

LA VOZ Y LA MIRADA GALDOSIANAS A LO LARGO DE SU OBRA: ENTRE EL HUMOR Y EL AMOR

GALDOSIAN VOICE AND GAZE THROUGHOUT HIS WORK: BETWEEN HUMOR AND LOVE

Carmen Merchán Cantos

Societat Catalana de Filosofia

RESUMEN

La presente comunicación analiza la manera en que, a lo largo de su creación, la escritura galdosiana juega con la voz y la mirada. La hipótesis de trabajo es que Galdós las conjuga con dos sentimientos humanos: el humor con la voz y la mirada con el amor. Con la voz consigue distanciarse y que nos distanciamos de las peripecias de sus personajes, y mediante la mirada se aproxima y nos aproxima a las vivencias que éstos experimentan. Este juego entre voz y mirada enlazadas con sentimientos humanos, si bien se sostiene a lo largo de su obra, parece inclinarse progresivamente hacia una mirada amorosa hacia las diversas situaciones de sus personajes.

A la luz de esta hipótesis, se analizan 5 obras, representativas de cinco momentos de su escritura: *Doña Perfecta* (1876), *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Misericordia* (1897) y la tragicomedia *Santa Juana de Castilla* (1918).

PALABRAS CLAVE: voz, mirada, humor, amor, análisis simbólico.

ABSTRACT

This paper analyzes the way in which, throughout his creation, Galdós' writing plays with the voice and the gaze. The working hypothesis is that Galdós combines them with two human feelings: humor with the voice and the look with love. With the voice he manages to distance himself and us from the vicissitudes of his characters, and through the gaze he approaches and brings us closer to the experiences they undergo. This interplay between voice and gaze linked to human feelings, although sustained throughout his work, seems to progressively lean towards a loving gaze towards the different situations of his characters.

In the light of this hypothesis, five works are analyzed, representative of five moments in his writing: *Doña Perfecta* (1876), *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Misericordia* (1897) and the tragicomedy *Santa Juana de Castilla* (1918).

KEYWORDS: voice, gaze, humor, love, symbolic analysis.

Artículos periodísticos, cuentos, teatro, episodios nacionales, novelas, novelas dialogadas, discursos académicos, memorias, tragicomedia... ¡Qué paisaje tan variopinto nos ofrece la obra galdosiana! Parece que su necesidad de escribir brote del deseo de explorar la realidad humana y expresarla, ya sea con la verdad o la verosimilitud.

La presente comunicación analiza la manera en que a lo largo de su creación la escritura galdosiana juega con las dos formas fundamentales de la narrativa de ficción: la voz y el punto de vista. La hipótesis de trabajo es que Galdós conjuga estas dos formas narrativas con dos sentimientos humanos: el humor con la voz y el punto de vista o mirada con el amor. Con la voz consigue distanciarse y que nos distanciamos de las peripecias que viven sus personajes, y mediante el punto de vista se aproxima y nos aproxima a las vivencias que éstos experimentan.

Este juego entre voz y punto de vista enlazados con sentimientos humanos, si bien se sostiene a lo largo de su obra, parece inclinarse progresivamente por una mirada amorosa hacia las diversas situaciones de sus personajes.

A la luz de esta hipótesis, se analizan 5 de sus obras, representativas de cinco momentos de su escritura: *Doña Perfecta* (1876), *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Misericordia* (1897) y la tragicomedia *Santa Juana de Castilla* (1918).

Antes de entrar en el análisis de las obras galdosianas considero relevante indicar la idea regulativa que lo motiva y lo guía. Es decir, el marco teórico en el que se inscribe, así como algunas nociones fundamentales de su contenido. Creo que sólo de esta manera podrá comprenderse desde donde he abordado la relectura de las obras galdosianas, lugar que en el que se entrelazan motivos literarios, filosóficos y éticos.

El método que voy a utilizar en MI análisis crítico va a ser el que denomino TOPOLOGÍA DINÁMICA.

El término topología es un concepto que, en primera instancia, se usa en matemáticas. La definición que encontramos en el diccionario de la Real Academia es: «(Del gre. *Tóps* ‘lugar’ y ‘logía’) f. Mat. Rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma».

En Wikipedia aparece la siguiente definición: «La topología (del griego *topos*, lugar, y *lógos*, estudio) es la rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Es una disciplina que estudia las propiedades de los espacios topológicos y sus funciones continuas».

En 1962, Lacan lo aplica a la práctica psicoanalítica con la finalidad de contestar a la pregunta sobre las propiedades intrínsecas que permanecen inalteradas cuando se producen cambios a partir del trabajo analítico. A partir de ellas, la persona que psicoanaliza puede detectar y localizar las marcas tempranas que posee la estructura psíquica de la persona analizada, sean fijaciones pulsionales o articulaciones fantasmáticas, que continúan presentes en el analizado, a pesar del paso del tiempo. Se trata, pues, de detectar la invariabilidad de ciertos elementos anímicos que dan origen al síntoma que aqueja a la persona que se psicoanaliza¹.

No obstante, mi utilización de la topología no va a ser ni matemática, obviamente, ni lacaniana. En la que doy en denominar TOPOLOGÍA LITERARIA DINÁMICA lo que va a

¹ Este modo de trabajo lacaniano ha sido comentado por Violane Fua Puppulo en su libro *Rayuelas lacanianas*, Buenos Aires, La Docta Ignorancia Ediciones, 2012.

centrar mi interés es justamente lo contrario de las anteriores: la búsqueda de aquellas propiedades que sí van a ir haciendo variaciones y transformaciones. Es más, será precisamente la posibilidad de realizar estos cambios la que llevará a un proceso de sanación.

De algún modo es como si pusiéramos a las obras galdosianas y al propio Galdós EN EL DIVÁN, para centrarnos en cómo están colocados los personajes principales de sus obras entre sí, así como el correspondiente posicionamiento del Galdós narrador y autor en relación con estos.

