

¿UN CAPRICH O UN CUENTO? GALDÓS Y GOYA: UNA RELACIÓN FANTÁSTICA

A CAPRICE OR A TALE? GALDÓS AND GOYA: A FANTASTIC RELATIONSHIP

Mónica Piqueres Llopis

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Benito Pérez Galdós y Francisco de Goya y Lucientes son dos de los virtuosos más conocidos e internacionales del panorama español. En sus respectivos ámbitos artísticos, estos dos creadores son considerados los referentes del inicio del arte moderno, no sólo por su estética, sino también por su pensamiento. A pesar de estar separados por casi cien años, las similitudes en su idiosincrasia son notables, aspecto en el que se centra el presente artículo, planteando un estudio comparativo y transversal gracias al análisis del cuento *¿Dónde está mi cabeza?* de Pérez Galdós y el *Capricho 43* de Goya. Abordando tanto el proceso creativo como las interpretaciones que han suscitado estas dos obras, se pretende poner de manifiesto la similitud de sus pensamientos. ¿Y si el capricho y el cuento mencionados tienen más puntos en común de lo que parece?

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, Goya y Lucientes, *¿Dónde está mi cabeza?*, *Capricho 43*, fantasía, cuento.

ABSTRACT

Pérez Galdós and Francisco de Goya y Lucientes are two of the best-known and most international artists on the Spanish scene. In their respective artistic spheres, these two creators are considered the benchmarks of the beginning of modern art, not only for their aesthetics, but also for their thinking. Despite being separated by almost a hundred years, the similarities in the idiosyncrasy of these artists are remarkable, an aspect on which this article focuses, proposing a comparative and cross-sectional study thanks to the analysis of the story *¿Dónde está mi cabeza?* by Pérez Galdós and *Capricho 43* by Goya. Both addressing the creative process and the interpretations that these two works have given rise to, the aim is to highlight the similarity of their thoughts. What if the whim and the story mentioned have more points in common than it seems?

KEYWORDS: Pérez Galdós, Goya y Lucientes, *¿Dónde está mi cabeza?*, *Capricho 43*, fantasy, story.

INTRODUCCIÓN

Al enfrentarse a una obra de Galdós, así como a una de Goya, solemos estar ante creaciones ampliamente estudiadas, tanto a nivel nacional como internacional, por lo que no es difícil encontrar una base sobre la que sostener nuestros argumentos y análisis. Sin embargo, hay ocasiones en que la crítica se ha decantado por centrarse en aspectos que difieren de forma notable con nuestra perspectiva, lo que conlleva que tengamos que buscar otra forma de conseguir esa seguridad y firmeza que toda investigación requiere. Y es que a pesar de que el autor canario es mundialmente conocido y que toda su obra ha sido estudiada, se encuentran algunos escritos que no han llamado tanto la atención como cabría esperar. Este es el caso de *¿Dónde está mi cabeza?*, un cuento que ofrece una mirada totalmente

diferente a la que Benito Pérez Galdós suele mostrar. Todo lo contrario sucede con el *Capricho 43* de Francisco de Goya, el cual ha sido muy estudiado y sigue despertando mucho interés entre los historiadores del arte.

En cuanto al texto del autor canario, sólo se han podido encontrar dos investigaciones que tuvieran como tema principal *¿Dónde está mi cabeza?*: el trabajo de Izquierdo Dorta (1992); el cual se centraba en el análisis del manuscrito del cuento, y el análisis textual de Peñate Rivero (2000). El resto de estudios que tratan este cuento lo hacen junto al resto de relatos cortos, como bien se muestra en la investigación de Menéndez Onrubia (2000), en los estudios de las ediciones de los cuentos de 1990, 1992 y 1997 de Smith, y en el trabajo de Wang (2013). Por otro lado, es interesante tener en cuenta que existen investigaciones en que se utiliza *¿Dónde está mi cabeza?* como ejemplo de un posible uso o no de *lo fantástico* por parte de Benito Pérez Galdós, tal y como sucede en el trabajo de Rosas (2012).

El caso del *Capricho 43* es, como ya se ha indicado, totalmente diferente; no sólo ha sido tratado ampliamente de forma individual, sino que también se encuentran estudios en los que ocupa un lugar importante dentro del análisis del resto de *Caprichos*, o demás creaciones fantásticas de la mano de Francisco de Goya. En este último sentido, los ejemplos más recientes y significativos son el estudio de los comentarios manuscritos de los *Caprichos* de Goya de Jacobs (2020) y el de Matilla y Mena (2019). En lo que se refiere a los trabajos en los que el asunto principal es el *Capricho 43*, los más recientes y que podemos considerar destacables son el de Jacobs (2011), y el de Borrás Gualis (2017)¹.

La evolución y los cambios de perspectivas, aunque ambos creadores tuvieran claras las bases de sus creaciones, son evidentes a lo largo de sus carreras artísticas, tal y como muestran en sus obras. No obstante, tradicionalmente sólo se los conoce por sus facetas realistas y costumbristas, no por la que, por ejemplo, se va a tratar en estas páginas, sus creaciones dentro de la estética fantástica.

Hay los pesimistas, hay los optimistas; y hay los cómicos. Galdós no cuadra en ninguna de estas categorías. Acepta la vida como es; y sin ilusiones; y gracias a una actitud hondamente fraternal, humilde y humana, “que no juzga para no ser juzgado” consigue presentar las situaciones más absurdas y trágicas, sin perder la serenidad ni la caridad. (Madriaga: 1966)

Madriaga se refirió así a la actitud de Pérez Galdós para con los lectores y personajes de sus obras, resaltando la actitud y el pensamiento del escritor a la hora de componer y

¹ Debido al amplio número de trabajos en los que se ha estudiado el «Capricho 43» a lo largo de la Historia, se han escogido resaltar los más recientes y relevantes, ya que en, sobre todo, el trabajo de Jacobs (2011), se ofrecen las visiones y estudios anteriores que han versado sobre este asunto.

expresarse en sus obras, aseverando que es «sólo comparable con Dostoievski», teniendo en cuenta que Galdós no supera a este último en fuerza pero sí en sutileza y en la plasmación de los estados de ánimo. Y es esta circunstancia, haciéndola extensiva al arte de Francisco de Goya, la que va a ser una de las bases en la forma de enfrentarnos a las obras centrales del presente artículo, pues aunque se tienda a asociar este tipo de afirmaciones solamente con las creaciones realistas de ambos artistas, sostenemos que podemos encontrar las mismas actitudes a las que Madriaga hace referencia en sus obras fantásticas.

La evolución artística de un creador siempre es importante, máxime cuando su trayectoria ocupa la mayor parte de su vida: Pérez Galdós comenzó su trayectoria profesional ya en Gran Canaria, aunque se suele establecer el punto inicial de la misma con la publicación de *La Fontana de Oro* (1871), momento en el artista tenía veintiocho años, mientras que a Goya no se le conocen obras públicas hasta 1769 (Mena y Matilla, 2019: 29), cuando el pintor aragonés contaba con veintitrés años. A lo largo de las décadas, los artistas van evolucionando y probando nuevas formas de crear, contando, por tanto, con los momentos en los que «una cierta tiesura en la técnica de composición, revela que la mano del autor es todavía poco experimentada.» (Gullón, 1977: 351) tal y como Germán Gullón definía las primeras composiciones de Benito Pérez Galdós (hágase extensivo al caso de la pintura de Goya), hasta llegar a mostrar una maestría tanto en la técnica como en la temática.

Sin embargo, no se puede encontrar un consenso claro entre los investigadores de Filología ni los de Historia del Arte en el que se reconozca que Galdós y Goya cultivaron el género fantástico a lo largo de su carrera. Así lo demuestran, en el caso de Benito Pérez Galdós, por ejemplo, Casaldueiro (1966), Gillespie (1966), Correa (1967), Gullón (2000), Lissorgues (2005) y Cabrera Espinosa (2019), y en lo que se refiere a Francisco de Goya las investigaciones de Lafuente Ferrari (1987a, b y c), Payán (2021)². Y es que es relevante tener en cuenta que, a pesar de que se tiende a considerar el estudio de Todorov (1972) el canon en lo que se refiere al concepto de ‘lo fantástico’ y ‘lo imaginario’, a lo largo del presente estudio se ha comprobado como no existe un consenso claro a este respecto. Los investigadores van escogiendo y/o ofreciendo otras definiciones sobre estos términos para subsanar las carencias que consideran que tenían las explicaciones de Todorov. Así encontramos, por ejemplo, los análisis de González Salvador (1984), la edición de cuentos fantásticos de Ítalo Calvino (1987), Rovira i Planas (1997), Marco (1997), Trancón (1997),

² Nuevamente, se han escogido los trabajos más relevantes y significativos —y en los que se encuentran recogidos los estudios anteriores— de la amplia nómina que existen de ellos, cuyo tema principal es si Pérez Galdós y Goya y Lucientes cultivaron o no la estética fantástica.

los estudios de 1997 y 2000 de Roas, y la edición de relatos fantásticos de Molina Porras (2006). Pero, todos estos estudios hacen referencia sólo a la estética fantástica en lo que se refiere a la literatura, no al resto de las artes, algo que reclama y critica Payán en su trabajo (2021, 39), pues en todo momento se concibe la literatura como una herramienta artística completamente al margen del resto de las Artes, al igual que se considera que la fantasía surgió sólo en la literatura. Por esta razón, es imprescindible tener en cuenta que ‘lo fantástico’ en el resto de artes tampoco ofrece un consenso específico, tal y como se muestra en La Peña Gómez 2018(a y b), Lafuente Ferrari (1987a, b y c) y Payán (2021).

Teniendo presente esta perspectiva, esta falta de acuerdo en lo que se refiere al género *fantástico*, tanto a la hora de definirlo, como a la hora de considerarlo igual para todas las Artes (incluyendo a la literatura), a lo largo de nuestro estudio se va a aunar la definición de *lo fantástico* para la pintura y el dibujo, y la literatura³, entendiéndolo como aquella obra que presenta un mundo en el que manteniéndose de forma estricta la relación entre la realidad del público y la presentada por el autor, se rompe la sustantividad por la presencia de, al menos, un elemento inverosímil, provocando que el público no pueda discernir con certeza si esta anormalidad se produce como consecuencia de la pérdida de la objetividad de alguno de los personajes, y tenga, a su vez, que aceptar este hecho como una metáfora creada por el autor⁴. Y es que aunque similar a la explicación de Payán (2021, 39-40), se salvaguarda la posibilidad de seguir considerando una obra como fantástica aunque subyazca una interpretación tras la lectura o visualización de la misma.

Llegados a este punto, y antes de comenzar el análisis conjunto de la idiosincrasia de Benito Pérez Galdós y Francisco de Goya y Lucientes a través de *¿Dónde está mi cabeza?* y el *Capricho 43*, es importante tener en cuenta qué consideramos un *capricho* en el arte; ya que se refiere a un género artístico específico.

A lo largo de estas páginas se va a entender al *capricho* tal y como lo hace Jacobs en su estudio de 2011 cuando afirma que es aquella «forma gráfica que se aproxima sobremanera a los contextos literarios o a la literatura propiamente dicha» (2011, 22), ya que «(...) no puede concebirse sin la formación de una idea en imágenes, y las imágenes no pueden explicarse sin la ayuda de una interpretación lingüística» (2011, 23). Es decir, para que una obra sea un *capricho* debe de existir un elemento textual dentro de la imagen en cuestión que nos ayude a explicar el significado de la obra plástica, y a su vez conviva de forma simbiótica con ella.

³ Sólo se hace referencia a estas dos artes ya que es la que se entrelazan en este trabajo.

⁴ Entiéndase el término *autor* como sinónimo de *artista*.

No podemos llegar al significado último de la creación sin tener en cuenta por igual la parte visual y la parte textual.

Igualmente, y dado que estas dos obras pertenecen al género fantástico, tal y como se deduce a través de la definición que se ha proporcionado más arriba, es interesante tener en cuenta que el *capricho* es también una «ocurrencia o salida espontánea que no se corresponde a reglas tradicionales ni a convenciones universalmente válidas» (Jacobs, 2011: 142), por lo que se presta de forma evidente a que los artistas den rienda suelta a su imaginación y, por lo tanto, se sientan libres para cultivar el género fantástico.

Por último, y dado que Pérez Galdós y Goya son dos de los creadores más reconocidos, es importante tener en cuenta que sí que se han tratado —aunque de forma muy escueta— conjuntamente en lo que tiene que ver al análisis de la *écfrasis*, aunque, nuevamente, siempre referida a la faceta realista y costumbrista de cada uno de estos artistas. Es decir, se ha ido analizando, sobre todo, el uso de los cuadros y dibujos de Goya en relación a la Guerra de la Independencia. Ejemplo de esta perspectiva es el capítulo que Toni Dorca le dedica al «Capricho 56» en su estudio de 2015, así como el volumen que Romero Tobar le dedica a estos temas en 2016.

