Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2020. XCVI-2, 121-150

UNA INCURSIÓN POR EL LABORATORIO LITERARIO DE GALDÓS: *ROSALÍA*

A finales de 1983 aparecía en nuestro mercado literario una novela de Benito Pérez Galdós, editada con gran esmero por Alan Smith quien firmaba, a su vez, un «Estudio-epílogo» sobre dicha obra. Aplaudí ese acontecimiento con un artículo para *La Vanguardia* donde daba a conocer las cualidades más relevantes de esta novela inédita –e inconclusa– del escritor canario, y que Smith tituló *Rosalía*. Puesto que al no tener el manuscrito ningún epígrafe y, siguiendo «la costumbre del mismo Galdós», le puso nuestro profesor tal nombre «en honor a la heroína» (Smith, 1983: 11, nota 1)[1].

[1] «Fue en el otoño de 1979» y, en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuando «pude encontrar 695 cuartillas en el revés de los manuscritos de la Segunda Serie de los *Episodios Nacionales*, que, ante mi asombro, iban integrando una novela inédita del maestro español […]. Galdós había decidido usar el revés del manuscrito de *Rosalía* como provisión de papel para la escritura de parte de las novelas de la Segunda Serie. Después de tanto tiempo de desmembración, la novela volvía a cobrar forma» (Smith, 1983: 11). Aprovecho esta nota para agradecer las sugerencias e informaciones facilitadas por mis colegas Teresa Barjau, Salvador García Castañeda, Sofía González y Alan Smith. E, igualmente, a José Manuel González Herrán, Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez por su extrema generosidad. Gracias a todos ellos –y a su calor amical– el presente artículo ha llegado a buen fin.

El oficio del escritor y sus argucias

En dicha reseña ponía yo de relieve que se trataba de una novela un punto inmadura, vacilante, redactada hacia 1872, cuando Galdós no contaba aun los treinta años de edad y así lo abona el hecho de que –después de unos meses de azarosa escritura– no rematase el manuscrito, desechando su publicación. Pero avisaba además que es «la propia índole, aparentemente insatisfactoria, del texto» lo que le confiere «un incalculable valor crítico: brindarnos en estado de caliente –y desordenado– borrador el proceso creativo de Galdós, sus aciertos, sus fracasos, sus servidumbres y traiciones hacia los modelos narrativos existentes» a mediados del siglo XIX. Por ello, opté por definir a *Rosalía* como «una fascinante ventana abierta en el laboratorio literario de Galdós que nos invita a espiar las más secretas artimañas de su oficio […], dada la accidentada orografía de la novela» (Bonet, 1983: 37).

Conviene recordar que *Rosalía* es, en realidad, el primer borrador de *Gloria* (según anticipó ya Walter T. Pattison y reiterará Alan Smith), aunque conforme avanza el texto vaya alejándose más y más de esta futura novela, tan distante todavía en el tiempo. Pues, tras un análisis de los diversos manuscritos conservados, argüía Pattison que, de hecho, «nos revelan tres etapas» en la «formulación» de *Gloria*, si bien «dentro de cada etapa hay revisiones […] a causa de las alteraciones que acarrean en el carácter de los personajes y el curso de la acción» (Pattison, 1979: 373). El abandono, por parte de *Rosalía*, del primitivo itinerario que conducía a *Gloria*, es muy patente en su desarrollo argumental.

Un argumento que, a su vez, va cristalizando en una doble vía: por un lado, el improbable matrimonio de Rosalía con el clérigo protestante Horacio Reynolds, por culpa de la intransigencia de su padre, el anciano solariego Juan Crisóstomo Gibralfaro. Y, por otro, sabedor este último de la conducta pervertida que lleva su hijo Mariano, abandona Castro Urdiales para instalarse en la Corte, donde hallará la muerte, incapaz de sobrellevar la atmósfera febril, la dureza en el trato humano o el desenfreno financiero, tan propios de una moderna urbe como estaba siendo ya Madrid en torno a 1870, fecha por la que se desarrolla el relato (Smith, 1983: 25, nota 6). Un Madrid tenso y complejo, en honda crisis política: lo

testimonia el difícil asentamiento de la Constitución de 1869, con un gobierno presidido por Juan Prim bajo el acoso de las partidas carlistas y la animosidad del republicanismo. Y por añadidura, como rumor de fondo, el malestar de las clases trabajadoras. Un personaje, ante la pregunta «¿qué es eso del proletariado», responde sin ambages: «Los pobres, los que trabajan para los demás. Pero vendrá la tremenda y entonces veremos. ¡Ay de los ricos!» (Pérez Galdós, 1983: 241)[2].

Mi reseña hacía también referencia a las cualidades más originales contenidas en *Rosalía* y que, a modo de guía, nos permitirá profundizar en alguna de ellas a lo largo del presente artículo. Por ejemplo, la reacción galdosiana ante el folletín, o novela por entregas, y los recursos retóricos que eso implica: reacción en ocasiones ambigua, de rechazo y absorción con miras al propio desarrollo de *Rosalía*. Y, a su vez, una vasta transtextualidad perediana, directa u oblicua, que va diseminándose por todo el libro, procedente de *Escenas montañesas* (1864) y *Tipos y paisajes* (1871), muy en especial el cuadro «Blasones y talegas», obrilla que tanto atrapó a Galdós, según confesará más tarde en su prólogo para *El sabor de la tierruca*[3].

Asimismo sorprende, y mucho, el diseño corporal y psíquico de alguna figura femenina, anticipo de aquella *mujer del pueblo*, espontánea, sin pulir, que tanto brío irá tomando por la novelística galdosiana. Tal ocurre con Charito, la amante de Mariano Gibralfaro, que parece preludiar rasgos fisonómicos y etopéyicos de la todavía lejana Fortunata. Por último, sorprende también la cualidad metaficcional de *Rosalía*, gracias justamente (lo dijimos ya) a su índole de enunciación en agraz, henchida de dudas, tanteos.

[2] Puede resultar útil señalar que en 1870 aparece en Madrid *La Solidaridad* (publicación anarquista creada por Anselmo Lorenzo), y en Barcelona se convocará el Primer Congreso Obrero Español.

[3] Decía, en efecto, en mi reseña que «No es difícil […] atisbar la presencia literaria de Pereda» en *Rosalía*, particularmente su relato «Blasones y talegas», pues los hidalgos que «protagonizan» estas obras «comparten rasgos similares y sufren un parecido tratamiento irónico». Ambos personajes, además, «colisionarán en mayor o menor grado con la civilización burguesa» (Bonet, 1983: 37). Aprecia también Benito Madariaga un «cierto paralelismo entre el hidalgo don Juan Crisóstomo galdosiano y el don Robustiano de «Blasones y talegas»» dado que son visibles «bastantes afinidades» entre los dos (Madariaga, 2006: 311 y 312).

Una ficcionalidad *consciente de sí misma* y que ambiciona acotar el arte de la novela, poniendo por ejemplo el acento en la importancia del monólogo mental, en pugna con el afán totalizador del discurso indirecto libre: otra de las obsesiones que sobrenadan por las páginas de *Rosalía*.

Nuestro artículo intentará ahondar en alguna de esas cuestiones, particularmente la presencia, tan ambivalente, del folletín; el interesantísimo poso perediano de carácter transtextual y, por último, la caracterización de la *mujer del pueblo*, aludiendo, en efecto, a una serie de posibles analogías entre Charo y Fortunata. Por el contrario, y en favor de la brevedad, aplazamos para otro ensayo el estudio de los procesos enunciatorios existentes en *Rosalía*. Particularmente el papel tan activo del sujeto narrador y su contrafigura, el narratario o lector virtual, sin desdeñar tampoco los tanteos que realiza Galdós por plasmar el monólogo mental, aunque no alcancen la menor desintegración sintáctica[4]. Una serie de experiencias sobre las que el autor reflexiona a menudo con anotaciones muy breves pero siempre vivaces, con lo que el valor autorreferencial de la novela adquiere singular relevancia.