Una última cuestión de procedimiento: dado que el objetivo es comprobar principalmente el más o menos armónico equilibrio entre el humor y el amor en Galdós, el tratamiento de las obras que preceden a *Santa Juana de Castilla* se hará de forma bastante esquemática, mientras que ésta última se analizará con mucho detalle, pues considero que es en ella donde se muestra claramente el que podríamos denominar ‘fiel de balanza’ entre humor y amor.

DOÑA PERFECTA (1876)

Recordemos brevemente el argumento de esta novela. En ella se narra la llegada del ingeniero Pepe Rey a Orbajosa para visitar a su tía doña Perfecta y su prima Rosario. A lo largo de su estancia se produce lo que podríamos denominar un ‘conflicto anunciado’: Pepe Rey, de ideas liberales y progresistas, se acabará enfrentando a su reaccionaria tía, cuyo aliado es el cura de Orbajosa, Don Inocencio, debido a sus respectivas ideas, pero sobre todo por el deseo del joven de unirse a su prima Rosario. Ambos se aman, pero doña Perfecta no aprueba esta unión. El final es trágico: Pepe Rey morirá asesinado por orden de doña Perfecta.

El principal recurso humorístico de la novela es la ironía, la cual estará presente a lo largo de toda la novela y que el autor emplea de tres modos: en primer lugar, en la concepción general de la novela; en segundo lugar, en las apreciaciones de Pepe sobre la ciudad; finalmente, aparece en el intercambio de ideas en los diálogos que sostienen Pepe Rey, doña Perfecta y don Inocencio, especialmente en el capítulo X, que lleva por título “La existencia de la discordia es evidente”.

Por lo que se refiere al primer uso, la concepción general de la novela, la ironía que resulta más obvia es la del propio título. *Doña Perfecta*, no sólo no es perfecta, sino que es odiosa: confunde a Pepe Rey, impide el amor entre él y su hija Rosario hasta que llega a ordenar su asesinato. Curiosamente, la auténtica caracterización de doña Perfecta la encontramos en el antepenúltimo capítulo de la novela (XXI), que lleva precisamente por título *Doña Perfecta*. En él hallamos una de las afirmaciones más demoledoras de la protagonista: «No sabemos

cómo hubiera sido doña Perfecta amando. Aborreciendo, tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres». (p. 283).

Por el contrario, la caracterización de Pepe Rey se muestra bastante pronto, en el capítulo II, que precisamente lleva como título su nombre, quizá el aspecto más determinante en relación con el tema que nos ocupa aparece en la siguiente afirmación: «(...) Pepe Rey solía emplear a veces, no siempre con comedimiento, las armas de la burla» (p. 90).

Será precisamente esta falta de comedimiento o desmesura la ‘hybris’ o el ‘fallo trágico’ de Pepe Rey el que dará lugar a su trágica muerte, ordenada por su tía doña Perfecta y ejecutada por Caballuco.

Tampoco la ciudad es una ‘Urbs Augusta’, sino Orbajosa, la ciudad de los ajos. Y no sólo no es augusta, sino que resulta funesta tanto para algunos de sus habitantes, por ejemplo, para las Troyas, como para Pepe Rey.

El segundo uso de la ironía se muestra sobre todo en las observaciones que Pepe Rey hace a su llegada a Orbajosa, cuando descubre que el bello nombre de las cosas no coincide en absoluto con la fea realidad del lugar.

Finalmente, se emplea la ironía en los diálogos entre Pepe Rey, don Inocencio y doña Perfecta, especialmente desde el capítulo V al XV en los que habla de ‘desavenencia’, ‘discordia’, “casus belli” y, finalmente, ‘guerra’.

Por lo que respecta al tema del amor, está claro que hablamos del amor mutuo que experimentan Pepe Rey y Rosario. A juzgar por las apreciaciones de aquél, podríamos decir que nos encontramos con un ‘amor platónico’, en el sentido de ‘perfecto’ al igual que asegura que Rosario es ‘perfecta’. Curiosamente, cuando el narrador nos la describe, hace la siguiente observación:

La hermosura real de la niña de doña Perfecta consistía en una especie de **transparencia** (...) una transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente; honduras no cavernosas y horribles como las del mar, sino como las de un manso y claro río. Pero allí **faltaba materia para que la persona fuese completa**: faltaba cauce, faltaban orillas. El **vasto caudal de su espíritu** se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas. (p. 93, negrita mía)

¿No podríamos decir que, en cierto modo, Galdós podría estar hablando de sí mismo cuando expresa el modo de ser de Rosario? También él posee un vasto caudal de sentimientos que habrá de ir encauzando para que su persona sea completa...

En definitiva, podríamos decir que en *Doña Perfecta* hay una mirada que prejuzga en gran medida a sus coprotagonistas y una voz narrativa que está muy presente diciéndonos en cada caso lo que hemos de pensar de cada uno de ellos, así como de los otros personajes.

Recordemos que incluso concluye con lo que parece una suerte de moraleja: «Es cuanto ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son» (p. 295).

LA DESHEREDADA (1881)

Con *La desheredada* Galdós inicia su «segunda manera» de escribir novelas, como él mismo indica usando esta metáfora pictórica. La protagonista, Isidora Rufete, es víctima de una mentira inventada por la familia, en concreto su padre (p.1160), y alimentada por otros personajes de la novela, según la cual ella, en realidad, sería hija ilegítima de una familia aristocrática, el Marquesado de Aransis. Esta mentira la ‘descoloca’, pues, desde el inicio de la novela. A lo largo de su trayectoria la vemos intentando probar la que ella considera su verdadero origen: la nobleza o la aristocracia.