Teniendo presentes todos los datos expuestos en las páginas previas, el presente trabajo va a comenzar abordando el momento vital en el que se encontraban estos dos artistas; dado que sin este contexto previo, creemos —al igual que Eoff (1966)— que no se puede acceder con plenitud a *¿Dónde está mi cabeza?* ni al *Capricho 43*, ni a su significado. Consideramos, por tanto, que para comprender de forma plena una obra hay que tener en cuenta el momento y las circunstancias que rodeaban a su creador, por lo que este punto se hace imprescindible en nuestro trabajo. Seguidamente, y con el recuerdo de los datos que se han ido aportando en el apartado previo, se pasará a analizar el cuento de Pérez Galdós de forma profunda, así como se recordarán los análisis que ha tenido este capricho de Goya para mostrar las similitudes que existen entre estas dos obras fantásticas, así como las interpretaciones que cada una de ellas han suscitado. Tras este capítulo crucial en nuestro artículo, se procederá al siguiente eslabón principal; el proceso creativo. Se ha decidido invertir el orden tradicional del análisis de una obra de arte para asegurar la máxima objetividad en el análisis de las obras y sus interpretaciones, ya que en la sección dedicada a los bocetos de *¿Dónde está mi cabeza?* y el *Capricho 43*, se irán planteando los motivos que han llevado a la hipótesis de los diferentes significados propuestos a lo largo de la Historia, como, igualmente asentará las bases para emitir la interpretación que proponemos en estas páginas sobre estas creaciones.

Finalmente, y antes de dar paso a las referencias bibliográficas citadas, se procederá a ofrecer unas conclusiones en las que se recordarán los puntos clave del análisis transversal que presenta este artículo, al mismo tiempo que se afianzarán algunas perspectivas.

MOMENTO VITAL

Se le atribuye a Bernardo de Chartres la afirmación «somos como enanos a hombros de gigantes. Podemos ver más y más lejos que ellos, pero no por la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino que somos levantados por su gran altura». Esta cita resulta muy ilustradora a la hora de hablar de Benito Pérez Galdós y de Francisco de Goya y Lucientes, ya que se podría considerar a estos dos creadores como esos enanos que ven más allá, gracias a la altura de los gigantes; que en este caso serían sus respectivas tendencias artísticas. A este respecto, José Manuel Matilla afirmó, durante su conferencia “*Lux ex tenebris*. La crítica a la condición humana en los dibujos de Goya y su terrible actualidad” — celebrada el 10 de febrero de 2020, con motivo de su participación en el curso *Solo la voluntad me sobra. Dibujos de Goya*— que el pintor aragonés se consideraría a sí mismo de esta manera, es decir, sería consciente de su genialidad y del valor de su obra artística. Pero si dejamos al lado, no obstante, este tipo de conjeturas, es importante tener en cuenta que lejos de lo que tradicionalmente se piensa sobre Pérez Galdós y Goya, ambos eran artistas humildes⁵, aunque bien es cierto que este último, en su juventud, antes de su viaje a Italia, sí que se consideraba a sí mismo un gran artista, por lo que los rechazos por parte de la Academia de San Fernando que recibió en 1763 y en 1766 le hicieron replantearse su opinión y formación (Lafuente, 1987(b), 400).

Se ha querido traer a colación estos datos y reflexiones porque ayudan a desechar los prejuicios que pudiéramos tener con respecto a estos creadores, y facilitan la posibilidad de tratar el momento vital en el que ambos se encontraban en el momento en que compusieron y publicaron *¿Dónde está mi cabeza?* y el *Capricho 43*. Ambos tenían aproximadamente cincuenta años —Pérez Galdós contaba con 49 años, mientras que Goya y Lucientes tenía 53 años cuando salió a la luz la colección de *Caprichos* y 51 cuando creó el segundo borrador de su capricho—, es decir, ambos se encontraban en un momento en el que se considera que el ser humano a alcanzado su estabilidad y madurez emocional y, en sus respectivos casos,

⁵ En el caso de Benito Pérez Galdós, se sabe que Clarín y Ortega y Munilla retrataron al literato tal y como después reproducirían los periodistas (Cánovas Sánchez, 2019: 142), mientras que el encargado de mostrar esta faceta de Francisco de Goya fue su hijo Francisco en la biografía abreviada que publicó sobre su progenitor en 1831.

también podemos hablar de un equilibrio y una sazón artística (Arencibia, 2020: 205 y Lafuente, 1987: 409). No es extraño, por tanto, que fuera el momento en el que quisieran dar rienda suelta a su imaginación plasmándola de forma diferente a la que hasta entonces tenían acostumbrado a su público, recurriendo al género fantástico. Sin embargo, sería un error sostener que fue en esta etapa cuando ambos comenzaron a interesarse por esta forma de crear, pues, de hecho, sus obras primerizas; *La sombra* de Pérez Galdós (escrita entre 1866 y 1867, y publicada por primera vez por entregas en 1870, y el *Cuaderno B* de Goya y Lucientes son dos buenos ejemplos de este hecho. También lo es, en el caso del autor canario, la afirmación que realizó en *Memorias de un desmemoriado*, en la que aseguraba que «en mis correrías las personas y cosas imaginarias me seducían más que las reales. Siempre fue el Arte más bello que la Historia» (Pérez Galdós, 2020: 139).

Pero exactamente, ¿en qué momento de su vida artística y personal se encontraban estos dos artistas? Para responder a esta pregunta es necesario retroceder unos años en el tiempo, poco más de una década, cuando ambos alcanzaron la maestría a nivel oficial. Y es que lejos de lo que cabría pensar, no se pretende hacer un repaso completo de las primeras décadas de la vida y obra de Francisco de Goya y de Benito Pérez Galdós, sino que se va a hacer mención simplemente de los datos más relevantes o significativos de la biografía de ambos que ayuden a vislumbrar cómo y porqué decidieron decantarse de forma más clara por el género fantástico.

No he acusado a usted recibo ni dándole gracias por *La desheredada* hasta leerla. Ayer la concluí y me apresuro a decirle que, en mi opinión, es no solo la mejor novela que usted ha escrito, sino la mejor que en mucho tiempo se ha escrito en España. Nada ha hecho ninguno de nuestros mejores novelistas modernos, usted inclusive, que se parezca a este admirable libro. (...) Adelante y excelsior. Ya no hay que hablar de Episodios, ni de *León Roch*, ni de *Gloria*, etc. Ahora es usted el autor de *La desheredada*, la única novela moderna española que puede saltar el Pirineo sin inferioridad alguna a lo mejor extranjero. (Giner de los Ríos, ver Arencibia, 2020: 217)

Estas palabras de Giner de los Ríos muestran la importancia que tuvo la publicación de *La desheredada* y cómo fue recibida por el público lector, pensamiento que ha llegado hasta la actualidad, ya que se considera que esta obra de 1881 es la primera obra maestra del autor canario. Fue a partir de este momento cuando Pérez Galdós pasó de ser un desconocido en la sociedad madrileña a nivel novelístico y acusado por la prensa de anticlerical y afrancesado —tal y como señala Arencibia a lo largo del punto nueve de *Galdós. Una biografía* (2020(b), 237-270)—, a tener un éxito relevante. Se ha escogido partir de este momento, once años antes de la publicación de *¿Dónde está mi cabeza?* para resaltar el hecho de que el autor canario ya había conseguido un reconocimiento significativo a nivel artístico y que, por lo

tanto, el cambio de perspectiva que muestra en su cuento no se corresponde a una necesidad de conseguir el beneplácito del público lector.

De igual modo, antes de llegar a 1892, es importante tener presente los hechos que van marcando la vida artística y personal del escritor — este último aspecto, sin embargo, se va a tratar mínimamente, respetando la voluntad que Galdós mostró a lo largo de toda su vida⁶—. Y es que a lo largo de esa poco más de una década, el escritor creó de forma prolífica diversas obras que le sigue valiendo el reconocimiento y la admiración más de un siglo después de su muerte, pues aunque sus creaciones fueron relevantes (a nivel filológico) desde el principio, no es menos cierto la importancia que tuvieron, han tenido y siguen teniendo obras como —además de *La desheredada*— *Fortunata y Jacinta* (Arencibia, 2020: 281); publicada entre 1896 y 1897. Y es que en las novelas correspondientes a estas fechas bien se puede poner en cuestión qué y cuál es la realidad (Arencibia, 2020: 276), es decir, Galdós comienza a explorar otras formas de crear.

En el ámbito artístico, fueron, por tanto, en su mayoría, años de florecimiento y felicidad, no hay que olvidar que, poco tiempo después de publicar la última novela citada, en 1890, Galdós sigue reflexionando sobre el arte y sus modas —tal y como le indicó en una carta a *Clarín* (véase Arencibia, 2020: 321), pensamientos que aplicará en sus obras, no sólo desde este momento, sino que lo había ido haciendo desde el inicio de su carrera, tal y como muestran las reflexiones —muy similares a las de 1890— que plasma en 1870 en su artículo «Observaciones sobre las novelas contemporáneas en España». En su vida privada, por otra parte, lidió con momentos muy tristes, como fueron la pérdida de su madre y de su hermano Sebastián en 1887 y 1889, respectivamente, pero también felices con el nacimiento de su hija María Pérez-Galdós Cobián en 1891. Todos estos hechos, tanto literarios como personales, harían que el arte de don Benito mostrara una evolución significativa⁷.

El pretender q[u]e se comuniquen los entendim[ien]tos es quimera: jamás puede concebirse p[o]r dos una misma cosa: la fuerza de la Imaginac[ió]n sola la explica el Pintor con la execuc[ió]n, y excediendo la mano á aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en sus obras y de otra forma Copiador ó Mercenario &. (Goya y Lucientes, ver Jacobs, 2011: 200)

⁶ Diversas han sido las ocasiones en las que se ha apuntado esta intención de Benito Pérez Galdós de mantener su vida privada al margen de su esfera literaria y, por lo tanto pública, tal y como se muestra en Arencibia (2020, 307).

⁷ No debe entenderse, por el contrario, que hasta el momento los cambios que había ido mostrando en su arte no sean dignos de mención y de tener en cuenta.

Estas palabras que Francisco de Goya expuso en 1781, en el memorial que le obligaron a presentar para defenderse en la discusión que mantuvo por este motivo con su suegro Francisco Bayeu y la Junta de la fábrica de dicha catedral, tras haberse negado a realizar unos cambios en los frescos que le habían encargado para la catedral del Pilar de Zaragoza, son tremendamente significativas a la hora de enfrentarse al pensamiento de este artista. A lo largo de toda su trayectoria creadora defenderá que cada artista debe crear como él quiera y sin estar sujetos a reglas impuestas, ya que al tratarse de un individuo diferente al que las ha expuesto, necesariamente debe componer de forma personal, lo cual significa, en última instancia, diferente. Es decir, a pesar de encontrarse en el siglo de la creación de las Academias de Arte, el pintor aragonés no estaba de acuerdo con el funcionamiento que estas tenían (Jacobs, 2011: 201).

Sin embargo, no queremos retroceder tanto para situar el momento vital en el que se encontraba Goya cuando publicó el *Capricho 43*, y es que se da la circunstancia de que once años antes de su salida a la luz —al igual que sucede, recordémoslo, con Benito Pérez Galdós—, el artista aragonés ya había alcanzado un reconocimiento significativo en la sociedad. Nos situamos en 1788, momento en el que el pintor ya era conocido en la Corte; era pintor del rey, y recibía encargos tan significativos como la creación de una serie de tapices para el dormitorio de las Infantas en El Pardo; trabajo que no pudo finalizar al completo, según Martín Zapater, por falta de tiempo y la dificultad de la tarea (Tomlinson, 2022: 153-154). Sólo se conserva el cartón de *La gallina ciega*, lo cual demostraría, según Tomlinson (2022, 154) que, efectivamente, el artista no pudo completar el encargo.

Tras su nombramiento como Pintor de Cámara en abril de 1789, después de conseguir el interés de Carlos IV y de su esposa con unos retratos, Goya comienza a experimentar cambios importantes en su pintura, tal y como muestra el retrato *Carlos IV*, y los encargos que las gentes de la Corte le van demandando. Los historiadores del arte señalan como el pintor aragonés se adapta en esta época a los gustos de la aristocracia pasando a emplear, por ejemplo, los colores grises, verdes y rosados, en vez de los azules y rosas luminosos que empleaba hasta entonces (Tomlinson, 2022: 156). Estos hechos unidos a las diferentes circunstancias a las que tiene que hacer frente a nivel personal —como la muerte de sus seis hijos y el comienzo de su enfermedad en 1792⁸—, provocaron que el pintor fuera cambiando su forma de ver el mundo. Y es que a lo largo de su enfermedad, durante la cual tuvo períodos en los cuales pudo afrontar algunos encargos, Goya fue decantándose por retratar,

⁸ Al igual que en el caso de Pérez Galdós, no se va a incidir de forma específica en su vida privada ya que, a lo largo de su vida, el pintor quiso mantener esta información al margen de la esfera pública.

esta vez en dibujos, aquello que veía en la sociedad y lo que este hecho le hacía sentir (Lafuente, 1987(b): 408).

¿DÓNDE ESTÁ MI CABEZA? DE PÉREZ GALDÓS Y EL *CAPRICHIO 43* DE GOYA Y LUCIENTES,
ANÁLISIS GENERAL

Tras haber repasado los principales aspectos de los años que precedieron a la publicación del *Capricho 43*⁹ y de *¿Dónde está mi cabeza?*¹⁰, y por tanto, presentar el momento vital en el que se encontraban cada uno de estos creadores, podemos centrarnos en el análisis interno y externo de ambas obras; observaciones que nos permitirán acercarnos a las interpretaciones que ambas obras han tenido a lo largo de la Historia, y, por ende, a los razonamientos de Goya y de Galdós.

