sillas, un anafre con lumbré; a otro, una cama, sobre la cual, entre mantas y ropas diversas, medio vestido y medio abrigado, yacía un hombre como de treinta años, guapo, de barba puntiaguda, ojos grandes, frente hermosa, demacrado y con los pómulos ligeramente encendidos; en las sienes una depresión verdosa, y las orejas transparentes como la cera de los devotos que se cuelgan en los altares (Galdós 2019: 119).

La casa de Isidora es un compendio de su existencia: las buenas apariencias exteriores albergan a un aristócrata, reflejo de sus antiguas pretensiones nobiliarias; después, se pasa a una zona intermedia, que representa aquel mundo burgués modesto y decente donde la protagonista no pudo o no quiso asentarse, terminando así en la miseria extremada y anónima del ático donde vive. El interior del piso es un cúmulo de objetos entre rotos e inservibles, arreglados en el vano intento de tapar todos los agujeros de una existencia de penurias. Martín, el hombre con quien Isidora comparte ahora su vida, está colocado sobre la cama cual otro objeto más, con colores y facciones de difunto. Nada, en este cuadro miserable, deja entrever un desenlace, si no feliz, por lo menos esperanzador. Lo reconoce el mismo Torquemada: “El pobre está más tísico que la Traviatta. ¡Lástima de muchacho! [...] Al camposanto es a donde tú vas prontito –pensó Torquemada” (119). Aún así, el hombre se lanza en una contratación bastante animada, con el objetivo de proporcionar a la pareja los recursos que piden. Desde un punto de vista económico, está claro que esta discusión no tiene ningún sentido: Martín se va a morir pronto y si el lector algo ha aprendido de la lectura de *La desheredada* es que nunca hay que dejar a Isidora Rufete con dinero, so pena de verlo invariablemente despilfarrado. El objetivo de Torquemada está en otro nivel y casi no se atreve a decirlo, acercándose a aquel cautelosamente.

Primero, vuelve a insinuar la cuestión de la descendencia de Isidora (es sobremanera curioso que lo haga él, un hombre que no tiene ninguna nobleza de sangre, dejando entrever por el apellido un origen converso): “Como que con usted se puede entender uno fácilmente; porque usted, Isidorita, no es como esas otras mujeronas que no tienen educación. Usted es una persona decente que ha venido á menos, y tiene todo el aquél de mujer fina, como hija neta de marqueses... Bien lo sé... y que le quitaron la posición que le corresponde esos pillos de la curia...” (120-1) volviendo a repetir el asunto más adelante, una vez terminada la contrata-

ción: “–Pues se me ha ocurrido... no es idea de ahora, que la tengo hace tiempo... Se me ha ocurrido que si la Isidora conserva los papales de su herencia y sucesión de la casa de Aransis, hemos de intentar sacar eso...” (125). La aparente divagación sobre asuntos que habían sido ya de sobra aclarados es necesaria a reconocer a la palabra el poder que tanto Torquemada ansia y que Galdós iba buscando: el de transformar el real según los deseos de quien habla, para plasmarlo en una nueva versión más favorable. El poder salvífico de la palabra es la única llave para escapar-se del laberinto de la realidad hacia un mundo donde las posibilidades de mejorar no se vean truncadas desde el principio.

A pesar de su inquietud, el verdadero objetivo de Torquemada sigue disimulado bajo el disfraz de una normal contratación: frente a los tres mil reales pedidos por Isidora, el usurero se atreve a ofrecer hasta ochocientos, tomando como garantía dos cuadros del moribundo Martín. Es la favorable conclusión de aquel trato que le permite a Isidora revelar el motivo secreto de aquella inesperada generosidad:

–Ya sé– dijo Isidora, desprendiéndose de los brazos del avaro, –que tiene usted al niño malo. ¡Pobrecito! Verá usted cómo se le pone bueno ahora...

–¡Ahora! ¿Por qué ahora?– preguntó Torquemada con ansiedad muy viva.

–Pues... qué sé yo.... Me parece que Dios le ha de favorecer, le ha de premiar sus buenas obras...” (124-25).

La visión de la historia en clave providencial, con la seguridad que a los buenos –mejor, a los que hacen el bien– no ha de pasarle ningún mal es la idea inconfesable que agita los sueños del último Galdós. Poco importan todas las trabas que el mismo Torquemada ha puesto en su actuar: en primer lugar, un comportamiento de rasgos claramente simoníacos, pues intenta convencerse de que los bienes materiales pueden comprar la salvación y el favor divino. Las aseveraciones de Isidora: “–Vivirá [...] yo se lo voy a pedir a la Virgencita del Carmen” y de Martín: “D. Francisco, no llore, que el chico vive.... Me lo dice el corazón, me lo dice una voz secreta.... Viviremos todos y seremos felices” (125) confirman la validez de esta idea (“me parece que Dios le ha de favorecer sus buenas obras”) y abren un camino que no se interrumpirá ni siquiera con la muerte del pequeño Valentín, que probará la falsedad de ambas aseveraciones. Torquemada seguirá deseando obtener el reconocimiento social de sus pares y, de paso, atenderá a su propia mejora espiritual para ganarse un destino final seguro para su alma y para el estado español, con una confusión de planes magistralmente elaborada y evidente sobre todo en el último capítulo de la tetralogía, *Torquemada y San Pedro*. Nada de esto hubiera sido posible, sin embargo, sin la intervención de Isidora Rufete, hija predilecta de

Galdós, de la que ya no sabremos más nada. Su inquebrantable entusiasmo vital, a pesar de las continuas derrotas sufridas, hizo posible que aquella palabra de ilusión, brotada en las postreras asperezas de las novelas contemporáneas, no se estancase en los angostos límites de la realidad, sino encontrase por fin desahogo, volviéndose nuevamente fecunda y cumpliendo por fin los auspicios de su creador mediante las nuevas novelas espirituales.

Bibliografía citada

- BAUER, ELIZABETH (1989), "Isidora's Anagnorisis: Reading, Plot, and Identity in *La desheredada*", *Anales Galdosianos*, 24: 43-52.
- BLY, PETER A. (1983), *Galdós's Novel of the Historical Imagination: A Study of the Contemporary Novels*, Liverpool, Francis Cairns.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1975), *Cartas a Galdós; Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Turner.
- COLLINS, MARSHA S. (1990), "Sliding into the Vortex: Patterns of Ascent and Descent in *La desheredada*", *Anales Galdosianos*, 25: 13-23.
- ENGLER, KAY (1970), "Linguistic Determination of Point of View: *La desheredada*", *Ibero-Romania*, 3: 142-51.
- EWALD, LIANA (2008), "Confinement, consolation and confession in Galdós's *La desheredada*", *Hispanic review*, 76/4: 361-386.
- FERRANDO VALERO, CARLES (2015), "Dialecticas de la novela moderna: realismo y tipología narrativa en *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic review*, 83/1: 77-98.
- GILMAN, STEPHEN (1981), *Galdós and the art of the European novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press.
- JAVIER LÓPEZ, IGNACIO (2014), *La novela ideológica (1875-1880): La literatura de ideas en la España de la Restauración*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- KRONIK, JOHN W. (1997), "Lector y narrador" en *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*, Arencibia Y. (ed.), Madrid, Castalia: 79-114.
- KROW-LUCAL, MARTHA (1977), "The evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada*", *Anales Galdosianos*, 12: 21-37.
- LABANYI, JO (2000), *Gender and modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press.
- MAFFINI, ALBERTO (2019), "Benina. Mujer santa para las tres religiones monoteístas", *Cuadernos AISPI*, 13/1: 89-100.

- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1984), *Misericordia*, García Lorenzo L. (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2000), *La desheredada*, Gullón G. (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2019), *Torquemada en la Hoguera*, en *Las novelas de Torquemada*, ed. López I.J. (ed.), Madrid, Cátedra.
- RAMÍREZ HERRERA, MARÍA DEL CARMEN (2019), *La interrelación entre espacio y locura en las novelas contemporáneas materialistas de Benito Pérez Galdós* (tesis doctoral).
- RODRÍGUEZ MARÍN, RAFAEL (1996), *La lengua como elemento caracterizador en las novelas contemporáneas de Galdós*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ, ROBERTO G. (1977), “Galdós’ Tristana: anatomy of a disappointment”, *Anales Galdosianos*, 12: 111-25.
- SCHNEPF, MICHAEL A. (1991), “Galdós’s *La desheredada* manuscript: a note on the creation of Isidora Rufete”, *Romance Notes*, 31, 3: 245-50.

Alberto Maffini recibió el título de Doctor en Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras por la Universidad de Milán y la Universidad de Córdoba (España), con la tesis “Del espacio deshumanizado al espacio de la memoria. Trayectorias de los poetas del ‘27”. También ha publicado varios artículos sobre el mundo novelesco de Benito Pérez Galdós, la recepción de la literatura catalana en Italia a comienzos del siglo XX, así como la figura del rey Sebastián de Portugal en las letras españolas. Actualmente trabaja como profesor de escuela secundaria.

alberto.maffini17@gmail.com

CARLOTTA ORLANDI UN SIGLO Y MEDIO DE GALDÓS EN ITALIA. LAS TRADUCCIONES 1874-2000 (Y UNA “PENÌNSULA” AL NUEVO MILENIO)

Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo se propone trazar un panorama de las ediciones de Benito Pérez Galdós publicadas en editoriales italianas desde 1874 hasta 2000, con una breve incursión en la primera década del nuevo milenio. Para ello, se dará cuenta de los textos traducidos y de las editoriales activas en el periodo considerado, además de hacer un balance de la penetración del autor canario en nuestro país, para ilustrar cómo este se ha convertido en un autor clásico, conocido sobre todo por especialistas.

palabras clave: Galdós; Italia; traducción; editoriales italianas

Abstract

Galdós in Italy for a century and a half. The Italian translations from 1874 until 2000 and a peninsula to the new millennium

This paper aims to provide an overview of Benito Pérez Galdós's editions printed by Italian publishers from 1874 to 2000, with a brief foray into the first fifteen years of the new millennium. In order to do so, we will give and account of both the translated texts and the active publishing houses in the considered time span; moreover, we will draw a balance of Galdós's presence in our country to point out how the Spanish author has become a classic, even though he is known mostly by specialists.

keywords: Galdós; Italy; translations; Italian publishers

Ya por el periodo que aparece en el título queda patente la presencia constante de Benito Pérez Galdós en el mundo editorial italiano. De hecho, en la horquilla de las fechas consideradas, puede sorprender un inicio tan temprano que señale el interés de nuestro país no solo hacia el propio autor canario en los albores de su carrera, sino, más en general, hacia una literatura española que, a la altura de las últimas décadas del siglo XIX, permanecía bastante relegada a los márgenes de la atención editorial que, como subraya Franco Meregalli, estaba orientada hacia la producción francesa (cfr. Meregalli 1974). A finales del siglo XIX, al lado de la imagen turbulenta que de España se tenía en Italia por los coevos acontecimientos sociales y políticos y por las circunstancias que llevaron a Amadeo de Saboya a renunciar a la corona española en 1872, algunos escritores italianos publican libros de viaje que fueron fomentando una apertura curiosa hacia esas tierras hermanas y olvidadas durante bastante tiempo; es el caso, entre otros, de *Spagna* de Edmondo de Amicis, cuyo valor literario se ha rescatado en las últimas décadas. Dentro de este marco social, histórico y cultural hay que situar la labor de divulgación de la editorial milanesa de los hermanos Treves, una de las más activas y exitosas del periodo, fundada en 1861 por Emilio Treves, que, como apunta Matteo Lefèvre con relación a la difusión de la literatura hispánica en Italia, fue “uno degli addetti ai lavori più importanti dell’epoca” (Lefèvre 2017: 339) y dio a conocer diferentes autores españoles como Baroja o el mismo Galdós.

Veamos, pues, más de cerca las traducciones italianas de Galdós que aparecen a finales del siglo XIX en la editorial de Treves:

La fontana d’oro, Milano, Treves («Biblioteca amena»), 1874

Donna perfetta: racconto, Milano, Treves («Biblioteca amena»), 1897.

La fecha temprana de publicación de *La fontana de oro*, a tan solo cuatro años de la *princeps* española (1870), marca el primer encuentro entre Galdós e Italia, y en una colección, la de «Biblioteca amena», que probablemente fue el proyecto literario con más alcance en términos de público en el periodo de la Italia unificada. Dicha histórica y amplia colección, gracias a los precios asequibles de sus libros, llegó a orientar los gustos de generaciones de lectores jóvenes y adultos, acogiendo y ofreciendo en su catálogo tanto la narrativa así llamada de *feuilleton*, como los mejores frutos literarios del realismo y de los sucesivos “ismos” de principios del siglo XX. Asimismo, digno de mención es el traductor de *La fontana de oro*, Federico Pozzani, una figura comprometida en la difusión de la novela española contemporánea en Italia y que empieza a colaborar con Treves en 1873 en virtud de la publicación de *Maria la graziosa* de Fernán Caballero y que, posteriormen-

te, seguiría dando voz a autores como Julio Nombela con *El coche del diablo* (*La carrozza del diavolo*). Estas traducciones fueron ensanchando la presencia de la narrativa española en los catálogos italianos, en pos de una renovación propugnada por el programa de algunos intelectuales, como el crítico Giuseppe Chiarini, que defendían una posición abierta hacia las lenguas vivas que redujera ese culto casi exclusivo a los idiomas clásicos¹. De hecho, justamente buscando ese propósito, y por esos mismos años, Giovanni Antonio Cesareo escribió unas reseñas de novelas españolas en importantes revistas y periódicos como *Nuova antologia*² y *Fanfulla*³ que dieran cuenta de la calidad literaria de esas obras. A lo largo del último tercio del siglo XIX, por lo tanto, la labor de Pozzani en una de las editoriales más vivaces en la Italia post-unitaria, así como las contribuciones divulgativas de algunos intelectuales, sentaron las bases para el interés que algunos filólogos románicos, entre los que cabe destacar a Mario Casella y Cesare De Lollis (cfr. Macrì 1962), manifestarían hacia la cultura española a principios del siglo XX.

Volviendo a la traducción de *La fontana de oro*, hay que hacer hincapié también en la consonancia que la mirada de Galdós sobre los conflictos del siglo XIX suponía para una Italia recién unificada y, por ende, en el interés social e histórico del tema para el público al que los Treves querían dirigirse: una mirada aguda, la galdosiana, que entrelazaba los acontecimientos de la primera parte del siglo XIX con sus consecuencias más actuales y que “no eran sino continuación de una serie de perturbaciones que venía de atrás” (Pérez Vidal 1979: 215).

Como hemos apuntado, la segunda novela se publica en 1897: se trata de *Doña perfecta* y podemos decir que Galdós, obtenido ya cierto éxito en su país natal, encuentra una posición privilegiada también en la «Biblioteca amena» como autor representativo de la corriente realista española. Dicha versión, en todo caso, no fue la primera de esta novela que apareció en lengua italiana, ya que hubo otras dos que se publicaron anteriormente: una, por entregas, de junio a julio de 1892, en el diario milanés *La Perseveranza. Giornale del mattino*, con traducción al cuidado de Irma Rios⁴; y una segunda publicada como folletín dos años después, en 1894, en el *Corriere delle Puglie* de Bari con traducción a cargo del profesor y periodista

1 Algunas de estas ideas se expresan en “L'avvenimento della letteratura universale”.

2 Revista especializada en Letras, Ciencias y Artes y activa todavía hoy en día, se fundó en Florencia en 1866.

3 Periódico fundado en Florencia en 1870. En 1879 se creó el suplemento dominical, primer semanal literario de carácter nacional después de la Unificación. El periódico cerraría en 1899; el suplemento en 1919.

4 Colaboradora de Treves desde finales del XIX hasta la primera década del XX, traducía sobre todo del alemán y del inglés.

G. C. Bernardi, bajo el pseudónimo de Diana d'Alteno. Por lo que se refiere a la identidad del traductor de la edición Treves, aunque su nombre no aparezca en el libro, podemos suponer que fuera la misma Rios, ya que, como ilustra de Paz de Castro, “es llamativa la semejanza de esta *Donna Perfetta* con la versión primitiva de Irma Rios e incluso la disposición de los capítulos coincide” (de Paz de Castro 2018: 822).

Estas dos novelas tempranas encuentran enseguida un espacio dentro del mundo editorial italiano de la época porque reflejaban las preocupaciones históricas y sociales en un periodo bastante tumultuoso desde el punto de vista político, entre afanes de derecha e izquierda, y que tenían fuerte resonancia también en la vida cotidiana.