A lo largo de toda la novela, tanto Isidora como el narrador emplean la palabra nobleza en su posible doble sentido, esto es, por un lado, haría referencia a una clase social, y por otro a una cualidad moral. La ironía consistiría, pues, en que la historia de la protagonista, Isidora Rufete, que está convencida de su nobleza (status), pierde casi toda su nobleza (cualidad moral) cuando cae en la cuenta de que puede que no sea aristocrática sino perteneciente al pueblo. De todos modos, ella continúa sin comportarse según el que podríamos llamar principio de realidad.

Esta no aceptación de la realidad le llevará a lo que el narrador denomina «suicidio de Isidora» (cap. XVII de la 1ª parte) en la que además se establece un paralelismo entre la historia de España y la de Isidora. La marquesa de Aransis ha dicho a Isidora que ella no es su nieta ilegítima, puesto que ésta murió. Isidora se niega a aceptarlo. En el capítulo siguiente, titulado “Liquidación”, la vemos paseando por la calle del Turco con su padrino José Relimpio, el cual le refiere a Isidora que en esa misma calle mataron a Don Juan Prim, hecho que el narrador califica como «(...) la página más deshonorosa de la historia contemporánea» (p. 1080). De este modo, se inicia como un paralelismo entre la progresiva caída en la prostitución tanto de Isidora como de España.

De hecho, hay otro juego de palabras referido a la situación de Isidora. En el penúltimo capítulo de la novela titulado “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufete”, se contempla su figura en un espejo, como tantas otras veces, y se dice: «Todavía soy guapa... y cuando me

reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más». (p. 1178). En este caso, la palabra valor también sugiere a la vez una cualidad moral y un tema económico².

Antes de esta terrible y simbólica ‘muerte’, Isidora, por momentos, intenta hacerse a la idea de que puede que no sea noble sino perteneciente al pueblo, y se recrea en una idea romántica de éste³.

En el capítulo XIII titulado “En el modelo”, vemos cómo, en uno de sus monólogos interiores, sus sentimientos van cambiando a medida que va perdiendo sus falsas ilusiones de pertenecer a la aristocracia. En él se identifica con el pueblo y, más concretamente, con una heroína popular, María Antonieta en la Conserjería.

A medida que sus ilusiones decaían, determinábase en su alma un cambio de sentimientos; simpatizaba más con el Pueblo, a quien creía oprimido (...) Lo más extraño era que (...) seguía encariñada con el bonito papel de María Antonieta en la Conserjería. Pero en aquel caso la buena reina estaba martirizada por la cruel y egoísta aristocracia, de donde venía que simpatizase en principio con el vulgo (...) Pensando en esto, ella daba vida en su mente a una gallarda utopía, es decir, a la existencia posible de un populacho fino o de una plebe elegante y bien vestida. (p.1154-1155).

Me gustaría llamar la atención sobre la ironía que supone la utilización de estos tres sinónimos de la palabra pueblo. Esta mezcla de monólogo interior y observaciones del narrador, indica que, por un lado, Isidora habla del Pueblo con mayúsculas (idealizadamente), mientras que el narrador se refiere a él como «vulgo», «populacho» y «plebe» (despectivamente).

Esta visión dubitativa e incluso contradictoria de la actitud que se puede tener ante el pueblo, contrasta claramente, como se intentará mostrar hacia el final de este análisis, con la mirada galdosiana de éste en *Santa Juana de Castilla*.

La desheredada concluye, como *Doña Perfecta*, con una moraleja, en este caso, además, explícita (cap. XIX), la cual dice así:

Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera. (p. 1181)

² Esta cuestión está relacionada con el surgimiento del capitalismo en España y ha sido analizado con más detalle en el artículo de Luis Fernández Cifuentes, “Signs for Sale in the City of Pérez Galdós”, *MLN*, vol.103, n.2 edición hispana (marzo de 1988) pp. 289-311. [Signs for Sale in the City of Galdós on JSTOR](#) (consultado 13.2.2022)

³ Antonio D. García Ramos, “Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano. El caso de Isidora Rufete”, en *Cartafilus*. Revista de Investigación y Crítica Estética, 6 (2009), pp. 70-82.

En definitiva, hay en *La desheredada* una mirada que fluctúa entre la comprensión y la censura de su heroína. Y una voz narrativa que claramente la critica y la juzga.

Podríamos, pues, decir que, aunque ya no estemos ante una novela de tesis, el Galdós autor sigue tropezando con sus propios ecos y sombras.

FORTUNATA Y JACINTA, “DOS HISTORIAS DE CASADA” (1886-1887)

Fortunata y Jacinta constituye otro gran cambio en la creación galdosiana. En ella se nos presenta a dos heroínas cuyas vidas, inicialmente enfrentadas, acabarán por reconocer sus méritos respectivos e incluso llegarán a la reconciliación y la amistad.

Como es sabido, el subtítulo de esta novela bien podría haber sido “dos historias de malcasadas”. Jacinta, que pertenece a la burguesía madrileña, se casa con Juanito Santa Cruz, un don Juan impenitente, el cual la engaña, entre otras, con una mujer del pueblo, Fortunata, con la que tendrá dos hijos. El primero muere, pero el segundo, Fortunata, antes de morir, se lo dará a Jacinta para que lo cuide. El mal casamiento de Fortunata es con Maximiliano Rubín, sobrino de Doña Lupe la de los Pavos, al que en realidad no quiere, pero con quien le proponen que se case para poder llevar una vida digna. Antes de la boda, pasará un tiempo en el convento de las Micaelas para reformarse.

En cuanto al tema que nos ocupa, los aspectos de la novela que conviene resaltar son los siguientes: con respecto al tema del amor, también aparece el tema de la amistad, pues, aunque Fortunata y Jacinta ocupan lugares distantes por su diferente clase social, y enfrentados por su relación con Juanito Santa Cruz (la amante y la esposa), acabarán acercándose e incluso sintiendo respeto y afecto, es decir, amistad (*filia*).