Comencemos por la estructura externa, la cual, aunque, en un primer momento podemos pensar que no transmite ninguna información acerca de la idiosincrasia de los artistas, sí que permite alcanzar a vislumbrar su pensamiento.

Benito Pérez Galdós dividió su cuento en seis partes, indicando el comienzo de cada una de ellas, lo cual muestra un claro orden, así como una estructura específica dentro de un cuento aparentemente desordenado y lleno de elementos poco habituales, hasta el momento, en la literatura del escritor canario. Es decir, a pesar de que esta organización era frecuente en la época, no deja de ser relevante el método y el número de secciones en las que Galdós distribuye este relato, pues demuestra, desde nuestro punto de vista, un intento de trasladar al lector la sensación de orden y normalidad antes de que se enfrente a esta peculiar historia.

Por su parte, Francisco de Goya, busca crear el mismo efecto de orden en su capricho, pues encontramos —tal y como indica Jacobs (2011, 35-39)— dos partes bien diferenciadas dentro de la imagen: un individuo protagonista recostado sobre una mesa (en primer plano y a la izquierda de la imagen), rodeado de unos animales nocturnos bien diferenciados y que participan de la sensación que experimenta este sujeto durmiente, y, en segundo plano, un fondo completamente negro en el que se sitúan diferentes aves nocturnas que se acercan a este personaje principal.

De esta primera aproximación observamos, por tanto, como tanto Goya como Galdós eran dos creadores a los que les gustaba transmitir, en una primera instancia una sensación de

⁹ A partir de este momento, siempre que nos refiramos a esta obra, estaremos haciendo referencia a la *versión final* de esta obra que incluimos en el Apéndice 1.

¹⁰ Manejamos la edición que realizó Alan Smith en 1997 en la editorial Cátedra.

‘sosiego’ y tranquilidad a su público¹¹, para que se sienta cómodo desde el principio al enfrentarse a sus respectivas obras y esté receptivo al mensaje que cada una de ellas transmite. No debemos dejar de recordar que, al contrario de lo que se suele pensar, en la época cada una de estas creaciones serían claramente comprendidas desde la primera observación, aspecto que no ocurre en la actualidad ya que hemos perdido, de forma inevitable, el contexto y la perspectiva de la época, puesto que no estamos situados, literalmente, en ninguno de los siglos en los que creaban los artistas. Se parte, por tanto, en este estudio, de la reflexión que ofrece Jacobs al inicio de su trabajo de 2011 en el que afirma que su análisis —y lo hacemos extensivo al nuestro— puede suscitar unas observaciones diferentes en cuanto a la comprensión y la interpretación de la obra de Goya, dado que no pretende que se transforme necesariamente en una regla inamovible (Jacobs, 2011: 11-18).

Lo que es verdad para un artista, puede ser mentira para otro; en arte la verdad somos nosotros mismos; cada cual tiene su verdad, cada cual la crea todas las mañanas, y aun cuando en apariencia las épocas influyen, los momentos de la historia determinen direcciones, sin embargo habrá siempre otra fuerza superior, la propia, la íntima, la irreductible, la individual. (Pardo Bazán, 1991: 576)

Se ha querido traer a colación esta cita de Pardo Bazán ya que aunque se tienda a afirmar que en una obra fantástica no hay nada de real, sostenemos que esto es cierto sólo en la medida de la forma de la misma, no en su significado último¹². Y es que tradicionalmente se argumenta que un artista realista o costumbrista —Galdós y Goya, respectivamente— que se decante por cultivar o adentrarse en este género artístico, lo hace por divertimento, por lo que no se encuentra un mensaje más allá que el del intento de evasión. Sin embargo, y tras habernos acercado a la obra de cada uno de estos creadores —teniendo también en cuenta las vicisitudes personales principales que vivieron— sostenemos que esta consideración no sería del todo cierta. Es decir, tanto el escritor canario como el pintor aragonés esconden entre los elementos que utilizan para configurar sus respectivas obras esa verdad íntima, irreductible e individual de la que habla la autora coruñesa.

Teniendo en cuenta esta reflexión podemos adentrarnos a analizar la estructura interna de *¿Dónde está mi cabeza?* y del *Capricho 43* deteniéndonos en tres aspectos clave: el tiempo,

¹¹ En el caso del «Capricho 43» nos estamos refiriendo en todo momento a la estructura en su conjunto, y vista desde lejos; pues es en este momento en el que se puede vislumbrar la obra de forma general sin estar condicionados por las sensaciones que nos transmite el mensaje que subyace a través de los integrantes de la obra.

¹² Recuérdese la definición de *lo fantástico* que hemos propuesto al inicio de este estudio y que evita que una vez le proporcionamos un significado racional a una creación, automáticamente deje de ser fantástica.

el espacio y los personajes. Para ellos se irá ofreciendo un análisis comparativo y transversal de cada uno de estos puntos en lo que se refiere a ambas obras.

El tiempo es uno de los elementos principales en las obras de arte, pues ya sea directa o indirectamente el creador consigue, gracias a él, situar su obra, ya no sólo en una época, sino también en una circunstancia o situación. Y es que no se puede negar que, gracias a este componente, el autor en cuestión puede lograr que su público se sienta cómodo y tranquilo, o, por el contrario, inmerso en una pregunta constante, es decir, sumido en la incertidumbre. Teniendo en cuenta la creación artística de Goya y Lucientes y Pérez Galdós, tendemos a pensar que cada una de sus obras se sitúan en sus respectivas épocas; tal vez con unos años de diferencia al momento de la creación, y es que, inevitablemente, nos acercamos a sus creaciones buscando una estabilidad y sencillez aparente¹³, reflejada en la tendencia costumbrista y realista. Sin embargo, al acercarse a cada una de las obras que ocupan el presente estudio se observa todo lo contrario.

Vayamos poco a poco. En el caso de el *Capricho 43* Helmut C. Jacobs (2011, 58-59) resalta el hecho de que Goya no haya introducido ninguna referencia plástica al momento del día en el que se encontraría el protagonista durmiente de su creación. Este hecho posibilita, según el investigador alemán, que la duda sobre si la imagen representa lo que el personaje durmiente está soñando o si, efectivamente, nos encontraríamos ante un sujeto rodeado por los animales nocturnos que Goya introduce en su capricho. Sin embargo, y como espectadores, es cierto que tendemos a interpretar que estamos visualizando lo mismo que el personaje durmiente, es decir, en el capricho se estarían representando el plano de la realidad y el de la ensoñación al mismo tiempo, interpretación que se sustentaría de forma más férrea gracias a al elemento textual que complementa esta obra, «El sueño de la razón produce monstruos» (Jacobs, 2011: 221-250).

Por otro lado, el pintor aragonés ha evitado introducir cualquier foco claro de luz que cree una sombra lo suficientemente significativa para que el espectador pueda situar esta escena en un momento concreto del día, posibilitando que sostengamos que el personaje principal se sitúe tanto en la noche (teniendo en cuenta, así mismo a los animales que lo rodean) como en la mente misma de este individuo, y que para representar este plano de la realidad, Goya escogiera esta herramienta. Sin embargo, y como bien deja ver Jacobs a lo largo de su análisis, no podemos aseverar ninguna de estas afirmaciones con certeza, lo cual hace que los

¹³ Entiéndase ‘sencillez’ en el sentido amplio de la palabra, no como una crítica que haría referencia a unas creaciones poco pensadas o elaboradas.

espectadores se hallen en una constante pregunta sobre el momento en el que Goya sitúa la acción que se visualiza en el capricho.

Por su parte, Benito Pérez Galdós, sí que sitúa el momento en el que se inicia la acción; puesto que no sólo habla del despertar, que poca información clara ofrecería, sino que hace referencia a la noche anterior, ofreciéndonos indicaciones claras sobre que la acción comenzaría tras el sueño nocturno del personaje, ya que podemos leer indicaciones como: «¿Había sido degollado durante la noche por mano de verdugo?» (Pérez Galdós, 1997: 276), «La mañana avanzaba, y decidí levantarme.» (Pérez Galdós, 1997: 277), o «A las tres de la madrugada, (...) Sentí un gran alivio, y me acosté tan fresco» (Pérez Galdós, 1997: 278). Sin embargo, no hay ninguna referencia a cuánto tiempo ha transcurrido desde que el personaje protagonista despierta (Pérez Galdós, 1997: 275), hasta que entra en la misma peluquería en la que ha creído ver su cabeza y en la que aparece una mujer hermosa que le ofrece asiento (Pérez Galdós, 1997: 282).

Esta falta de información sobre el tiempo que ha transcurrido, es muy significativa, pues aunque la podemos achacar al género en el que Galdós está trabajando; el género breve, no es menos cierto que bien podría haber dado alguna indicación sobre esta circunstancia —tal y como lo hace en la página 277 como ya se ha indicado— y, por el contrario, decide no hacerlo de forma deliberada. No hay que olvidar la trayectoria de escritor para con la creación de sus obras; el trabajo que muestra de cada una de ellas en cada uno de los manuscritos conservados es evidente —también en el de este cuento—, por lo que resulta poco probable que Galdós descuidara un elemento como el que se está analizando.

Esta falta de concreción, en lo que se refiere a la duración de la acción que se relata en las páginas de *¿Dónde está mi cabeza?*, provoca que el lector no sea capaz de establecer unos límites claros en su lectura, y, por lo tanto, siga teniendo interrogantes una vez finaliza su lectura, y ya no sólo respecto esta circunstancia sino también a lo que esta ausencia significa, al igual que sucede en el caso del *Capricho 43* de Francisco de Goya. No hay que dejar de recordar, por otro lado, que una de las principales características del género fantástico es esa falta de definición de las circunstancias que rodean a los protagonistas de las obras, para que no se pueda concretar una interpretación clara al respecto. Y es que, al igual que sucede con la obra de Goya, podemos afirmar que la historia que estamos leyendo corresponde a un sueño del personaje protagonista, por lo que, nuevamente, estaríamos ante dos planos claramente diferenciados de una realidad objetiva. Sin embargo, lo que falla en esta observación es justo el adverbio *claramente* pues no contamos con ningún elemento que nos permita sostener esta afirmación sin que se nos presenten numerosas dudas al respecto.

Esta incertidumbre en la temporalidad, la volvemos a tener presente en lo que se refiere al espacio presentado en ambas obras.

En *¿Dónde está mi cabeza?* la falta de localización es clara, pues aunque tendamos a identificar el espacio en el que transcurre la acción como Madrid, dada la situación de la mayoría de las obras de Benito Pérez Galdós, no podemos afirmarlo, puesto que no hay ninguna referencia clara a esta ciudad. Ciertamente es que la introducción de Augusto Miquis podría hacer afirmar que el lugar de la acción es la capital de España. Sin embargo, no es menos cierto que, aunque conocemos a este personaje gracias a *La desheredada*, y en la Segunda Parte de la misma se nos indica que el estudiante ya ha pasado a ser médico titulado y que trabaja en Madrid (Pérez Galdós, 2009: 299), por la historia de este personaje sabemos que la ciudad madrileña no es la única en la que ha residido, por lo que no es descabellado pensar que no se encuentra en dicha población (Pérez Galdós, 2009: 132).

Pero al acercarse a las indicaciones que se ofrecen en el texto de Pérez Galdós en lo que se refiere a la localización de la acción, encontramos que son pocas las veces en las que se encuentra alguna mínima referencia que podría indicar la situación, y que estas son, a su vez, muy vanas: «Mandé traer el coche, porque me aterraba la idea de ser visto en la calle, (...)» (Pérez Galdós, 1997: 280), «(mis visitas a la Marquesa viuda de X... (...))» (Pérez Galdós, 1997: 281), «(...) personarme en casa de la Marquesa, (...)» (Pérez Galdós, 1997: 281), «Corrí por las calles, (...)» (Pérez Galdós, 1997: 281), «Dábame ganas de detener a los transeúntes (...)» (Pérez Galdós, 1997: 282). Como se puede observar, son pocas las alusiones a la urbanización, hecho que, unido a la circunstancia de la omisión del nombre del que fue el marido de la Marquesa es un elemento más que indica esa intención por parte de Pérez Galdós de mantener la localización de la acción inexacta. Sin embargo, esta indefinición del espacio pasa desapercibida ya que la mayoría de estas menciones al exterior de la casa del protagonista se introducen en las dos últimas partes del cuento, momentos en los que la acción —ya de por sí acelerada— va incrementando su velocidad, es decir, cuando el lector se encuentra inmerso en una tensión cada vez más creciente por lo que no es consciente de estos datos ausentes.

Centrando la atención en el *Capricho 43*, se percibe esta inespecificidad a la hora de retratar el lugar en el que se encuentra el personaje durmiente. A pesar de que intuimos que la acción debe de estar desarrollándose en la zona de trabajo del individuo protagonista, no contamos con ningún elemento lo suficientemente claro como para poder sostener esta hipótesis sin fisuras. Es más, si recurriéramos a los utensilios que aparecen encima de la mesa; esa pluma, o instrumento de pintura o escritura —tampoco se identifica claramente—,

para defender nuestra idea, no deja de ser cierto que estos materiales podrían situarse perfectamente en otra estancia que no fuera en el espacio de creación del sujeto. Así, nos encontramos, nuevamente, con la construcción de una indefinición clara y deliberada por parte de Francisco de Goya, al igual que la que realiza Benito Pérez Galdós en *¿Dónde está mi cabeza?*, provocando, gracias a esta, que la incertidumbre que siente el público de cada una de estas dos obras se acrecienta y, por tanto, vacile a la hora de interpretar el significado de las mismas.