Las noticias que tenemos acerca de estas tempranas versiones del escritor canario –cabe precisarlo antes de seguir adelante– así como los datos sucesivos que se van a aportar⁵, solo se proponen esbozar una primera reseña de la presencia galdosiana en el mundo editorial italiano, sin entrar en cuestiones más directamente relacionadas con las características *internas* de cada traducción, con la “aceptabilidad” o la “adecuación” (cfr. Even-Zohar 1990) de las mismas respecto al contexto de recepción, para las que se necesitarían estudios distintos y pormenorizados. En todo caso, por lo pronto y por lo general, podemos afirmar que a la altura del último tercio del siglo XIX, la “posición” de las traducciones en el “polisistema literario” (cfr. Even-Zohar 1990) italiano es bastante central, debido a las numerosas versiones de la narrativa más en boga, es decir, de la francesa, rusa, inglesa y alemana, y dentro de este sistema, como venimos observando, la narrativa española, justamente gracias al trabajo de algunos traductores y editores, empieza a ganarse su espacio en el mercado, un espacio que se ampliaría nada más entrado el siglo XX. De hecho, en la década inaugural de este siglo hay tres sellos que publican la obra de Galdós; al lado de Treves, efectivamente, encontramos otras dos casas editoras muy importantes y activas en este periodo: Bemporad y Nerbini. Los libros

5 Por lo que concierne a los datos del presente artículo, debido a la emergencia sanitaria Covid-19, no siempre ha sido posible consultar de primera mano las fuentes, con lo cual nos basamos mayormente en la información proporcionada por los catálogos, en papel y digitales, de las distintas editoriales mencionadas y, en general, por el catálogo online OPAC *Sistema Bibliotecario Nazionale* [<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>]. Además, hemos podido consultar los estudios sobre el mundo editorial italiano y sus protagonistas de Gian Carlo Ferretti (*Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*), Patrizia Caccia (*Editori a Milano (1900-1945): repertorio*), Giuliano Vignini (*Rapporto sull'editoria italiana: struttura, produzione, mercato*), Giovanni Ragone (*Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*), Massimo Grillandi (*Emilio Treves*), así como los trabajos de Nancy De Benedetto (*Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*) y Maria Serena Zagolin (*Mappa di autori e testi ispanici nell'editoria italiana*) sobre las traducciones de obras hispánicas en nuestro país.

en cuestión son los siguientes:

Gloria: romanzo contemporaneo. Prima traduzione italiana dallo spagnolo autorizzata dall'autore di Italo Argenti, Firenze, Bemporad, R. Bemporad & Figlio, 1901

Sicut Christus (Nazarin). Prima versione italiana autorizzata dall'autore di Guido Rubetti e Jose Leon Pagano, Firenze, Nerbini, 1902

Marianela e Trafalgar: racconti, Milano, Fratelli Treves («Biblioteca amena»), 1907.

Estas tres ediciones, junto con las del siglo anterior, fueron las únicas editadas en vida de su autor. *Gloria*⁶ está presentada por Bemporad como la obra maestra de Galdós y, de hecho, críticos del periodo como la conocida Ines Castellani consideraban a don Benito como un creador de gran fuerza, interés y profundidad por su capacidad de penetración en la naturaleza de la condición humana⁷. Esta traducción, encargada a Italo Argenti, fue tachada de *cattiva* en la reseña publicada ese mismo año por el escritor Enrico Corradini en *Il Marzocco* (“Gloria di P. Galdós”, *Il Marzocco*, 6/15); sin embargo, el crítico Giustino L. Ferri alabó precisamente la labor de Argenti por dar a conocer la reflexión acerca del conflicto religioso planteado en la novela⁸. Solo un año después (1902), y como en el caso precedente, saldría la primera versión italiana de *Nazarín*, autorizada por el mismo Galdós; la edición vio la luz gracias al trabajo conjunto de Guido Rubetti y José León Pagano, quien también había colaborado en la traducción de *Gloria*⁹. Por lo que se refiere

6 Por lo que concierne a *Gloria*, esta se publica para un sello, Bemporad, que llevaba ya unos años de actividad. En 1889 su propiedad pasó a Roberto Bemporad, quien, al morir poco después, fue sustituido por su hijo Enrico. El catálogo, por aquel entonces, contaba con textos histórico-literarios, escolares, así como pequeñas enciclopedias y clásicos en ediciones asequibles. Durante la época de las leyes raciales en Italia y por los orígenes judíos de la familia, la editorial pasaría a llamarse Marzocco. Posteriormente, al morir Enrico Bemporad en 1944, el sello fue relevado por el que fuera ya su director, Renato Giunti, para permanecer hasta hoy en día dentro del grupo editorial homónimo.

7 Ines Castellani Fantoni Benaglio escribe, en un artículo en la *Gazzetta Letteraria* de Turín en 1892, que Galdós tiene un “senso dell’umano così vasto, che varca le frontiere d’ogni nazionalità” (Castellani Fantoni Benaglio 1892: 343).

8 Nos referimos a su reseña en *Fanfulla della Domenica*: “E se Gloria come romanzo lascia il lettore indifferente, come studio di una ardua questione suscita tutto un ordine di pensieri e ragionamenti che sono troppo a lungo rimasti addormentati nei cervelli della generazione che va invecchiando” (Ferri 1901: 1).

9 José León Pagano debió encargarse del prólogo a la edición italiana de *Gloria*, que, sin embargo,

a la editorial Nerbini, esta es una de las más antiguas de Florencia, cuya fundación data de 1897. Por aquel entonces vinculada a la ideología socialista, sus catálogos acogieron desde los cómics hasta los clásicos de la novela rusa y francesa del siglo XIX; como en el caso de *Gloria*, aquí también lo que se destaca es, una vez más, el tema religioso “como asunto de interés humano, como asunto sociológico” (Pagano 1904: 89).

La primera década del siglo XX se cierra con la publicación en conjunto de uno de los *Episodios Nacionales* (*Trafalgar*) y de la novela *Marianela* y es nuevamente la casa milanese Treves la que acoge a Galdós en la ya mencionada colección «Biblioteca amena» en 1907 (otra vez, según una costumbre frecuente en la época, sin indicar el nombre del traductor). Los títulos traducidos en la primera década del siglo XX van aumentando los catálogos editoriales sobre todo gracias a la directa intermediación del autor con la editorial, ya que Galdós siempre manifestó la voluntad de difundir “su obra en el extranjero” (de Paz de Castro 2018: 820). Después de esta edición hay un vacío de casi veinte años y, durante un tiempo, del escritor canario a Italia llegarían noticias que estaban más bien relacionadas con su perfil político, incluida su candidatura al Premio Nobel. La imagen que de don Benito se tenía por aquel entonces, pues, era de republicano y anticlerical, lo cual dio lugar a valoraciones críticas muy influenciadas por las ideologías conservadoras en juego. Así, a lo largo de este periodo de ausencia, sobre Galdós abundan los tópicos, sea de marco ideológico, por parte de los conservadores, sea por una parte de la crítica que seguía haciéndose eco de opiniones indirectas y parciales con relación a las virtudes artísticas de su trabajo literario; en ambos casos, sin duda, un retrato poco fiel.

Unas traducciones de nuestro autor vuelven a aparecer en los catálogos italianos durante el periodo fascista, en el que las pocas ediciones que encontramos cargan la obra galdosiana de una interpretación conservadora, basada en el “Cattolicesimo, la famiglia e i valori tradizionali” (Sinatra 2015: 89). En los años veinte aparecen las siguientes ediciones:

Fortunata e Giacinta: storia di due donne maritate. Prima versione italiana di Silvia Baccani Giani, Firenze, A. Salani Edit. Tip., 1926

Misericordia: scene di vita madrileña di Benito Pérez Galdós. Prima versione italiana di Camillo Berra, Torino, Cosmopolita, 1929.

Se trata en ambos casos de las primeras versiones italianas de las dos novelas, después de muerto Galdós. La primera retoma el hilo de las *Novelas españolas con-*

acabó publicándose sin estudio preliminar.

temporáneas, en la editorial florentina Salani¹⁰. En el caso de *Fortunata e Giacinta* también hay que destacar la figura de la traductora, Silvia Baccani Giani. A raíz de un viaje a Chile a finales del s. XIX para acompañar a su marido, Silvia Baccani aprende el español y empieza a publicar artículos sobre las costumbres de ese país, aunque su nombre se recuerda hoy en día por verter obras españolas al italiano, labor que empieza precisamente en Salani con la publicación de *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán (*Il castello di Ulloa: romanzo*, 1925).

También la editorial “vanguardista” Cosmopolita se interesa por Galdós, dando a la imprenta la novela *Misericordia*. La versión es de Camillo Berra, especializado en verter obras del español y del francés y cuyo estreno como traductor llega precisamente con esta edición de 1929. Posteriormente, Berra seguiría dedicándose al oficio durante treinta años, traduciendo tanto a los clásicos (Calderón de la Barca, Leandro Fernández de Moratín, etc.) como también a muchos escritores decimonónicos españoles e hispanoamericanos, y colaborando con editoriales prestigiosas como Vallecchi y UTET.

Durante la década siguiente, las versiones de Galdós no pasan de la reedición de *Misericordia* y de la novela teatral *El abuelo*:

Misericordia: I bassifondi di Madrid. Traduzione di Camillo Berra, Perugia, Novissima («Romanzieri moderni di tutto il mondo»), 1932

Il nonno: commedia drammatica in cinque atti. Traduzione di Gilberto Beccari, Firenze, Nemi («Collezione del teatro comico e drammatico»), 1933.

Por lo que se refiere a la primera, como hemos dicho, se trata de la misma traducción aparecida en la editorial Cosmopolita y ahora dada a luz por otra casa, Novissima, que precisamente se dedicaba a la reedición de obras ya publicadas por otros sellos. A la altura de 1932, pues, el autor canario encuentra un lugar destacado en una colección “Romanzieri moderni di tutto il mondo”, que consagra su presencia entre los más importantes novelistas ‘de todo el mundo’. Además, cabe observar que en este caso concreto se trata de dos novelas tardías de la producción galdosiana, que retoman ciertos tópicos de la recepción de este autor en Italia y que tienen que ver, por un lado, con su sutileza en la observación de la sociedad y, por otro, con la independencia de su búsqueda espiritual. Precisamente dentro de este último aspecto, considerando el periodo histórico que preparaba el terreno para la

¹⁰ Salani es una de las casas más antiguas de Italia, hoy en día parte del grupo Mauri Spagnol; desde su fundación, en 1862, empezó como tipografía, a la que luego su fundador, Adriano Salani, añadiría la casa editora propiamente dicha. Al morirse él en 1904, la editorial pasó en manos de su hijo Ettore y, más tarde, al hijo de este, Mario Salani.

Guerra Civil, acompañado de cierta consonancia ideológica –y también editorial– entre falangistas y fascistas “nella creazione di un’idea di un ‘destino nazionale’” (Sinatra 2015: 89), encaja la traducción de *El abuelo* que, en efecto, propugna la idea de destino compartido basado en el amor a la humanidad, la verdadera familia de todo ser humano. Sin duda, muy interesante es el perfil del traductor, Gilberto Beccari, que, como Berra y otros, pertenece a esa fila de profesionales que ya no se dedica a colaboraciones esporádicas, sino que se especializa en determinadas áreas lingüísticas y culturales, cooperando con regularidad en determinados proyectos editoriales.

A lo largo de los años cuarenta se sigue apostando básicamente por las obras de Galdós ya conocidas por el público y que se consolidarían más aún a lo largo de las dos décadas posteriores:

Marianella: romanzo. Traduzione dallo spagnolo di Enzo Gemignani, Milano, Sonzogno, 1940

Marianella. Traduzione dallo spagnuolo di Enzo Gemignani, Firenze, Casa Ed. G. Nerbini, (Tip. A. Vallecchi), “I romanzi del quadrifoglio”, 1943

Gerona: 1874. Traduzione di A. R. Ferrarin, Milano, Bompiani “Grandi ritorni”, 1944

Misericordia: romanzo. Traduzione di Camillo Berra, Torino, Edizioni Paoline “Essenze d’Europa”, 1945.

Como evidencian los datos a nuestra disposición, los títulos que vuelven a traducirse pertenecen al periodo inicial de la producción galdosiana (con la excepción de *Misericordia*), considerados ya como emblemáticos de su estilo y de la corriente realista española.

Un primer elemento a destacar es la presencia constante de algunos nombres de traductores: si, como decíamos, ya durante los años treinta la figura del traductor se especializa cada vez más, esta tendencia se consolida en la década sucesiva. A este propósito, ejemplar es la labor de Enzo Gemignani, escritor y traductor del francés, del inglés y del español, que colabora sistemáticamente, desde los años treinta hasta finales de los cuarenta, con dos editoriales: la milanese Sonzogno y la florentina Nerbini. Al lado de Gemignani está también Berra (cuya “antigua” traducción vuelve a publicarse para otro sello: Edizioni Paoline) y Antonio Radames Ferrarin, quien comparte con Gemignani y Berra su condición de profesional en lo referente a la cultura y la lengua española, y que sucesivamente colaboró también con grandes casas como Mondadori. Asimismo, en esta década muy significativa para Italia, apremiada por el conflicto mundial, su dramática posguerra y los anhelos de la

reconstrucción política, económica y cultural, hay que subrayar cómo la presencia de nuestro autor se extiende también a sellos muy conocidos, como Bompiani, a otros de marco religioso, como es el caso de Edizioni Paoline, y de vocación más popular, como Sonzogno. Merece la pena detenernos en estas editoriales porque sintetizan la orientación de los gustos del público italiano del *Dopoguerra*.

Por lo que concierne a *Marianella*, la obra vuelve a los catálogos después de más de treinta años para el sello Sonzogno, que enmarca los intereses de los lectores de su tiempo. Dicha editorial, fundada en 1861, se distingue en seguida por su atención hacia las tendencias prevalentes de la narrativa más “comercial”. Más en concreto, *Marianella* encuentra una colocación puntual en los objetivos de esta casa que enfoca su atención prevalentemente hacia el público femenino, que justamente en estos años, al lado de cierta producción edificante, empezaba a tener acceso constante a una literatura de entretenimiento para mujeres¹¹. La traducción, a cargo de Enzo Gemignani, se publica en 1940; la misma, además, que vuelve a editarse tres años después para Nerbini en la colección “I romanzi del quadrifoglio”¹², dedicada a presentar novelas de tema amoroso.

Un año después, en 1944, encontramos la traducción de otro *Episodio nacional* de la primera serie, *Gerona*, con lo cual se confirma la tendencia de fijación de las obras canónicas de Galdós en Italia. De hecho, no es casualidad que esta traducción se publique en una colección, “Grandi ritorni”, con la que Bompiani se proponía acoger a autores ya consagrados como clásicos y según una política editorial que, como recuerda Gian Carlo Ferretti, tiene un “preciso senso del prodotto, del lancio e del mercato” (Ferretti 2004: 25). Por lo que concierne más directamente a la editorial, como es sabido, Bompiani sigue siendo una de las más célebres. Fundada por Valentino Bompiani en 1929, desde sus comienzos ha tenido en cuenta las exigencias, las curiosidades y los deseos del lector “profano”, con una línea que, a partir del periodo fascista, se configura como rompedora y novedosa, aunque muy bien insertada en el mercado. El último título que cierra los años cuarenta es la ya conocida traducción al cuidado de Berra y reeditada en 1945 para Edizioni Paoline, que, como decíamos, al lado de una producción mayoritaria de textos religiosos y escolares, empieza a abrirse, con la colección «Essenze d’Europa», hacia

11 Como subraya Bravo, periódicos, revistas y novelas rosas “hanno milioni di lettrici, anche tra le donne lavoratrici [che] si spiega soprattutto con questo bisogno di evadere” (Bravo 2003: 103-104). Entre las lecturas del público femenino en los años cuarenta, destacan las fotonovelas, que, junto con la novela rosa, proponían, por lo general, un modelo de “morale preindustriale e sostanzialmente rurale, nella quale avevano gran presa i valori e i temi del cattolicesimo tradizionale” (Ventrone 1988: 626).

12 Por esos mismos años Nerbini dedica otra colección a las novelas amorosas, “I romanzi del fiordaliso”.

novelas de ámbito internacional.

La década siguiente queda invariada en lo que a los títulos se refiere: en 1954 vuelve a editarse *Misericordia* para UTET (Unione tipografico-editrice torinese), una de las editoriales más antiguas, fundada en Turín en 1791. A mediados de los Cincuenta, Galdós está considerado como uno de los grandes escritores extranjeros, tanto es así que UTET acoge a *Misericordia* dentro de una colección expresamente dedicada a los éxitos internacionales: “I grandi scrittori stranieri”. Esta novela de don Benito es, sin lugar a duda, la que más ediciones ha tenido: de hecho, tan solo dos años después, la “nueva” editorial Rizzoli, fundada en 1949, encarga la versión de *Misericordia* a otro hispanista, Antonio Gasparetti, quien, como traductor, durante décadas dedicó su labor tanto a los clásicos como también a obras contemporáneas de la lengua castellana. Dicha edición se publica en la colección BUR (Biblioteca Universale Rizzoli), creada desde sus cimientos para un público a gran escala y para dar a conocer la literatura “universal” a un precio asequible y dentro de un proyecto ambicioso, que se desarrolla aún más en la Italia de los años sesenta, los del *boom* económico y de la alfabetización masiva. En esta década, por otra parte, Galdós no brilla precisamente por su presencia, ya que el mundo editorial vuelve a proponer una parte ya conocida de su producción, como es el caso de *Trafalgar*, en traducción de Antonio Gasparetti, para la recién fundada Editori Riuniti, en 1961, y para Edizioni Paoline, con varias reediciones en 1962, 1963 y 1966. En 1967, el mismo Gasparetti se dedica a la traducción de *La loca de la casa* (*La matta di casa: commedia in quattro atti, rappresentata per la prima volta a Madrid, nel Teatro della Commedia, il 16 gennaio 1893*), ampliando así el repertorio de las novelas teatrales de Galdós. El decenio en cuestión finaliza con otra edición de *Trafalgar*, también publicada en 1967 por la editorial romana Gremese, en la colección «Narratori moderni», con una traducción completa de prólogo y notas a cargo del hispanista Vincenzo Josia.