Por lo que se refiere al tema del humor, está prácticamente orientado hacia la población masculina, pues, salvo raras excepciones (como podrían ser el filósofo práctico Don Evaristo Feijoo o el farmacéutico Segismundo Ballester), casi todos salen, por así decirlo, mal parados, especialmente Juanito Santa Cruz, de quien casi sólo vemos su exterior, como si estuviera vacío por dentro. Pero también hay cierto humor en la figura de Maximiliano Rubín, el marido de Fortunata, a quien le da en muchas ocasiones por la filosofía, con la que en realidad trata de ocultar sus verdaderos sentimientos y que da lugar a que el bueno de Ballester le gaste más de una broma. De hecho, las bromas sobre la filosofía, con la excepción de la filosofía práctica de Don Evaristo Feijoo, aparecen en otros momentos de la novela, especialmente en el capítulo I de la tercera parte titulado “Costumbres turcas”. Así tenemos, que se menciona, por ejemplo, la *Crítica de la razón pura*, dando a entender que un asiduo de las tertulias que suelen tener

lugar en distintos cafés realiza su trabajo con mucha seriedad (p. 729)⁴, o refiriéndose al conjunto de los tertulianos como los ‘filósofos de café,’ (p.737), que hablan de la metempsicosis y son espiritistas, o cuando, conversando con una mujer sobre el tema de si existe un alma inmortal, al decirle ella que debe de existir algo: «Llámele usted hache -repuso doña Nieves- La fuerza, el alma..., la...como quien dice, la idea», a lo que éste responde: «Doña Nieves, que se me está volviendo usted muy ‘hegeliana’» (p. 741). Aunque quizá el comentario más jocoso sobre la filosofía lo pone el narrador en boca de Fortunata, en el capítulo titulado “Un curso de filosofía práctica”. Nos encontramos a don Evaristo Feijoo dando consejos a Fortunata sobre cómo vivir y en un momento determinado le comenta que «Maximiliano se ha dedicado a la filosofía» (p. 780) y el narrador comenta: «Fortunata no sabía en rigor lo que era la filosofía, aunque sospechaba fuese una cosa muy enrevesada, incomprensible y que vuelve gilís a los hombres». (p. 780)

En tres capítulos de la tercera parte de la novela las peripecias de ambas protagonistas se ponen en relación con un momento por los que atraviesa la historia de España y a los que se alude de tres formas distintas: la “Restauración vencedora”; la “Revolución vencida” y “Otra Restauración”. De todos modos, en esta novela se da un tipo de paralelismo entre la historia de España y la de las protagonistas algo más complejo del que vimos en *La desheredada*. Quiero decir que mientras en la novela anterior el paralelismo entre la situación de España y la de Isidora sería de una geometría casi perfecta, en el caso de *Fortunata y Jacinta* no resulta tan exacta, pues, aunque por un lado tanto las vidas de las dos protagonistas se ‘restauran’, esto es, vuelven con sus maridos tras una ‘revolución’ que cada una ha vivido a su manera. En el último capítulo, “Otra Restauración”, ya hace referencia a las auténticas ideas, ahora en el sentido de deseos de las protagonistas: en Jacinta, el anhelo de ser madre y en Fortunata, el de concebir otro hijo de Juanito, que finalmente cederá a Jacinta para que lo cuide. De este modo, las protagonistas sí que conseguirán una verdadera ‘restauración’. Y es que la cultura sin naturaleza no tendría vida, del mismo modo que la naturaleza sin cultura no tendría educación.

A lo largo de la obra, Fortunata se refiere a Jacinta como ‘la mona del cielo’ y quiere parecerse a ella. Hacia el final de la novela, tanto Segismundo como Maxi exclaman que Fortunata ‘es un ángel’, incluso ella se dice a sí misma: “Yo también soy un ángel”. No obstante, y a diferencia de Isidora, tanto las alas de Jacinta como las de Fortunata no son presentadas como artificiales sino más bien como naturales.

⁴ Las citas de esta novela están tomadas de *Obras completas, Novelas*, vol. 2, *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar s a de ediciones, Madrid, 1970.

Vemos, pues, que en *Fortunata y Jacinta* la mirada galdosiana se hace más amplia y no sólo no censura a sus protagonistas, sino que incluso podríamos decir que las admira: Jacinta es honrada y Fortunata es valiente. En cuanto a la voz narrativa ya no prejuzga tanto, sino que muestra los diferentes matices de los sentimientos y motivaciones humanos. En definitiva, es como si se iniciara un paso de la opacidad a la transparencia.

MISERICORDIA (1897)

Misericordia es la novela de los desheredados, pero aquí no nos hallamos frente a un título irónico, como ocurría con *La desheredada*, sino que prácticamente vamos a sumergirnos en el mundo de la pobreza, de la miseria.

La protagonista de esta novela es Benina, que sirve como criada en casa de doña Paca. Aunque la asiste y cuida con esmero, al final de la novela es despedida por ella. El motivo del despido es que su señora se deja dominar por Juliana, su nuera, que se hace con el poder de la casa y la obliga a tomar esta ingrata decisión.

Los aspectos humorísticos de la novela tienen que ver, principalmente, con uno de los principales conocidos de Benina, Almudena que, al ser árabe, no pronuncia demasiado bien el castellano y se expresa como puede. Su modo de hablar nos hace sonreír, pero ya no estamos ante un humor irónico o ácido, sino que se trata de un humor lleno de ternura.