Por último, y para finalizar el análisis interno de estas dos obras, se va a proceder a mostrar el estudio de los personajes de ambas creaciones; deteniéndose, para ello, tanto en los personajes principales como en los secundarios y terciarios.

Comencemos por *¿Dónde está mi cabeza?*. Son pocos los sujetos que configuran este relato, pero ninguno de ellos pasa desapercibido a pesar, hay que tenerlo en cuenta, de que se encuentran muy desdibujados; cada uno de forma diferente y específica. Vayamos poco a poco. En el relato encontramos seis individuos, distribuidos del siguiente modo: un protagonista, dos personajes secundarios y tres terciarios.

Comencemos por el protagonista, un sujeto que aunque tendemos a pensar lo sabemos todo acerca de él —sin duda, a lo largo de nuestra lectura nos da esa sensación—, en realidad es muy difuso. Pero esta intuición que el lector tiene acerca de este hombre descabezado al que Galdós no le proporciona un nombre propio se explica porque, además de ser el individuo principal, también es el narrador de la historia que se nos presenta, circunstancia que hace que sintamos una “familiaridad” irremediable hacia este personaje, aunque, en verdad, no contemos con prácticamente ningún dato en lo que a él se refiere. Y es que, además de que ha perdido la cabeza, sólo se nos indica —de forma indirecta— que se trataría de un intelectual; ya que está trabajando en un Discurso-memoria sobre la *Aritmética filosófico-social* (Pérez Galdós, 1997: 277), que tiene una posición económica desahogada; puesto que cuenta con servicio doméstico (Pérez Galdós, 1997: 276) y cochero (Pérez Galdós, 1997: 280), y —de forma directa— que no poseía casi cabello en la cabeza (Pérez Galdós, 1997: 278 y 282).

Teniendo todos estos datos en cuenta, es muy significativo que Pérez Galdós no le proporcionara un nombre propio a este personaje, no sólo porque es el protagonista de la historia, sino también porque el autor canario individualiza a cada uno de los sujetos de sus creaciones. Tanto es así, y llama aún más la atención la falta de esta denominación individualizada, que el criado con el que habla, Pepe, sí que posee esta distinción, al igual que el médico Augusto Miquis, y la Marquesa viuda de X, a pesar de que ninguno de ellos es

igual o más relevante, a nivel protagonístico, dentro del relato. Es decir, en el personaje protagonista volvemos a encontrar un motivo más para crear la duda en el público lector a la hora de interpretar la obra.

En cuanto a los personajes secundarios se encuentran Pepe, el criado, y Augusto Miquis, el médico. Ambos, como ya se ha señalado, poseedores de nombre propio, y con una relación de confianza con el protagonista descabezado. No hay que olvidar el trato que le da a Pepe su señor (Pérez Galdós, 1997: 277) y la forma en la que se hablan Miquis y el personaje principal (Pérez Galdós, 1997: 280-281). Pero, yendo un poco más allá, hay que remarcar que, al igual que sucede con la figura primordial, no sabemos tampoco mucho más de estos individuos, al menos no de Pepe, pues al médico lo conocemos gracias a *La desheredada*.

Del mismo modo, al igual que este literato considera necesario crear una incertidumbre permanente en los lectores omitiendo elementos que podríamos considerar principales, y más teniendo presente su trayectoria artística, para provocarles una tensión evidente y que se va incrementando a lo largo del relato, y consiguiendo, por tanto, una de las principales características de las creaciones fantásticas, debemos resaltar el hecho de que consigue que sean los propios personajes los que se presenten por sí mismos. Es decir, los tres personajes que se han analizado, y a los que Galdós les proporciona voz se presentan a través de sus palabras —o la reproducción de las mismas por parte del narrador personaje, como en el caso de Augusto Miquis—, algo que el autor perseguía en todas sus obras (Bodet, 1969: 217). Este hecho, por el contrario, no sucede con las figuras terciarias. La Marquesa de X, el cochero, y la mujer hermosa que le ofrece asiento al final del cuento no intervienen directamente en el relato, por lo que no sabemos prácticamente nada sobre ellos; Galdós no cree que sea necesario introducir ningún dato sobre ellos, ya que únicamente son herramientas para que terminemos de conocer al personaje principal y sus circunstancias. Todos y cada uno de estos elementos o ausencia de ellos, configurarán, por otro lado, las interpretaciones que más adelante propondremos.

En el *Capricho 43* nos encontramos, igualmente, estas tres categorías de personajes; el principal, los secundarios, y los terciarios, y, al igual que se ha realizado en lo que se refiere al cuento de Pérez Galdós, se va a presentar el mismo orden a la hora de ahondar en el estudio de las figuras creadas por Goya y Lucientes, siempre siguiendo, como se viene indicando desde el inicio de este estudio, el trabajo de Helmut C. Jacobs.

Si nos centramos en el personaje principal, el individuo durmiente, nos damos cuenta de que no sabemos a qué sujeto representa; ya no sólo en lo que se refiere a la identificación directa con alguna persona que pudiéramos reconocer —en este caso se tiende a pensar que

es Francisco de Goya, a pesar de que no tenemos suficientes datos que nos permitan sostener esta afirmación—, sino que, tampoco podemos relacionarlo con ningún tipo de oficio en específico, aunque sí que se puede llegar a defender que se trataría de un creador y/o intelectual, gracias a los utensilios de escritura o pintura que tiene depositados encima de la mesa, y que la lechuza le ofrece al que duerme. Es decir, estos datos, al igual que los que nos proporciona el personaje descabezado de *¿Dónde está mi cabeza?*, nos son facilitados de forma indirecta. Igualmente, gracias a la posición en la que este individuo se encuentra, podemos asegurar que no está teniendo un descanso placentero, pues tal y como señala Jacobs (2011, 40), la postura del hombre es casi inestable —si se observa cómo tiene apoyados los pies así como al cuerpo arqueado y la actitud de los brazos, se puede sentir esta incomodidad—.

Los personajes secundarios son los que el hombre que duerme tiene más cerca y que proporcionan una gran información acerca de la composición, el sentir del individuo principal y, por ende, a lo que la interpretación se refiere. Se trata, por tanto del lince que se encuentra tumbado en la parte derecha de la imagen, un tanto por detrás de los pies del hombre durmiente, el gato que se sitúa en el centro de la imagen, sobre la espalda del individuo, y entre otros de los dos personajes secundarios, dos lechuzas, la de la izquierda de la estampa con las alas desplegadas y la de la derecha que comienza a extender una de estas extremidades. Así mismo, es crucial la lechuza que se encuentra a la derecha del individuo durmiente —a nuestra izquierda— y que le ofrece un utensilio de creación.

En cuanto al lince, es interesante resaltar el hecho de que se encuentra en perfecta armonía con el personaje durmiente ya que apoya las patas delanteras una encima de la otra de forma opuesta a los brazos y las piernas de este, formando un equilibrio perfecto, y, al mismo tiempo, y teniendo la postura despierta en la que se encuentra, y las características que tiene este tipo de felinos, se estaría simbolizando la inteligencia que subyace en esta obra¹⁴. Por su parte, el otro félido, el gato que mira directamente al espectador estaría retando a este para que se acercara a esta obra y la interpretara con la inteligencia a la que estaría haciendo referencia el lince. La posición que ocupa este animal, por otro lado, no es banal, ya que el observador de la imagen va a percatarse, sin lugar a dudas en esta figura, y, por lo tanto, va a sentir la tensión que la mirada del felino transmite en cuanto al desafío que plantea.

¹⁴ Es importante, sin embargo, tener presente que no existe una única interpretación en lo que respecta al significado que han ido teniendo cada uno de los animales que aparecen en el capricho a lo largo de la Historia, algo en lo que insiste Jacobs (2011, 67) a la hora de ofrecer las distintas interpretaciones que ha tenido esta obra con el paso de los años.

En cuanto al resto de personajes secundarios, las lechuzas, dado que simbolizarían el mismo hecho, la creación, así como la sagacidad, se van a analizar de forma conjunta, deteniéndose en algunos aspectos que las diferencian unas de otras. La que se sitúa a la derecha del gato —a la izquierda del espectador— con las alas extendidas es relevante y se sitúa en una posición casi central ya que estaría tratando de despertar al individuo durmiente al mismo tiempo que la que comienza a desplegar un ala representa el inicio de la capacidad creadora de este sujeto. Por último, la última de las aves rapaces que están alrededor del hombre, la que le está ofreciendo la herramienta creadora es tremendamente significativa —y así lo señala Jacobs (2011, 90)— ya que le está proporcionando un utensilio clave para su profesión, provocando que el observador una la información que conceden estos personaje secundarios que lo ayudan a comprender la situación en la que se encuentra este personaje que duerme, la profesión o el ámbito profesional en el que se introduciría, y la actitud que debe tener el espectador a la hora de acercarse a esta obra.

Finalmente, en cuanto a los personajes terciarios que representarían ese segundo espacio dentro de la imagen, el resto de aves nocturnas (murciélagos y lechuzas), ayudarían a especificar la tensión y el miedo que el protagonista de la imagen siente en la situación en la que se retrata, así como que traslade esta presión al público del capricho.

Para acabar esta parte del análisis de *¿Dónde está mi cabeza?* en relación con el *Capricho 43*, es necesario resaltar como Pérez Galdós y Goya y Lucientes insisten en provocar la incertidumbre y la tensión en los receptores de cada una de las composiciones a través de la indefinición del tiempo, el espacio, y los personajes principales, en contraposición con los secundarios. Todo esto conlleva que a lo largo de la Historia la interpretación de estas dos obras se pueda dividir en dos grandes bloques: la hipótesis metafórica de significado sexual; en la que, los investigadores que defienden esta interpretación destacan los elementos relacionados con la sexualidad de ambas creaciones, y la interpretación que sostiene que Galdós y Goya estarían tratando de plasmar una crítica a la sociedad de la época. En nuestro caso, y, aunque en las páginas sucesivas, tras el análisis del proceso creativo, desgranamos el porqué de cada una de estas interpretaciones, nos decantamos por la crítica social. Tras finalizar la técnica creativa, se retomarán estas dos opciones, señalando los argumentos y contraargumentos de cada una.

EL PROCESO CREATIVO DE ¿DÓNDE ESTÁ MI CABEZA? Y EL *CAPRICHIO 43*

A la hora de adentrarse en la forma en la que Benito Pérez Galdós y Francisco de Goya y Lucientes crearon sus respectivas obras, es conveniente recordar afirmaciones como la de José Manuel Matilla (Matilla y Mena, 2019: 32) —y que bien se puede hacer extensiva al escritor canario— en la que afirma que «si Goya es un artista, lo es porque es capaz de recrear, de imaginar obras susceptibles de ser interpretadas como algo más real que la realidad misma, como imágenes individuales que ilustran la esencia del hombre y su relación con el mundo.». Sin duda estas palabras podrían estar haciendo referencia también a Galdós, en tanto su forma de plasmar la realidad del mundo que lo rodea y de ofrecer la posibilidad, así mismo de que se establezca un diálogo y una discusión entre los investigadores a la hora de interpretar sus creaciones. Para poder vislumbrar las características y elementos que emplean en el *Capricho 43* y en *¿Dónde está mi cabeza?*, y conseguir este efecto, teniendo en cuenta que ambas obras se circunscriben en el género fantástico, y que por lo tanto también deben adaptarse a esta variedad artística, las siguientes páginas van a estar dedicadas al análisis del proceso creativo de ambas composiciones.

Comencemos por la obra de Goya. Se conservan tres versiones previas al *Capricho 43* que salió a la luz en 1799; un primer borrador, un segundo borrador, y una prueba de grabado¹⁵, todas ellas conservadas en el Museo Nacional del Prado. Es interesante, antes de comenzar, resaltar que la primera versión se preserva detrás del boceto del «Capricho 6», tradicionalmente conocido como *Nadie se conoce*. Jacobs (2011, 26) resalta este hecho ya que, de alguna forma, el propio artista aragonés está estableciendo el tema o motivo del *Capricho 43* al asociarlo de esta forma con el anteriormente indicado, y es que ambos estarían haciendo referencia al autoconocimiento —circunstancia que debemos recordar y que se retomará al ahondar en la interpretación de esta obra—.

Teniendo estos elementos presentes, se va a proceder a analizar estas versiones previas teniendo en cuenta, tal y como se ha realizado en el apartado anterior, el tiempo, el espacio y los personajes, presentando el análisis al completo de estos tres elementos de cada composición antes de pasar a la siguiente¹⁶.

Comencemos, por lo tanto, con el primer borrador¹⁷ y el tiempo que se puede interpretar de la forma en la que están dispuestos los haces de luz. Tal y como se puede observar, al

¹⁵ Todas ellas se reproducen junto a la versión definitiva en el Apéndice 1.

¹⁶ Se recuerda que, en todo momento se está presentando el análisis según el estudio de 2011 de Jacobs.