Nada más entrados los años Setenta, si, por un lado, Galdós mantiene una posición consolidada como representante de la corriente realista, que se refleja en su presencia constante en nuestros catálogos, por otro, la atención a la producción del autor canario se extiende a novelas que todavía no habían sido traducidas al italiano: es el caso de *Tristana*, cuya primera versión de 1970 se debe principalmente al éxito de la homónima película de Luis Buñuel. Aquí van las ediciones de esta década:

Misericordia. Traduzione di Gabriele Morelli, Milano, Fabbri “I grandi della letteratura”, 1970 (reeditada en 1973)

Tristana. Versione di Italo Alighiero Chiusano; prefazione di Angela Bianchini,

Milano, Adelphi “Numeri rossi”, 1970

Misericordia. Traduzione di Antonio Gasparetti, Firenze, Vallecchi “Il nostro club. Classici del romanzo”, 1971.

Como se ve, no hay variaciones sustanciales en el inventario que, a lo largo de un siglo de traducciones, ha convertido a Galdós en un clásico de la literatura española (e internacional): *Misericordia* sigue siendo la novela con más ediciones y la más representativa, y por eso encuentra un lugar privilegiado también en la esmerada colección “I grandi della letteratura”, de la editorial Fabbri, y entre los “Classici del romanzo” de Vallecchi. En particular, la casa milanesa Fabbri, fundada en 1947 y orientada, en un principio, hacia los libros escolares, se compromete en enriquecer su catálogo con ediciones ilustradas de clásicos, justamente gracias a la preciosa *collana* susodicha. Por lo que concierne a los traductores, ambas versiones están firmadas por dos conocidos hispanistas: el ya mencionado Antonio Gasparetti y Gabriele Morelli.

Adelphi es, sin duda, una de las editoriales protagonistas de los años del *boom*: fundada en 1962 gracias a la colaboración de Luciano Foà y Bobi Bazlen, adquirió enseguida una “riconoscibilità forte” (Ferretti 2004: 199). En 1970, es Adelphi la que acoge entre sus títulos a la ya recordada primera traducción de *Tristana*, en la colección “Numeri rossi”¹³, en la versión del poliédrico Italo Alighiero Chiusano¹⁴. Dicha edición, que volvió a publicarse en 1975 en Mondadori y en la popular serie “Gli struzzi”¹⁵ de Einaudi en 1991, está acompañada de un prólogo al cuidado de Angela Bianchini, significativa figura de escritora, periodista y traductora, especializada en literatura femenina.

Podemos pasar por alto los Ochenta, época en la que solo se reeditan las ya mencionadas versiones de *Misericordia* al cuidado de Berra (1982) y Morelli (1985). Y una situación parecida abarca la década siguiente, que se abre con reediciones y nuevas versiones de esta misma novela y de *Tristana*. Las únicas traducciones inéditas de este periodo son una edición “doméstica” de *La de Bringas* y *Tormento*, firmadas por Alfredo Rocco en una especie de sello familiar, y, sobre todo, *La donna di denari*, al cuidado de la poeta e hispanista Elena Clementelli y

13 Fundada en 1965, cerró en 1974 con 17 títulos de clásicos europeos del siglo XIX.

14 Crítico, ensayista, periodista y políglota, gracias a los viajes con su familia en la infancia y adolescencia, sabía alemán, francés, inglés, español y portugués.

15 Einaudi la creó en 1970 para dar a conocer lo mejor del catálogo a un precio asequible y en formato de bolsillo.

con un prólogo de Angela Bianchini, en la colección “Narrativa”¹⁶ de la editorial Frassinelli¹⁷. A continuación va el listado de estas versiones:

Misericordia. Introduzione di Paolo Pignata; traduzione di Camillo Berra, Milano, TEA, 1991

Misericordia. Introduzione, traduzione e note di David Urman, Milano, Garzanti, 1991

Tristana. Introduzione di Vito Galeota; traduzione e note di Augusto Guarino, Venezia, Marsilio “Dulcinea”, 1991 (reeditada en 1996)

Tristana. Introduzione e traduzione di Irina Bajini, Milano, Garzanti “I grandi libri Garzanti”, 1992

La donna di denari. Versione italiana di Elena Clementelli; prefazione di Angela Bianchini, Milano, Frassinelli, “Narrativa”, 1993

Misericordia. Traduzione di Gabriele Morelli, Milano, Fabbri “I grandi classici della letteratura straniera”, 1995 (reeditada en 1996)

L'ombra, a cura di Augusto Guarino; traduzione: Taller de traducción literaria (Nápoli), Lecce, Argo “Il pianeta scritto”, 1994 (impreso en 1995)

Quella di Bringas. Traduzione di Alfredo Rocco; introduzione di Claudio Rocco, Urbino, Alfredo Rocco, 1998 (Publicado dentro de *Tre donne galdosiane: Tormento, La de Bringas, Tristana*).

Los datos evidencian que *Misericordia* y *Tristana* siguen dominando el mundo editorial: la primera, por ejemplo, vuelve a publicarse en 1991 también en TEA¹⁸. En el mismo año, además, la novela tiene una nueva edición en Garzanti, una de las casas de referencia en la segunda mitad del siglo XX. Por lo que concierne a *Tristana*, después de la versión “histórica” de Adelphi, hay dos editoriales, Marsilio y la propia Garzanti, que incluyen esta novela en sus catálogos, y lo hacen, además, en dos colecciones –“Dulcinea” e “I grandi libri Garzanti”– que consagran a Galdós, una vez más, entre los autores canónicos de la literatura castellana y europea del XIX. De hecho, “Dulcinea”, de la editorial Marsilio¹⁹, dirigida desde

¹⁶ Dicha colección se inauguró en 1985.

¹⁷ Fundada en 1931 en Turín, publica autores italianos e internacionales. En la actualidad pertenece al grupo Mondadori.

¹⁸ Se fundó en 1987 gracias a la labor conjunta de Mario Spagnol, Gianni Merlini y Luciano Mauri para volver a editar libros de otros sellos en formato de bolsillo. Sucesivamente, ampliaría el catálogo con la publicación de primeras ediciones. Desde 2005 pertenece al grupo GeMS.

¹⁹ Se fundó en 1961 en Padua; al principio especializada en la publicación de ensayos, a mediados de los sesenta añadió a su catálogo la narrativa, los grandes clásicos y los libros ilustrados. Desde

2005 por el conocido hispanista Marco Presotto, está dedicada a las grandes obras españolas, acompañadas del texto original, mientras que la colección de Garzanti, de proporciones ya monumentales, acoge hoy en día más de seiscientos títulos, lo que la convierte en una de las más completas de clásicos internacionales para el público masivo.

Por lo que concierne a los traductores, en esta década las ediciones ya están al cuidado de figuras cada vez más especializadas en el marco del hispanismo, como es el caso de Augusto Guarino e Irina Bajini. En esta época, además, en el mundo académico y editorial surgen también talleres de traducción literaria; gracias a uno de estos proyectos se publica la primera traducción italiana de la novela *La sombra* en la editorial Argo (fundada en 1992 en Lecce) para la colección “Il pianeta scritto”, primera del sello y con una marcada vocación para rescatar autores marginales.

Al cerrarse el siglo XX el balance de la recepción de Galdós en Italia se ciñe, como hemos podido ver, básicamente al periodo del exordio, con unas pocas excepciones. Por otra parte, el reducido grupo de novelas y *Episodios Nacionales* ha conseguido crear, a lo largo de más de un siglo, un pequeño repertorio que ha sido brindado a diferentes generaciones de lectores y ampliado principalmente durante el periodo del *boom* editorial. Además, en el último tercio del siglo XX el mundo académico ha producido ediciones cada vez más esmeradas, con introducciones y notas críticas al cuidado de importantes hispanistas.

Asomándonos a la “península” del siglo XXI, tal como sugiere el título de nuestra comunicación, con la expiración de los derechos de autor, un rápido vistazo al panorama editorial revela la presencia de copiosas y libres reediciones de *Misericordia* y *Tristana*, al lado también de nuevas traducciones: destaca, en este sentido, la versión de *Tristana* realizada en 2004 por Francesco Guazzelli para “La biblioteca di Repubblica. Ottocento”, que acompañaba semanalmente el homónimo periódico. Por otra parte, hay que decir que Galdós ya es un autor para consumo del público especializado, con lo cual hay versiones cuidadas por hispanistas de larga trayectoria, como es el caso de Laura Silvestri y sus ediciones de *L'incognita* y *Realtà* (Editori internazionali Riuniti, 2011), dentro de una colección que se proponía rescatar a autores internacionales y olvidados: “Asce: collana di letteratura”. En este sentido, otras iniciativas en relación tanto con el ámbito comercial como con el académico están promovidas por editoriales independientes o universitarias. Véanse, por un lado, el caso de *Trafalgar* (2008) en La Nuova Frontiera (traducción de Giuseppe Gentile) y, por otro, la novela teatral *Alceste* (2010) en la serie “Iberica” de la editorial Nuova Cultura (traducción de Antonietta Trinis Messina Fajardo).

2017 pertenece al grupo Feltrinelli.

Además, no se puede prescindir de la labor de otras casas, como Donzelli y Elliot, que dan a conocer por primera vez la faceta cuentística y ensayística de Galdós: estamos hablando, más en concreto, de la antología de relatos *Racconti fantastici* (2006), en la colección “Fiabe e storie” de Donzelli, con traducciones al cargo de Ugo Castaldi, Domenico D’Amiano, Roberta Duccillo y Salvatore Vitale, y del ensayo *Un viaggio in Italia* (2019) en la serie “Antidoti”, que la editorial Elliot dedica al género odepórico, en la versión al cuidado de Carlo Alberto Montalto.

Esbozando unas conclusiones con relación a este siglo y medio de circulación de la obra galdosiana en Italia podemos decir que, desde finales del siglo XIX, nuestro autor ha dejado una huella constante –aunque pausada– en los catálogos editoriales, tanto en colecciones para el público masivo como, en tiempos más recientes, en aquellas dedicadas a los especialistas.

La selección de los títulos traducidos al italiano, por lo general, se ha visto regida por dos tendencias: la primera abarca desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX; a lo largo de este periodo, como hemos visto, la consonancia sociopolítica y literaria entre España e Italia favoreció la traducción de los primeros textos de nuestro autor, quien además ejerció muchas veces de intermediario. En la segunda, en cambio, ya muerto Galdós, hay una primera fase, durante el periodo fascista, en la que su obra se ve cargada de la ideología dominante. Posteriormente, a partir de los años cuarenta, se va consolidando, con pocas novedades, el conjunto de las obras canónicas que se verá enriquecido cada vez más al expirar los derechos de autor.

Sin duda, otro tema de interés para futuras investigaciones es la concreta influencia literaria de Galdós sobre nuestros escritores, teniendo en cuenta, además, su relación directa con Italia, con su mundo editorial y sus traductores. Por lo pronto lo que sí parece evidente es que el hispanismo italiano del siglo XXI ha reanudado un diálogo íntimo y fructuoso con la obra de nuestro autor.

Bibliografía citada

ANÓNIMO (1920), “Lutti letterari. Benito Pérez Galdós”, *Rivista di Lettere*, 17/1.

BRAVO, ANNA (2003), *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino.

CASTELLANI FANTONI BENAGLIO, INES (1892), “Benito Pérez Galdós”, *Gazzetta Letteraria*,

16/43: 343-44.

- CHIARINI, GIUSEPPE (1887), “L'avvenimento della letteratura universale”, *Nuova Antologia*, 96, 1887 [sin p./pp.].
- CORRADINI, ENRICO (1901), “Gloria di P. Galdós”, *Il Marzocco*, 6/15 [sin p./pp.].
- DE PAZ DE CASTRO, ELENA (2019), “La lectura de Galdós en Italia”, *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. La hora de Galdós, XI (2018)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular: 818-32.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1990), “The position of translated literature within the literary polysystem”, *Poetics Today*, 1: 45-51.
- FERRETTI, GIAN CARLO (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- FERRI, GIUSTINO L. (1901), “Un romanzo spagnolo”, *Fanfulla della Domenica*, 23/22: 1.
- LEFÈVRE, MATTEO (2017), “Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Baroja”, *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, eds. Giovanna Fiordaliso y Luisa Selvaggini. Pisa, Edizioni ETS: 331-55.
- MACRÌ, ORESTE (1962), “Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo”, *L'Albero*, 12: 80-92.
- MEREGALLI, FRANCO (1974), *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni.
- PAGANO, JOSÉ LEÓN (1904), *Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- PÉREZ VIDAL, JOSÉ (1979), “Acercamiento a la *Fontana de oro*”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular: 202-29.
- SINATRA, CHIARA (2015), “La traduzione come specchio identitario”, *Stampa e Regimi. Studi su «Legioni e Falangi» / «Legiones y Falanges», una 'Rivista d'Italia e di Spagna'*, eds. Chiara Sinatra. Bern, Peter Lang: 87-106.
- VENTRONE, ANGELO (1988), “Tra propaganda e passione: “Grand Hôtel” e l'Italia degli anni '50”, *Rivista di storia contemporanea*, 4: 603-31.

Carlotta Orlandi, doctoranda de la línea de investigación “Mujer, escritura y comunicación” de la Universidad de Sevilla y miembro del grupo *Escritoras y Escrituras*, ha traducido poetas españoles e hispanoamericanos como Josefina Plá (“Poeti e poesia”, 2019), Jacobo Cortines (*Nel migliore silenzio. Poesie amorose*, 1993-2020, *Ensemble*, 2020) y Rosalba Campra (*Archeologia provvisoria, Ensemble*, 2020). También enseña lengua española en la *Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale*. carlotta.orlandi@yahoo.it

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

PERSONAJES RECURRENTE EN LA OBRA DE GALDÓS: LA FAMILIA DEL «EVAPORADO FILÓSOFO» JOSÉ IDO DEL SAGRARIO.

Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumen

El trabajo se centra en la técnica narrativa del “regreso de los personajes”, que representa uno de los rasgos característicos de la escritura de Benito Pérez Galdós. El análisis se desarrolla a partir de algunos personajes recurrentes que nunca juegan el papel de protagonistas de las obras en las que aparecen: José Ido del Sagrario, Nicanora y su hija Rosa. Siguiendo el camino de estos personajes secundarios, es posible reconstruir la textura de una especie de narración suprasegmental que, paralela a las narraciones individuales, contribuye al sentido general de la vasta obra galdosiana.

palabras clave: Realismo, personajes recurrentes, personajes secundarios, José Ido del Sagrario

Abstract

Recurring characters in the work of Galdós: the “evaporado filósofo” José Ido del Sagrario's family

This article focuses on the narrative technique of the “characters' recurrence”, one of the characteristic features in Benito Pérez Galdós's novels. My analysis takes into consideration some recurring characters who never play the role of protagonists in the works in which they appear: José Ido del Sagrario, Nicanora and his daughter Rosa. Following the paths of these characters, it is possible to bring out and reconstruct the texture of a kind of suprasegmental narration which, parallel to the individual narratives, contributes to the overall meaning of the vast Galdosian work.

keywords: Realism, recurring characters, minor characters, José Ido del Sagrario

*Alzarsi ogni mattina con le immagini vive del
giorno innanzi davanti alla mente, scendere
nello studio, tirar fuori dal cassetto dello scrittoio
qualcuno di quei soliti personaggi, disporli
davanti a me come burattini, osservarne le
mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta
e rileggere, era per me un godimento così vivo
come quello di una curiosità soddisfatta.*

(A. Manzoni)

A Robert William Buss se debe la famosa acuarela que representa a Charles Dickens en su estudio en God's Hill Place. El escritor, con zapatillas y sentado en un sillón, tiene los ojos entrecerrados y está rodeado de docenas de pequeñas criaturas que han salido de sus obras, o más bien de su mente. Entre todos, destaca una pequeña niña, Little Nell, que, sentada en sus piernas, le dirige la mirada, como si fuera a hablar con él (Litvack 2007). El pintor intentó traducir en una imagen ese proceso creativo que, en varias ocasiones, Dickens describió en términos de visiones, encuentros solitarios con personajes ansiosos por contar sus historias: "When I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and I don't invent it—really do not—but see it, and write it down" (2012: 90). El escritor, argumenta Dickens, tiene la tarea de dar forma y estructura a estos eventos. En 1833, en una carta a Madame Carraud, Balzac intenta describir una experiencia similar: "Je vous assure que je vis dans une atmosphère de pensées, d'idées et de plans, de travaux, de conceptions, qui se croisent, bouillent, pétillent dans ma tête à me rendre fou" (Preston 1927: 9). La mente se transforma en un espacio íntimo donde los escritores viven otra vida, en la que encuentran refugio e inspiración. Galdós, cuyos manuscritos están salpicados de dibujos en blanco y negro de sus personajes (Shoemaker 1951: 212), también describe una situación similar. Así, el tercer artículo de las *Memorias de un desmemoriado*, publicado en 1916, se abre con un curioso diálogo en el que el escritor pide ayuda a la ninfa de la memoria que, en lugar de proporcionarle los motivos de inspiración necesarios para escribir el texto, aprovecha la ocasión para reprocharle el tiempo excesivo que ha pasado inventando historias y personajes: "Pues, como yo vivo solamente de la realidad, no oculto que me aburro en la cámara tenebrosa de tu cerebro poblado de fantasmas, y por el primer portillo que encuentro abierto me escapo". Las impertinentes palabras de la joven transforman el cerebro del escritor en una *cámara oscura* poblada por personajes fantasma, por proyecciones generadas y animadas por la

linterna mágica de la imaginación. En esta habitación-mundo, como la plasmada en el *Dickens' Dream*, Galdós pasa su tiempo y se encuentra con sus criaturas. Se trata de una concepción de los personajes propia del siglo XX, casi unamuniana: entes que se mueven en la frontera entre la realidad y la ficción, capaces de dialogar con su creador, y de ponerlo al día sobre la vida de otros personajes, cuyas historias se entrecruzan y enlazan.