Galdós y el folletín

Rosalía va hilando, en efecto, un debate interno sobre la escritura folletinesca, sus tácticas narrativas, sus trucos, tendentes a agitar la imaginación de los lectores, sobre todo si son femeninos (es el caso de Charo, la *femme entretenue*, quizá la fisonomía más

[4] Señala Galdós que «cerramos los ojos y nos quedamos solos dentro de la concavidad de nuestro pensamiento, débilmente alumbrada por vagas penumbras». Esa preocupación psicologista se trasluce en una frondosa fraseología que se expande por toda nuestra novela. He aquí algunos retazos léxicos: la «incansable voz interna» de dos personajes dialogando con «engañosa […] palabra». El monólogo como un «decir para sí», siempre «interno y mudo». Una «charla interior» y el «pensamiento […] en su infatigable rotación». O, por último, «¡cuánto charlaba [Rosalía] consigo misma!» (Pérez Galdós, 1983: 367, 51, 60, 69, 71 y 84). Con tales voces subterráneas se rompe la heteronarración tan privativa en el relato, aunque se trate de monólogos ajenos a cualquier descomposición sintáctica. Solo surgen en ellos diversas frases aisladas unas de otras por puntos suspensivos, lográndose así detener momentáneamente el discurso.

apasionante de la novela). Una textualidad melodramática supeditada, desde luego, a la disposición física, industrial, del relato por entregas. No se olvide, a ese respecto, que el lector logra gran visibilidad en *Rosalía*: es figura primordial, y nada pasiva, para que la ficción cuaje enteramente (algo semejante ocurría también en *El audaz*)[5]. Una literatura folletinesco / melodramática que Galdós repudia si bien en diversos pasajes aprovecha para activar el suspense, el ritmo enunciatorio o apuntalar algún hecho insólito que más tarde justificará. Así, el recurso al personaje providencial y, a la par, secreto: un artificio muy de Dickens –*Great Expectations*, pongamos por caso–, aun cuando lo robase él mismo del folletín más delirante.

Repudio, el galdosiano, que alcanza singular mordiente en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», artículo –conviene subrayarlo– publicado en 1870, es decir, apenas dos años antes que *Rosalía* y cuya sombra tal vez se alargue por sus páginas. Pues bien, estas «Observaciones» censuraban ya la «novela de impresiones», dispuesta para «la distracción […] de cierta clase de personas» y que supone «una plaga desastrosa». Un discurso narrativo que «penetra hoja por hoja en todos los hogares, y es accesible a las fortunas más modestas» (Pérez Galdós, 1999: 126-127).

Ahora bien, en algún capítulo de *Rosalía* se hace patente –volvemos a repetirlo– una cierta ambigüedad acerca de la retórica y los procedimientos folletinescos. Y en aras, siempre, a avivar la imaginación del lector por medio de situaciones enigmáticas, rostros anómalos, aceleraciones en el ritmo narrativo, chispazos emocionales, mezcla entre lo trágico y lo grotesco, lo grave

[5] Paralelamente a un narrador inestable que, a lo largo de la historia, tan pronto se considera omnisciente como mermado en sus atributos analíticos, la personalidad del lector suele ser muy vigorosa. De ahí el buen número que diálogos que sostienen ambas figuras –hablando de tú a tú–. Un par de ejemplos: «Estamos en casa de D.ª Romualda […]. Los momentos son solemnes, lector. El sitio y la persona son de tan grande importancia, que requieren doble atención por tu parte y doble esfuerzo por la mía». Y refiriéndose a un personaje, el narrador se dirige a su narratario del siguiente modo: «Perdónenos el lector si hemos disertado tan locamente para concluir diciendo que D. Cayetano Guayaquil tenía envidia hasta de su sombra» (Pérez Galdós, 1983: 147 y 356).

cohabitando con lo ridículo[6]. En resumidas cuentas, el abrazo entre la lágrima que quema y la risa negra. Y eso orientado, por supuesto, a que el lector obtenga «the highest pitch» de «our expectations», según sostendrá Dickens en *Oliver Twist*. Unas ansiedades tensadas al máximo por un buen número de estratagemas procedentes del teatro más melodramático y que la novela hace suyas sin ningún reparo (Dickens, 1900: 125). Dicho de otra forma, lo que Peter Brooks juzga como la instauración de un «fictional system» donde privan el «spectacular excitement» y la «hyperbolic situation». En resumidas cuentas, la narrativa del siglo XIX –como arte atento al gusto burgués y a los apetitos del pueblo– ansiaba nutrirse de los códigos más específicos de la literatura por entregas, sustanciándose con esto una «Aesthetics of Astonishmen» (Brooks,1985: 24-25).

El uso de esa retórica del folletín como ficción que conmociona a los lectores aparece en *Rosalía* ligado especialmente a la figura de Charito. Galdós, desde una visión masculina muy de aquel tiempo, aduce que la mujer –por su sensibilidad tan emotiva– es terreno propicio para dichas ficciones[7]. Más aún si, tal y como ocurre con nuestro personaje, procede de las clases humildes: Charo demostraría, así, el aserto de Antonio Gramsci de que el folletín «sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare a occhi aperti» (Gramsci, 1975: 799). Esta muchacha, devoradora de folletines idealistas –sobre todo *La Dame aux Camélias*– cree que el atractivo físico, la pose interesante, constituyen la llave para introducirse en la buena sociedad. Hasta el punto que parlotea como las heroínas de tales novelones, al modo de Marie Duplessis, mezclando sociolectos originarios del pueblo (anomalías fonéticas, vulgarismos) con un habla ampulosa y pretendidamente aristocrática.

---

[6] O, como sostiene Alan Smith, tiene lugar en *Rosalía* una «burla del folletín» al tiempo que la «incorporación […] inconsciente […] de varios recursos típicos del género» (Smith, 1983: 431).

[7] Una famosa enciclopedia de mediados del XIX hablaba sobre la condición femenina en esos términos: la mujer «es afectada de terrores pánicos, de caprichos, de apetitos desordenados y de fantasías extravagantes». Reiterando, más adelante, que «alimenta en sí misma un órgano susceptible de espantosos y terribles espasmos […] y que le incita en su fantasía ilusiones de todas las especies» (Sin Firma, 1854: XXVIII, 259 y 262).

Galdós hace gala –con dicho tratamiento paródico– de un finísimo oído que irá sutilizando aún más a lo largo del tiempo, como lo acreditan *La Desheredada*, *Fortunata y Jacinta* o *Misericordia*. Charito, en última instancia, es una mujer «llena de novelas» cuya vida se arropa con lo ficticio y, en consecuencia, apenas dice «cosa alguna de verdad». Es Marie Duplessis pero…«sin tisis» (Pérez Galdós, 1983: 335 y 193). Una *mujer novelera*, diríamos hoy con Carmen Martín Gaite y que Alan Smith –desde otro ángulo– bautizará acertadamente con el apelativo de «Quijote femenino» (Smith, 1983: 432).

Los «reptiles de papel»

Diversos episodios del libro abonan estas ideaciones de orden formal, lingüístico y psicológico, encaminadas a delimitar las sombras y las luces de las «*convulsive* fictions» tan del gusto popular (Poe, 1850: 533; cursivas del autor). Una tipología escritural que, por los años setenta, acusaba ya cierto sabor *kitsch* derivado del más rancio y estridente romanticismo: de ahí la palabrería tan lexicalizada en labios de nuestra cortesana. Uno de tales textos dice eso:

> Charito […] dio en la flor de atiborrarse de novelas, y no es decible el alborozo con que veía entrar por debajo de la puerta […] las seductoras entregas de mil colores con que hacen su agosto algunos editores de Madrid. […]. Pero entre todas leyó una que le impresionó extremadamente, con tal violencia que no se contentó con menos que figurarse a la propia heroína de aquella fábula: esta obra era *La dama de las camelias*. […]. Decíamos, pues, que [Charo] era sensible, es decir que se enamoriscaba con facilidad […]. Amaba por amor […], no siendo extrañas a aquellas repentinas sobreexcitaciones cerebrales algunas páginas de las novelas con que se recalentaba la cabeza por las noches. […]. Charito […] se enamoraba en la acepción romántica y novelesca de esta palabra […]; imaginaba acciones extrañas, con una sublimidad a esa manera [de los] episodios, de los muchos que había visto desparramados en caótico desorden por las

> entregas de a dos cuartos, que entraban como reptiles de papel por debajo de sus puertas (Pérez Galdós, 1983: 40-41).

Se aprecia en esa cita un ramillete de *mots-clés* que, volvemos a subrayarlo, responde a la antes sugerida tipología de la novela por entregas en su acepción literaria, sociológica y psicológica. En síntesis, la incidencia del folletín rosa en la mujer lectora que, a las primeras de cambio, se fusiona con las heroínas de tales ficciones, quedando abducida por ellas. A saber, unidades y agrupaciones léxicas del tenor de *sensible*, *seductoras entregas*, *sobreexcitaciones*, *se enamoraba, acepción romántica y novelesca de esta palabra*… Fraseología que será rematada por un insuperable símil: los relatos por entregas son, en verdad, *reptiles de papel* (o *culebrones* diríamos hoy).