Por lo que se refiere al tema del amor, podríamos hablar de dos maneras de tratarlo. Por un lado, aparece el amor romántico, encarnado en el personaje de Obdulia y que también dará lugar a ciertas situaciones humorísticas, como cuando intenta suicidarse con fósforos al tener un desengaño amoroso (cita), o el amor que siente Almudena hacia Benina. Pero, por otro lado, y este sería a mi juicio el tratamiento primordial, aquí el amor está representado en la figura de Benina y no nos encontraremos con el amor como ‘eros’ sino como ‘caritas’, es decir, el que está relacionado con los sentimientos de la caridad, la piedad y la misericordia cristianas.

Hay un fragmento de la novela en que aparecen armónicamente combinados el humor y el amor en *Misericordia*. Pertenece al capítulo XXIV. Almudena, con su media lengua al expresarse en español, manifiesta a Benina el amor que siente por ella de este modo: «Estar loco...yo *quierer* ti...Si tú no *quierer* mi, Almudena matar si el *sigo*» (p. 210)⁵ y, poco después, le pide que se case con él y que vayan juntos a vivir a su tierra natal:

⁵ Todas las citas de esta novela están tomadas de *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, edición de Luciano García Lorenzo, edicionesl Cátedra, S A, Madrid, 1982.

Casar *migo tigo* y *dirnos migo* con tu a *terra* mía, *terra* de Sus. Mi padre Saúl, rico él; mis *germanos*, ricos ellos; mi madre Rimna, rica *bunita* ella...*quierer* ti, decir hija ti... Verás *terra* mía: *aceita mocha*, *laranjas mochas*, *carnieras mochas* padre mío...*mochas árboles* cabe el río; casa grande...*noria* d'agua fresca...*buito*; ni frío ni *calora* (p.212)

Benina se muestra afectuosa y agradecida a su amigo, pero le dice que es un plan precipitado que deben dejar para más adelante y centrarse más bien en el conjuro del genio subterráneo rey *Sandai*, que les traerá la riqueza para salir de la miseria. Y así, de modo casi milagroso, el conjuro que realizan Benina y Almudena dará resultado y Don Romualdo, inicialmente inventado por Benina, aparecerá en casa de doña Paca inventado y remediará los problemas económicos de ésta y de su familia.

Efectivamente, Doña Juana y su familia salen de la pobreza, pero el injusto pago que recibirá Benina será su despido, promovido, como anticipamos, por quien tomará el mando de la casa: Juliana, la nuera de Doña Paca. Al final Juliana se arrepentirá e irá a pedir perdón a Benina.

Las palabras con las que concluye *Misericordia* nos muestran una Benina que ha sabido hacer frente, sin ningún tipo de resentimiento, a la ingratitud que ha recibido por parte de las personas a las que había cuidado, así como su capacidad de seguir ayudando con su palabra a aquellos que lo necesitan. Ambas cosas están presentes en el diálogo que cierra la novela. Juliana va a ver Benina llena de remordimientos por su modo de proceder con ella y atormentada por la idea de que sus hijos están enfermos. Benina la tranquiliza. El diálogo al que nos referimos y con el que concluye la novela es el siguiente:

- Si usted me lo afirma, lo creeré, y me curaré de esta maldita idea... Porque... lo digo claro: yo he pecado, yo soy mala...
- Pues, hija, bien fácil es curarte. Yo te digo que tus hijos no se mueren, que tus hijos están sanos y robustos.
- ¿Ve usted?... La alegría que me da es señal de que usted sabe lo que dice... Nina, Nina, es usted una santa.
- Yo no soy santa. Pero tus niños están buenos y no padecen ningún mal... No llores... y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar. (p. 318)

Así, pues, la voz y la mirada y sus sentimientos correspondientes, humor y amor aparecen estrechamente entrelazados en *Misericordia*, con cierto predominio del tema del amor, puesto que el tipo de humor utilizado, ya no será la ironía y además siempre resultará tierno. Esta unión entre humor y amor con cierto predominio del amor será también, como veremos, la que se dará en la tragicomedia *Santa Juana de Castilla*. Benina parece, pues, anticipar de algún modo la figura de la Reina Juana de Castilla⁶...

⁶ Para un estudio más detallado de *Misericordia* en relación con el propio Galdós como semejante simbólicamente a Benina, ver mi artículo "La erótica de la narración en *El Banquete* y *Misericordia*", *Actas del V Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

SANTA JUANA DE CASTILLA (1918)

Santa Juana de Castilla, subtitulada “tragicomedia en tres actos”, prácticamente cierra la obra creativa galdosiana. De esta obra se ha dicho, con acierto, que «(...) vendrá a significar el broche de oro particular en la producción de Don Benito» (Arencibia, 2020, p. 756), pues en ella se condensan las que podríamos llamar ideas persistentes de Galdós.

En ella se nos presentan los últimos días de vida de la Reina, que, apartada de su reino y encerrada por su hijo Carlos V en el palacio de Tordesillas, decide hacer una escapada para volver a ver a su pueblo de Castilla. Tras esa liberadora salida, que le llena de alegría, morirá en palacio, pues se cautiverio la ha debilitado e incluso afectado a su salud.

En cuanto al género literario, es importante señalar que mientras que las obras analizadas anteriormente eran novelas, *Santa Juana de Castilla* es una ‘tragicomedia’. Este género resulta de la unión de lo trágico y lo cómico: lo que nos puede hacer llorar nos puede hacer a la vez reír, lo cual nos lleva a pensar en una especie de ‘fiel de balanza’ entre las dos emociones primarias de las personas.

Aunque *Santa Juana de Castilla* se estrenó, —con gran éxito, por cierto— en 1918. Con toda probabilidad Galdós tuvo la idea de escribir sobre esta Reina ya en 1892, cuando su colega y amiga doña Emilia Pardo Bazán publicó un artículo titulado “Un drama psicológico en la historia, según los últimos documentos”, en el que, entre otras cosas instaba encarecidamente a Galdós a escribir una obra sobre la desdichada Soberana de Castilla⁷.