El continuo vaivén de individuos en las páginas –o quizás deberíamos llamarlas *calle*s– de las novelas sigue las líneas trazadas por la técnica del retorno de los personajes, que se convierte por varias razones en una valiosa herramienta: no solo le consiente al escritor otorgar mayor unidad y coherencia a su obra, sino que le permite, además, desarrollar las historias más allá de los límites impuestos por una sola y única novela. Balzac, maestro en el uso de esta técnica, había dejado un legado con el que era difícil competir. Galdós, definido como el Balzac español (Ollero 1952), hizo del autor francés y de esta técnica un punto de referencia esencial desde sus inicios literarios: basta pensar, por ejemplo, que una de las hermanas Porreño, Salomé, a quien el lector había conocido en la *Fontana de oro*, la primera novela del escritor, regresa entre los personajes secundarios de la sucesiva, *El Audaz*. En las obras siguientes el sistema de reapariciones se hará cada vez más rico y servirá para “formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un periodo determinado de la Historia” (Shoemaker 1962: 109). Como para Balzac, el regreso de los personajes está relacionado con la cuestión del realismo y la representación de la complejidad del mundo. el escritor lo necesita para crear un “*effet de réel*” (Barthes 1968) y, de esta manera, garantizar la cohesión dramática y sociológica de sus historias. Además, la recursividad funciona como un *principio de economía* porque permite al lector, cada vez más involucrado en el proceso creativo, captar de antemano algunos puntos fundamentales del texto (Krow-Lucal 1994). Gracias a la reaparición de los personajes ya conocidos, la mirada del lector se vuelve omnicomprendensiva y al mismo tiempo analítica: puede ver sintéticamente y, por lo tanto, comprender mejor y al instante algunos nodos de la obra del autor en su totalidad y del mundo en ella representado.

“The realist novel” escribe Woloch “is infused with the sense that any character is a potential hero [...] any character *can* be a protagonist, but only one character is” (2003: 31) y el retorno de los personajes, tal como lo usa Galdós, contribuye a reforzar esta idea. Recordemos, por ejemplo, en el final de *Marianela*, cuando el narrador se dirige al lector para mostrarle una criatura que “apenas se ve”, pero que “tiene aliento y logrará ser grande”, y le dice: “Oíd su historia, que es de las más interesantes. Pues señor... Pero no: este libro no le corresponde” (Pérez Galdós 2012: 406). Celipín es un héroe potencial, un individuo cuya historia es digna de ser

contada y que solo, a su debido tiempo, el lector tendrá la oportunidad de seguir: después de una aparición en la *Familia de León Roch*, el muchacho se convertirá en el protagonista de *Doctor Centeno*. Sin embargo, este texto, “rebelde a fraguar en un molde único” (Montesinos 1968: 62), recibió inmediatamente una serie de críticas relacionadas precisamente con la supuesta ausencia de un verdadero protagonista, especialmente problemática, si cabe, por la presencia de personajes secundarios particularmente fuertes y bien definidos. Similares acusaciones obtendrá también la siguiente novela, *Tormento*. Clarín trata de responder a estas objeciones mediante la comparación con las artes figurativas: los escritores que, como Galdós, quieren representar a toda la sociedad no pueden centrar la narración en un solo individuo excepcional, un por así llamarlo héroe, sino que deben pintar un conjunto más amplio de personajes, sin preocuparse exclusiva o principalmente por un protagonista: “Héroe... heroína... Las mismas palabras indican la falsedad de la invención, lo ridículo de esa retórica que toma de la antigua algunas preocupaciones, y en cambio desprecia el cuidado exquisito de la forma y los intereses de la verosimilitud” (2001: 108). En la novela galdosiana no hay jerarquías predefinidas entre los personajes y no hay espacio para el héroe romántico: la verosimilitud requiere la entrada en escena de un actor diferente, un héroe anodino que se mueve por el mundo y en las novelas que lo representan. El propio Galdós reflexiona sobre estos aspectos en relación con los *Pickwick Papers*, en los que reconoce la existencia de un personaje principal dinámico, que “continúa en todo lo largo de la narración siendo víctima o héroe, mero espectador unas veces, confidente otras; sirviendo de término de comparación, de elemento estable e idéntico, propio para dar unidad a la obra” (2004: 372). El protagonista, “prisma humano por el que se filtran los hechos que ocurren en la novela” (Gullón 1970-71), se entiende como un punto de vista, una herramienta que le permite al autor dar unidad a su trabajo, al reunir en una única figura una multiplicidad de historias, tramas y personajes que pueden ser igualmente atractivos (Román Román 2008). Además, que el autor no está exclusivamente interesado en los protagonistas es, por otro lado, evidente a partir de algunas elecciones estructurales: pensemos, por ejemplo, en los momentos más o menos largos, en que los abandona por completo para dejar espacio a personajes secundarios y a sus asuntos, aunque pueda parecer que tienen poco que ver con la historia principal. También Montesinos, que incluso presenta la posibilidad de una deuda con Dickens, destaca la increíble independencia de estas criaturas que “pueden cobrar una estatura que parece desproporcionada con el papel que desempeñan” (1968: 216). Galdós, junto con Balzac y Zola, contribuye a elaborar y centrar la gran metáfora del “tejido social como discurso”, es decir, la “sociedad como una trama de relaciones narrables”. El tejido conectivo social comienza a

“mantenerse unido” en el nivel de la representación como si se tratara de una trama coherente, hecha más visible y controlable gracias precisamente a los personajes, a su retorno, a su omnipresencia y permanencia. Para dar forma a la esfera humana en la obra literaria, el escritor utiliza numerosos personajes recurrentes a los que, cada cierto tiempo, confía diferentes funciones narrativas: pueden ser, en realidad, tanto protagonistas como personajes secundarios, o incluso simples comparsas, que evolucionan o permanecen fieles a ellos mismos (Scotto di Carlo 2017).

Entre los más longevos y conocidos encontramos a José Ido del Sagrario que, en las *Memorias*, bien puede definirse como un viejo amigo del escritor, al menos desde 1883, año en que Galdós le dio forma en las páginas del *Doctor Centeno*. En los años que separan estas dos obras, sus caminos se encontrarán nuevamente a menudo: en 1884 en *Tormento*, en 1885 en *Lo Prohibido*, en 1887 en las páginas de *Fortunata y Jacinta*, y también en *Amedeo I* (1910), *De Cartago a Sagunto* (1911), *La Primera República* (1911) y *Cánovas* (1912)¹. En todos los textos, a excepción de *Lo Prohibido*, Ido está acompañado por su familia y, en particular, por su esposa Nicanora y por Rosa, una de las hijas. El escritor construye así un pequeño grupo de personajes secundarios recurrentes que le permiten desarrollar y mantener juntos los hilos de diferentes historias. Si Ido ha atraído la atención de numerosos estudiosos² que, con sus páginas, han ayudado a delinear y comprender las principales funciones realizadas por él, distinto es el caso de su familia, que Galdós construye y usa no solo para dar mayor solidez y concreción a su buen amigo, sino también, como espero mostrar en estas páginas, para tratar temas sociales y literarios.

El “encerado sencillo” toma forma progresivamente: en la redacción *alfa* el papel del “pasante” se asigna a la hermana de Pedro Polo y, poco después, se presenta a un hombre “débil de carácter” y “aficionado a decir cosas en latín”; en *beta*, en cambio, el personaje se perfila de manera casi definitiva (Román Román 2008; 2009). La presentación del personaje es balzaquiana (Genette 1987: 57-58), y el léxico elegido para la descripción detallada remite a la esfera religiosa. El cuerpo es flácido y delgado, como una vela que se consume lentamente, su papel de “pasante” lo convierte en un “mártir oscuro” de la “religión de la escritura”, entendida principalmente como bella caligrafía (Pérez Galdós 2004: 151). De carácter débil, Don José sufre los abusos de Don Pedro Polo y de los ingratos, con la excepción

1 Para una reconstrucción de una bibliografía lo más exhaustiva posible, consúltense los estudios y las bibliografías recogidas en las ediciones indicadas y en la biografía de Yolanda Arencibia (2020).

2 El primer y más completo estudio, que sigue siendo un punto de referencia imprescindible, se debe a Shoemaker (1951), mientras que más recientemente han vuelto a tratar este tema Escobar Bonilla (1994: 137-50) y Gallego Roca (2015: 198-204), a quienes remito también para la reconstrucción bibliográfica sobre la cuestión.

de Felipe Centeno, quien, ansioso por convertirse en médico, ve en él la fuente de “infinitos saberes” (177). Posteriormente, el escritor introduce tres rasgos que lo distinguen y que regresan, como *leitmotiv*, en novelas posteriores. El primero se refiere a la relación problemática con la comida. La pobreza de José Ido es tal que comer se convierte en una actividad rara, una fuente de emociones que se manifiestan a nivel físico. La búsqueda continua de un trabajo, el segundo elemento distintivo, le permite al escritor denunciar una tremenda contradicción del ruinoso sistema escolar español en el que un hombre, “capaz de enseñar a escribir al pilón de puerta del Sol, no tuviese qué comer”. El drama de la situación se ve acentuado por la existencia de una familia que cuidar, compuesta por una esposa enferma y “cuatro hijos, cada uno con su boca correspondiente” (401).

La entrada en escena de Nicanora se realiza a través de las palabras de su esposo, quien la describe como una mujer inteligente, lectora, y “muy apersonada”. No aparece descrita físicamente e interviene directamente en el texto solo una vez, para subrayar las dificultades económicas en las que se ven obligados a vivir y que hacen que sea imposible incluso tener un huevo para darle de comer a Felipe. Al final de la novela, cuando Ido decide intentar cambiar su destino y convertirse en escritor de *folletín*, género “fácil de componer y más fácil de colocar” (504), descubrimos que el modelo para la mujer virtuosa será Nicanora, a quien ve “como ángel de fidelidad, dulzura y belleza” (506). La realidad, dice Ido, sirve de inspiración para la escritura novelesca que, sin embargo, debe ser idealizada: “la pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosia de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad” (505). De esta manera, Galdós introduce el tercer motivo que caracteriza a Ido y que está profundamente vinculado a Nicanora: la relación entre la realidad y la ficción novelesca, entre el folletín y la novela realista y, más en general, entre la literatura y la vida. Los hijos se presentan con referencia a su relación con Alejandro Miquis: “los chicos mayores de Ido [...] entraban en su cuarto, con gorros de papel y cañas al hombro, haciendo maniobras y juegos militares” (407), y Rosa Ido, “diez años, bonita, rubia, con la cara rubia y el vestir andrajoso” (406). Poco después, el narrador ofrece un retrato de los cuatro niños en una escena que le permite denunciar la situación de extrema pobreza en la que los españoles se veían obligados a vivir y que es aún más grave porque no deja ninguna esperanza para el futuro:

Eran los cuatro niños de Ido una generación lucidísima, propia para dar lustre y perpetuidad a la raza de maestros de escuela. El uno de ellos era cojo, el otro tenía las piernas torcidas en forma de paréntesis, el tercero ostentaba labio leporino, y la mayor y primogénita era algo cargada de espaldas, por no decir otra cosa. Además estaban pálidos, cacoquimios, llenos de manifestaciones escrofulosas. ¡Pluguiera a Dios que no

representara tal familia el porvenir de la enseñanza en España! (431).

Con el léxico propio del naturalismo, comenta Isabel Román, Galdós lanza un ataque durísimo al “determinismo del medio que provoca que, generación tras generación, estas criaturas marginales sin salida perpetúen o incrementen los males recibidos genéticamente” (2004: 431). Las deformidades físicas de estos niños representan las distorsiones del sistema escolar español que, sin duda alguna, deben tratarse a través de una “reforma total de la enseñanza, en todos sus grados” (Aren-cibia 2020: 4195) que se base en pocos, pero determinantes aspectos: “higiene, escuelas, gimnasia, aire y urbanización” (Pérez Galdós 2004: 431). Del retrato del grupo, nuevamente, emerge el de la niña:

Rosa Ido, con ser raquítica, no carecía de belleza ni de gracia. Era sumamente redicha, y en un certamen de hablar mucho se habría ganado todos los premios. Tenía los ojos azules, el pelo de color de esponja y enmarañado, la boca grande, sin duda de tanto charlar, los modales desenvueltos. Andaba a saltos, comía devorando. Era el tipo de los salvajes de buhardilla, que se extienden por la línea de tejados de Madrid, cerniéndose sobre la población como bandada famélica (432).

Rosa Ido, la única heredera digna de nombre, posee algunos rasgos característicos: una cierta belleza descuidada, desparpajo y falta total de educación, motivo por el que se asocia a una salvaje. La niña, además, juega un papel importante en relación con Felipe, con quien a menudo se reúne para charlar y jugar. La ignorancia no le permite comprender el verdadero significado del apelativo *Doctor Centeno*, construido para enfatizar la incapacidad de Felipe, y cree que su amigo es un verdadero médico, capaz de curar a su pobre gato enfermo: “Felipe se brindó con gravedad facultativa a asistirle; le tomó el pulso, le auscultó, le examinó, dejándose decir frases diversas de hipocrático sentido” (2004: 434). La voluntad de encontrar una cura para Alejandro le da una nueva fuerza al deseo de Felipe –ridiculizado por todos– de convertirse en médico y lo empuja a volver a los odiados e incomprensibles libros para buscar el significado de los términos utilizados por Moreno Rubio durante su diagnóstico. Al silencio de las páginas, que no ofrecen ayuda a quienes no pueden leerlas, responde el sueño del muchacho que imagina que puede abrir quirúrgicamente a su maestro para ver la misteriosa “parénquima” (2004: 430-431). En este diálogo, Felipe puede hacer realidad sus sueños e interpretar el papel de médico: en la dimensión del juego, con el que los niños imitan el comportamiento de los adultos, Centeno adopta los gestos y el lenguaje de los médicos que ha tenido la ocasión de observar y encuentra una redención de las frustraciones de

la realidad. El juego, como escribe Benjamin, es “siempre una liberación” (1993: 53) y los dos niños pueden construir una realidad paralela a su medida, en la que Rosa, el espejo de Felipe (Arencibia 2020: 4212), ansiosa por salvar a su gato, escucha, sin comprender palabra alguna, el diagnóstico del *Doctor Centeno* que, sin embargo, al igual que el Dr. Moreno Rubio, no podrá salvar al paciente. Solo gracias a Rosa, cuya función en el texto –evidentemente– va más allá de Ido y de la denuncia social, Felipe logra realizar su sueño que, en los retornos posteriores del personaje, ya no se mencionará.

En *Tormento*, Ido del Sagrario, ahora convertido en escritor de novelas por entregas, ha logrado una estabilidad económica que le permite mantener a la familia e, incluso, aumentar de peso. Esta vez, Galdós recupera al personaje para desarrollar una crítica a las novelas por entregas: “La realidad nos persigue”, dice a Felipe al inicio de la obra, “Yo escribo maravillas, la realidad me las plagia” (2007: 142). En la reflexión, Ido invierte la relación entre realidad y ficción: si en la novela anterior la realidad ofrecía ejemplos para la creación literaria, ahora es la ficción literaria la que parece actuar como modelo para la realidad.

La familia se ha mudado y vive en el mismo edificio que las señoritas Sánchez Emperador, en quienes se inspira nuestro personaje para su nueva novela. Refugio, por ejemplo, cuenta divertida que fue a su casa, habló con él sobre su estúpida novela y que Nicanora le dio algunos huevos. Sin embargo, la relación con Amparo se vuelve más compleja cuando Ido, que en un cierto momento pierde su empleo, le pide ayuda para encontrar un trabajo en Caballero. Como prueba de sus habilidades de escritura, entendida sobre todo como caligrafía, el hombre le da una página de su manuscrito a la muchacha que lee solo unas pocas palabras, suficientes, sin embargo, para querer mantener, a cualquier costo, al escritor lejos de su futuro esposo. El fragmento en cuestión, como subrayan Teresa Barjau y Joaquim Parellada, resulta poco claro, y el comportamiento de Amparo nada menos que enigmático (2007: 26-27), por lo que recurrir al manuscrito de la obra nos permite comprender mejor el texto. En la redacción *alfa* este encuentro era mucho más articulado y daba vida a todo un capítulo entero: Ido hacía leer a la niña (y al lector) una parte mayor de su novela que permitía establecer de manera más explícita algunas afinidades entre los estados de ánimo de Esmeralda, la protagonista que teme confesar un pecado atroz a su amado, y de Amparo. La lectura tenía un efecto beneficioso y ponía en marcha el deseo de confesión: “Amparo sintió en su alma el alboroto íntimo que produce la concepción de una idea feliz. Era como una voz del cielo lo que entraba en ella como un aviso...” (2007: 461). En *alfa*, pues, el papel desempeñado por Ido era mucho más importante incluso en relación con la historia principal, porque determinaba las acciones de la protagonista. Además, en

esta primera redacción, el escritor había desarrollado mejor la historia de Ido, con la narración no solo de la ruptura con su editor, sino también de las consecuencias que la pérdida de su trabajo iba a tener en su hogar y su familia:

He reñido con mi editor. Ahora sale con que mi novela no sirve, después de haberla puesto por las nubes. Ha encargado la continuación al que fue mi maestro y aquí me tiene usted sin pan. Dirá usted que en qué he invertido los dinerales que he ganado. [...] mi mujer ha querido entrar lujo, ha comprado muebles para la casa, sopa abundante, y francamente; comprendo que ciertas cosas útiles se adquirieran; pero las superfluidades... Para concluir, todo irá pronto a la casa de empeños, si Dios no lo remedia, y usted no viene en su ayuda (2007: 458-459).