Y otro dato a retener: el parentesco de alguno de estos enunciados con lo dicho por Galdós en las ya citadas «Observaciones sobre la novela». En ese artículo argüía igualmente nuestro narrador que «Los editores han inundado el país de un fárrago de obrillas, notables solo por los colorines de sus […] cubiertas». Una «novela de impresiones» que «penetra hoja por hoja en todos los hogares, y es accesible a las fortunas más modestas», si bien matice –aludiendo ahora al *feuilleton* periodístico– que como «excelente medio de propagación la entrega ha podido difundir lo malo» pero, a su vez, «puede extender lo bueno y darle una extraordinaria circulación» (Pérez Galdós, 1999: 123,126 y 127).

Abundan asimismo en *Rosalía* las páginas donde el autor reproduce con cierta crueldad el habla tan peculiar de Charito. Véanse estos ejemplos, con los que Galdós destaca dicha oralidad entre grosera y artificiosa: «Esta pesadumbre me pone al borde del sepulcro. Mi *delicadísima* naturaleza no lo podrá resistir y se romperá como *frágil caña a impulsos del vendaval*». O igualmente: «*Inoro* su paradero; pero creo que debe andar errante y *vagamundo* […], *vítima* de un fatal destino». Y, por último:

> Yo soy una criatura errante y *fatídica*, que se dejará morir en un rincón si no hay una mano amiga *que le dé la mano* para salvarla del *naufragio*. Sí, yo lo leo en sus ojos; me parece que estoy *liendo* en su corazón. […]. Ud. será mi ángel *titular* (Pérez Galdós, 1983: 255; cursivas del autor).

J. M. de Pereda y el joven Galdós

¿Sobrevuela en estas, y otras, muestras de la oralidad de Charo la admiración que sentía Galdós hacia el tratamiento del habla regional realizado por Pereda en *Escenas montañesas* y *Tipos y paisajes*? Según dejará escrito más tarde, el creador de *Sotileza* habría hecho, por la década de 1860, la «gran reforma» en las letras españolas mediante la introducción del «lenguaje popular en el lenguaje literario», conciliando «formas que nuestros retóricos […] consideraban incompatibles». Así, Pereda «nos ha ofrecido modelos que le hacen verdadero maestro en empresa tan áspera» (Pérez Galdós, 1999: 170 y 171). Unos modelos que el maestro grancanario haría suyos: no se olvide que *Escenas montañesas* salió a las librerías en 1864 y *Tipos y paisajes* en el año 71, fecha muy cercana ya a *Rosalía*. Precisamente al referirse al segundo libro confesará que algunos de sus cuadros, «principalmente el titulado «Blasones y talegas», produjeron en mí verdadero estupor y esas vagas inquietudes del espíritu que se resuelven luego en punzantes estímulos» (Pérez Galdós, 1999: 169).

El elogio que Galdós hace de «Blasones y talegas» permite esbozar una nueva hipótesis referente, ahora, a las posibles huellas que dicho relato depositó en *Rosalía* y, con ellas, la eclosión por sus páginas de un mundo físico y moral netamente perediano (sin desdeñar tampoco «Suum cuique», título señero contenido en *Escenas montañesas*). Esto es, un *punzante estímulo* que podría cristalizar en la presencia abierta, o latente, de cierta transtextualidad perediana diseminada por *Rosalía*. Y, ello, al lado de antojársele la narrativa del autor montañés muy sugerente aunque no por entero satisfactoria para su concepción de una nueva novela de sesgo realista. A saber, una forma escritural que haga suya la complejidad del existir urbano y los mecanismos mentales, económicos que rigen en la incipiente burguesía española (madrileña) de aquellos días[8].

[8] En texto ya canónico escribía Galdós en 1870, y en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»: «[…] la clase media […] es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social». Y «en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase […]. La

A decir verdad, es bien palmaria la atmósfera perediana que impregna nuestra novela, tanto por el espacio cántabro de las páginas iniciales como por el ámbito madrileño que llenará el resto de la historia y que, por cierto, desaparecerá en *Gloria*. Tenemos ante todo a Juan Crisóstomo Gibralfaro, el hidalgo aldeano, carlistón hasta la médula, arraigado casi de forma vegetal a la *tierruca* y los ritos ancestrales. Y poco después tendrá lugar su viaje a Madrid, en busca del hijo corrompido por el dinero, lo que supone su desintegración física y moral, hasta por último fallecer. La gran diferencia, sin embargo, radica en que Galdós conoce al dedillo la vida pública e íntima de la Villa, fruto del constante «*flanear*» por sus esquinas y habitáculos (Pérez Galdós, 1999: 196; cursiva del autor). Mientras que el Madrid de Pereda es más bien vaporoso, sin apenas espesor material o anímico: y ello desde «Suum cuique» hasta *La Montálvez*, como es harto conocido.

Galdós es consciente –y logra plasmarlo con destreza– que la metrópoli constituye una suma de paisajes arquitectónicos, luces de gas, sombras, olores, ruidos, muchedumbres que van y vienen. Y, en consecuencia, por sus calles, por sus interiores, bullen miles de historias que el buen narrador debiera apresar cuanto antes: el mundo psíquico de los habitantes corriendo pareja con la topografía urbana. Al igual que Balzac y su París también el Madrid de Galdós es «un étonnant asemblage de mouvements, de machines et de pensées», aun cuando no sea, por descontado, en términos tan fastuosos (Balzac, 1941: 19). Todo eso se esboza ya en *Rosalía*, en cuyas páginas «empieza Madrid a cobrar un papel protagonista, relacionándose íntimamente con la estructura de [toda] la novela» (Smith, 1983: 424).

La metrópoli y el dinero: las «pesetas burguesas»

En dicho recinto urbano sobresale, jugando un papel esencial, el dinero: un engranaje mortífero que irá dictando el vivir, o malvivir, de innumerables hombres y mujeres. Ahora bien, no ha de olvidarse que en *Rosalía* este dinero aparece, ante todo, como un

grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto» (Pérez Galdós, 1999: 130).

fetiche parasitario, habida cuenta de que es en puridad la Bolsa, y su juego de trampas o golpes fortuitos, la que se extiende como bruma letal por buena parte de los capítulos madrileños del libro[9]. Lo escenificará Mariano, un aventurero sin escrúpulos que choca de lleno con las rigideces tradicionalistas de su padre, el incauto hidalgo. Ese dinero irá pudriendo la rama madrileña de los Gibralfaro, desecando cualquier atisbo moral: la hipócrita y manipuladora doña Romualda es buen testimonio de ello.

De ahí las diferencias entre Galdós y Pereda, apuntadas ya en las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». En este artículo asevera, entre elogios y censuras, que el cántabro «es un pintor muy diestro: sus *Escenas montañesas* son pequeñas obras maestras», aunque exclame, acto seguido:

> ¡Lástima que sea demasiado local y no procure mostrarse en esfera más ancha! El realismo bucólico y la extraña poesía de que sabe revestir a sus interesantes patanes, no pueden realizar por completo la aspiración literaria de hoy. Es aquello muy particular, y expresa una sola faz de nuestro pueblo. En un horizonte más vasto, aquel ingenio tan observador y perspicaz haría cosas inimitables, satisfaciendo esa secreta aspiración de toda gran sociedad a manifestarse en forma artística, produciendo una expresión o remedo de sí misma (Pérez Galdós, 1999: 129-130)[10].

Rosalía absorbe, a todas luces, el «modelo argumental» que rige en la narrativa perediana: las tensiones entre el terruño regional y el espacio metropolitano (González Herrán, 2016: 19)[11]. Bipolaridades de orden conceptual y, en último término, dramático, sin la menor duda. Por un lado –y en consonancia con el credo tradicionalista–, la aparente *salud* contenida en una tierra todavía

[9] La Bolsa de Madrid, creada en 1831, empezó a tener gran bullicio por la década de 1860, cotizando en ella un extenso número de entidades bancarias, empresas industriales y de servicios públicos.

[10] Véase, al contrario, lo que declara Galdós en nota 8 sobre las aspiraciones de la nueva narrativa *burguesa*, en el doble sentido de dicho término: novela urbana y de clase media.