¹⁷ Correspondiente a las páginas 26, 27 y 28 del estudio de Jacobs (2011).

igual que aparece en la versión final, no se aprecia un foco de luz significativo que provoque una sombra clara en los personajes, por lo que no es posible establecer un momento del día claro en el que este dibujo se situaría¹⁸. Es más, el núcleo de claridad emana principalmente del personaje durmiente, lo que, unido al conjunto de la imagen (con haces de luz y sombras indefinidas e indeterminadas), está indicando una clara visión onírica.

En cuanto al «espacio interior del borrador del Capricho 43» (Jacobs, 2011: 26) se aprecia una estructura completamente definida, en lo que se refiere a los utensilios materiales que rodean al personaje protagonista, pues se observa a la perfección el escritorio —«que podría ser una prensa de imprimir» (Jacobs, 2011, 26)— y los distintos dibujos que están apoyados en él, así como los libros amontonados y una caja que podría ser de pinturas. En cuanto a la plancha de grabar que está apoyada en la silla, se puede observar un bosquejo de lo que algunos investigadores consideran que podría ser Margarita de Austria montando a caballo —sería una copia de un cuadro de Velázquez por parte de Goya—, una representación de Don Quijote a caballo sujetando una lanza, o un retrato alegórico de la diosa Minerva (Jacobs, 2011: 26-27).

Por último, en lo que se refiere a los personajes, se observa que el personaje durmiente tiene las manos entrelazadas, y esconde, parcialmente su rostro (se le ve un ojo) detrás de ellas y del haz de luz que desprende aparecen dos autorretratos de Goya, lo que indica que el que duerme se trata del pintor aragonés, y que, por lo tanto, estamos ante una obra autobiográfica. Igualmente, se observa como la posición del cuerpo del artista se encuentra relativamente distendida, así como que los animales nocturnos que lo rodean están muy poco definidos, pudiendo pasar incluso algo desapercibidos a los ojos del espectador.

El segundo borrador presenta notables diferencias con el primero¹⁹, ya que, por ejemplo, ya se puede hablar *capricho*; en tanto que se encuentra ese elemento textual imprescindible para poder llegar al significado de la obra, en este caso, se trata del texto que aparece en el tablón lateral del escrito en el que se alcanza a leer: «Ydioma universal. Dibujo y Grabado p.^r F.^{co} de Goya año 1997» (Jacobs, 2011: 29). Gracias a esta inscripción, se observa que la obra está haciendo referencia a la discusión que se dio en la época sobre cuál era el idioma universal, mientras se ofrece un dato exacto de la composición, de al menos, este capricho. Los demás elementos textuales que aparecen, pero sin pertenecer ya al capricho, son el título *Sueño 1º*, en la parte superior de la imagen; que haría referencia a la posición en la que Goya

¹⁸ Obsérvese que se está hablando de un *dibujo* ya que Goya no ha añadido todavía ese elemento textual necesario para interpretar la imagen y, por lo tanto, aún no podemos hablar de *capricho*.

¹⁹ El análisis del segundo borrador se presenta en las páginas 28 y 29 del trabajo de Jacobs (2011).

pensó que debía situarse este capricho —y que en un principio la colección se iba a denominar *Sueños*, no *Caprichos*—, y en la parte inferior, una explicación sobre cómo debería interpretarse esta obra: «El Autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad.» (Jacobs, 2011: 29).

Teniendo esto en cuenta, no resulta extraño que el pintor aragonés haya introducido cambios significativos en lo que respecta al tiempo, al espacio y a los personajes. Así encontramos que hay un foco de luz a la izquierda de la imagen, que podría estar determinando el momento del día, puesto que las sombras que aparecen en el capricho se corresponden a esta luminosidad, el espacio pasa a estar indefinido de forma más evidente al transformar el escritorio de forma que ya no se pueda afirmar de forma clara que se trata de una plancha de grabar —tampoco se hallan presentes dibujos ni caja de pinturas—, y en cuanto a los personajes, se observa como la posición del durmiente se seculariza; ya no tiene las manos entrelazadas, se oculta todo su rostro, y se retoca la postura de su cuerpo, la cual comienza a transmitir una tensión e incomodidad significativas. Del mismo modo, se han eliminado los autorretratos del artista, por lo que la obra pierde el carácter autobiográfico, y se han definido a los animales nocturnos, delimitando claramente al lince, insinuando al gato, y proporcionando un protagonismo evidente al murciélago que se sitúa en la parte superior del durmiente y que ocupa la mayor parte del espacio superior de la creación. Igualmente, Goya ha decidido insinuar de forma evidente los senos de este animal, lo que le proporcionaría ese significado sexual a la obra.

Por último, como se puede observar, la prueba de grabado presenta muy pocas diferencias con respecto a la versión final del *Capricho 43*, aunque sí que son notables con el segundo borrador. El elemento textual del tablón ya es «El sueño de la razón produce monstruos», el título de *Sueño 1ª* ha desaparecido, así como la explicación que aparece en la parte inferior de la imagen.

En cuanto a los tres elementos a analizar, cualquier haz de luz claro ha desaparecido, aunque el fondo oscuro de la imagen, no es tan negro como lo llegará a ser en la versión final, sigue siendo un espacio indefinido, puesto que no hay ninguna característica que lo sitúe en una localización específica, y los personajes están significativamente definidos, resultando relevante la postura del personaje durmiente (ya se encuentra totalmente rígida e incómoda), el gato ya mira al espectador a los ojos, aparecen las lechuzas sobre la espalda del durmiente, así como el ave rapaz que le ofrece el utensilio de escritura a dicho individuo. Del mismo modo, y por otra parte, el hombre que duerme ha vuelto a recuperar el protagonismo ya que

el murciélago que Goya había sexualizado deja de tener esta condición y ha reducido significativamente su tamaño, así como el artista lo ha desplazado para que no ocupe una posición central.

Habiendo llegado al final de la exposición del proceso creativo que Jacobs desgrana en su estudio, es importante destacar cómo Francisco de Goya y Lucientes va introduciendo cambios muy significativos a lo largo de las tres versiones previas en las que se aprecia el cambio de pensamiento y propósito de su obra, desechando la ideas autobiográfica que mostraba en el primer borrador, así como el significado sexual que muestra en el segundo borrador, acabando por decantarse por introducir como único elemento textual; «El sueño de la razón produce monstruos». Todas estas características, unidas a la indefinición del tiempo, el espacio y los personajes, hacen que Goya haya conseguido crear una perfecta *metáfora audaz*, circunstancia que también veremos que se observa en el relato de Pérez Galdós que se procede a analizar.

Sin embargo, antes de recorrer las veintitrés cuartillas en las que se configura el manuscrito de *¿Dónde está mi cabeza?* es interesante recordar aquel artículo de 1882 de Leopoldo Alas, titulado «Del estilo en la novela» en el que reza lo siguiente:

El lenguaje moderno en la literatura española lo han hecho los oradores políticos, los académicos, los periodistas y los poetas garrulos. Predomina en las formas una sensualidad aparatosa, una hinchazón que no basta para vencer el más puro intento de sencillez y naturalidad, y es punto menos que imposible escribir de ciertos recónditos notorios con el lenguaje equivocado, duro, de relumbrón que nos han hecho, como sagrado inviolable. (Alas, 1882: 23)

Estas palabras, aunque puedan resultar, tras una primera lectura, un tanto fuera de lugar a la hora de analizar la técnica creativa de un cuento de Benito Pérez Galdós, no lo son en absoluto. Al igual que la construcción de un relato breve exige un desarrollo y características diferentes a las de una novela, en el caso del autor canario también exige un tratamiento diferente del lenguaje, y más teniendo en cuenta en el género en el que se inserta el cuento en cuestión, el fantástico. Estos aspectos hay que tenerlos presentes una vez se emprende la tarea de analizar el proceso creativo de *¿Dónde está mi cabeza?* pues se encontrarán matices, giros y elementos muy diferentes a los que el autor de *La desheredada* utilizaba habitualmente en sus novelas realistas, mostrando, a su vez, un conocimiento y manejo del género evidente²⁰.

²⁰ Aunque Pérez Galdós no destaca como autor de cuentos, como sí que lo harán, por ejemplo, Hoffman —considerado el creador del cuento fantástico moderno (Cortines, 2012: 490)—, Alarcón —Molina Porras (2006) señala que su relato *La mujer alta* es el paradigma del cuento español decimonónico—, o Clarín —conocido es la nómina de cuentos que publicó—, no se debe desdeñar el conocimiento que tiene sobre este género, así como sus aportaciones.

Una vez realizado este repaso en lo que se refiere a los cambios que se van a observar en los cuentos de Pérez Galdós, podemos iniciar el análisis del manuscrito de *¿Dónde está mi cabeza?*, conservado en la Casa-Museo Pérez Galdós, cuyo rastreo de cambios se muestra en el Apéndice 2, el cual es una herramienta imprescindible y de la que en literatura no siempre se dispone, para estudiar el proceso creativo. Para ello, se analizará cada una de las partes en las que Galdós dividió su relato por separado, haciendo hincapié en las cuestiones relacionadas con el tiempo, el espacio y los personajes, tal y como se ha realizado al presentar el análisis del *Capricho 43*, sin olvidar, asimismo, los detalles que resaltan el hecho de que el autor canario se encuentra componiendo un relato que se adecúa al género fantástico.

En cuanto a la primera parte del cuento, se puede observar cómo el autor canario duda a la hora de introducir diferentes términos y construcciones, las mismas que nos recuerdan más a sus novelas, y que lo llevarían, tal vez, a realizar una exposición más amplia de los hechos; circunstancia que no se podía permitir ya que disponía de un espacio mucho más breve para componer su escrito. Y es que en las primeras líneas, en la cuarta y la quinta, se observan estas dudas y cambios que comienza a introducir en el texto, la referencia a la farsa y a los «nervios que suelen desenfrenarse en» (líneas cinco y seis). Pero es a partir de unas líneas más abajo cuando se comienzan a apreciar pequeños matices sutiles que muestran la forma en la que Galdós quiere adecuarse al género y diferenciarse, al mismo tiempo, de su faceta como novelista. Y es que en la línea ocho ya se muestra el cambio de «no me atreví» a «no osaba moverme», matices que muestran una voluntad por parte del escritor de introducir un lenguaje ‘menos llano’ en su texto, circunstancia que se repetirá a lo largo de las veintitrés cuartillas del autógrafo. Del mismo modo, se encontrará en el transcurso de la lectura de las cuartillas aquellos sinónimos, tanto de adjetivos como de sustantivos, que reflejan una clara intención por parte del autor de mantener la incertidumbre en el lector, como refleja la supresión de la palabra *verdad* al final de la primera parte. Dos veces escribió Galdós este término (en las líneas tres y cuatro) y en sendas se arrepintió de introducirlos, omitiendo, en el primer caso la construcción «La verdad se imponía», y en el segundo cambiando ese «inefable tacto daba fe», en un principio, «de la horrible, horrorosa verdad», por: «de aquel horroroso, inaudito hecho». Como se observa en estas dos modificaciones, y teniendo en cuenta que el autor quiere crear esa duda de si el protagonista ha perdido la objetividad o se trata de una metáfora creada por el artista, Galdós considera que no es conveniente hablar de la verdad, para así evitar que esa duda que ha conseguido en el público se disipe.

En el segundo apartado, un poco más extenso (correspondiente a las cuartillas de la tres a la siete), se aprecian las variaciones más significativas en los folios cuatro, cinco y seis,

correspondiéndose, sobre todo, con términos y construcciones más o menos elaboradas, como sucede de las líneas diez a la trece de la cuartilla cuatro: lo que en una primera instancia iba a ser «una sustracción cuidadosa y aleve aprovechando la quietud del sueño y la soledad de mi alcoba», acaba siendo «una sustracción alevosa, consumada por manos hábiles²¹, que me sorprendieron indefenso, solo y profundamente dormido.»

Más adelante, ya en la hoja cinco, se vuelve a encontrar la palabra *verdad*, pero sin que esta vez el autor se arrepienta de haberla usado ya que se trata de una «verdad anatómica» (línea dos), lo que nos hace tener presente —aunque sea de forma indirecta— que las reglas que rigen nuestra realidad, estarían gobernando también las del personaje sin cabeza, lo cual acrecienta la incertidumbre del lector. Esta circunstancia se ve incrementada al avanzar unas líneas más y encontrar como esa mínima explicación que el narrador iba a introducir sobre su estado, a la hora de hablar con su criado («temía que cara pondría mi criado cuando me viese y cómo expli²²»), decide eliminarla, concluyendo que «el pensar en la estupefacción de mi criado cuando me viese, aumentaba extraordinariamente mi ansiedad.». Ambos cambios referidos se vuelven a corresponder a la anulación de cualquier palabra o comentario que el narrador personaje pudiera ofrecer al lector y que rompiera, sin quererlo, el efecto creado, y por lo tanto, el nivel de fantasía que presenta el cuento.