Sin el nuevo empleo, no habría sido posible mantener el estilo de vida acomodado finalmente alcanzado, pero ya pasado, al que alude el mobiliario innecesariamente caro comprado por Nicanora. En el paso a la versión *beta*, que en general se ve afectada por la controversia contemporánea sobre el naturalismo, esta escena pierde “mucha amplificación y gana en ‘impersonalidad’ realista” (Barjau Parellada 2007: 26): Galdós recorta la escena porque abandona la focalización externa, lo que le había permitido describir la historia de una manera más clara, y nos presenta la reunión desde la perspectiva confusa y temerosa de Amparo.

En el siguiente capítulo, el hombre sigue pidiendo ayuda: a pesar de la introducción del nombre de otro hijo, Jaimito, la atención sigue centrada en Nicanora y en Rosa, aunque la muchacha, un poco mayor, aparece solo en este pasaje donde descubrimos que ha aprendido a coser. Y, sin embargo, el lector tiene la oportunidad de recuperar la información adquirida en la novela anterior y seguir el crecimiento de la pequeña niña salvaje y charlatana. También tiene la oportunidad de verificar lo que el narrador había anunciado en el *Doctor Centeno*: sin una educación adecuada, esos niños están condenados a la miseria.

Ido proporciona algunos detalles sobre su historia de amor con Nicanora, a quien conoce cuando ambos trabajaban, como tutor y planchadora respectivamente, en casa de una familia respetable. A pesar de mantenerse en una posición marginal, y de carecer de una descripción física todavía, la mujer va adquiriendo un poco de autonomía: no solo porque es ella quien le da a Amparo una de las cartas de Polo, sino también porque se la utiliza a menudo como fuente para la narración tanto de los personajes³ como del narrador, que recurre a sus historias para conocer detalles de los acontecimientos que de otro modo permanecerían

³ En el texto se encuentran formas como “Nicanora asegura”, “según Doña Nicanora”, “decía doña Nicanora”, “me lo ha contado Doña Nicanora”.

ocultos: solo gracias a las “anhelantes orejas de la señora de Ido”, por ejemplo, el lector podrá conocer algunos detalles de la conversación entre Amparo y Caballero en el Capítulo XXXIX (2007: 439).

En *Fortunata y Jacinta* Ido, que no ha conseguido el puesto en Caballero, se ha mudado de casa y nuevamente se encuentra en dificultades económicas: el empeoramiento de las condiciones de vida se manifiesta incluso a nivel físico y el buen hombre está de nuevo “muy flaco” (2010a: 304). El lector lo vuelve a encontrar en casa de Juanito Santa Cruz en un intento de convencerlo de que firme la compra de algunas obras, mientras descubre que, a fuerza de escribir historias de adulterio, Ido ha contraído una extraña enfermedad nerviosa que lo lleva a confundir la realidad con las historias de sus novelas. Preso de esos delirios, la pobre Nicanora, que había sido modelo de virtud y ángel del hogar, se convierte en una mujer traidora, una “Venus de Médicis” (307), dispuesta a traicionar a su marido. La causa de estos estados de alteración, curiosamente, es la comida y, en concreto, la carne: “los médicos me dicen que coma carne”, explica a Juanito, pero “Como carne y me siento peor” (305). El joven Santa Cruz, divertido por los delirios del hombre, lo instiga a hablar sobre su esposa y, en una escena que en la mente del fiel lector recuerda la descrita en el *Doctor Centeno*, lo invita a comer “una chuleta”. En el pasaje altamente irónico y cervantino⁴, como señaló el propio Clarín (2001: 134-135), emerge la actitud cruel de Juanito, que se refleja en la compasión de Jacinta que, desde el principio, queda impresionada por “aquella estampa de miseria en traje de persona decente”:

-A mí no me divierte esto -opinó Jacinta-. Me da miedo. ¡Pobre hombre! La miseria, el no comer le habrán puesto así.

-Es lo más inofensivo que te puedes figurar. Siempre que va a casa de Joaquín, le pinchamos para que hable de la adúltera. Su demencia es que su mujer se la pega con un grande de España. Fuera de eso, es razonable y muy veraz en cuanto habla. ¿De qué provendrá esto, Dios mío? Lo que tú dices, el no comer. Este hombre ha sido también autor de novelas, y de escribir tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le blandeció el cerebro (Pérez Galdós 2010a: 310-311).

Ya en la *Desheredada* el autor había establecido una identidad entre pobreza y enfermedad cerebral: “La vida sin dinero es una enfermedad del cerebro, una fiebre galopante, una meningitis” (2016: 417) dice Joaquín a Isidora. La miseria hace que cualquier actividad sea imposible y, en el caso de Ido, la situación se ve agravada por la actividad previa del novelista: por la poca comida y tanta escritura de

⁴ Sobre la escena y la relación con Cervantes véase la contribución de Smith (1966: 47-50).

adulterio, su cerebro se había ablandado. Con la perspectiva de Ido, que representa a su esposa como una mujer hermosa, contrasta el primer retrato de Nicanora y de la familia Ido descrito, en cambio, por Guillermina: la Venus de Medici era una mujer pobre, “mártir del trabajo y de la inanición”, al igual que su marido, “humilde, estropeadísima, fea de encargo, mal pergeñada”, con un hijo que trabajaba de “cajista” (quizás Jaimito) y una hija, en quien el lector ya puede reconocer a Rosa, “polluela de buen ver que aprendía para peinadora” (2010a: 311).

En una escena posterior, en la que resuenan los encuentros con Amparo, Ido regresa a Jacinta para pedirle ayuda y, en esta ocasión, introduce en la historia y en la mente de Jacinta, la melodramática (y falsa) historia de Pituso, el hijo de Juanito y Fortunata, que vivía en la pobreza, abandonado por sus padres. La narración de Ido, una vez más, determina las acciones de una protagonista que, aunque con alguna sospecha, no puede deshacerse de la idea de ese muchacho: “Era autor de novelas de brocha gorda y no pudiendo ya escribirlas para el público, intentaba llevar a la vida real los productos de su imaginación llena de tuberculosis” (2010a: 314-313). Galdós, comenta Caudet, critica la “imaginación folletinesca” (2007: 307), a través de este personaje que proyecta en la realidad las cosas que ha leído o, mejor, escrito en sus novelas. Para verificar la historia, Jacinta se presenta en casa del desafortunado personaje, de manera que el lector tiene así la oportunidad de ingresar a la casa de la familia Ido por primera vez.

En el camino que las llevará hasta la puerta de la casa, las dos mujeres se encuentran con todos los hijos de Ido: primero, la hija menor, “niña de las zancas largas, de las greñas sueltas y de los zapatos de orillo” (Pérez Galdós 2010a: 327), resuelta y decidida, en quien el lector atento encuentra alguna similitud con la pequeña Rosa del *Doctor Centeno*. La niña se ofrece como guía y guardaespaldas en el camino que se configura como “un ascenso a los infiernos”, donde Jacinta toca la pobreza y la degradación en la que se ven obligados a vivir los madrileños (Gilman 1966). Justo antes de llegar a la casa, las mujeres se topan con un último grupito de niños que habría asustado a cualquiera, dice el narrador, si no fuera por su sonrisa: “Los pequeñuelos no parecían pertenecer a la raza humana, y con aquel tizne extendido y resobado por la cara y las manos semejaban micos, diablillos o engendros infernales” (Pérez Galdós 2010a: 332). En los dos niños mayores, responsables de esta travesura, Guillermina reconoce a otros dos hijos de Ido. Las deformidades descritas en el *Doctor Centeno* se omiten, probablemente porque el negro con el que están cubiertas sus caras no nos permite percibir algunos detalles. Sin embargo, una vez más, el valor simbólico e irónico de la escena es evidente: el “Cuarto Estado” es completamente similar al infierno y, en consecuencia, los niños que viven allí no pueden ser ángeles, sino criaturas demoníacas. La escena,

interrumpida por los gritos de las furiosas madres, marca la aparición de Nicanora que, a su vez, mostraba manchas en la cara y en las manos del mismo “betún de los caribes”:

Guillermina y Jacinta entraron en la mansión de Ido, que se componía de una salita angosta y de dos alcobas interiores más oprimidas y lóbregas aún, las cuales daban el quién vive al que a ellas se asomaba. No faltaban allí la cómoda y la lámina del Cristo del Gran Poder, ni las fotografías descoloridas de individuos de la familia y de niños muertos. La cocina era un cubil frío donde había mucha ceniza, pucheros volcados, tinajas rotas y el artesón de lavar lleno de trapos secos y de polvo. En la salita, los ladrillos teceaban bajo los pies. Las paredes eran como de carbonería, y en ciertos puntos habían recibido bofetadas de cal, por lo que resultaba un claro-oscuro muy fantástico. Creeríase que andaban espectros por allí, o al menos sombras de linterna mágica. [...] Eran años muertos (2010a: 333).

La casa de Ido es un lugar pequeño y oscuro en ruinas. Un espacio caracterizado por unos pocos objetos deteriorados que ayudan a crear una atmósfera fantasmal: una imagen de Cristo, fotos de familiares y niños fallecidos. La atención se centra en la cocina, que no es el corazón de la casa, sino un espacio muerto, lleno de cenizas, utensilios rotos, polvo, ramas secas y suciedad. Todo parece indicar que en ese lugar no se cocina ni se come desde hace mucho tiempo. La referencia a la linterna mágica es muy significativa, puesto que transforma no solo los objetos, sino también a los propios habitantes –no por casualidad pintados de negro– en sombras que no tienen nada maravilloso, y que en cambio se remiten a la tristeza de una vida desprovista de colores y belleza, de una época histórica que tiene el sabor de la muerte. Esta dimensión fúnebre y demoníaca del espacio se ve acentuada por la referencia a la actividad que realizan las mujeres, dedicadas a teñir papel de luto. Similar a un espectro que emerge de una caverna oscura, encontramos la primera descripción, por parte del narrador, de Nicanora:

Era una mujer más envejecida que vieja, y bien se conocía que nunca había sido hermosa. Debió de tener en otro tiempo buenas carnes, pero ya su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío. Allí, valga la verdad, no se sabía lo que era pecho, ni lo que era barriga. La cara era hociuda y desagradable. Si algo expresaba era un genio muy malo y un carácter de vinagre; pero en esto engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es [...]. La Venus de Médicis tenía los párpados enfermos, rojos y siempre húmedos, privados de pestañas, por lo cual decían de ella que con un ojo lloraba a su padre y con otro a su madre (2010a: 334).

Como si quisiera desmentir nuevamente la descripción de *folletín* hecha por Ido y darle credibilidad a Guillermina, el narrador realista declara inmediatamente que esa mujer consumida por la lucha darwiniana por la supervivencia, “nunca había sido hermosa”. La escultórica perfección del mármol de la Venus de Medici, “la de las carnes de raso, la del cuello de cisne, la de los ojos cual estrellas” (2010a: 309), se transforma en un cuerpo de carne flácida y privo de forma. El rostro, sin gracia y arrugado, hace que el retrato sea aún más grotesco: los ojos, siempre húmedos como los de su esposo, están enfermos y “sin pestañas”. Galdós ya había utilizado este detalle grotesco de las pestañas, característico del dickensiano Uriah Heep, en la descripción de Lobo, en *Terror del 1824*. En el caso de Nicanora puede referirse, por contraste, a los espléndidos “ojos negros” de Fortunata, enmarcados por pestañas “tan negras y tan grandes y hermosas” (2010a: 888). Además, si en la novela anterior las palabras de Nicanora a menudo eran referidas por otros, ahora la mujer habla en nombre de toda la familia. No solo de Ido, muchas veces claramente silenciado, sino también de Rosita, equiparada a su padre en términos de ingenuidad y propensión a ser engañada.

En la rápida descripción de la muchacha, vuelve a aparecer la referencia a una cierta belleza (“era graciosa”) estropeada por la pobreza, la miseria y la desnutrición que la hacen “desmedrada y clorótica, de color de marfil” (2010a: 334). Una vez más, los detalles elegidos recuerdan a otros personajes: la piel de Maximiliano Rubín, otro personaje enfermizo, es igualmente definida “desmedrada y clorótica” (2010a: 476); por el contrario, Fortunata tiene una tez hermosa como “marfil recién labrado” (2010a: 533). Sin embargo, la característica principal de Rosita es, sin lugar a dudas, el peinado, excesivo y fuera de lugar, señal de sus prácticas para aprender un oficio.

La compasión de Jacinta, que le da una moneda a Ido, marca el punto de inicio de una nueva historia en la que él finalmente se convertirá el protagonista absoluto de la narración. A pesar de ser consciente de las contraindicaciones, Don José se deja seducir por “el deseo de carne”: en la animada discusión con José Izquierdo aparecen los primeros síntomas de la enfermedad nerviosa y el narrador precisa que Ido buscaba a toda costa “la novela dentro de aquella gárrula página contemporánea” (349). Ya no está convencido, como en *Tormento*, de que la realidad copie sus fantasías, por lo que ahora intenta en todos los modos posibles encontrar y aplicar lo novelesco a la realidad. Presa de su “mona de carne”, comenta Caudet, Ido recrea su vida en términos de un drama calderoniano sobre el honor y el adulterio, en el que él representa el papel del marido traicionado e ultrajado (2007: 348). Galdós centra su atención en el delirio de este eterno personaje secundario que, finalmente, se adueña de la escena y se convierte en doble protagonista, no

solo de la historia contada por el narrador que deja de lado por completo a los protagonistas principales, sino también de la novela por entregas que él mismo inventó. Se trata de esa “deterioration of protagonicity”, que teoriza Jameson en un estudio sobre el realismo: “a movement of the putative heroes and heroines to the background, whose foreground is increasingly occupied by minor or secondary characters whose stories (and ‘destinies’) might once have been digressions but now colonize an appropriate the novel for themselves” (2013: 96).

Nicanora tiene la tarea de calmar a su esposo y llevar de nuevo la atención hacia los protagonistas. En la siguiente explicación, dirigida a Jacinta, la mujer insiste otra vez en los “riesgos de la carne” y vuelve a enfatizar la distancia que separa las coloridas historias de Ido de la cruda realidad: “Bien dicen, señora, que la carne es uno de los enemigos del alma... Cuidado con lo que saca... ¡Que yo me adultero, y que se la pego con un duque!... Miren que yo con esta facha...” (Pérez Galdós 2010a: 359). Esta afirmación, en línea con las enseñanzas cristianas que hacen de la carne, el diablo y el mundo los tres enemigos del alma, tiene evidentemente un doble sentido irónico: aunque se refiere a la comida, alude al deseo erótico carnal y mantiene unida la necesidad del ayuno y la abstinencia. La referencia final a sus rasgos físicos, muy diferentes a los imaginados por su marido e incapaces de despertar tales deseos, nos ofrece una imagen quijotesca de Ido que transforma a su áspera y fea Nicanora en una Dulcinea hermosa, pero adúltera.

Los tres personajes se repescan y aparecen en el proyecto de los *Episodios Nacionales*. En *Amedeo I*, la tercera novela de la quinta serie, Tito, el protagonista, se aloja en una “casa de huéspedes” en la “Calle del Amor de Dios”:

Mi patrona era una pobre mujer derrengada y envejecida por el trabajo, con la carga de cuatro hijos y la impedimenta de un marido que no le servía para nada, en el orden de la industria huesperil. Llamábase Nicanora, y Rosita la mayor de sus niñas, que era muy mona y algo bachillera. El esposo, don José Ido del Sagrario, había sido maestro de escuela. Aquejado de cierta frialdad del cerebro, hubo de abandonar el noble oficio de desasnar chicos; mas no con el descanso pudo recobrar la salud, ni siquiera un mediano gobierno de su máquina muscular y nerviosa. [...] Tristeza y goce me causaban a la par mis conversaciones con aquel hombre inocente y bueno, cerebro que yo comparaba a la celda de una cárcel, en que hubiera estado preso un filósofo. Este se había fugado dejando en las paredes efluvios de su espíritu (2010b: 4747-4748).

Por los datos facilitados sabemos que la familia se encuentra exactamente en las condiciones en las que la habíamos dejado en *Fortunata y Jacinta*, con la diferencia de que ahora, en la nueva casa, Nicanora ha tomado las riendas de la economía

doméstica. Sin embargo, varias contribuciones han puesto de relieve problemas de coherencia en la construcción de estos personajes que, en el momento de los eventos narrados, deberían haber sido más o menos jóvenes, realizar otras actividades, o vivir en otros lugares. De hecho, también se plantearon objeciones similares a Balzac quien, independientemente de las críticas, había enfatizado que solo el pasado podía contarse cronológicamente, mientras que el siglo XIX era un modelo “extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place” (Aranda 2011: 5). Montesinos habla de un uso de estos personajes similar al de las tiras de cómics, personajes de historietas dotados de una serie de características claras y reconocibles, listos para sumergirse en historias de la más diversa índole. En este sentido, que me parece particularmente efectivo para explicar su presencia en los *Episodios*, estos personajes son como las máscaras de la comedia del arte: como marionetas que se sacan del cajón y se usan cuando es necesario (1968: 265). Además, en esta primera reaparición, Tito ofrece un breve resumen de toda la historia de Ido para que incluso el público que no ha leído las otras novelas pueda comprender su comportamiento. Me parece interesante, por su modernidad, la elección de presentar el cerebro de Ido como una celda en la que un hombre ha estado preso durante mucho tiempo, un posible antepasado de Monsieur Teste di Valéry, un sabio filósofo, cuya fuga se convierte al mismo tiempo en la causa de su locura y la razón de sus raros destellos de lucidez.