[11] O sea, «el *topos* de la corte engañosa frente a la aldea sencilla y franca» (Smith, 1983: 423).

ajena a la revolución social e industrial que estaba propagándose por la Europa del siglo diecinueve. Trasladándonos a *Rosalía*, Castro Urdiales y su contorno, la «aldea ahistórica» donde mora feliz don Juan Crisóstomo, antes de entrar de lleno «en la historia», esto es, el Madrid posterior a la Septembrina (Smith, 1983: 423). Una aldea, además, regida por el cura rural, el *ideólogo* de ese rincón y figura crucial en el sistema literario acuñado por J. M. de Pereda: don Juan de la Puerta, amigo íntimo del patriarca.

Por otro lado, frente a esa paz inmóvil, el Madrid convulso, hermético e inestable. Un lugar infernal en el que priva la especulación bursátil, el cruce de intereses financieros y políticos, pervirtiendo –cumple repetirlo– la conciencia de un buen número de ciudadanos. En ese «laberinto» por el que se introduce don Juan Crisóstomo desde que toma el ferrocarril que va alejándolo de la Montaña reina, ante todo, el *dinero*, símbolo y certeza de esta espaciosidad urbana. Un dinero encarnado por las «pesetas burguesas», circulando desde el año 1869, y en manos ya de los personajes de *Rosalía* (Pérez Galdós, 1983: 19, 96, 156)[12].

En cambio, las monedas del rincón cántabro apenas se mueven, son muy perezosas, dormitan en un escondrijo secreto.

[12] Este viaje por ferrocarril constituye uno de los episodios más atractivos de *Rosalía* y está henchido, a su vez, de singular modernidad. Emergen en él una serie de micropaisajes tecnológicos poco habituales, creo, en la literatura española de los primeros 1870. Así, la estación ferroviaria nocturna, oscurecida por el «polvillo del carbón» de las máquinas paradas, arrojando todavía «débiles ascuas» que caen «por el suelo negro». Los «rechinamientos de los goznes cansados […], que se pierden en el silencio de la noche». La «locomotora […] quieta en el apartadero, como un monstruo dormido», con su «formidable musculatura» a la vista. La «luz movible» de un farolillo portado por el sereno, «compañera de la luminaria roja del poste de aviso». Los «carros de mercancías puestos en fila» con «su sudario de lona encerada» y «los sacos de trigo», semejando «conejos colosales que se han acurrucado unos contra otros para dormir», etc. (Pérez Galdós, 1983: 109-110). Y otro dato a retener, no menos elocuente: nuestro novelista maneja algún símil ferroviario, lleno también de modernidad. Se dirige por ejemplo al lector, urgiéndole a que «corramos nosotros […] en la *locomotora del pensamiento* para ver lo que hacen Rosalía y Horacio Reynolds» (Pérez Galdós, 1983: 111; cursivas mías). Conviene mencionar, asimismo, que la *peseta burguesa* que circula por *Rosalía* nació como unidad monetaria el 19 de octubre de 1868, por decreto del gobierno provisional formado tras la destitución de Isabel II, acuñándose las primeras piezas un año después. Eso acota más la temporalidad histórica que fluye por las páginas de nuestra novela.

Acaso estén *muertas*. Tal acontece con don Juan, quien las atesora obsesivamente (un propietario rural estéril, contrario a las pautas del entonces novísimo capitalismo). Conducta que remite, en fin, al avaricioso *monsieur* Félix Grandet, fascinado ante su «trésor particulier», y sintiendo «les ineffables jouissances que procure la vue d'une grande masse d'or», hasta el punto que sus ojos se vuelven amarillos (Balzac, 1839: 15 y 16). Como reza un texto de *Rosalía*,

> La pérdida de su dinero le hacía [a don Juan] el efecto de la muerte de un hijo único y adorado. El había visto nacer aquel modesto capital, le había visto […] crecer lentamente a fuerza de cuidados: él se había quitado el pan de la boca para alimentarlo […]; le había estado mirando y contando noches enteras, recreándose en su magnitud y sonido; él lo había rodeado de las más exquisitas precauciones para no perderlo; soñaba con verle grande, muy grande […] (Pérez Galdós, 1983: 259).

Sí, la presencia de J. M. de Pereda en *Rosalía* se hace sentir desde los renglones iniciales, si bien no resulte fácil descubrir, a primera vista, una llamemos transtextualidad física nacida de *Escenas montañesas* y *Tipos y paisajes*, muy en especial los cuadros «Suum cuique» y «Blasones y talegas» (aunque sí ocurra en alguna ocasión, según iremos viendo)[13]. Sucede, sin embargo, que en estos dos relatos Pereda vierte paradójicamente diversas censuras, entre bromas y veras, a propósito de ese mundo rural en apariencia bonancible, carente de cualquier negrura. Ya advirtió Pierre Vilar, con feliz frase, que el novelista de Polanco «defiende a la vieja España, no sin ironía» (Vilar, 1963: 107).

Este juicio del historiador francés permite hablar de dos maneras en la construcción perediana del conflicto entre *espacio*

[13] ¿Algún posible estilema perediano injertado, también, en el texto de *Rosalía*? Sea o no casualidad, brilla en la novela el símil «D. Julián se pegó al indiano *como la yedra al tronco*», figura rural muy del gusto de Pereda (Pérez Galdós, 1983: 46; cursivas mías). En otras ocasiones, al contrario, nuestro autor hace uso de símiles tecnológicos muy modernos entonces. Por ejemplo: «[…] el choque de una repentina idea de esas que parece que suenan en el cerebro con la vibración súbita de un timbre metálico» (Pérez Galdós, 1983: 249). Véase asimismo alguna otra muestra en la nota 12.

regional y *espacio urbano* (o *madrileño*). Una primera manera, con obras escritas por la década de 1860, las ya mencionadas «Suum cuique» y «Blasones y talegas», y que se ajustan a ese momento irónico, donde la Aldea será censurada no pocas veces aun cuando la Corte sea ya un ámbito dañino –el sentir carlista del novelista así lo reclama–[14]. En «Blasones y talegas» el solariego pobre (que simula un empaque nada acorde con las injurias de la realidad), es sometido a un goteo de burlas desde los primeros párrafos. Por otro lado, en «Suum cuique» se dejan notar diversas censuras –también ridiculizadoras– hacia los egoísmos y las torpezas del campesinado, una colectividad en suma «inculta» (Pereda, 1989: I, 142). De hecho, nuestro novelista sostiene una postura equidistante en esa tensión entre Aldea y Corte pues, como dejará escrito al final del relato, «Cada uno necesita para vivir el elemento que le ha formado; el hombre culto, la civilización; el salvaje, la naturaleza. SUUM CUIQUE» (Pereda, 1989: I, 161; versales del autor).

Sin embargo, por la década de 1870 irá calando en el escritor cántabro la idealización del vivir rural o regional frente al ámbito tan tóxico de la metrópoli. Desaparecen ya esos sarcasmos y reparos, siendo sustituidos por la «edénica paz» del «jardín aldeano» (González Herrán, 2016: 29). Un proceso de progresiva abstracción que se plasmará con *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo tal astilla* (1880), *El sabor de la tierruca* (1882), *Pedro Sánchez* (1883) y, finalmente, *Peñas arriba* (1895), resumen majestuoso del mundo mental y literario de J. M. de Pereda.

La transtextualidad perediana en *Rosalía*

Resulta difícil hallar concordancias textuales muy precisas entre «Suum cuique» y *Rosalía* pese a ser –vale repetirlo– uno de los relatos más sustanciales de estas *Escenas montañesas*, tan encomiadas

[14] Debemos aceptar, sin embargo, que el movimiento carlista se nutrió a menudo de los fallos más notorios del liberalismo, en un sentido tanto territorial como sociológico. Puntualiza Carlos Seco que «La historia «interna» del carlismo es […] consecuencia de la historia interna y de la evolución ideológica del campo adversario. Iniciado como una negación de la revolución liberal […] iría enriqueciendo su contenido doctrinal sin más que apuntarse como tantos propios los *fallos* del liberalismo –es decir, la contrapartida *social* de la revolución–» (Seco, 1973: 9; cursivas del autor).

por Galdós. No obstante, sí cabe observar un esquema discursivo que aúna ambas obras: el viaje a Madrid tanto del joven solariego Silvestre Seturas –el protagonista del cuadro perediano– como de don Juan Crisóstomo Gibralfaro. Ambos sufrirán una dolorosa extrañeza en la Corte, perdiéndose por sus calles y siendo escarnecidos por los peatones, a causa de su ridícula indumentaria. Sufren una *situación quijotesca*: son ajenos al tiempo y espacio de la contemporaneidad, a pesar de que Silvestre sentía inicialmente gran curiosidad por conocer Madrid, al contrario que sus antepasados, «inmóviles como rocas» (Pereda 1989: I, 112).