En el último párrafo de la cuartilla seis se aprecian varias líneas tachadas, las cuales hacen referencia a la actitud del criado y su talante para con el personaje descabezado; detalles que Galdós decide eliminar quizá para que los lectores no nos posicionemos ante el relato que estamos leyendo con la misma actitud de Pepe, y por lo tanto, se rompa la tensión que ha conseguido crear. Esta supresión unida a la indicación de que este individuo del servicio «no se asombró tanto como yo creía», acrecientan la incertidumbre en el público, así como la apariencia de desorden del relato. Sin embargo, no estaríamos ante la *poética de la incertidumbre* a la que hacer referencia Lissorgues en su estudio de 2005 (39-42), dado que, como se ha indicado, el criado sí que reacciona, al igual que hará Augusto Miquis, pero no se la forma que el narrador protagonista se había imaginado²³.

La tercera parte de *¿Dónde está mi cabeza?* comprende entre el final de la cuartilla siete hasta una tercera parte de la diez, y, a pesar de que en cada folio se ven tachones y cambios de Pérez Galdós, es en la octava y novena en la que se comprenden la mayoría, y por lo tanto

²¹ Se aprecia en este lugar también el cambio de opinión sobre cómo continuar, ya que suprime «aprovechando la».

²² Se mantiene la falta de conclusión de la palabra tal y como sucede en el manuscrito.

²³ Por lo tanto, no estamos de acuerdo con Alan Smith (1992) al afirmar que la fantasía que Galdós trataría de crear se difumina en tanto que los personajes de su alrededor no responden ante este claro estímulo visual.

son en las que nos vamos a centrar. Sin embargo, antes debemos recordar que, hasta el momento, en las dos primeras partes no se perciben cambios ni vacilaciones en lo que se refiere a dos de los tres elementos que se están analizando en el presente artículo; el tiempo y el espacio, pues en lo que se refiere a los personajes sí que se han señalado dudas y cambios que aunque sutiles son lo suficientemente relevantes como para provocar en el cuento un significado determinado. Nos estamos refiriendo a la actitud de Pepe para con el protagonista y a la explicación a la que parece que el narrador hubiera hecho referencia antes de llamar al servicio.

Teniendo estos aspectos presentes, podemos centrarnos en la cuartilla ocho de este cuento de Galdós en la que el autor canario, en un primer, momento había pensado en desgarnar un tanto aquello sobre lo que el narrador protagonista estaba trabajando, pero que, por el contrario, finalmente, decide resumir en un título tan sugerente como inexacto como «*Memoria sobre la Aritmética filosófico social, o sea, Reducción a fórmulas numéricas de todas las ciencias metafísicas*» (líneas de la doce a la dieciséis). Nuevamente, se observa que la costumbre creadora impulsa a Galdós a ofrecer una explicación o un razonamiento sobre aquello que están viviendo sus personajes pero que debe omitir tanto porque se trata de una composición perteneciente al cuento, como porque esta se sitúa dentro del género fantástico, por lo que debe evitar al máximo posible que los lectores consigan encontrar una explicación clara y racional del texto, al menos durante su lectura. Y es que estos cambios y tendencias a ofrecer una especificidad más clara sobre lo que está aconteciendo en el cuento y, en concreto, al personaje principal, vuelve a darse en la siguiente cuartilla. En el momento en el que el protagonista recuerda qué había hecho la noche anterior y cómo le dolía la cabeza, Pérez Galdós había comenzado a introducir una serie de recuerdos de este individuo, evocaciones que acaba eliminando.

Por último, y antes de avanzar a la siguiente parte del relato, es importante detenerse en el último tachón que presenta la tercer sección del cuento, y es que en él se puede leer «y dormí» (línea seis de la cuartilla diez), palabras que el autor canario decide suprimir, y es que, al igual que con el término *verdad*, la referencia directa al acto de dormir podría hacer que el público tuviera más presente la posibilidad de que este sujeto siguiera en un sueño; pues a pesar de que a lo largo de las cuartillas anteriores se han ido ofreciendo indicios de este descanso (por ejemplo «desperté») en ningún momento se ha indicado específicamente esta acción, por lo que es una situación que pasa desapercibida, que le quita fuerza a esta posible hipótesis.

La cuarta parte del cuento, es una de las más breves del cuento; comprende desde el segundo tercio de la cuartilla diez hasta el final de la doce, situándose el mayor número de cambios en la primera de ellas, aunque se hará también referencia a las líneas tachadas en el primer párrafo del folio once. Todos los cambios vuelven a tener relación con los matices de significado y la mayor o menor extensión, presentándose situaciones en las que Galdós concibe que ha acertado demasiado una expresión o situación y/o debe presentar la situación recurriendo a términos diferentes —por ejemplo en el caso del cambio de «¡Cuánta ciencia y cuánta erudición!» a «¡Montones de ciencia, pilas de erudición!» (líneas siete y ocho de la cuarta parte)—.

La quinta sección de *¿Dónde está mi cabeza?* es, al contrario que la anterior, la más larga de la composición, y, así mismo, una de las que menos cambios presenta, pues salvo algunas tachaduras y cambios menores, no es hasta la cuartilla diecisiete cuando se comienzan a observar variaciones significativas y no realizadas hasta el momento a lo largo del manuscrito.

En la cuartilla diecisiete asistimos, al final de la conversación entre el personaje descabezado y Augusto Miquis, a lo largo de la cual se ha ido comprobando ese deseo que tenía Benito Pérez Galdós de que fueran las propias figuras que él creaba en sus escritos las que se expresaran por sí mismas, algo que se ajusta a la perfección a este pesaje en el que no hallamos sólo la expresión directa del médico, sino también a partir del narrador personaje. Y es justo en este último aspecto, la de la expresión de Miquis a través de la voz del narrador, en el que se centran los dos grandes cambios introducidos en la presente cuartilla, y es que Pérez Galdós tacha en dos momentos más de tres líneas seguidas para poder darle voz —en este caso indirecta— a este personaje secundario, pues aunque el público lo pudiera haber conocido once años antes gracias a *La desheredada*, no deja de ser una figura de la que una parte de los lectores podrían no saber. Esta circunstancia lleva al autor canario a permitirse alargar esta presentación del pensamiento y el carácter del personaje, posponiendo, en ambos momentos las líneas conclusivas para más adelante, pues si se continúa con la lectura del manuscrito se recae en el hecho de que son prácticamente las mismas palabras; en el primer caso, y las mismas; en el segundo, pero desplazadas para situarlas un poco más adelante.

Antes de continuar con los cambios que Pérez Galdós introduce en la cuartilla veinte, es crucial detenerse en el folio anterior, el diecinueve, ya que, una vez más, se encuentra un momento de duda acerca de cómo referirse a uno de los personajes del cuento, a la Marquesa de X. Y es que se aprecia un tachón en el que parece que el autor canario podría haber especificado de quién era viuda ya que se puede leer «(...) viuda de La» (línea seis), artículo

que rechaza y acaba escribiendo «X», lo cual indicaría no sólo una salvaguarda por parte de don Benito por si alguno de sus lectores pudiera identificar a esta mujer, sino también la continuación con ese halo de misterio que ha ido configurando a lo largo del texto.

Ya en la cuartilla veinte se observa como Pérez Galdós se arrepiente de haber finalizado la penúltima parte del cuento tan pronto y decide postergar el inicio de la última de las secciones. Lejos de lo que cabría esperar, sin embargo, no incrementa en gran medida esta porción del relato, sino que añade tres líneas más: «a quien tenía por autora de la más pesada broma que mujer alguna pudo inventar» (líneas de la diez a la doce del folio veinte). Con estas pocas indicaciones, el autor consigue mantener al lector en una tensión y duda que había logrado sostener en todo su relato y prepararlo así para el final sorpresivo y en el que no va a poder encontrar una respuesta o significación clara con respecto al cuento.

La última parte de *¿Dónde está mi cabeza?* corresponde a las cuartillas de la veinte a la veintitrés, y en ella no aparecen prácticamente cambios —comparándola con el resto de secciones—, siendo, tal vez, los más significativos los que se encuentran en el último folio del manuscrito, y que hacen referencia a la forma de introducir a la última de las figuras del cuento: en un primer momento da la sensación de que Galdós quisiera presentar a este sujeto peinando la peluca —«Una mujer hermosa que en aquel momento tenía instante peinaba una peluca verme al dar» (líneas de la nueve a la once)—, idea que desecha, y unas líneas más abajo, al describir la entrada de la mujer, se puede leer como el autor había comenzado a describir el desplazamiento y la estancia de la que sale de forma más extensa, hecho que, finalmente, también descarta.

Tras haber analizado el proceso creativo de *¿Dónde está mi cabeza?* se puede destacar el hecho de que Pérez Galdós tuviera claro dónde y cuándo situar la acción —de forma inespecífica— al mismo tiempo que quería conseguir crear esa ‘metáfora audaz’, que también se ha señalado con respecto a la obra de Goya y Lucientes, de forma que se veía obligado a hacer pequeños cambios y ajustes en lo que se refiere, sobre todo, a los personajes que aparecen en el relato. De esta forma, con estas modificaciones, el escritor logra que no haya nada que ayude a los lectores a decantarse de forma férrea a una interpretación determinada, sino que va introduciendo detalles que nos pueden llevar a postular varias teorías sin poder descartar del todo las contrarias.

Dicho esto, y teniendo presente la prometida explicación sobre las diversas interpretaciones de *¿Dónde está mi cabeza?* de Benito Pérez Galdós y el *Capricho 43* de Francisco de Goya y Lucientes, se va a proceder a presentar los dos grandes grupos de explicaciones que han suscitado estas obras, más allá de la consideración de que sus

creadores quisieran realizarlas únicamente como medio de evasión y divertimento tanto para ellos como para su público. Y es que sin olvidar los momentos vitales que estaban atravesando tanto Galdós como Goya, en el presente trabajo se sostiene —como se ha indicado desde las primeras páginas— que la voluntad de cada uno de ellos iba mucho más allá de estos refugios artísticos de los compositores (tal y como indican estudiosos como Yolanda Arencibia, 2020(e): 369-370).

En cuanto a la interpretación sexual, en el caso del *Capricho 43*, Jacobs (2011, 91-93) señala que los investigadores que defienden esta idea no respetarían el proceso creativo de Goya, y por ende, su libertad y voluntad creativa, en tanto que esta posible intención la mostraría en el segundo borrador —gracias a ese murciélago con los senos pronunciados de forma evidente—, pero no se encuentra ningún elemento que nos haga pensar, en la versión final, que el pintor estuviera manteniendo esta idea. Lo mismo ocurriría en el caso del significado autobiográfico que desaparece ya en el segundo borrador.

La interpretación erótica en *¿Dónde está mi cabeza?* la señala Alan Smith en su estudio de (1992, 179-180), planteando que la pérdida de cabeza y la calvicie podría referirse, tal y como indica Freud con la castración (Freud, según Smith, 1992: 180). Por nuestra parte, sin embargo, creemos que —en el caso de que se aceptara una interpretación erótica— la pérdida de cabeza haría referencia a una falta de apetencia sexual, de la que sería culpable la Marquesa X, y a la que se estaría haciendo referencia en el pasaje en el que el personaje introduce su dedo por en su estómago. Igualmente, la falta de cabello a la que hace referencia el protagonista estaría relacionada con los años que tendría este individuo (haciendo alusión, por lo tanto, a esta creencia popular), y, el lugar en el que el protagonista entra al final del relato, se estaría apuntando a un local de alterne, el cual le ayudaría a recuperar el pelo (por eso vería su cabeza con una abundancia de cabello sorprendente) y, por tanto, su apetito sexual.

Habiendo planteado estos razonamientos, encontramos dos grandes problemas en lo que se refiere al sostén de esta teoría: en el caso del *Capricho 43*, Goya elimina esta idea ya en la prueba de grabado, por lo que para poder sostener esta hipótesis se tendría que recuperar a una sobreinterpretación, de la que no se muestran demasiados datos. Por su parte en *¿Dónde está mi cabeza?*, aunque se podría sostener la interpretación sexual, aceptando que ninguno de los elementos presentados tiene un significado literal, y que, por el contrario, todos tienen un significado erótico. Sin embargo, y teniendo en cuenta la trayectoria literaria de Pérez Galdós, y a pesar de que algunas de sus obras sí que tienen este motivo principal, creemos que una vez más se estaría recurriendo a la sobreinterpretación.

En cuanto a la otra gran línea interpretativa, la de la crítica social, es necesario añadir que en el presente estudio se sostiene que esta crítica iría dirigida a la censura de las obsesiones humanas y las causas que estas nos provocan. Y es que en el caso del *Capricho 43*, Jacobs señala la importancia de no olvidar la parte textual del capricho, es decir, «El sueño de la razón produce monstruos», la cual, si la aceptamos literalmente no se sostendría, puesto que si la razón duerme deja de ser razón, y por lo tanto estaríamos ante una contradicción, y, a su vez, a aceptar esta complejidad, esta metáfora audaz, en toda su plenitud a la hora de proponer una hipótesis. Esta sería, según el investigador alemán, esa crítica a la obsesión humana, en este caso concreto al ofuscamiento por parte de los artistas de querer retratar toda la realidad que los rodea y que han advertido —recuérdese que en el momento en el que Goya crea este capricho habría comenzado a percatarse de circunstancias sociales que hasta el momento no había visto—. Una verdad en la que encuentran numerosos puntos de sombras y que, como creadores, pueden acabar sobrepasándolos. Estos hechos oscuros serían esas aves nocturnas que rodean al personaje durmiente obsesionado con plasmarlas en sus obras, pero que, a su vez, y por no cejar en su empeño ha perdido la cordura (la cabeza de forma figurada).