En *Santa Juana de Castilla* encontramos dos espacios: el interior del palacio de Tordesillas (actos primero y tercero) y el exterior, en una casa de aldea en las inmediaciones de Villalba del Alcor (acto segundo).

El acto que más nos va a interesar es el segundo, que es totalmente ficticio y se desarrolla fuera del palacio de Tordesillas, cuando la Reina consigue escaparse y puede dialogar con algunos habitantes del pueblo castellano. No obstante, comentaré también alguna cuestión de los otros dos actos, el primero y el tercero.

⁷ Este hecho lo constata y explicita Rodolfo Cardona en su artículo “Fuentes históricas de Santa Juana de Castilla”, en el que leemos: «Tengamos en cuenta que en 1892, fecha en que debió leer Galdós este artículo [de Emilia Pardo Bazán, publicado tras leer el libro *La Reina Doña Juana la Loca, estudio histórico* escrito por Antonio Rodríguez Villa] (...) [artículo] que sin duda leyó, [así como] el libro de Rodríguez Villa (...) [en 1892] estaba él a punto de iniciar su carrera como dramaturgo (...) [y] seguramente guardó la idea [de escribir sobre la Reina de Castilla] para más tarde, haciendo una nota mental del asunto, que le sirvió un cuarto de siglo después para componer una de las obras dramáticas más logradas de su amplio repertorio». (*Actas de Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G.C., Eds. del Excmo. Cabildo Insular, 1973, pp. 462-469 [463])

El primer acto, como se ha indicado, tiene lugar todo él en el interior del palacio de Tordesillas y en él se nos dan a conocer a los distintos personajes de la obra: los sirvientes Mogica y Marisancha, que charlan sobre lo preocupados que están por la salud de la la Reina, tras tantos años de encierro; el Marqués de Denia, Jefe de la Casa Real de la Señora, que disfruta y se aprovecha, junto con su mujer, de los bienes de la reina sin que ésta le dispute nada; la camarera Mayor de la Reina, Doña Lisarda, a quien Doña Juana le va a expresar su vivo deseo: salir de Tordesillas con ella, Lisarda, «(...) y con la modesta servidumbre más **allegada** a mi persona. Y saldría para **espaciarme** en el campo, recorriendo aldeas y caseríos de gente menesterosa y rústica» (p. 956, negrita mía); Valdenebros, Teniente de Mayordomía y esposo de Lisarda, que organizará la escapada de la Reina; el duque de Aguilar y Don Gaspar de la Cueva; el Duque Don Francisco de Borja, el confesor enviado por Carlos V para que la su madre tenga ayuda espiritual.

El asunto principal en este primer acto es preparar la escapada de la Reina. Valdenebros, convencido de lo conveniente de esta idea, consigue llevar adelante este plan, pues, como él mismo dice: «¿Cómo ha de tener salud esta mujer que sólo es Reina en el nombre?» (p. 958) y añade que el doctor de 'su Alteza', Santa Cara, le había comentado más de una vez «lo nocivo del aislamiento» (p. 956).

El primer acto acaba básicamente con un diálogo entre el Marqués de Denia y el sacerdote Francisco de Borja. En el que éste expresa lo que quiere hacer: cumplir el asunto encomendado por el Emperador Carlos V de la mejor manera posible, esto es, «como sacerdote y como caballero». (p. 960)

Como se ha indicado, a diferencia del anterior, el acto segundo es prácticamente todo él ficticio, Lo que hallamos en él no son hechos históricos sino inventados por Galdós y es el que más nos interesa con respecto al tema que nos ocupa.: el humor y el amor, así como su modo de entrelazarse con el distanciamiento y el acercamiento Se inicia con unas indicaciones muy significativas: Se desarrolla en el **exterior**. Se respira paz y sosiego. **En el centro está la Reina**, cerca de ella, las personas que le han acompañado y frente a Doña Juana, «y **a conveniente distancia**», **gran multitud de gente campesina**, hombres y mujeres y chiquillos de uno y otro sexo.

Al salir de palacio, la Reina puede distanciarse de su triste cautiverio y este distanciamiento lo realiza con el deseo de acercarse a su pueblo. Sus allegados están cerca y el pueblo «a conveniente distancia». Ella ocupa el centro. Esta distribución espacial, detallada minuciosamente, creemos que tiene mucha importancia, pues las diferentes colocaciones de

los personajes posibilitan distintos intercambios de miradas; además, en ella se ve cómo cada participante en el conjunto ocupa «un lugar», «su lugar».

Quiero resaltar el hecho de que la Reina ocupe «el centro», el cual, como veremos a continuación en el diálogo que sostiene con uno de los aldeanos de Villalba del Alcor, va a suponer la posibilidad de la ‘equidistancia’ entre la Reina y el pueblo. En efecto, cuando el aldeano Peronuño se acerca hincando una rodilla en tierra para hablar a la Reina, ésta le llama amigo y le pide que se levante además de pronunciar estas significativas palabras: «no soy la primera castellana, ni tampoco la última: **vosotros y yo somos lo mismo**» (p.961, negrita mía). Creo que en esta sencilla y hermosa afirmación podemos entrever «la España que pudo haber sido y no fue», una España democrática, dialogante, en la que el poder de la Reina, *aristócratos*, y el del pueblo, *demos-cratós*, están, por así decirlo, en pie de igualdad.

El papel central que ocupa a Reina parece apuntar a que también Galdós ha conquistado su centro... pero de esto hablaremos al final de este estudio.

Los diálogos entre la Reina y el pueblo, que expresan a partes iguales humor y amor serían, por ejemplo, los sostenidos con Peronuño, Poca Misa y el pequeño Sanchico.