Escribe Pereda que Silvestre Seturas, con su vestimenta «chocante» y «lo grosero de los zapatos viejos», el «público […] la tomó con él […], hasta concluir […] por reírse a sus barbas» (Pereda, 1989: I, 120-121). A consecuencia de esta y otras humillaciones irá sintiéndose más y más desajustado con la Corte y sus gentes. Ante la pregunta «¿qué es lo que encuentro?», se responde a sí mismo: «El calor sofocante […], el infernal estrépito de los carruajes […], los pillos callejeros […], la inhospitalidad de todo el mundo, el materialismo, la usura de la civilización» (Pereda, 1989: I, 124). Por último decide regresar a la Montaña, asumiendo que él pertenece a su pueblo, a pesar de tantos aldeanos suspicaces y peleones: «[…] he conocido [en Madrid] lo que vale el inculto rincón de mis mayores, trocándole por la civilización» (Pereda, 1989: I,125).

Este tópico tan perediano del viaje a la metrópoli desde la tierra regional se intensifica, y mucho, en *Rosalía*: alcanza mayor viveza dramática, deshaciendo Galdós las mallas tan didácticas con que J. M. de Pereda ahoga «Suum cuique». Sin duda hay disparidades entre los dos personajes: sobre todo, la juventud y el afán por conocer otras gentes, otros mundos, que esgrime Seturas, frente al anciano y «rígido solariego» don Juan (Pérez Galdós, 1983: 216). Pero sus haciendas apenas superan la medianía, adoleciendo además de una actividad productiva muy pequeña: ambos son simples rentistas, sin el menor instinto empresarial. Ahora bien, la experiencia madrileña los aúna en su sentido más negativo, empujándoles a retornar al terruño, aun cuando don Juan Crisóstomo no logre sobrevivir a todas esas adversidades.

Así, nuestro viejo hidalgo –un ser «estrambótico» y nada afín a la «civilización»– teme también recorrer los espacios de la

metrópoli. Puesto que, informa el narrador, «el andar por las calles de Madrid le producía mareo […], y caminaba muy ensimismado, sin advertir el burlesco asombro que causaba su facha en todos los transeúntes» (Pérez Galdós, 1983: 302 y 237). Y por otra parte, sufre idéntico desajuste psicológico que Silvestre Seturas, si bien lo expresa sin apenas razonarlo, mediante una granizada de improperios: «esta ciudad de todos los vicios», o «esta sentina de Madrid», por ejemplo (Pérez Galdós, 1983: 293 y 378). E igualmente, vuelvo a repetir, ansía marcharse a «mi montaña querida», refugiándose en «la santa paz de mi casa» (Pérez Galdós, 1983: 379 y 380).

Estas citas muestran sin ambages lo que se apuntó más arriba: no cabe hablar de intertextos que apunten directamente a una hipotextualidad iniciática –el «Suum cuique» perediano–, aunque sí cabría mencionar, dicho sea con términos de Michael Riffaterre, a «la présence latente, implicite, d'un corps étranger» en la escritura galdosiana (Riffaterre, 1981: 5). En este caso, un cuerpo textual en absoluto exótico dado que el autor de *Rosalía* maneja esquemas míticos, escenarios dramáticos, esbozos caracterizadores, concebidos ya por J. M. de Pereda, aunque no en forma de calco sino, al contrario, en función de su propio temperamento creador: de manera, pues, refractada.

Ahora bien, la confrontación entre «Blasones y talegas» y *Rosalía* sí permite divisar la presencia de diversos intertextos peredianos en esta novela, y en su sentido más pleno. La prosopografía, o effictio, que los escritores desarrollan con el fin de delinear la personalidad de don Robustiano –el protagonista de *Blasones y talegas*– y de don Juan Crisóstomo tiene algún punto en común. Por lo pronto es aquijotada, sugiriendo vejez, petrificación, adherencia a lo más remoto y desapego con el presente histórico. Don Robustiano mostrará, entre bostezos, una «larga, arrugada y derecha talla» (Pereda, 1989: I, 390), en tanto que don Juan es descrito como individuo de «carnes enjutas, cuerpo largo, muy derecho de andadura» (Pérez Galdós, 1983: 18)[15]. Y ambos, en concordancia con su mentalidad antañona, son lectores de *El año*

[15] Alan Smith señala ya este aquijotamiento de don Juan Crisóstomo, personaje «claramente modelado a partir del caballero manchego» (Smith, 1983: 427).

cristiano, la obra devota del jesuita Jean Croiset. Con tal libro don Robustiano y su hija «daban pasto a su fervor religioso», siendo asimismo uno de los títulos más visibles en la biblioteca de don Juan (Pereda, 1989: I, 387 y Pérez Galdós, 1983: I, 18-19).

Gustan ambos patriarcas honrar a sus antecesores, ensalzando un árbol genealógico cuyas raíces que se hunden por las tinieblas de la Edad Media. Don Robustiano explicaba *ab nauseam* «las figuras de su escudo de armas» e «iba descendiendo […] por el árbol de su familia, cuyas raíces alcanzaban […] hasta la época de los Alfonsos» (Pereda, 1989: I, 388). Por su parte, a don Juan le complacía probar, «fundándose en algún códice de él solo conocido» que «el origen de su casa se perdía en la oscuridad de los tiempos medios» (Pérez Galdós, 1983: 17). De ahí que nuestros solariegos sean carlistones: don Robustiano llora la muerte de Zumalacárregui «al golpe alevoso de una bala liberal» y don Juan «era carlista […] de los rancios, de los históricos» (Pereda, 1989: I, 389 y Pérez Galdós, 1983: 27). Si bien a la postre, y ante la paulatina ruina, don Robustiano consienta que su hija se case con un representante de la nueva «aristocracia […] del dinero», con lo que los *blasones* se funden con las *talegas* (Pereda, 1989: I, 428). Lo cual constituye una diferencia decisiva entre ambos personajes pues don Juan se resistirá a que Rosalía contraiga matrimonio con el inglés Horacio Reynolds, a sus ojos un «clérigo hereje» (Pérez Galdós, 1983: 211)[16].

En síntesis, los paralelismos entre esas dos figuras saltan a la vista y diversas marcas transtextuales lo abonan sin rodeos: algunas muy ostensibles, y otras más solapadas o imprecisas. Sin embargo no conviene apretar en demasía tales coincidencias, evitando así sucumbir en el tan árido mecanismo de las influencias directas de un texto sobre otro. Merece recordarse, a su vez, que tanto Pereda como Galdós se nutren de un arquetipo sociológico –el aristócrata rural– muy palpable en el imaginario colectivo de la época. Aun

[16] «El tema central de *Blasones y talegas* no tiene desperdicio: nada menos que plantea Pereda el conflicto social entre una clase –la hidalguía rural– venida a menos y una clase media pueblerina enriquecida con el trabajo manual, pero que aún no ha alcanzado el prestigio de la aristocracia. […]. Lo sorprendente […] es la defensa que Pereda hace del maridaje sexual y social entre la aristocracia y la ascendiente clase media» y, ello, «en plena revolución liberal» (Bonet, 1970: 31-32).

cuando, y con el máximo tino, sí podríamos aludir –volviendo a Riffaterre– a que «L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie» y, en este caso, es más notoria la presencia de «Blasones y talegas» en *Rosalía*, aun cuando la dicotomía Aldea frente a Corte pueda a su vez inspirarse en «Suum Cuique» (Riffaterre, 1980: 4).

Charito y el mordisco a la manzana

.

Por *David Copperfield* transita una de las criaturas más perturbadoras de toda la obra dickensiana y cuya silueta continúa muy viva en la cultura angloamericana, según lo atestiguan el teatro, la cinematografía, la televisión o el cómic. Se trata de Uriah Heep, personaje retorcido, astuto y gélido que, con el tiempo, irá a la cárcel por estafa: «une image de la corruption et du mal» (Ponnau, 1987: 43). La *tarjeta de identificación* que propone el autor, a través de la sensibilidad de David Copperfield, no tiene desperdicio:

> As I came back, I saw Uriah Heep shutting up the office; and feeling friendly towards everybody, went in and spoke to him, and at parting, gave him my hand. But oh, what a clammy hand his was! as ghostly to the touch as to the sight! I rubbed mine afterwards, to warm it, *and to rub his off*. It was such an uncomfortable hand, that, when I went to my room, it was still cold and wet upon my memory. Leaning out of the window, and seeing one of the faces on the beam-ends looking at me sideways, I fancied it was Uriah Heep got up there somehow, and shut him out in a hurry (Dickens, 1850: 160; cursivas del autor).