En la siguiente novela, *La Primera República*, Tito sigue siendo un huésped de Nicanora, pero el escritor utiliza a la familia de Ido sobre todo para dar continuidad y coherencia a las historias contadas. En la quinta novela, sin embargo, el papel de Ido y de Rosa vuelve a ser central. En *De Cartago en Sagunto*, Tito, al regresar a Madrid, encuentra a sus amigos un poco cambiados: “A Rosita encontré más espigada, a Nicanora más barriguda, y a Ido transparente ya de puro espiritado”. El secuestro de Rosa por obra de los carlistas y su búsqueda por parte de Ido y Tito sirve como un dispositivo narrativo del que parte el viaje a Cuenca: durante buena parte de la historia, a pesar del papel de narrador y de protagonista de Tito, comenta Shoemaker, “Ido is the main character” (1951). Una vez en la ciudad, los dos descubren que, después de largas y dolorosas vicisitudes, la joven vive felizmente bajo la protección de un sacerdote. Las nuevas y mejores condiciones económicas hacen que la belleza de la muchacha, que siempre había estado empañada por la pobreza, pueda salir a la luz: “¡Por Júpiter Capitolino y por la divina Cytherea, que me gustó Rosita! Estaba muy linda, tan limpia y bien apañada de ropa y aliños del rostro, que daban ganas de comérsela” (Pérez Galdós 2010b: 9094). Para convencerlos de su tranquilidad, Rosa les muestra a los dos hombres “los diferentes regalitos que le había hecho su tío putativo” (9095): al contemplar esos objetos, signo

de una vida modesta y decente, Ido siente una mezcla de emociones. La tragedia de la hija se resuelve, como en un folletín, con su salvación:

¿Qué mejor solución podía esperar el desolado padre que ver a la niña reposando a la sombra de una protección tan benéfica como la de don Plotino? Obra fue de los hados... estoy por decir que de la Divina Providencia. Por lo que el propio Ido me contara cuando llegamos a Huete, sabía yo los horribles temporales que había corrido la niña, desde que la raptaron en Fuentidueña de Tajo hasta que fue a caer en las inmundas mancebías. El cómo pasó Rosita de tal ignominia a las paternas manos del Pagasaunturdua, ni don José lo sabía, ni en averiguarlo teníamos interés (9120).

En definitiva, la realidad parece coincidir por completo con la imagen *folletinesca* de Ido y de Rosa: la pobre e infortunada hermosa muchacha, después de largas vicisitudes y atroces sufrimientos, ha llegado a su *buen puerto*. Es verdad que no hay explicaciones realistas para tal final, y de hecho, añade Tito, a nadie le importa saber cómo llegó la joven hasta el cura. Fue el destino, la divina providencia o, bien podríamos agregar, la voluntad de un escritor que juega con los códigos del melodrama. Sería incluso lícito preguntarnos si la protección ofrecida por el sacerdote puede realmente considerarse un final feliz. Sin embargo, lo único que importa, como señala Tito, es la tranquilidad que Rosa finalmente ha obtenido, por lo que a los dos hombres solo les queda despedirse de la muchacha con una serie de adioses de cervantina memoria (“¡Adiós, Rosita; adiós, don Plotino, [...] adiós, Catedral, Obispo, vecindario cadavérico; adiós, Cuenca moribunda y trágica”) (Pérez Galdós 2010b: 9124-9125). La historia parece acabada. Sin embargo, en *Cánovas*, una rápida referencia al inminente parto de Rosa parece reabrir nuevas posibilidades. Quizás la historia de una novela por entregas debería haber terminado, de una manera todavía más digna, con una boda, o quizás el escritor, amante de lo tácito, tenía en mente una continuación, con tintes de novela libertina, con una relación ambigua entre la muchacha y don Plotino. Desafortunadamente, el proyecto de los *Episodios Nacionales* quedó inconcluso, y con él las historias de estos y otros personajes. Sin embargo, siguiendo el camino de cada uno de los miembros de la familia del Sagrario, el lector se enfrenta con unas de las cuestiones sociales y literarias más importantes de la época (la educación de los niños, la pobreza y el honor, la novela de costumbre y el folletín) y reconstruye la textura de una especie de narración suprasegmental que, paralela a las narraciones individuales, contribuye al sentido general de la vasta obra galdosiana.

Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO CLARÍN (2001), *Ensayos sobre Galdós*, Madrid, Fundamentos.
- ARANDA, DANIEL (2011), “Originalité historique du retour de personnages balzacien”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 6: 1573-89.
- ARENCEBIA, YOLANDA (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- BARTHES, ROLAND (1968), “L’effet de réel”, *Communications*, 11: 84-89.
- BARJAU, TERESA; PARELLADA, JOAQUIM (2007), “Noticia de Benito Pérez Galdós y *Tormento*”, *Tormento*, Barjau, T.; Parellada, J. (eds.). Barcelona, Crítica: 7-128.
- BENJAMIN, WALTER (1933), *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, Agamben, G. (ed.), Torino, Einaudi.
- DICKENS, CHARLES (2012), *The Selected Letters of Charles Dickens*, Hartley, J. (ed.), Oxford, Oxford University Press.
- ESCOBAR BONILLA, MARÍA DEL PRADO (1994), “La doble función de un personaje galdosiano”, *Philologica canariensis*: 137-50.
- GALLEGO ROCA, MIGUEL (2015), “Francamente, naturalmente: José Ido del Sagrario. El camino desde la novela hacia la historia a través de un personaje chiflado”, *Galdós. Los fundamentos de una época. X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós: 198-204.
- GENETTE, GÉRARD (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GILMAN, STEPHEN (1966), “On The birth of *Fortunata*”, *Anales Galdosianos*, 1: 71-80.
- GULLÓN, GERMÁN (1970-71), “Unidad de *El doctor Centeno*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-52: 579-85.
- JAMESON, FREDRIC (2013), *The Antinomies of Realism*, Verso, London.
- KROW-LUCAL, MARTA (1994), “El personaje recurrente en la obra de Galdós”, *Textos y contextos de Galdós*, Kronik, J. W.; Turnes, H.S. (eds.). Madrid, Castalia: 157-61.
- LITVACK, LEON (2007), “Dickens’s Dream and the Conception of Character”, *The Dickensian*, 103: 5-36.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1968), *Galdós II*, Madrid, Castalia.
- OLLERO, CARLOS, (1952) “Galdós y Balzac”, *Ínsula*, 82: 9-10.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2004), *Prosa Crítica*, Mainer, J.C. (ed.), Madrid, Espasa.
- , (2007), *Tormento*, Barjau, T.; Parellada, J. (eds.), Barcelona, Crítica.
- , (2007), *Fortunata y Jacinta*, Caudet, F. (ed.), 2 vols., Madrid, Cátedra.
- , (2008), *El doctor Centeno*, Román Román, I. (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura.
- , (2010a), *Fortunata y Jacinta*, Whiston, J. (ed.), 2 vols., Madrid, Castalia.
- , (2010b), “Amedeo I”, “La Primera República”, “De Cartago a Sagunto”, “Cánovas”,

- Episodios Nacionales, Quinta Serie*, Troncoso, D. (ed.), Destino.
- , (2012), *Marianela*, Silvestri, L. (ed.), Napoli, Liguori.
- , (2016), *La desheredada*, Gullón, G. (ed.) Madrid, Cátedra.
- PRESTON, ETHEL (1927), *Recherches sur la technique de Balzac*, Les Presses Françaises, Paris.
- ROMÁN ROMÁN, ISABEL (2008), “Estudio preliminar”, *El doctor Centeno*, Román Román, I. (ed.). Cáceres, Universidad de Extremadura: 11-100.
- , (2009), “El manuscrito de *El doctor Centeno*”, *Actas del noveno Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 269-276..
- SCOTTO DI CARLO, ASSUNTA CLAUDIA (2017), “Il ritorno dei personaggi e le trasformazioni della borghesia in Galdós”, *Status Quaestionis*, 12: 76-99.
- SHOEMAKER, WILLIAM H. (1951), “Galdós Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario”, *Hispanic Review*, 19/3: 204-37.
- , (1962), *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press.
- SMITH, PAUL C. (1966), “Cervantes and Galdós: The duques and Ido del Sagrario”, *Romance Notes* 8/1: 47-50.
- WOLOCH, ALEX (2003), *The One vs. the Many*, Princeton, Princeton University Press.

Assunta Claudia Scotto di Carlo trabaja en la Universidad degli Studi de Nápoles Federico II. Sus intereses de investigación se concentran principalmente en la literatura española de los siglos XIX-XX, en el género autobiográfico, en la novela realista, en cuestiones de filología y genética de autores contemporáneos. Entre sus publicaciones se pueden mencionar, además de varios artículos, los volúmenes *Quando le locomotive erano orchi. L'infanzia nell'autobiografia* (1890-1945) (Pacini 2011), *Il vissuto e il narrato. I Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno* (Ets 2012), *M. de Unamuno, Poesías, edición crítica y estudio* (Ets 2016).

assunta.scotto@unina.it

JOHN H. SINNIGEN Y CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ GALDÓS PARA UNA PANDEMIA: FESTIVAL VIRTUAL DE CINE MEXICANO Y ARGENTINO

University of Maryland, Baltimore County

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen

En el presente trabajo hemos querido destacar la importancia y trascendencia de Galdós en el cine mexicano (8 películas) y argentino (2 películas). Se enfatizan: primero, la traslación de códigos literarios a códigos fílmicos; segundo, la traslación de códigos culturales de la época galdosiana en España a los códigos culturales mexicanos o argentinos de los años de la producción de cada película. Se trata de un Galdós mexicanizado o argentinizado. Pretendemos presentar un festival para la pandemia dirigido a lectores/videovidentes de cualquier país. El trabajo incluye: una introducción; un blog con los enlaces a los films; un cine guía con datos y comentarios sobre cada uno de ellos. Comenzamos con el cine mexicano porque el contenido es más extenso. Finalmente, esperamos que el festival fílmico suscite nuevas reflexiones a cien años del fallecimiento del multifacético Galdós.

palabras clave: Galdós; cine mexicano; cine argentino; *Adulterio*; *Doña Perfecta*; *La loca de la casa*; *Misericordia*; *Mujer ajena*; *Nazarín*; *Solicito marido para engañar*; *Evangelio de las maravillas*; *El abuelo*; *Marianela*

Abstract

Galdós for a Pandemic: virtual Mexican and Argentinean Film Festival

In this study we highlight the significance of Galdós in the cinema of Mexico (8 films) and Argentina (2 films). In the first place, emphasis is placed on the translation of literary codes to filmic codes; in the second, the translation of cultural codes from Galdós's era in Spain to the Mexican or Argentine cultural codes of the years in which each film was produced. In these films we see a Mexican or Argentine representation of Galdós. We intend this paper to be a festival for the pandemic aimed at readers / video viewers of any country. The work includes: an introduction; a blog with links to the films; a film guide with information and comments on each film. We begin with Mexican cinema because the content is more extensive. Finally, we hope that this film festival will provoke new reflections one hundred years after the death of the multifaceted Galdós.

keywords: Galdós; cine mexicano; cine argentino; Adulterio; Doña Perfecta; La loca de la casa; Misericordia; Mujer ajena; Nazarín; Solicito marido para engañar; Evangelio de las maravillas; El abuelo; Marianela

I. Introducción

Como nuestra aportación a la proyección internacional del multifacético Galdós en este centenario de su fallecimiento, hacemos destacar su lugar en el cine mexicano (8 películas) y argentino (2 películas). En estos filmes, producidos entre 1943 y 1998, hay una doble traslación de códigos: primero, la traslación de códigos literarios a códigos filmicos; segundo, la traslación de códigos culturales de la época galdosiana en España a los códigos culturales mexicanos o argentinos de los años de la producción de cada película. Así ‘Galdós’ se convierte en un hilo conductor intertextual e intercultural. Es decir, se trata de un Galdós mexicanizado o argentinizado según las condiciones sociohistóricas y los códigos filmicos en cada país.

Decidimos convertir lo que fuera en el principio un artículo académico en un *festival para la pandemia* porque queremos celebrar a Galdós de un modo popular para que los lectores/videovidentes puedan gozar de estas producciones cinematográficas en medio de su obligada reclusión. Varias de las películas han sido presentadas en congresos galdosianos internacionales en Las Palmas y en otros encuentros académicos. Pero para muchos galdosistas y demás lectores será la primera vez que tienen acceso a estos documentos filmicos y así verán otra faceta de lo que significa ‘Galdós’ en medio de esta pandemia que ha obstaculizado muchas de las conmemoraciones en persona planeadas para este año.

Junto con los documentos filmicos irán comentarios informativos que, esperamos, susciten nuevas reflexiones sobre ellos y sobre los diversos medios en los que Galdós se proyecta cien años después de su fallecimiento¹.

El festival incluye: una introducción; una página web con los enlaces a los films; un cine guía con datos y comentarios sobre cada uno de ellos. Comenzamos con el cine mexicano porque el contenido es más extenso.

La página web con los enlaces a los films se encuentra en <https://galdosenelcinemexicanoyargentino.com.mx/>

2. Galdós en el cine mexicano

La lista sigue un orden cronológico.

Adulterio (1943) (Sobre *El abuelo*). Dir. José Díaz Morales.

La loca de la casa (1950) (Sobre *La loca de la casa* novela dialogada y obra teatral).

Dir. Juan Bustillo Oro.

¹ Extensos estudios de estos films se encuentran en Sinnigen 2008, Sinnigen 2011 “Argentinización”, Sinnigen 2011 “Un abuelo...”.

Doña Perfecta (1950) (Sobre *Doña Perfecta* novela y obra teatral). Dir. Alejandro Galindo.

Misericordia, (1953) (Sobre la novela *Misericordia*). Dir. Zacarías Gómez Urquiza.

La mujer ajena (1954) (sobre *Realidad* novela y obra teatral). Dir. Juan Bustillo Oro.

Nazarín (1958) (sobre la novela *Nazarín*). Dir. Luis Buñuel.

Solicito marido para engañar (1987) (Sobre la novela *Lo prohibido*). Dir. Ismael Rodríguez.

El evangelio de las maravillas (1998) (Sobre el film *Nazarín* de Luis Buñuel). Dir. Arturo Ripstein.

2.1 La “época de oro” del cine mexicano

La llamada época de oro del cine mexicano se inició con el gran éxito internacional de la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y duró más o menos hasta finales de los años cincuenta, según las estimaciones más generosas. Según Carlos Monsiváis, este es un cine que busca reflejar el prisma popular –unas costumbres, unos valores, unas esperanzas– en una búsqueda de esa siempre evasiva identidad nacional mexicana en un período de transición entre un México “tradicional” y otro “moderno” (Monsiváis 1993: 139-46). Por tanto, vemos repetidamente las representaciones de unas idiosincrasias nacionales en dos géneros fundamentales, la comedia ranchera y el melodrama familiar.

Todas las películas aquí presentadas tienen sus raíces en la época de oro. Las seis que se produjeron entre 1943 y 1958 –*Adulterio*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Misericordia*, *La mujer ajena* y *Nazarín*– caen prácticamente en unos amplios parámetros de ese período. De las otras dos, la idea de Ismael Rodríguez de hacer un filme sobre *Lo prohibido* venía desde 1956, aunque no se realizó hasta 1987. *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein de 1998 fue una adaptación de segunda generación de una novela galdosiana, ya que estuvo inspirada en el *Nazarín* de Buñuel, de 1958.

Tres de las películas han conseguido un amplio reconocimiento nacional e internacional. *Nazarín* y *El evangelio de las maravillas* ganaron premios en el festival de cine de Cannes. *Nazarín* es generalmente considerado como uno de los mejores filmes del director y del cine internacional. *Doña Perfecta* ha sido señalada como una de las mejores películas de Alejandro Galindo. Las demás películas han sido consideradas entre mediocres y malas (*Solicito marido para engañar*). Tres filmes –*Doña Perfecta*, *Nazarín*, *El evangelio de las maravillas* –son históricos, cuatro–

Adulterio, *La loca de la casa*, *Misericordia*, *La mujer ajena*— son melodramas familiares y uno —*Solicito marido para engañar*— es una comedia erótica.

Cine guía

2.2. *El carácter intercultural del cine mexicano*

Desde principios de los años 30 el cine mexicano está marcado por el paso del director soviético Sergei Eisenstein por México. Unos años más tarde, llegaron unos exiliados republicanos españoles a trabajar en México. Con el alce del cine mexicano durante la segunda guerra mundial, llegaron cineastas de varios países, sobre todo de otros países hispanoparlantes, a trabajar en el cine más exitoso del mundo en lengua española, puesto que durante esos años el cine mexicano predominaba en todos los mercados donde se hablaba dicho idioma. Así que México funcionó como una especie de pequeño Hollywood para el mundo hispanohablante. Nuestras películas son buenos ejemplos de este carácter intercultural del cine mexicano, puesto que en ellos participaron una mayoría de mexicanos junto a una significativa minoría de extranjeros.

Por tanto, en los datos de cada filme incluimos el país de origen de cada cineasta no mexicano. Así que cada entrada contiene: el **título** del filme; el **año** de su producción; el nombre del **director** y su país de origen; los nombres de los **actores estelares** y sus países de origen; el **productor** y su país de origen.

***Adulterio* (1943). Director: José Díaz Morales (España). Actores estelares: Rosario “Charo” Granados (Argentina); Julio Villarreal (España); Hilda Kruger (Alemania); Prudencia Grifell (España). Productor: Francisco Hormaechea (España).**

En los primeros años del sexenio conservador del presidente Manuel Avila Camacho, en 1942 se fundó el Banco Cinematográfico para apoyar la producción nacional de películas. El próximo año, 1943, fue el “gran año” del cine mexicano, ya que en él se produjeron 70 películas. Fue el año de la victoria mexicana en el cine hispano frente a sus principales competidores, España y Argentina.