En cuanto a *¿Dónde está mi cabeza?*, Galdós estaría retratando, en nuestra opinión, esa pérdida de cabeza, metafórica, de una sociedad que se obsesiona fácilmente con determinados temas o acciones —en el caso del protagonista del cuento, con su discurso, que le haría alcanzar un reconocimiento mayor ante sus compañeros (Pérez Galdós, 1997: 279) y con una mujer, la Marquesa X (Pérez Galdós, 1997: 281)—, lo que hace que el individuo pueda perder el rumbo de su vida, y, al mismo tiempo, y haciéndolo extensivo al resto de sujetos de una comunidad, también se descuide la sociedad. Y es que no es extraño que para reflejar este hecho, para configurar la metáfora audaz, el escritor canario haya recurrido al uso de una persona formada y con un poder adquisitivo notable, para reflejar el hecho de que cualquiera puede llegar a perder la cabeza cuando se obsesiona por algo, ya sea de la clase que sea, y, por otro lado, introduce a unas figuras que no muestran el sobresalto esperado cuando asisten a la falta de cabeza de su compañero; lo cual estaría haciendo referencia a la habitualidad con la que sucede esta ausencia de razón. Igualmente, y tal y como Augusto Miquis le propone en su conversación, siempre puede remediar el problema localizando el origen y estar dispuesto a trabajar para ponerle remedio, dado que la solución se puede hallar donde menos se lo espere la persona afectada; en este caso en una peluquería de camino a la casa de la Marquesa X.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha estado analizando dos obras que no tienen mucho que ver con el Benito Pérez Galdós y el Francisco de Goya y Lucientes que tradicionalmente se conocen, pero que igualmente, nos ofrecen una forma artística muy determinada, trabajada y adaptada a cada una de sus creaciones. No hay que olvidar que es a partir del momento de la creación y publicación del *Capricho 43* y de *¿Dónde está mi cabeza?* cuando ambos van a pasar a cultivar de forma más recurrente y evidente la faceta fantástica sus artes; no olvidemos que Goya va a pintar las *Pinturas negras* (una serie por la que es muy conocido) y Galdós va a ir introduciendo la fantasía poco a poco y que llega hasta tal punto que en *Cánovas*, tal y como señala Ricardo Gullón en su estudio de 1970, puede llegar a considerarse como un antecedente al esperpento.

Sin embargo, aunque ambos se aparten del ‘Costumbrismo’ y el ‘Realismo’, tanto en el *Capricho 43* como en *¿Dónde está mi cabeza?* se puede observar esa reflexión que Pérez Galdós mostró en 1886 —y que se recoge en el volumen *Arte y Crítica*— en el que señala que «hay que tener en cuenta que lo que más vive en la literatura es lo que inspira en la naturaleza humana con independencia de todos los artificios que el arte o la moda imponen a los escritores.» (Pérez Galdós, 1923: 46), pues al igual que defendía que debía de suceder lo mismo en la Pintura y la Música, este cuento y este capricho no dejan de ser un reflejo fiel de la realidad que rodeaba a estos artistas pero creado de tal manera que el público de cada una de estas obras deba reflexionar mucho para poder extraer el significado final. No hay que obviar las palabras de María Zambrano en las que afirmaba que «el tiempo con ritmo imperceptible en que transcurre lo doméstico agitado todavía por lo histórico, el tiempo real de la vida de un pueblo que en verdad lo sea, es el tiempo de la novela de Galdós» (véase Alferi, 1968), y que hacemos extensivas al arte de Goya.

A lo largo de esta investigación se ha ido desgranando, pausada y razonadamente *¿Dónde está mi cabeza?* y el *Capricho 43*, mostrando cómo ambos artistas llegaron a concebir y a detenerse en ciertas inquietudes que como artistas les incomodaban. Tanto es así que dedican estas dos obras a criticar a la sociedad —más allá que sólo como vía de escape—, más concretamente a la pérdida de la razón una vez se obsesionan con algún tema, circunstancia que, a su vez, y a través de sus obras —sobre todo lo podemos argumentar en el texto de Galdós—, se daba con más frecuencia en cada una de las sociedades sobre las que crean, de lo que cabría esperar. Gracias a la imagología (Jacobs, 2017) en el caso de Francisco de Goya y Lucientes, y a esa concepción de Lucien Goldman cuando habla del progreso de la

humanidad (véase Bosch, 1967), en lo que respecta tanto al pintor aragonés como a Benito Pérez Galdós, se puede observar que ambos artistas sienten la necesidad de utilizar el género fantástico para hacer una crítica profunda a la sociedad, y que, a su vez, no es más que un reflejo de aquel deseo que afirma Rosmery Jackson que muestran las obras fantásticas, «el deseo del cambio» (véase Smith, 1997: 2).

A pesar de que, en ocasiones, se es reacio a disociar la imparcialidad de la neutralidad, es importante tener en cuenta que en las obras de Galdós —como defiende Torres Bodet (1966)— y en las de Goya —(Jacobs, 2017)— está presente la primera característica pero no la segunda, pues en ambos se puede encontrar esa actitud combativa de la que habla Denah Lida (1967) pero sin perder de vista la importancia que ambos le conciben a la expresión propia de los personajes de sus obras, aquellos que son capaces de expresarse por sí mismos para que el público pueda conocerlos sin intermediarios.

Al final, tanto *¿Dónde está mi cabeza?* como el *Capricho 43* son dos muestras de creaciones totalmente afines a la mentalidad de estos artistas y su preocupación para con el desarrollo de la sociedad, pues ambos escogen acomodar el género fantástico a su forma de plasmar una importante crítica a la sociedad que es una buena muestra de la similitud que se encuentra en el acercamiento a la idiosincrasia de cada uno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L., “Del estilo en la novela”, *Arte y letras*, núm. 3, Madrid, 1882, pp. 23-24. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/del-estilo-en-la-novela-0/>
- ALFIERI, J. J., “El arte pictórico en las novelas de Galdós”, *Anales galdosianos. Año III, 1968*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrr278>
- ARENCIBIA, Y., “‘Mi segunda manera de novelar’ (1880-1882)”, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets, 2020(a), pp. 205-236.
- “‘Hallábame yo por entonces en la plenitud de la fiebre novelesca’ (1882-1885)”, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets, 2020(b), pp. 237-270.
- “‘Fortunata y Jacinta en su contexto (1886-1889)’”, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets, 2020(c), pp. 271-312.
- “‘El frenesí de emborronar el papel’ o experimentos literarios (1889-1891)”, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets, 2020(d), pp. 313-352.
- “‘Fue una noche solemne, inolvidable para mí’ (1891-1893)”, *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets, 2020(e), pp. 353-406.
- BORRÁS GUALIS, G. M. “Sobre la modernidad de Goya grabador: una nota al Capricho 43 ‘El sueño de la razón produce monstruos’”, *Artigrama*, núm. 32, 2017, pp. 181-193. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/32/2monografico/07.pdf>
- BOSCH, R., “Galdós y la teoría de la novela de Lukács / Rafael Bosch”, *Anales galdosianos. Año II, 1967*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz8j5>
- CABRERA ESPINOSA, C., “El narrador y las duplicaciones en *La sombra*, novela fantástica de Benito Pérez Galdós”, *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, 2019, pp. 407-423. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.017>
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, F., “Capítulo VI: La época de la Restauración”, *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*, Madrid, Alianza, 2019, pp. 125-163.
- CASALDUERO, J., “La sombra”, *Anales galdosianos. Año I, 1966*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f818>
- CORREA, G. *Realidad, ficción y simbolismo en las obras de Pérez Galdós: ensayo de estética realista*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1967.
- CORTINES TORRES, J., “De Hoffmann al joven Galdós: cuatro cuentos musicales”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, núm. 40, 2012, pp. 489-506. <https://idus.us.es/handle/11441/14748>
- DORCA, T., “Manuel Godoy, Gabriel Araceli y el capricho 56 de Goya”, *Las dos caras de Jano. La Guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós*, Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 45-66.
- EOFF, S., “Galdós in nineteenth-century perspective”, *Anales galdosianos. Año I, 1966*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9h3>
- GILLESPIE, G. E. P., “Dreams and Galdós”, *Anales galdosianos. Año I, 1966*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc571q9>
- GONZÁLEZ SALVADOR, A., “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, 1984, pp. 207-226. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>

GULLÓN, G. “*La sombra*, novela de suspense y novela fantástica”, *Actas del primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 351-356.

— “El último Galdós: la visión irónica del mundo”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo insular de Gran Canaria, 2000, pp. 405-420.

— “La historia como materia novelable / Ricardo Gullón”, *Anales galdosianos. Año V, 1970*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc959w0>

IZQUIERDO DORTA, O., “Estudio del proceso de creación en el manuscrito del cuento *¿Dónde está mi cabeza?*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1, núm. 17, 1992 [2013], pp. 195-208. <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1713>

JACOBS, H. C., *El sueño de la razón. el Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Beatriz Galán Echevarría (trad.), Madrid, Iberoamericana, 2011.

— “Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya”, *ACTA ARTIS: Estudios d'Art Modern*, núms. 4-5, 2017, pp. 55-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6176809>

JACOBS, H. C., KLINGENBERGER, M. y PREYER, N., “Capricho 43”, *Los comentarios manuscritos sobre los Caprichos de Goya*, Virginia Maza (ed. y trad.), vol. II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 999-1024.

LAFUENTE FERRARI, E. “Capítulo XX. La pintura del siglo XVIII”, *Breve historia de la pintura española*, vol. II, Madrid, Akal / Arte y estética, 1987(a), pp. 379-398.

— “Capítulo XXI. Goya”, *Breve historia de la pintura española*, vol. II, Madrid, Akal / Arte y estética, 1987(b), pp. 399-424.

— “Capítulo XXII. El siglo XIX. Neoclasicismo y Romanticismo”, *Breve historia de la pintura española*, vol. II, Madrid, Akal / Arte y estética, 1987(c), pp. 425-446.

LA PEÑA GÓMEZ, M. P. de, “El siglo XVIII”, *Manual básico de historia del arte*, Extremadura, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2018(a), pp. 121-144.

— “El siglo XIX”, *Manual básico de historia del arte*, Extremadura, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2018(b), pp. 145-165.

LIDA, D., “Sobre el «krausismo» de Galdós / Denah Lida”, *Anales galdosianos. Año II, 1967*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc8b6>

LISSORGUES, Y., “Razón fundamental e irracionalismo expresivo en las últimas obras de Pérez Galdós”, *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, núm. 2, Casa-Museo Pérez Galdós, 2005, pp. 37-52.

MADRIAGA, S. de, “Nota-Prefacio”, *Anales Galdosianos, Año 1, 1966*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfr075>

MATILLA, J. M., y MENA MARQUÉS, M. B., *Solo la voluntad me sobra. Goya. Dibujos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C., “La función genética de las variantes en los relatos breves de Galdós”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo insular de Gran Canaria, 2000, pp. 451-466.

MARCO, J., “Cuatro notas sobre elementos fantásticos en la literatura popular narrativa en el siglo XIX”, *Narrativa fantástica del siglo XIX: España e Hispanoamérica*, Lleida, Milenio, 1997, pp. 9-18.

PARDO BAZÁN, E., *La Quimera*, Marina Mayoral (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.

PAYÁN, J. J., “La imagen rebelde: raíces de lo fantástico en la pintura de Goya”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 4, núm. 1, 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7897263>

PEÑATE RIVERO, J., “¿Dónde está mi cabeza?»: dimensiones textuales de un relato breve galdosiano”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo insular de Gran Canaria, 2000, pp. 573-596.

PÉREZ GALDÓS., *¿Dónde está mi cabeza?*, Manuscrito, Casa-Museo Pérez Galdós, 1892.

— “Observaciones sobre las novelas contemporáneas en España”, *Revista de España*, tomo XV, Madrid, 1870, pp. 162-172.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002749661&search=&lang=es>

— *Arte y crítica. Obras inéditas*, Alberto Ghirardo, Vol. II, Madrid, Renacimiento, 1923.

— “¿Dónde está mi cabeza?”, *Cuentos fantásticos*, Alan E. Smith (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 275-282.

— *La desheredada*, Germán Gullón (ed), V edición, Madrid, Cátedra, 2009.

— *Memorias de un desmemoriado*, Grabriel Neila (pról.), Sevilla, Renacimiento, 2020.

ROAS, D., “El cuerpo grotesco en el siglo XIX: entre el horror y la risa”, *REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 2, núm. 2, 2012, pp. 24-32. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2661>

— “La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX”, *Lucanor: Creaciones e investigación : Revista del cuento literario*, núm. 14, 1997, pp. 79-112. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/>

— “La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX”, *Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona*, 2010 [2000]. <https://ddd.uab.cat/record/63277>

ROMERO TOBAR, L., *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons, 2016.

ROVIRA I PLANAS, P., “La caza fantástica: un estudio sobre Bécquer”, *Narrativa fantástica del siglo XIX: España e Hispanoamérica*, Lleida, Milenio, 1997, pp. 189-194.

SMITH, A. E., “Los relatos fantásticos de Galdós”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, v. 2, núm. 23, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 223-234.

— *Cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.