Esa effictio emblematizadora –relámpago que alumbra las oscuridades psíquicas del personaje– irá creciendo a lo largo de la novela en torno a los núcleos semánticos de lo húmedo, lo frío, lo viscoso, con las connotaciones físicas y emocionales de malestar, asco, que despierta en el joven David. Unas manos que le provocan, al cabo, una sensación «like a fish, in the dark» (Dickens, 1850:

168)[17]. Un similar tratamiento tiene lugar con la presentación que hace Galdós de Charito y, quince años más tarde, de la inolvidable Fortunata: dos mujeres con diversos puntos en común, según se irá viendo[18].

Es de notar en la aparición de Charo la recia presencia del narrador, sus apelaciones al lector y el hábil emplazamiento del personaje moviéndose por un recinto urbano –Madrid– que se alarga más y más al ritmo del caminar de la muchacha. Las marcas deícticas son, al respecto, ineludibles en esa síntesis tan visual entre el espacio dinámico y la progresiva configuración de nuestra heroína: «fijaos bien», «reparad», «Ved», advierte Galdós a sus lectores. Esa espaciosidad descriptiva es inicialmente horizontal y, más tarde, vertical tan pronto llegue Charo a su domicilio y empiece a subir las escaleras (otro tanto ocurrirá con Fortunata). Un retrato, pues, *haciéndose*, ajeno a cualquier tiesura: lo refrendan sintagmas del tenor de «Por allí va», «va mirando», «vuelve la cabeza», «se ahueca», «Sigue su camino», «va muy derecha», «ya se coló en un portal», «y sube», etc. El texto, en fin, se desarrolla de esta guisa:

> Por allí va: no es fácil que se la confunda con otra de las muchas mujeres que van por la calle; fijaos bien, es aquella que va mirando a todos los escaparates, no sabemos si para ver lo que hay en ellos o si para verse ella misma en el reflejo del vidrio. Su traje es elegante […]; vuelve la cabeza a todos lados con singular veleidad. Bien se conoce que le gusta verse observada por todos lo que pasan: reparad cómo se ahueca cuando la miran. […]. Sigue su camino. Ved: ahora dobla la

[17] *David Copperfield* es uno de los títulos dickensianos que más admiraba Galdós, al lado del *Pickwick Club*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby* y *Hard Times*. Obras, todas ellas, de un autor que «representa el mayor grado de perfección a que ha llegado la novela en nuestro siglo», al lado de Manzoni o Balzac (Pérez Galdós, 1999: 120).

[18] Cabe destacar que poco antes, en 1871, y en *La Fontana de Oro*, había concebido Galdós un magistral retrato de don Elías Orejón, el delator fernandino que va saliendo con sigilo de la oscuridad. Por medio de una serie de rasgos somáticos, animalescos que caracterizan su profesión de espía –enormes orejas y luminosos ojos–, traza el autor una serie de metonimias que se acoplan unas a otras sin fisura alguna. Dando, como resultado, un «artefacto literario» que fomenta en el lector «desazón, horror» e «hilaridad»: en definitiva, «lo grotesco». (Bonet, 1994: 64).

> esquina. Entra en la calle del Clavel; sigue su camino por la de San Bartolomé. Ahora va muy derecha en su camino y no mira los muestrarios de las tiendas. Pero calle: ahora se para delante de un puesto de frutas. ¡Ah! está preguntando el precio de aquellas manzanas: toma una y la acerca a su nariz. Sin duda comprará una libra. Sí: mirad cómo las está pesando la frutera. Ella saca un pañuelo y las guarda. […]. Ya sigue su camino y va más a prisa. Zás, ya se coló en un portal: entra en su casa y sube los cincuenta escalones que la conducen a su habitación (Pérez Galdós, 1983: 37).

Y prosigue Galdós poniendo ahora sus ojos en el cuerpo de Charito, con una enunciación más detallista o morosa. Un mirar en absoluto solitario pues el narrador ruega nuevamente a los lectores a que hagan el mismo ejercicio de visualización del retrato todavía inconcluso. Tal contemplación compartida viene realzada por los imperativos «Mirad» y «Bajad la vista»: cabe hablar, por lo tanto, de una *mimesis lectoral*, muy común en la novela clásica, a diferencia del papel mucho más autónomo que ejerce el lector de nuestro tiempo. Unos imperativos orientados a poner en primer plano un atributo emblemático de Charo, con el cual se enfatiza su condición de plebeya: unas manos «ásperas y descuidadas». La carta de presentación del personaje es ya redonda, si bien en otra página un relámpago caracterizador –en verdad excepcional– lo consolide para siempre, según veremos luego. Dice así el texto:

> Pero examinemos bien a esta mujer. Mirad: llega muy cansada a la puerta del tercero y tira del botón de la campanilla: ahora se la ve perfectamente. Es de alta estatura, cuerpo delgado y airoso, y con un rostro de facciones hermosas y correctas, que nos maravillamos […] de que no sea más bella de lo que es. Sin duda le falta algo, y lo que le falta no es […] la viveza de los ojos, ni la gracia de la boca, ni la intensa negrura de los cabellos […]. Bajad la vista y veréis cuán pequeños […] son sus pies: alzadla y reparad que lo peor de su persona son las manos, bien ásperas y descuidadas (Pérez Galdós, 1983: 37-38).

Será poco después, al entrar Charito en su piso –donde se halla Mariano Gibralfaro– e iniciar una discusión con éste, cuando estalle el chispazo emblemático con el cual la muchacha quedará por entero singularizada. Puesto que una poderosa noticia física ofrece, sin la menor dilación, las señas identitarias de Charo: un ser primario, vitalista, de cuna humilde. Se trata de una ráfaga textual breve e intensa. Veámosla:

> –Ya podías haber venido más pronto –dijo Mariano arrojando el periódico–. ¿Qué te ha dicho? A ver, cuenta.
>
> Antes de responder, Charito tomó una de las manzanas que traía, y mordiéndola con descomunal dentellada, la saboreó bien y después habló en estos términos:
>
> –¿Qué crees, que traigo aquí la mar de dinero? Pues pásmate, chico: no me ha dado más que doscientos reales» (Pérez Galdós, 1983: 42).

Fortunata y el huevo crudo

Esa *dentellada descomunal* que remata la silueta físico-moral de Charo es –al igual que Uriah Heep– una «señal distintiva» ciertamente decisiva, suponiendo, en rigor, el uso metafórico de la metonimia dado que dicha señal adquirirá un creciente «valor simbólico» para el lector, con la fijación, a la postre, del personaje en su memoria (Todorov, 1983: 264)[19]. Y adentrándonos ahora por toda la narrativa galdosiana, la cadena expresiva *dentellada* > *descomunal* > *Charito* constituye un buen anticipo de las mujeres del pueblo que recorrerán, garbosas, por todas sus páginas. ¿Algún parentesco con la futura Fortunata? Sin ánimo de trazar analogías en exceso mecánicas sí es posible atisbar alguna que otra similitud entre los dos personajes, y a partir de un parecido tratamiento

[19] Nótese, además, que en la unidad léxica *dentellada* el sufijo –*ada* denota «acción ruda, violenta», y únicamente en dicha forma femenina.

emblemático, aunque en Fortunata sea más complejo, más brillante[20].

Veamos dos fragmentos de *Fortunata y Jacinta*, pese a que pueda eso resultar un poco redundante, habida cuenta de que se trata de un pasaje muy familiar para los galdosistas[21]. A saber, el primer encuentro entre Juanito Santa Cruz y Fortunata en la Cava de San Miguel, donde vive ésta y en la escalera que conduce a su piso. La secuencia inicial se desarrolla del siguiente modo:

> Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta y […] miró hacia dentro […]. Pensó no ver nada y vio algo que de pronto le impresionó, una mujer bonita, joven, alta… Parecía estar en acecho, movida de una curiosidad semejante a la de Santa Cruz […]. La moza tenía […] un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural (Pérez Galdós, 1886: I, 98).