Al preguntarle Doña Juana a Poca Misa por qué la llaman así, ella, que es viuda y con seis criaturas, le contesta que es porque nunca puede oír una misa «de cabo a rabo» (p. 961). Después añade que un día al salir de la parroquia, cuando un fraile, «que me echó unos latines y me mandó quedarme en la iglesia», ella se plantó y le dijo: «So hi... de tal, si quiere que yo me quede rezando aquí, vaya en mi lugar, coja el azadón, lábreme la tierra y cuídeme a los críos» (p. 962). Tras esta historia, todo el mundo se ríe y la Reina le comenta: «Muy bien, Poca Misa, tu respuesta fue muy acertada» (p. 962).

A continuación, Poca Misa nos vuelve a hacer reír cuando pide a «Vuesa Grandeza» que les libre de «esa roña de pechos, alcabalas, feros, gabelas y otras socaliñas» así como de «los países bajos, tierra de flamencos, y de los países de romanos, de italianos, de turcos y los de infieles, que son las alimañas». Valdenebros la corrige diciéndole, «Alemanias, querrás decir» (p. 962). La Reina responde a Poca Misa que ya se hará saber a su hijo para que alivie la situación que sufren. Al oír estas palabras, todos prorrumpen en vítores y aclamaciones de júbilo.

Tras el gracioso diálogo con Poca Misa, serán los niños los que intentarán acercarse a la Reina. Aunque los padres tratan de contenerlos, Doña Juana pronuncia la conocida frase bíblica «Dejad, dejad que los niños se acerquen a mí» (p. 962). La Reina, se nos dice en una acotación, «además de acariciarles, les habla» (p. 962). Se adelantan dos que son «mayorcitos»: Antolín y Sanchico. Al preguntarles la Reina si saben leer o si estudian, Antolín dice que él no sabe leer, que quién sabe es Sanchico, que estudia para cura. Éste último se incomoda y al

preguntarle la Reina por qué se incomoda con Antolín, le dice que porque no es verdad, pues aunque su madre le ha puesto a estudiar latín con un señor que antes que fraile fue soldado, en realidad no le enseña latín sino el arte de la guerra, pues sabe más que el Gran Capitán. La Reina le pregunta qué es lo que va a hacer con ese aprendizaje y él le responde: «¿Qué voy a hacer? Pues el día que algún deslenguado se atreviera a hablar mal de Su Alteza y llamarla loca, le apunto a veinte pasos y le meto una bala entre ceja y ceja» (p. 962). A ello Doña Juana responde con «sorna» (según la acotación): «No, hijo, no tanto. No debemos ser tan violentos y precipitados. Además, Dios manda que perdonemos las injurias y hagamos todo el bien posible a nuestros semejantes» (p. 962). Sanchico vuelve a la carga y replica: «Señora, déjeme a mí de perdones y de blanduras; yo no quiero más que guerra, guerra y guerra» (p. 962). Tras algunos comentarios más de Sanchico y Antolín, la Reina afirma: «...la paz y la guerra combinadas hacen felices a los pueblos. Vosotros, cuando seáis hombres, trabajad por Castilla y hacedla venturosa y rica». A estas palabras el pueblo clama: «¡Viva la Reina de Castilla!» (p.962)

El pueblo sigue aclamando a la Reina, incluso Peronuño le dice: «Recobre la Señora los reinos que le han quitado, y todos seremos felices» (p. 963). A lo que Doña Juana replica que todos los territorios (los reinos de Castilla, Aragón, Nápoles, Milán, Alemania y los inmensos territorios del Nuevo Mundo) son gobernados por su hijo Carlos. Peronuño le pide que por lo menos «el sagrado suelo» de Castilla sea gobernado por «su legítima Soberana». Valdenebros aclara que lo que el bueno de Peronuño quiere decir es «que la voluntad de su Alteza dé vida a un Estado nuevo» (p. 963). A todo esto Doña Juana dice que no sirve para eso, pero que hablará con su hijo para que él les conceda lo que desean: «Un gobierno patriarcal... El pueblo en estrecha unión con la Corona».

Peronuño afirma que el Emperador no los quiere y Poca Misa añade que el Imperio sólo quiere a los flamencos. Valdenebros les insta a que fraternicen con ellos y que trabajen todos juntos en la labor de la tierra y en las artes y verán cómo al fin las comarcas españolas serán «felices y ricas» (p. 963).

Por último, Peronuño expresa su propósito de entenderse con los flamencos y afirma: «... y quiera Dios que el Emperador **mire por** estos desdichados pueblos» (p. 963, negrita mía). Creo que este ‘mirar por’ expresa la ética que contiene la obra Santa Juana de Castilla. Hoy en día hablaríamos de empatía: ponerse virtualmente en el lugar de otro...Se trataría, pues, no tanto en una ética del deber, sino en una ética del cuidado.

Tras esta verdad tan profunda, vuelve a hacer su aparición el humor: Poca Misa le pide a la Reina que sea ella su Emperadora. Sanchico la corrige y le hace saber que se dice Emperatriz. Poca Misa le contesta: «¡Cállate, arrapiezo!» (p. 963).

Cuando Mogica trae la noticia de que el Marqués de Denia espera que lleven inmediatamente a la Reina de regreso a Tordesillas. Doña Juana, al oírlo exclama: «¿A Tordesillas? Aquí, aquí. ¡Pueblo castellano, **no permitas que de ti me separen!**» (p. 963, negrita mía).

Hace su aparición el Duque Francisco de Borja, besa a la Reina y dice al pueblo que todo lo que hagan por ella, «la Reina lo merece y mucho más» (p. 964). Al expresarle Doña Juana sus temores de vivir «separada de la doctrina de Cristo Nuestro Señor» (p. 964), Borja la tranquiliza, dice que él no cree eso, y que ella ha observado las virtudes cristianas: «la constante práctica de la caridad, el amor a los humildes, la paciencia y resignación en las desgracias, bien claro dicen la pureza de vuestra alma» (p. 965).