Comentario

En *Adulterio* el desvirtuado drama de honor de la obra galdosiana, en que la rígida obligación de la sangre es superada por la libertad del amor, se articula con el melodrama familiar del cine mexicano por medio de unos desplazamientos. Al articularse unas fórmulas melodramáticas, se violan ciertos estereotipos. En primer lugar, en este drama familiar, la protagonista es una chica moderna, pintora, atrevida, erotizada y además

bastarda: es también la devota nieta que salva a su abuelo y encauza el futuro familiar. Igual que la Dolly galdosiana, se trata de una loca de la casa que al final también hace las veces del ángel del hogar. La nieta salvadora no lleva la sangre del abuelo y es masoquista, voluntariosa, artista y enamorada, además de buena ama de casa. El desenlace definitivo ocurre cuando la atracción erótica entre abuelo y nieta —evocando el trágico incesto de Edipo— es salvada por la buena abuela/madre en compañía del moderno hombre de ciencia. El final feliz anuncia también un buen futuro para el México pos-revolucionario en que la modernidad, el erotismo, la ciencia y el arte se juntan con la devoción, el masoquismo y la fuerza de una hija, nieta y esposa cuya rebeldía, junto con la perspicacia y la benevolencia de la abuela/ex-novia, sirve para reforzar los vínculos familiares. La rebeldía y la perspicacia de unos personajes femeninos, herederos de las rebeldes protagonistas galdosianas, se imponen sobre la ceguera patriarcal y conducen al nuevo orden. Además, atípicamente, en un melodrama de adulterio, y a diferencia de la obra galdosiana, la adúltera ni se arrepiente ni es castigada severamente; sencillamente es olvidada.

En 2016 Juan Alberto Cedillo publica *Hilda Kruger: Vida de una espía nazi en México*. Este libro sugiere complicados entramados que, al ser investigados, podrían revelar oscuros elementos sobre la producción de esta cinta.

***La loca de la casa* (1950). Director: Juan Bustillo Oro. Actores estelares: Pedro Armendáriz; Susana Freyre (Argentina); Julio Villarreal. Productor: Gonzalo Elvira Sánchez.**

Para las elecciones de 1946 el presidente Ávila Camacho nombró como sucesor a Miguel Alemán Valdés (1946-1952), su Secretario de Gobernación, y transformó el Partido de la Revolución Mexicana cardenista en el Partido Revolucionario Institucional, con un disminuido sector obrero (Agustín 1: 60). Por otra parte, Alemán, el primer presidente civil, continuó la política conservadora de Ávila Camacho.

Comentario.

El filme *La Loca de la Casa* es una alegoría nacional en la forma de una comedia cuya ideología corresponde al conservadurismo de la época y del director. La armonía entre las antiguas clases dominantes y las nuevas y entre el capital, el trabajo y la religión se configura en una “revolución” pacífica que, en la forma del hijo-falo, promete un futuro feliz para el país. Así que comparte con la novela una ideología conservadora renovada gracias a un rebelde protagonismo femenino.

Además del parecido entre el argumento y la ideología de los dos textos, el uso de un Monterrey industrial en vez de la Ciudad de México es un gesto a la sustitución del habitual Madrid por Barcelona en la obra de Galdós. Según la misma lógica, en la novela, Cruz le recomienda a Daniel que vaya a México a trabajar y buscar fortuna, y en

el filme le sugiere que vaya a Estados Unidos por el mismo motivo.

La mayor diferencia es la inclusión de la secuencia de la boda donde se proclama la fundación de la raza nueva, de la que el matrimonio es un modelo, para la nación en una conservadora negación de la lucha de clases característica de los sexenios conservadores posteriores al cardenismo. La reconciliación aquí va más allá de la ideología oficial ya que incluye la religión católica, una institución conservadora que tendría que esperar otros cuarenta años, hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, para conseguir la aceptación oficial del régimen (aunque la extra-oficial ya fuera anunciada en las palabras del presidente Ávila Camacho: “Yo soy creyente”). Así que esta película es coherente con la ideología conservadora del director y del grupo hegemónico durante el alemanismo.

Finalmente, la película es más cómica que la novela. El principal ejemplo es la ferocidad del Cruz que hace Pedro Armendáriz, un actor famoso por su machismo. Frente a estas características de Cruz y el imponente físico de Armendáriz se encuentra el coqueteo de la Victoria, representada por la pequeña y delicada Susana Freyre y su pícaro sonrisa de inteligente manipuladora. Su triunfo está completo cuando termina la película al lado de su marido con un guiño a los espectadores y las palabras “soy loca, pero no tonta”, palabras que no están en el texto galdosiano.

***Doña Perfecta* (1950). Director: Alejandro Galindo. Actores estelares: Dolores del Río, Esther Fernández, Carlos Navarro, Julio Villarreal. Productor: Francisco Cabrera.**

Doña Perfecta, también de 1950, representa un contraste con *La loca de la casa*, y a su vez este contraste es emblemático de las diferencias ideológicas entre los dos directores, uno conservador, un nostálgico del orden porfiriano y defensor de la familia patriarcal, el otro liberal, un rebelde que cuestiona el orden social y la familia tradicional.

Comentario.

En un artículo sobre la novela galdosiana que apareció el 5 de septiembre de 1896 en el liberal diario mexicano, *El Siglo diez y nueve*, Manuel Sariñana Ramos afirma: “parece al leer esa obra... que Pérez Galdós ha viajado en nuestra República, que ha permanecido en algunas de nuestras ciudades de segundo o tercer orden, y que, al escribir en su *Doña Perfecta*, criticando y poniendo en relieve las ridículas costumbres de algunos pueblos ibéricos, hace sangrienta, aunque disimulada alusión a... los nuestros!”. En su película, Alejandro Galindo desarrolla este parecido. Traslada la lucha entre carlistas y unos liberales débiles y divididos en la España de 1876, el año de la publicación de la novela, a las luchas entre conservadores y otros liberales divididos en el México de la misma época. Siguiendo este parecido, Galindo hace una película fiel al argumento galdosiano con las debidas condensaciones y los cambios necesarios para representar la

vida rural del México de aquel entonces. Inserta el argumento en el ambiente de la larga lucha entre conservadores y liberales en México y mantiene las mismas atracciones familiares y los mismos conflictos familiares y sociales. El intenso amor entre primos se alía con la ciencia, el gobierno central y el ejército liberal contra unas reaccionarias fuerzas conservadoras y beatas.

Galindo introduce una modificación al final que representa una tenue esperanza en la rebeldía de Rosario; es decir, el final de la novela es pesimista mientras que el del film es moderadamente optimista. El cinismo ante el futuro de tales rebeliones en el contexto político de 1950, se representa en la actitud titubeante de Pinzón y sus soldados. Típico del melodrama filmico, este fin es más esperanzador que el de la novela, pero tal sentido de esperanza, tanto en 1886 como en 1950, no parecería tener fundamento.

Ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, Galindo fue homenajeado por la Cineteca Nacional, la cual le puso su nombre a la sala número 5.

***Misericordia.* (1952). Director: Zacarías Gómez Urquiza. Actores estelares: Sara García, Carmen Montejo (Cuba), Ángel Garasa (España), Manuel Dondé, Anita Blanch (España). Productor: Manuel Altolaguirre (España).**

En 1952 el presidente Alemán eligió a Adolfo Ruiz Cortines, el secretario de Gobernación, como su sucesor. Aunque este “procuraba distanciarse de Miguel Alemán lo más posible”, siguió las conservadoras líneas generales de sus predecesores: apoyó al sector privado y a la inversión extranjera a expensas del bienestar de campesinos y obreros en lo que denominó el “desarrollo estabilizador” y se reunió con el presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower en 1953 (Agustín 1: 119-26).

Comentario

En su mayor parte, con las obligadas condensaciones de cualquier adaptación de una novela al cine, el argumento sigue el de la obra galdosiana y muchas de las frases son tomadas directamente del texto literario. El otro gran parecido es el protagonismo del personaje de Benina, la activa y caritativa sirvienta/mendiga/proveedora que representa el vínculo fundamental entre los demás personajes y las capas sociales que representan. Para esta Benina, la caridad tampoco conoce clases, ni razas ni géneros. El argumento de la película gira alrededor de la realización del principio de la caridad de la protagonista y del ingrato trato que recibe de la familia a la que tanto ha aportado. Igual que en la novela, la principal antagonista de la sacrificada madre/abuela es la desalmada, cosedora, trabajadora, –y aquí guapa– nuera, Juliana. En los dos textos los personajes femeninos y populares son los activos mientras los personajes masculinos están siempre en un papel pasivo y subordinado, dependiente de los femeninos.

Las diferencias comienzan con la adaptación a una actualidad mexicana de los años 1950, un conservador período de relativa estabilidad que contrasta con la creciente

crisis de la España finisecular. La representación visual del México contemporáneo se limita principalmente a la ropa. Por otra parte, el papel de la mítica conciliación entre las tres culturas de la España pre-imperial representado por Almudena pasa al papel del yaqui Yuco, cuya alianza con la blanca Benina –Sara García, hija de españoles– connota el mitificado mestizaje de la raza cósmica. La diferencia entre Yuco y Almudena que más llama la atención es la lingüística, puesto que Dondé habla un mexicano mestizo de clase popular, con sus “naides” y “queros” a través del texto, pero sin connotaciones indígenas, y desde luego su habla no se aproxima ni remotamente al fascinante lenguaje del árabe-hebreo-castellano hablado por Almudena.

Esta Benina es también diferente. En primer lugar, la protagonista de la novela es una figura evangélica, y las citas bíblicas están presentes en todo el texto. En la película, aunque hay partes tomadas directamente de la novela, las citas bíblicas no figuran entre ellas. En cambio, Sara García es una abnegada madre y abuela sin hijos que vela desinteresadamente por el bien de todos los miembros de su extendida familia adoptiva.

Otra destacada diferencia entre los textos reside en los desenlaces; el de la película parece ser más pesimista que el de la novela. Por una parte, se articula oposición entre la caridad bondadosa de la abnegada madre y la avaricia autoritaria de Juliana, es decir, una oposición entre una buena madre y una mala nuera típica del melodrama familiar. Por otra parte está el contraste entre la generosidad de Ponce y la ingratitud de Paca y Obdulia que conduce a un final radicalmente diferente al de la novela. Ponce busca e intenta recuperar a Benina, ofreciéndole su parte de la herencia, oferta que pudiera haber conducido a un final conciliatorio. No es así. Benina rechaza la oferta, condena la riqueza material (algo que tampoco ocurre en la novela) puesto que “ensucia los corazones”, y ella y Yuco desaparecen por un nocturno camino. Seguramente vivirá la pareja de la sacrificada madre y el discapacitado niño felizmente para siempre, pero no se representa ninguna renovación para la familia de Paca ni para las próximas generaciones. En los términos de la alegoría nacional, este cambiado final podría aludir al materialismo, egoísmo y autoritarismo de las clases dominantes y medias mexicanas y de sus órganos políticos en la época del filme, y/o a la represiva división de clases del franquismo en España, un esencial punto de partida para el célebre poeta y productor exiliado, Manuel Altolaguirre. En la figura de don Carlos Moreno Trujillo, las clases dominantes no ofrecen ninguna caridad efectiva a los pobres y, en la figura del policía que detiene a Benina, el Estado, supuestamente benefactor, ejerce la represión contra las bajas capas sociales. A través de este divorcio social, en la alienación familiar de esta *Misericordia* se representa, de una manera benigna y romántica, la alienación social en la España franquista y en un México en medio de unos de los mejores y más tranquilos años del “milagro”.

***La Mujer Ajena* (1954). Director: Juan Bustillo Oro. Actores estelares: Rita Macedo, Gustavo Rojo, Manolo Fábregas, Miguel Manzano. Productor: Jesús Grovas.**

Al principio del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se iniciaron campañas contra el acaparamiento y la corrupción, se controló la inflación y se impuso una norma puritana tanto en la sociedad como en el gobierno, causando malestar en el sector privado. También se concedió el voto a las mujeres.

Comentario.

Bustillo Oro reconoce, igual que en el caso de *La loca de la casa*, que se apoya en los textos de la novela y del drama galdosianos y, en este caso: “un sesenta por ciento más o menos del texto se derivan directamente de los textos galdosianos” (Smith 2001: 856). El argumento de la película sigue la línea general de un melodrama de hundimiento y un adulterio: los dos triángulos, el papel del espía malvado, las relaciones edípicas en la relación triangular, el desenlace del suicidio del seductor y el castigo de la adúltera, aunque en este caso el castigo está mitigado por la conducta de Augusta. En cuanto a su relación con la novela, una película de esta índole y con tan escasos recursos como esta difícilmente podría mantener el carácter metaliterario, tan relevante en la continuidad y ruptura entre la novela epistolar *La incógnita* y la dialogada *Realidad*; en el filme tampoco se representa la relación intertextual entre estos textos literarios y el relato del crimen de la calle de Fuencarral. En ese sentido, la película se parece más a la obra teatral que a la novela.

Los mayores cambios con respecto a la novela son el embarazo y el final. Augusta protagoniza el final de la película, ya que, fiel al desenlace de la novela, no confiesa ante la presión de su marido, pero, a diferencia de la novela, luego se marcha de la casa en el final que, según Bustillo Oro, mejoró el texto. El tema del niño y, por tanto, del futuro, toma el lugar del abrazo homosexual que pone fin a la novela; el deseo homosexual es sustituido por la maternidad, una salida aceptable para un melodrama familiar.

***Nazarín* (1958). Director: Luis Buñuel. Actores estelares: Francisco Rabal, Rita Macedo, Marga López. Producción: Manuel Barbachano.**

En 1957 tornaron los malos tiempos económicos para la mayoría de la población mexicana, y los sucesos de mayor relevo de la administración de Ruiz Cortines fueron unas masivas movilizaciones de trabajadores, campesinos y estudiantes durante 1958, su último año, todas ellas duramente reprimidas. Entre estas movilizaciones se destacó la huelga de los ferrocarrileros a la que se alude en este filme de Luis Buñuel. En medio de tan conflictivo año, Adolfo López Mateos (1958-1964), el Secretario de Trabajo, sucedía a Ruiz Cortines.

Para García Riera, 1958, cuando “se hicieron más películas [135] que en ningún año anterior” fue “el año de *Nazarín*”. Tal designación es una celebración del éxito inter-

nacional del filme.

Comentario.

En su adaptación cinematográfica de la novela de Galdós, Buñuel tomó, además de los personajes y ciertos elementos del argumento, partes enteras del proyecto galdosiano, y las hizo suyas. En el *Nazarín* de Galdós el director encontró una crítica social, una sensibilidad erótica y una reflexividad estética que coincidían con sus propias posturas. Al tomar estos elementos, Buñuel los insertó en su propia trayectoria vivencial y cinematográfica. La crítica social se manifiesta en el ambiente mexicano de la revolución interrumpida –o traicionada– que, hasta la actualidad del siglo XXI ha retenido estructuras y comportamientos porfirianos que sostienen una enorme brecha social entre clases sociales y razas. El erotismo está condicionado por un surrealismo que expone la represión sexual de una manera más onírica y más marcada que en el texto galdosiano. La reflexividad estética tiene como objeto el cine en general y, en concreto, el cine mexicano de la época de oro. Se trata de una mimesis reflexiva (Stam) cuyas ambigüedades deben llevar a los espectadores a compartir la confusión del personaje (y del director) quien al final busca una nueva orientación en un camino en que su niñez y su experiencia inmediata no ofrecen soluciones adecuadas.

***Solicito marido para engañar* (1987). Director: Ismael Rodríguez. Actores estelares: Andrés García (República Dominicana), Sasha Montenegro (Montenegro, ex-Yugoslavia), Patricia Rivera, Jacaranda Alfaro, Gustavo Rojo. Productor: Películas Rodríguez.**

Introducción

La década de los ochenta en México fue marcada por tres crisis. La crisis económica de 1982, la práctica bancarrota del Estado y la renegociación internacional de la deuda llevó a consecuencias que se manifestaron en un gran deterioro en el nivel de vida de la mayoría de la población, sobre todo de los trabajadores, los campesinos y las clases medias. Condujo también al inicio de un plan de reestructuración estructural en lo que vendría a llamarse una política económica neoliberal y que se formalizaría y se aceleraría once años después con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Una crisis social fue provocada por el terremoto en la ciudad de México en septiembre de 1985 y la subsecuente ineficiencia de las respuestas gubernamentales. La crisis política se puso en evidencia en las primeras elecciones presidenciales realmente contestadas de 1988, cuando Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, el ex-dirigente priista e hijo del mítico presidente Lázaro Cárdenas, las perdió en medio de un fraude ante el candidato oficial, Carlos Salinas de Gortari (Agustín 3: 152-67). Ya no prevalecían ni el crecimiento económico ni la estabilidad política. El milagro había terminado definitivamente.

Comentario

Inspirada en *Lo Prohibido* de Benito Pérez Galdós, *Solicito marido para engañar* es la película que más se aleja del espíritu del texto galdosiano, ya que convierte una novela socio-psico-costumbrista, en la que el deterioro del protagonista es acompañado por una aguda crítica social, en una fílmica comedia erótica con un final feliz. La película mantiene un eje central de la novela, la obsesión del protagonista por las primas casadas, pero la complejidad socio-psico-sexual de la novela se reduce a un juego de sexo y dinero en el que los desnudos desempeñan un papel importante.