[20] También a Fortunata, ¿simple casualidad?, parece encantarle *La Dame aux Camélias*: «Fortunata conocía *La Dama de las Camelias*, por haberla oído leer» (Pérez Galdós, 1887: II, 187).

[21] No aspiro a ofrecer una intensa exegesis del encuentro entre Fortunata y Juan Santa Cruz, tan analizado ya por eminentes galdosistas. Cuestión que incluso ha suscitado algún que otro áspero encontronazo, como huelga casi mencionar. Me limito solo a hilvanar un paralelo entre Charo y Fortunata: la primera, posible semilla de la futura *mujer del pueblo*, una de las fisonomías más sugestivas creadas por don Benito. Y Fortunata, germinación ya madura de aquella semilla inaugural, según señalo con los presentes párrafos. Por otro lado, como observará el lector, mi estrategia intenta definir de qué modo la retratística emblematizadora va encarnándose en estas dos figuras femeninas. Una modalidad muy del siglo XIX, según lo confirman –además de Dickens y Galdós– narradores como Balzac, Dostoyevski, Zola, Daudet, Clarín e incluso Pereda (recuérdese su presentación de Marcones, el seminarista de *La puchera* que estudié tiempo atrás desde un ángulo semiológico).

Surge aquí la primera afinidad entre Fortunata y Charito, aun cuando sea cierto que, en esta última, la *insignia identificatoria* constituya un simple trazo. Charo, también de alta estatura, y paseando por la calle, era descrita con el enunciado «reparad cómo se ahueca cuando la miran». Galdós, en cambio, se demorará mucho más en el ahuecamiento de Fortunata dentro del mantón, dibujando una *descriptio personae* que pronto será complementada con otra aún más intensa en expresividad. A saber, el racimo de imágenes del huevo crudo que sorbe Fortunata y cuya clara se escurre, como la baba, por entre sus dedos, ante el asco del Delfín. Aunque en ese asco habite también el germen de la atracción erótica, tal y como irá revelando la «historia» entre los dos personajes, toda vez que nuestra moza «has the sexuality of a wild and beautiful animal» (Blanco-Aguinaga, 1968: 20)[22].

La *dentellada descomunal* de Charo se transmuta, por consiguiente, en una simbolización metonímica que impulsará un juego de disparidades entre Fortunata y su antagonista. Por un lado, la hermosa hija del pueblo y, por otro –a manera de silueta invertida–, los modales elegantes, engañosos, del señorito burgués… La idiosincrasia de los dos personajes queda, pues, asentada para siempre con ese cruce de imágenes, en forma de zigzag dialéctico. Unas imágenes que, a semejanza una vez más de Uriah Heep, resultan muy sensoriales por el lado de lo táctil, lo

[22] Fortunata, «sale a la escalera […] con ciertos visos de «agresión» erótica (ofreciendo al Delfín el huevo crudo que ella sorbía)» (Tarrío, 1982: 120). Una conversación entre Jacinta y Santa Cruz, ya recién casados, así lo confirmará. Veámoslo de manera muy sucinta. «Un huevo crudo... ¡qué asco! -exclamó Jacinta escupiendo una salivita-. ¿Qué se puede esperar de quien se enamora de una mujer que come huevos crudos?...». A lo que contesta el Delfín: «Hablando […] con imparcialidad, te diré que era guapa. ¿Te enfadas?». Y responde su mujer: «¡Qué me voy a enfadar, hombre! Sigue... Se comía el huevo, y te ofrecía y tú participaste […].Vamos, que le caíste en gracia […]» (Pérez Galdós, 1886: I, 127-128). Teresa M. Vilarós facilita, al contrario, una lectura alternativa del encuentro entre Fortunata y el Delfín: «Juanito no será la víctima. La víctima, la oprimida por la administración sexual masculina, será Fortunata. Juanito pondrá en marcha los resortes que le da el poder y explotará a la joven, rechazará lo húmedo, lo gelatinoso […], lo femenino» (Vilarós, 1995: 58).

visual, lo gustativo: cabría hablar, también aquí, de un estallido de sinestesias. En fin, el nuevo texto se despliega así:

> Y Juanito […] advirtió que la muchacha sacaba del mantón una mano […] y que se la llevaba a la boca. La confianza se desbordaba del pecho del joven Santa Cruz, y no pudo menos de decir:
>
> –¿Qué come usted, criatura?
>
> –¿No lo ve usted? —replicó mostrándoselo—Un huevo.
>
> –¡Un huevo crudo! Con mucho donaire, la muchacha se llevó a la boca por segunda vez el huevo roto y se atizó otro sorbo.
>
> –No sé cómo puede usted comer esas babas crudas—dijo Santa Cruz, no hallando mejor modo de trabar conversación.
>
> –Mejor que guisadas. ¿Quiere usted?—replicó ella ofreciendo al Delfín lo que en el cascarón quedaba.
>
> Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas y transparentes. Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta; pero no; le repugnaban los huevos crudos (Pérez Galdós, 1886: I, 99).

Los contrastes entre esos dos seres son bien notorios, a partir de diversos signos caracterológicas, según desencadena esta serie de enunciados: *¡Un huevo crudo!* > *se atizó otro sorbo* > *babas crudas* > *Mejor que guisadas* > *Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas* > *le repugnaban los huevos crudos*. Una fraseología que trasluce las tensiones de clase social, temperamento, conductas que brotan repentinamente entre Fortunata y el Delfín. Y a la que podríamos aplicar las categorías antropológicas de Claude Lévi-Strauss referentes a *lo crudo* como lo primario, lo espontáneo o salvaje (volviendo a Blanco-Aguinaga). Y *lo cocido*, paradigma del buen gusto, el disimulo y las formalidades[23].

[23] Ricardo Gullón aplica ya esa dicotomía de *lo crudo* ≠ *lo cocido* al analizar las disonancias temperamentales entre Fortunata y Jacinta. Según su criterio, «la relación entre las dos mujeres se basa en las antítesis» –de acuerdo con la «tesis de

Puesto que, en palabras del propio antropólogo, «le cuit est une transformation culturelle du cru», con lo que cabe hablar de una «doble opposition entre: *élaboré* / *non-elaboré*, d'une part, et entre *culture* / *nature*, d'autre» (Lévi-Strauss, 1965: 20). Lo que remite sin más al tópico galdosiano del conflicto entre naturaleza y civilización, como avanzara ya Narcís Oller en carta que envía a don Benito el 28 de noviembre de 1887: «Nadie […] ha puesto como Vd. tan de relieve esa ruda y perenne batalla, causa de nuestra infelicidad, que riñe la naturaleza con los convencionalismos de la civilización» (Shoemaker, 1963-1964: 285). Una polarización muy densa, muy dramática en *Fortunata y Jacinta* y que, asimismo, se adivina ya en *Rosalía* en forma de croquis todavía sin madurar, pero punzante y atractivo –es de justicia reconocerlo–.

Rosalía y el fluir de las aguas

Resumiendo todo lo dicho hasta aquí, puede resultar útil reiterar que, gracias a su entidad de texto sin pulir, lleno de tanteos y «muñones», *Rosalía* se erige como un apasionante laboratorio para el joven Benito Pérez Galdós (Bonet, 1983: 37). Su *taller de trabajo*. Y eso constituye, indiscutiblemente, una admirable paradoja dado que el mismo texto –de haber sufrido severas correcciones– habría puesto en sordina un buen número de frases tanto autocríticas como especulativas. Sin poder atisbar, así, al artesano que se esconde detrás del arte. *Ars est celare artem*…

Hemos seleccionado, al respecto, las cuatro facetas más atractivas de *Rosalía* y cuyo asedio analítico ha ido desarrollándose a lo largo del artículo. A saber, el uso utilitario e irónico del folletín. Las marcas textuales originarias de J. M. de Pereda: unas marcas en ocasiones abiertas y, en otras, más bien oblicuas. La metrópoli (Madrid), regida por el dinero, que mueve y distorsiona conciencias. Y, por último, la estampa emblemática de un personaje como Charo –¿germen de la futura Fortunata?–, donde lo prosopográfico se funde con lo etopéyico en íntima síntesis. «¡Qué importancia damos a la fachada de las construcciones humanas y qué bien inducimos la

Lévi-Strauss»– a «dos formas de vida» y no a la tan repetida «dialéctica fertilidad-esterilidad» (Gullón, 1989: 511).

distribución y forma interiores!», había dicho el propio Galdós en 1868 (Shoemaker, 1972: 516).