— “Introducción”, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-30.

TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

TORRES BODET, J. “Galdós”, *Tres inventores de realidad*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 167-247.

TRANCÓN LAGUNAS, M. M., “El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)”, *Narrativa fantástica del siglo XIX: España e Hispanoamérica*, Lleida, Milenio, 1997, pp. 19-30.

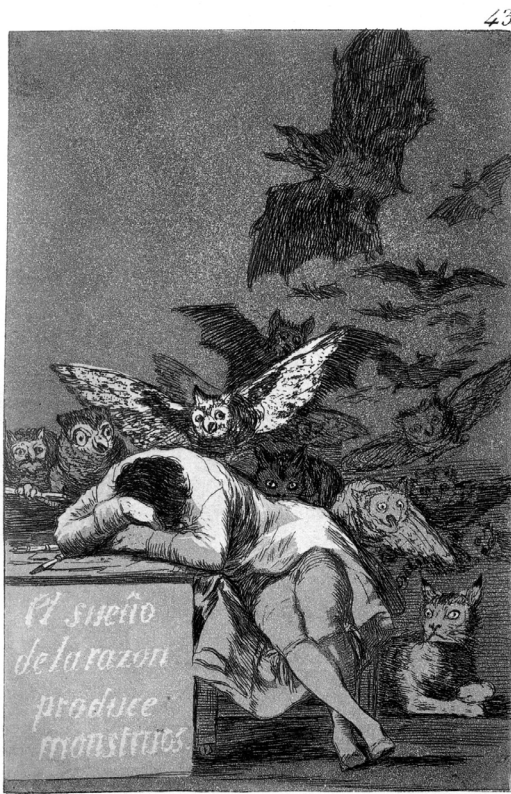
TOMLINSON, J., “«Dios nos ha distinguido entre otros»”, *Goya. Retrato de un artista*, José Pablo Barragán (trad.), Madrid, Cátedra, 2022(a), pp. 151-160.

VV. AA., *Cuentos fantásticos del XIX*, Ítalo Calvino (ed.), Madrid, Siruela, 1987.

VV. AA., *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Juan Molina Porras (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

WANG, Y., “Lo fantástico en el realismo de los cuentos de Galdós”, *E-Prints Complutense: Repositorio Institucional de la UCM*, 2013. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33558/>

APÉNDICE 1



Versión final Primer Borrador



Segundo Borrador Prueba de grabado

APÉNDICE 2

CAPÍTULO I

- 4-6: a) farsa X X X X X X X nervios, que suelen desenfrenarse en
b) farsa cruel de mis endiablados nervios, que suelen desmandarse
- 8-9: a) no me atreví
b) no osaba
- 10-11: a) pedir a los sentidos la cer
b) reconocerme y pedir a los sentidos la certificación
- 12-14: a) sospechaba / tenía / de lo que más que una sospecha era ya conocimiento
b) ya tenía en mi alma todo el valor del conocimiento
- 16: a) pudiendo X X X X X / tanto
b) más pudo la curiosidad
- 18: a) me toqué
b) palpé
- 19: a) expresar la angustia
b) expresar mi angustia
- 22: a) el terror
b) el espanto
- 24: a) que en aquella
b) que aquella
- 27: a) cortada de
b) cortada como
- 29: a) secos
b), todo seco
- 30: a) endurecerse X X X X X de sangre
b) endurecerse ya, como espesa papilla
- 37-39: a) no había duda
la verdad se me imponía
de la horrible, horrorosa verdad
b) no cabía dudar ya
—
de aquel horroroso, inaudito hecho
- 42: a) estado de salud y en
b) estado de salud física

CAPÍTULO II

- 2: a) divagando en dolorosas
b) divagando en penosas
- 5: a) fijóse
b) empezó a fijarse
- 8-10: a) por manos
Yo no recordaba la conciencia de mi ser no
b) por mano
—

- 11: a) rápido corte de la
b) cortante filo de la cuchilla
- 13-14: a) de la X X X un escalofrío X X X fría y rápida y no lo encontré. Sin duda
b) del escalofrío tremendo y fugaz y no lo encontré. Sin duda
- 17: a) desprendida del tronco
b) separada del tronco
- 19: a) el caso extraño que de ese
b) el caso era de robo
- 21-24: a) envidiosa y aleve aprovechando la quietud del sueño y la soledad de mi alcoba
b) aprovechando la
c) alevosa, consumada por manos hábiles
—
- 27: a) Aún tuve en
b) —
- 28: a) la esperanza me me anima
b) centellas de esperanza iluminaban
- 38: a) mayus no la tuve
b) igual no tuve
- 39-40: a) la tuviera en
b) — en
- 45-46: a) angustiosa
b) ansiosa
- 47-49: a) X X X de llamar en auxilio X X los cuidados domésticos
b) de llamar, de reunir en torno mío los cuidados domésticos
- 50: a) Pensé que
b) —
- 51-54: a) temía porque la confusión estupefacción y temía; temía qué cara pondría mi criado cuando me viese y cómo expli
b) temía, y el pensar en la estupefacción de mi criado cuando me viese,
- 56: a) me aumentaba
mi
b) aumentaba
extraordinariamente
- 60-61: a) no mostró tanto asombro como, a mi parecer,
b) no se asombró tanto como yo creía
- 64-65: a) le dijese
en tono grave, más bien sepul
mi vo
b) le dije
procurando que
el tono de mi voz
- 70-73: a) X X X tan honda y profunda X X desplaza los hombros. X X X X silenciosa, apartóse de mí, y me miró mucho
b) con lástima silenciosa, me miró mucho
- 74-75: a) expresando X X X al propio tiempo lo ya lo
b) expresando lo irremediable
- 78: a) sus
b) sus
- 79: a) solo, para abandonado

- 80-81: b) solo, tan abandonado
a) y en tono
 le aún
b) en tono
 aún
- 86-87: a) con un gesto compasivo X X X cara y gestos
b) con su afligida cara y su gesto de inmenso
- 89: a) me di sin
b) sin
- 90: a) me
b) —
- 91: a) no mi cabeza
b) mi cabeza

CAPÍTULO III

- 1: a) y no
b) y —
- 3: a) X X X sonreir
b) sonreir
- 4-6: a) Creí nunca haber encontrado la solución
 «Ah, —me dije—,
b) —
 «Ah, —pensé—,
- 10-11: a) duramente
b) —
- 14-16: a) Discurso sobre las X X X y X de mí X X X *Memorial de X X X social*
b) *Discurso Memoria sobre la Aritmética filosófico-social*
- 18: a) *las ciencias X X X*
b) *las ciencias metafísicas*
- 19-20: a) que casi ha
b) que había
- 22: a) no quedando
b) no logrando
- 26-27: a) X X
 en X X X X
b) —
 —
- 31: a) inquiet
b) inquietaron
- 32-34: a) y en l Recuerdo / y de recuerdo también y de estar vi que no tenía X X
dudas en
b) Y enlazando estas impresiones, vine a recordar
- 38: a) Serían las tres
b) A eso de las tres
- 39-43: a) cansado X X X sin X X X aguantar por el bullir de mi cabeza, por el bullir
de por el bullir de mi cabeza X X X X X y no consiguiendo X X X X atenuarlo y pasándome
la mano

- b) horriblemente molestado por el ardor de mi cerebro, y no consiguiendo atenuarlo pasándome la mano
- 46-47: a) X X X dolor en el cuello
b) escozor en el cuello
- 49-50: a) X X X
b) —
- 50: a) X X X
b) —
- 53: a) y dormí
b) —

CAPÍTULO IV

- 1: a) Recordar esto y desp
dol
b) Este recuerdo me
devolvió
- 3: a) X X X X del techo llegaban
b) Casi casi tocaban el techo
- 5: a) ¡Cuánta ciencia y cuánta erudición!
b) ¡Montones de ciencia, pilas de erudición!
- 6: a) La lamp
b) —
- 7: a) X X X
b) —
- 8: a) lleno con la X X X
b) —
- 12-13: a) X X X X
b) La última esperanza
- 13: a) que
b) —
- 15: a) los los enormes parr
b) el enorme párrafo
- 16-18: a) cuartillas X X X guardaba también X X X, mi cabeza, que entre las hojas de papel, X X X
b) apuntes, se guardase la cabeza entre ellos, como una hoja con papel secante, ó una cuartilla en blanco.
- 24: a) Salí
a) De puntillas
b) —
b) Salí de mi despacho
- 25: a) X X X
b) —
- 27: a) allí
b) —
- 30: a) que
b) —
- 31: a) para
b) porque
- 32: a) el asombro y temor de la gente me
b) el asombro y horror de los transeúntes había
- 33-34: a) X X X
b) —

- 37: a) otros
b) otros
- 42: a) de leer ante los academi
b) de leer en la Academia los voluminosos
- 48-50: a) No que / no quería
que X X X como dignidad de un cuerpo que pretend
b) Ni como
pretender que un cuerpo descabezado tuviera
- 51-52: a) nobleza y
b) —
- 53: a) literaria
b) literaria
- 55: a) perdido hombre
b) perdido para siempre

CAPÍTULO V

- 1: a) sugirió
b) sugirió
- 4-5: a) ingenioso
b) —
- 6: a) X X X
X X X
b) —
—
- 7: a) X X X
b) consolar
- 8: a) que
b) —
- 11: a) X X X
b) —
- 14: a) X X X
b) —
- 18: a) es muy pequeña
b) es de corta alzada
- 21: a) siemp
b) —
- 23: a) Ya había
b) Salí y volví
- 26: a) estas extrañas extrañ
b) estas redobláronse
- 30: a) Las tres veces
b) Tres veces
- 34-36: a) El cuello era X X X X de hombro a hombro para
b) Era yo como una metáfora jorobada, de corto cuello y asas muy grandes.
- 37: a) X X X X
b) — El
- 41: a) porque no me
b) porque me aterraba
- 45-46: a) Metíme en la berlina
b) Metíme con rápido

- 51: a) afabilidad
b) cortesía graciosa
- 52: a) disim
b) disimulando
- 54: a) que debí de
de
b) que debí
— causarle
- 66: a) P
X X
X X
b) — El viento
frío
es la causa
- 69: a) Y
b) — El problema
- 70-71: a) pensé me la han
b) — vilentamente
- 73: a) es
b) sería
- 74: a) en el
b) en — la
- 75: a) medicina
b) medicina
- 81: a) sugi / sugi
b) — — sugirió
- 88: a) pa
y
X X puede haber
b) — paciencia
— La cabeza
— existe
- 90-94: a) X X para examinar X X X X detenidamente en tu tu memoria... y
en tu conciencia la causa de ese malentendido. Porque
X X X X
b) — Y dicho esto,
— echó por aquella boca
- 97: a) me tuvo encantado
b) me tuvo como encantado
- 98-102: a) Concluyó prohibiéndome en absoluto la continuación de mis trabajos sobre
la *Aritmética filosófico-social.* / y fami
b) — Todo ello era muy
- 110: a) X X X
b) — quien
- 111-113: a) se deja caer primero una indicación que me llenó de acri
b) no dice nada, dejose caer con una indicación,
- 117: a) despej
b) — despejar
- 120: a) conxio
b) conexiones

- 122: a) casas frecuentaba yo
b) casas — y círculos
- 124: a) yo con
X X X
X X X
b) — con
— intimidad
—
- 126: a) Los vecinos
b) —
- 128: a) viuda de La
pasaban
b) viuda de X
— traspasaban
- 129: a) duración
b) — frecuencia
- 134: a) olvidada la cabeza
b) la cabeza
- 137: a) de paso
b) — que garantizara
- 142: a) apenas
b) apenas
- 143: a) angust
b) conspicuo
- 145-146: a) me eché a X X X con la concien concien
b) salí presuroso
- 149: a) X X X
b) —
- 150-156: a) VI // La esperanza me alentaba diciéndome palabrerías propias X X X X
dándome avivados mimos flacos
inventó X X X X X X
b) a quien tenía por la autora de la más pesada broma que mujer alguna
pudo inventar

CAPÍTULO VI

- 7: a) confusión
b) asombro
- 8: a) confundidos muy
b) — como asustados
- 13-15: a) X X lo que X X X me atraía eran las instalaciones de sombreros. Par
b) nada de cuanto vi me atraía tanto como las instalaciones de sombreros.
- 17: a) que el yo
b) que — una nueva
- 18: a) sorpresa me trastornase
b) sorpresa trastornase
- 23: a) vi una
b) — vi
- 27: a) barba y

- y
b) — barba corta
— ojos
- 31: a) la emoción fuerza
b) la — fuerza
- 37-38: a) mi cabeza
b) aquella cabeza
- 40: a) Idea / Ideas
b) Ideas contradictorias
- 41: a) com
b) cruzaron
- 42-44: a) ¿Era la mía? X X X cabeza se veía X X X extrañamente
b) ¿Y si era cómo había ido a parar allí?
- 54: a) me metí
b) — entré
- 54-57: a) Una mujer hermosa que en aquel momento tenía instante peinaba una
peluca verme al dar
b) Dado — el primer paso detuvime cohibido60: a) una hermosa
b) una mujer hermosa
- 61-63: a) del cuarto hacia X X X X sin mostrarse risueña, y en su mano, en la cual
tenía un peine,
b)risueña y amable, — invitóme a sentarme,