***El evangelio de las maravillas* (1998). Director: Arturo Ripstein Rosen. Actores estelares: Francisco Rabal (España), Katy Jurado, Bruno Bichir, Carolina Papaleo (Argentina), Flor Edwarda Gurrola. Co-Producción mexicano-argentino-española. Sobre el *Nazarín* de Luis Buñuel (1958).**

Las crisis de los ochenta se agravaron en la siguiente década, primero durante el sexenio del controvertido triunfador de las elecciones de 1988, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y luego durante el de su sucesor, Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000).

Comentario.

El Evangelio de las maravillas es una adaptación de segunda generación del *Nazarín* galdosiano, puesto que se inspira en el *Nazarín* de Buñuel, a su vez basado en la novela de Galdós. En primer lugar, la época es distinta. Tanto en la novela de Galdós como en el filme de Buñuel se trata de los años del cambio de siglo entre los siglos XIX y XX. La referencia histórico-mítica también es diferente. Los dos Nazarines son, a su manera particular cada uno, imitadores de Cristo que figuran intentos de articular una visión del cristianismo primitivo con las complejidades del mundo moderno. En cambio, *El Evangelio de las maravillas* se sitúa en el cambio de milenio, y sus referencias históricas son una secta milenarista en el estado mexicano de Michoacán en los años 1970 y las sectas milenaristas de los finales del siglo XX. En los textos mismos, el protagonismo y las relaciones de género también difieren. Los Nazarines son andróginas figuras masculinas que atraen a discípulas femeninas, y sus respectivos triángulos provocan murmuraciones que conducen, en parte, a sus detenciones. Papá Basilio, en cambio, aunque también un ex-cura español, pierde el atractivo sexual debido a la edad, y no manda directamente en su comunidad. Su influencia está supeditada a la de Mamá Dorita, primero, y la de Tomasa después, las dos mexicanas, y así se pone de manifiesto la tensión metrópoli-periferia de la historia mexicana. Papá Basilio es un personaje masculino que representa el colonialismo de la Iglesia católica y el imperialismo del cine americano, y, en cierta medida, en la película se representa el fracaso de su proyecto, inspirado en esos dos referentes, de regeneración humana.

A pesar de las múltiples diferencias, los tres textos se parecen en aspectos fundamentales. En primer lugar, los tres responden a una visión profundamente pesimista del mundo moderno, buscan una alternativa a través de una referencia evangélica y de una visión de un tipo de comunismo primitivo que se inspira en las condiciones de los malditos de la tierra, las bajas capas sociales que son las principales víctimas de los “progresos” de la modernidad. En todos los casos sus proyectos renovadores fracasan estrepitosamente y los aparatos del Estado intervienen activamente en la represión de dichos proyectos.

Finalmente, los tres textos son autorreflexivos y metaficticios. *Evangelio* es más metaficticio que sus dos predecesores. A la figura central, el padre Basilio, se le ve repetidamente mirando y comentando los films *Jesús de Nazareth* (Díaz Morales 1942) y las superproducciones bíblicas, *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille 1956) y *La túnica sagrada* (Henry Koster 1953), dos películas de la misma época del *Nazarín* de Buñuel en que las interpretaciones de la Biblia son grandiosas y afirmativas, carentes de las dudas, las críticas y las ambigüedades buñuelianas. En *Evangelio* la representación del cine dentro del cine supone una crítica de la penetración de la ideología hollywoodiana en los medios mexicanos, una especie de “colonización” o de “imperialismo” cultural (Villaplana 1998: 12). Así, cuarenta años después de *Nazarín*, Ripstein actualiza la crítica social mexicana en la representación del poder de las imágenes y de las narraciones que irradian del centro del Imperio. De Galdós a Buñuel a Ripstein, tres representaciones del individuo problemático que se frustra en su intento de realizar unos ideales espirituales en la degradada modernidad. Se trata de tres alegorías nacionales en las que el coeficiente de la mimesis y la reflexividad varía según la época, las condiciones de la producción y el proyecto estético e ideológico de cada autor/director.

3. Galdós en el cine argentino²

Películas en orden cronológico.

El abuelo (1954). Dir. Román Viñoly Barreto.

Marianela (1955). Dir. Julio Porter.

Estas dos películas pertenecen a las postrimerías del primer peronismo, 1946-1955. Los actores estelares, Enrique Muiño, Mecha Ortiz y Olga Zubarry son iconos del cine argentino y aquí representan papeles que los caracterizan típicamente. Los dos filmes son rurales y se destaca la belleza natural y los aspectos positivos de las tradiciones del campo argentino, Salta en *El abuelo*, Mendoza en *Marianela*. Al

² Quisiéramos reconocer las fundamentales aportaciones del Dr. César Maranghello a este estudio.

mismo tiempo se establece un diálogo campo-ciudad en la búsqueda de la identidad nacional. Las dos fueron bien recibidas por la crítica.

***El abuelo* (1954). Director: Román Viñoly Barreto. Actores estelares: Mecha Ortiz, Enrique Muiño, Santiago Gómez Cou, Elsa Daniel, Erica Mandel. Producción: Argentina Sono Films.**

Comentario

Lo más llamativo de este film es el choque entre dos grandes figuras del cine nacional, Mecha Ortiz y Enrique Muiño, la *femme fatale*, aquí en un papel sobrio, contra el héroe gaucho, figura paterna y padre de la patria; es Greta Garbo contra el gaucho, la seducción *versus* la paternidad, y esta *tête à tête* se aprovecha en los anuncios: “Mecha Ortiz y Enrique Muiño Frente a Frente (Lito-Oscar 1954); “Dos grandes señores del cine y el teatro reunidos por primera vez” (Entrada 1954).

Con los siempre necesarios desplazamientos y condensaciones, el argumento del filme sigue el de la novela, con algunos cambios significativos, y los nombres de los personajes y sus características son iguales. Las mayores distinciones se encuentran en los diversos códigos culturales; aquí el texto se argentiniza y se sitúa en la época contemporánea de 1954. Se destaca el entorno folclórico, ya que ocurre en medio de la celebración de la fiesta del Señor y la Virgen del Milagro en Salta. Los integrantes de la procesión son campesinos con rasgos indígenas, acompañados de música andina y una voz *over* que declama un poema dedicado al misachico. La fiesta tiene la misma tónica, trajes, música, rasgos indígenas; la blancura de la tez del abuelo y las dos chicas contrasta con la piel oscura de la mayoría de los participantes. Para la sorpresa de muchos galdosianos, el Conde de Albrit, aquí D. Rodrigo, en algunas escenas lleva el atuendo de un hacendado gaucho.

La adaptación al cine argentino hecho por Villalba Welsh y Viñoly Barreto representa el material en el contexto de la larga reflexión sobre las relaciones entre lo rural y lo urbano en la formación de una cultura nacional argentina en el momento de los últimos meses del primer peronismo. Ahora bien, por un lado la ideología peronista predicaba una reconciliación entre esos dos polos y entre las generaciones —el señor mayor con la chica joven, el tren con el caballo— en la construcción de un imaginario de un mundo mejor para el futuro (Lusnich 2007: 150-51); para representar un vehículo para dicha conciliación, un director con fuertes convicciones religiosas que declaró su pasión por la argentinidad y dijo que su temática favorita era el norte argentino (Pinto 1952) hizo este film con dos iconos del cine nacional en el que evocaba las esencias de la nación en los paisajes y tradiciones salteños y, además, enlazó la religión con la patria en la fiesta del Señor y la Virgen de Salta. Por otra parte, el film se estrenó en un momento cuando esa anhelada unidad nacional se resquebrajaba y la jerarquía eclesiástica se enfrentaba

vehementemente al gobierno. De manera que esta representación de la unidad entre la religión y la nación sería en parte una especie un sueño cinematográfico, una visión utópica de las aspiraciones nacionales, y así cumplía una de las funciones del cine clásico, soñar mundos mejores. Sin embargo, el final del film queda en el mismo registro pesimista que la novela de Galdós.

***Marianela* (1955). Director: Julio Porter. Adaptación: Emilio Villalba Welsh. Actores estelares: Olga Zubarry, Pedro Laxalt, José María Gutiérrez, Perla Alvarado. Producción: Cooperativa Atlante.**

Esta *Marianela* también sigue la línea del peronismo de esos años, por ejemplo: la adhesión a los cánones del cine clásico; innovaciones técnicas; extenso uso de los exteriores, sobre todo en las provincias del interior, Mendoza en este caso, con una celebración del folclore local; conciliación de las clases; exaltación de la patria y de la unidad nacional; vinculación de la tradición y la modernidad; imágenes que entretienen y que educan, y la bendición de un futuro mejor para la nación (Kriger, Maranghello).

Esta adaptación le debe mucho a la primera *Marianela* de Benito Perojo (España, 1941).

El gran atractivo para el público de la cinta es la actriz estelar Olga Zubarry, una de las más grandes figuras del cine argentino de la época, así que se aprovecha la gran popularidad de la actriz junto con la del texto y del autor. Es una *Marianela* “desnuda” ya que Zubarry alcanzó una gran fama con su actuación en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Cristensen 1946), filme en el que a sus 17 años hizo el primer desnudo en el cine argentino y en éste hace dos, parciales y de espaldas, eso sí.

Según Porter: “Básicamente ‘Marianela’ es [...] una obra de actriz [...]” (*Estrellas*). Zubarry protagonizó hasta la misma selección de la película: “Básicamente, lo hice porque quería demostrarme a mí misma que era capaz de salir de tanto grito, de la rubia de los policiales’[...]” y porque siempre le había gustado la novela (*Damas para la hoguera*). Según Maranghello, *Marianela* le permitió “pasar a una zona más madura y satisfactoria de su carrera”, y ella se identificó con el personaje.

El film se estrenó el 15 de septiembre de 1955, y el próximo día se inició el golpe de estado militar que derrocaba el gobierno de Juan Domingo Perón. Sobre este hecho, Zubarry lamenta que fue “un mal momento, en el que la gente estaba en otra cosa” (Russo).

El folclore mendocino y la solidaridad

El inicio transcurre en medio de la representación de los agrestes, ásperos exteriores de la precordillera mendocina; el tiempo de la acción es contemporáneo al del rodaje. En las procesiones y fiestas hay representaciones del folclore mendocino, bailes, música,

vestidos. Las relaciones sociales también se representan en términos mendocinos. En la novela hay dos economías, la minería y la ganadería, típicas del norte de España. En la película esas dos economías son la minería y la vitivinicultura, típicas de la provincia de Mendoza. Las cálidas relaciones humanas son una clara representación del buen patrón. Esta idílica conciliación entre las clases toma el lugar de la lucha de clases representada filosóficamente en la novela. Aquí el buen patrón cuida por el bien de sus trabajadores y por la futura productividad de la economía nacional.

También, se representa una fructífera relación entre el campo y la ciudad en la operación de Pablo. En la novela y en Perojo la exitosa operación se realiza en la hacienda. En este film, en cambio, llevan a Pablo a la ciudad, y los agrestes exteriores naturales pasan a ser un moderno y apacible quirófano. La ciencia urbana funciona eficazmente, la ciudad apoya al campo, Pablo se cura y la curación se celebra en una fiesta folclórica (en la que se toma mucho vino mendocino).

Aunque Porter reproduce importantes partes del film de Perojo, las transforma interculturalmente según las circunstancias socio-político-culturales de la Argentina en las postrimerías del primer peronismo. Se destaca el protagonismo de la bella y talentosa Olga Zubarry tanto en la producción como en el contenido del film, se adhiere a las consignas peronistas de la solidaridad interclasista, de la incorporación y la celebración de las provincias del interior y del papel del estado benefactor, justo en un momento cuando es derrocado el gobierno peronista por unos militares aliados con la jerarquía católica y las clases altas que rechazan ese tipo de cine. Así que, entre otras cosas, es una película ejemplar de la crisis de una época decisiva en la historia argentina del siglo XX.

Bibliografía citada

Películas

Adulterio, (1943), Dir. José Díaz Morales, México.

Allá en el rancho grande, (1936), Dir. Fernando de Fuentes, México.

Doña Perfecta, (1950), Dir. Alejandro Galindo, México.

El abuelo, (1954), Dir. Román Viñoli Barreto, Argentina.

El ángel desnudo, (1946), Dir. Carlos Hugo Cristensen, Argentina.

El evangelio de las maravillas, (1998), Dir. Arturo Ripstein, México.

Jesús de Nazareth, (1942), Dir. José Díaz Morales, México.

La loca de la casa, (1950), Dir. Juan Bustillo Oro, México.

- La mujer ajena*, (1954), Dir. Juan Bustillo Oro, México.
La túnica sagrada, (1953), Dir. Henry Koster, EEUU.
Los diez mandamientos, (1956), Dir. Cecil DeMille, EEUU.
Marianela, (1955), Dir. Julio Porter, Argentina.
Misericordia, (1952), Dir. Zacarías Gómez Urquiza, México.
Nazarín, (1958), Dir. Luis Buñuel, México.
Solicito marido para engañar, (1987), Dir. Ismael Rodríguez, México.

Novelas

- PÉREZ GALDÓS, BENITO, (1966), *El abuelo, Obras Completas*, vol. 6, Madrid, Aguilar.
 —, (1993), *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo Cardona, 4a edición, Madrid, Cátedra.
 —, (1950), *Loca de la casa, Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 5.
 —, (1966), *Marianela, Obras completas*, vol. 4, Madrid, Aguilar.
 —, (1982), *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.
 —, (2001), *Nazarín*, ed. Juan Varias, Madrid, Akal.
 —, (1968), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 1, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 4, Madrid, Aguilar.
 —, (1950), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 5, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, vol. 6, Madrid, Aguilar.
 —, (1966), *Prohibido, Obras completas*. vol. 4.
 —, (1977), *Realidad*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Taurus.

Obras críticas

- AGUSTÍN, JOSÉ, (1990), *Tragicomedia mexicana*, vol. 1, México, Planeta.
 —, (1992), *Tragicomedia mexicana*, vol. 2, México, Planeta.
 —, (1998), *Tragicomedia mexicana*, vol. 3, México, Planeta.
 CEDILLO, JUAN ALBERTO, (2016), *Hilda Kruger: Vida de una espía nazi en México*, México, Penguin.
 CHRISTIAN GALVÉ, ELSA, (2009), *Damas en la hoguera* [28/05/2021] <http://www.enerc.gov.ar/link_fondoeditorial>
 GARCÍA RIERA, EMILIO, (1992), *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
 KRIGER, CLARA, (2009), *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
 LITO-OSCAR, (1954), “Drama de Pérez Galdós en la pantalla”, *PBT*, [25/6/1954]
 LUSNICH, ANA LAURA, (2007), *El drama social-folclórico*, Buenos Aires, Biblos.
 MARANGHELLO, CÉSAR, (2005), *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes.
 MONSIVAIS, CARLOS, (1993), “Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications”, *Mediating Two Worlds*, eds. John King, Ana M. López, Manuel Alvarado. London, BFI:

139-46.

- PORTER, JULIO, (1955), “Espero haber logrado un buen film...”, “Una película contada por quienes la hacen”, *Estrellas*, [1/9/1955].
- RUSSO, GUILLERMO; ANDRÉS INSAURRALDE, coords., (2013), “Entrevista a Olga Zubarry, el 29 de mayo de 1979”, *Más allá del olvido*, Buenos Aires, Prosa y Poesía American Editores, 2: 49-164.
- SARIÑANA RAMOS, MANUEL, “Doña Perfecta’ por B. Pérez Galdós”, *El Siglo Diez y nueve*, 5 de septiembre de 1896.
- SINNIGEN, JOHN H., (2008), *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano. Cine y literatura*, México, UNAM.
- , (2011), “La argentinización de Galdós en el cine”, *Isidora*, 17: 133-50.
- SMITH, GILBERT, (2001), “Del Madrid finisecular al México de medio siglo”, *Actas del sexto congreso de la Asociación internacional de Galdosistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabillo: 856-60.
- STAM, ROBERT, (1991), “Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire, and the Absurd”, *Hitchcock’s Rereleased Films*, eds. Walter Raubicheck; Walter Srebnick. Detroit, Wayne State University Press.
- VILLAPLANA, VIRGINIA, (1998), “Visión de lo viejo y lo nuevo. *El evangelio de las maravillas*”, *El cine de Arturo Ripstein*, coord. Jesús Rodrigo García. Valencia, Ediciones de la mirada: 11-17.
- ZUBARRY, OLGA, (1955), “Marianela es apasionante”, “Una película contada por quienes la hacen”, *Estrellas*, s/p, 1/9/1955.

John H. Sinnigen es Doctor en Letras Hispánicas por la Johns Hopkins University; es profesor emérito de Español y de la Comunicación Intercultural de la University of Maryland, Baltimore County (UMBC). Emplea una metodología sociohistórica. Sus estudios galdosianos incluyen *Sexo y política: lecturas galdosianas* (Madrid, La Torre, 1994); *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo* (México, UNAM, 2005); *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*, (México, UNAM, 2008) más numerosos artículos.

sinnigen@umbc.edu

Claudia Medina Ramírez es Doctora en Letras (Literatura Española) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus estudios galdosianos incluyen varios artículos: “Lo cursí en el Madrid de Galdós visto en *La de Bringas*, con resonancias de Molière” (2013). “Galdós y Sergio Pitól: miradas convergentes del matrimonio y la vida conyugal” (2016). “Galdós en *La región más transparente* de Carlos Fuentes” (2016). “Pasión por la trama: *La incógnita* de Galdós y *El desfile del amor* de Pitól (2019), entre otros.

claudiamedinar@hotmail.com