Y algo no menos atractivo, que obligaría a realizar una exégesis más ambiciosa: *Rosalía* está inserta en un período crucial en el madurar estético de don Benito. Recibe dardos conceptuales del pasado más inmediato y, a la vez, proyecta incitaciones hacia ese *futuro* que hemos sugerido ya, a propósito de Fortunata. Una simple yuxtaposición de fechas así lo avala, una vez más: las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» ven la luz en 1870, y la composición de *Rosalía* tendrá lugar dos años después. En aquel artículo –lo apuntamos también– brilla el encomio en favor de una narrativa puesta al día que escuche el latir de la «clase media» en su ámbito natural como es la urbe[24]. Pero no solo esto. El *artesano* Galdós propone, a su vez, un ambicioso bosquejo de esta novela que –enfatiza– debiera ser un «cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad» (Pérez Galdós, 1999: 130, 132).

En esa cita sobresalen voces tan expresivas como *vasta*, *compleja*, *cuerpo*, *multiforme*, *vario*, *completo*, *organizado*… ¿Nos traslada dicha red semántica a una imagen simbólica que resplandecerá, con increíble vigor, en *Rosalía* y a la altura de 1872? Se trata del símil de esta novísima novela que Galdós (a través de su máscara narradora) pretende también hacer suya. Es decir, una vasta trama fluvial, donde el río –con sus sombrías honduras– es nutrido por incontables arroyos y, de ese modo, las aguas discurren hasta verterse en el océano del desenlace[25]. Nótese que la abstracción imperante en las «Observaciones» es sustituida ahora por unidades significadoras que connotan movimiento, fluidez, elasticidad, en el doble plano público e íntimo, acaso subconsciente. El tiempo que modula un relato y, a la vez, reproduce la historia del existir social,

[24] Bien es verdad que esta clase media emprendedora, compleja, apenas asoma en *Rosalía*: algún pequeño comerciante y poco más. Incluso, a ojos del cosmopolita Horacio Reynolds, Madrid es una villa «corrompida» (Pérez Galdós, 1983: 339). Sí se nota, al contrario, un cierto hervor proletario en ella, según se indicó más arriba.

[25] Comenta Alan Smith, refiriéndose a este texto: «Es notable cómo el concepto de la novela (realista) del joven Galdós comprende ya los rasgos esenciales de su arte» (Smith, 1983: 398).

oscilando entre la construcción y las ruinas (por decirlo al modo hegeliano). ¿Levísimo preludio de las no lejanas *Novelas Contemporáneas*, enlazándose unas a otras? El lector tiene la respuesta, tras recorrer este suntuoso texto, que dice:

> Una novela se parece a un río: caudal copioso de hechos y observaciones, de verdades y fantasmagorías, de realidades y sombras, avanza por el cauce ya superficial y anchuroso, ya profundo y angosto que le forma el estilo. De la inteligencia de su autor afluyen como los manantiales que se escurren por las grietas de una montaña, los arroyos que, juntándose después en la llanura, forman la corriente abundante y serena que avanza con lentitud hasta perderse en el océano de su desenlace (Pérez Galdós, 1983: 102)[26].

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

[26] Ese fluir de las aguas como enunciación dinámica del relato –la poiesis– se complementa, y sin la menor pausa, con la mimesis, cuando subraya Galdós que tales aguas reflejan el paisaje que las envuelve. Pues declara, rubricando los cánones del realismo ochocentista, que «un verdadero río» debiera tener «la pureza suficiente para servir de espejo a sus verdes márgenes y el cielo azul» (Galdós, 1983: 102). Son patentes, aquí, las afinidades con el célebre aforismo acuñado por Stendhal, quien escribió en 1830: «[…] un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route» (Stendhal, 1866: 234). Obsérvese, a título también de curiosidad, el paralelo textual entre «el cielo azul» y «l'azur des cieux»…

Bibliografía

BALZAC, Honoré de. (1839) *Eugénie Grandet*. Paris, Charpentier.

BALZAC, Honoré de. (1941) *Ferragus*. Paris. Librairie Gründ.

BLANCO-AGUINAGA, Carlos. (1968) «On «The Birth of Fortunata»». *Anales Galdosianos*. III. 13-24.

BONET, Laureano. (1970) «Prólogo» a José María de Pereda, *La leva y otros cuentos*. Madrid. Alianza Editorial. 7-33.

BONET, Laureano. (1983) «*Rosalía*, la novela olvidada de Galdós». *La Vanguardia*. 36.634. 22 de diciembre. 37.

BONET, Laureano. (1994) «Don Elías, el espía que surgió de la sombra». *Textos y contextos de Galdós*. J. W. Kronik y H. S. Turner (Eds.) Madrid. Castalia. 55-65.

BROOKS, Peter. (1985) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York. Columbia University Press.

DICKENS, Charles. (1850) *The Personal History of David Copperfield*. London. Bradbury & Evans.

DICKENS, Charles. (1900) *Oliver Twist*. New York. Grosset & Dunlap.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2016) ««Érase un muchacho (de la aldea / de la corte) que viajó (a la corte / a la aldea…»». *«Érase un muchacho…», y otros estudios peredianos (1976-2016)* Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo. 19-55.

GRAMSCI, Antonio. (1975) *Quaderni del carcere. IV*. V. Gerratana (Ed.) Torino. Einaudi.

GULLÓN, Ricardo. (1989) «De metáforas, arquetipos y silencios». *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta». Actas*. J. Ávila Arellano (Coord.) Madrid. Universidad Complutense. 505-517.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1965) «Le triangle culinaire». *L'Arc*. 26. 19-29.

MADARIAGA, Benito. (2006) «Galdós y Santander», *Galdós en su tiempo*. Y. Arencibia y Á. Bahamonde (Eds.) Santa Cruz de Tenerife. Parlamento de Canarias. 309-326.

PATTISON, Walter T. (1979) *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de «Gloria»*. Barcelona. Puvill.

PEREDA, José María de. (1989) *Escenas montañesas. Tipos y paisajes. Obras completas*. I. S. García Castañeda (Ed., intr. y notas) Santander. Tantín.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1886-1887) *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas)*, I y II. Madrid. La Guirnalda.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1972) «Galería de figuras de cera». *Los artículos de Galdós en «La Nación»*. W. H. Shoemaker (Ed.) Madrid. Ínsula. 516-521.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1983) *Rosalía*. A. Smith (Ed., intr., estudio-epílogo y notas) Madrid. Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1999) «Carlos Dickens». «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». «José M. de Pereda». «Prefacio del Autor escrito especialmente para esta edición [de *Misericordia*]». L. Bonet (Ed.) Barcelona. Península. 116-122. 123-139. 168-175. 295-297.

POE, Edgar A. (1850) *The Literati: Some Honest Opinions about Autorials Merits and Demerits with Occasional Words of Personality. Together with Marginalia, Suggestions and Essays*. New York. J. S. Redfield.

PONNAU, Gwenhaël. (1987) «Le héros du roman d'éducation et ses doubles: le cas de *David Copperfield*». *Littératures*. 16. 39-47.

RIFFATERRE, Michael. (1980) «Le trace de l'intertexte». *La Pensée*. 215. 4-18.

RIFFATERRE, Michael. (1981) «L'intertexte inconnu». *Littérature*. 41. 4-7.

SECO, Carlos, (1973) «Presentación». *Tríptico carlista*. Barcelona. Ariel. 5-12.

SHOEMAKER, William H. (1963-1964) «Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. XXX. 247-306.

SIN FIRMA. (1854) «Mujer». *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio*. F. de P. Mellado (Coord.) XXVIII. Madrid-París. Establ. de Mellado. 254-272.

SMITH, Alan. (1983.) «Introducción» y «Estudio-Epílogo» a Benito Pérez Galdós. *Rosalía*. Madrid. Cátedra. 9-14 y 383-438.

STENDHAL. (1866) *Le Rouge et le Noir*. Paris. Michel Lévy.

TARRÍO, Ángel. (1982) *Lectura semiológca de «Fortunata y Jacinta»*. Santa Cruz de Tenerife. Cabildo Insular de Gran Canaria.

TODOROV, Tzvetan. (1983) «Personaje». Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores. 259-264.

VILAR, Pierre. (1963) *Historia de España*. Paris. Librairie Espagnole.

VILARÓS, Teresa M. (1995) *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*. Madrid. Siglo Veintiuno Editores.