Hasta tal punto resultan importantes estas palabras, que Francisco de Borja exclama: «¡Mujeres castellanas, llevad con cuidado el cuerpo de esta Reina, que ha padecido durante luengos años sin cuidado de nadie, sin exhalar una queja, sin protestar contra sus opresores! **¡Es una santa!**» (p. 965, negrita mía). Así, pues, quien pronuncia la palabra «santa» referida a la Reina es su propio confesor, el a su vez «**santo** varón», como lo apoda Valdenebros, Francisco de Borja.

El acto se cierra con unas palabras de Borja a Lisarda: «Vos, señora, seguid sosteniendo esa cabeza augusta, que archiva **más de medio siglo de la Historia del mundo**» (p. 965, negrita mía). Y, ¿no ha ido Galdós, en el conjunto de su obra, desgranando también durante un periodo similar la historia de España y de las personas que la habitaron o pudieron habitarla? Creo que sí, pero volveremos sobre esta idea al final del análisis de Santa Juana de Castilla.

El tercer acto y final de la tragicomedia. Volvemos a estar en el palacio de Tordesillas, en la misma sala donde tuvo lugar el primer acto. El doctor Santa Cara está examinando a la Reina y comenta: «Mi parecer es que el fin de su Alteza... no está lejano» (p. 965).

Pese a su debilidad, la Reina recupera por un momento la lucidez y puede recibir de mano de Borja los Santos Sacramentos. Antes de ello vuelve a expresarle al santo varón sus escrúpulos con respecto a si la doctrina de Erasmo es herética. Éste la tranquiliza diciéndole: «Desechad todo escrúpulo, Señora; tranquilizad vuestra conciencia y ahora, en plena serenidad de vuestro espíritu, confesad la fe de Nuestro Señor Jesucristo» (p. 968). A continuación, Borja saca de su pecho un Crucifijo y lo da a Doña Juana que, según indica una acotación, «amorosamente lo besa, estrechándolo después contra su corazón» (p. 968). Por último, le pide

a Doña Juana que rece el Credo. Inician la oración. La voz de la Reina se va apagado hasta que «da un fuerte suspiro y calla» (p. 969). El ‘santo varón’ exclama: «¡Ya expiró... ¡Santa Reina! ¡Desdichada mujer! Tú que has amado mucho [...] en el seno de Dios Nuestro Padre encontrarás la merecida recompensa».

Es Viernes Santo y «suenan con fuerza las matracas en las vecinas torres» (p. 969).

Como interpretación general de esta obra, afirmaría que Doña Juana viene a ser una suerte de *alter ego* de Galdós. Ambos ‘archivan’ más de medio siglo de historia y en los dos casos se les ha tratado injustamente: a Doña Juana con la resolución de apartarla del gobierno sobre la base de una supuesta incapacidad, lo que dio lugar al apodo de ‘loca’. Con respecto a Galdós, por el lamentable hecho de que no se presentase su candidatura al premio Nobel al no conseguir llegar a un acuerdo entre los españoles por motivos meramente políticos, o por ser apodado ‘Don Benito, el garbancero’ (inventado por Valle Inclán), simplemente por usar en sus obras el lenguaje del pueblo. Don Benito y Doña Juana aman al pueblo y especialmente a los niños y, como dijo Jesucristo, desean que los niños se acerquen a ellos, puesto que representan un nuevo futuro. También podemos observar semejanzas en sus días finales: Doña Juana quiere que no la separen de su amado pueblo de Castilla, del mismo modo que Galdós quiere llevar a su público el estreno de la que será prácticamente su última obra, cuyo rotundo éxito parece prefigurar su multitudinario entierro, acompañado por casi todo Madrid. Otros aspectos que les aproximan a Doña Juana serían el triunfo del amor, entendido como la *caritas* cristiana, y la consecución, hacia el final de sus vidas, de una auténtica serenidad. En el caso de la Reina, hemos visto cómo en el acto tercero, tras hablar con Borja del libro de Erasmo, exclama: «Yo no me tengo por loca» (p. 967); con respecto a Galdós, creo que en Santa Juana encontramos el que llamamos con anterioridad armónico fiel de balanza entre el humor y el amor, que nos ayudarán a encontrar la distancia (humor) y acercamiento (amor) ajustados a cada situación humana.

Por último, pero no menos importante, y centrándonos en Galdós, creo que en la obra *Santa Juana de Castilla*, todas las situaciones están diseñadas con una claridad extraordinaria, los personajes secundarios descritos casi con una sola característica, como si estuviéramos ante un dibujo esquemático, mientras que los sentimientos que experimenta la Reina están muy detallados, presentando todo tipo de matices. Realmente, ninguna palabra sobra ni falta, son las justas, no sólo por precisas sino por su vinculación a los temas de la verdad y la justicia.

En definitiva, por su profundidad histórica, psicológica y simbólica, Santa Juana de Castilla es, seguramente, uno de los mejores legados que nos ha dejado el Galdós creador y humano.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El juego combinatorio de las cuatro variables que hemos elegido para analizar la literatura galdosiana, humor/distanciamiento y amor/proximidad, nos lleva a pensar que Galdós es, en cierto modo, un autor pre-cinematográfico, pues es capaz de crear diversos planos y mostrar diversas perspectivas en una misma obra. Así, pues, Galdós puede ser considerado, una vez más, como un gran innovador en muchas de las técnicas que más tarde desarrollarán las diferentes ‘narrativas’, en su sentido más amplio, los creadores de los siglos XX y XXI.

Y hasta aquí nuestro análisis de la evolución de Galdós tanto en algunas de sus creaciones literarias, como de su persona. Hemos intentado mostrar cómo, a través de las miradas y las voces de sus personajes, él parece conseguir una mirada cada vez más honda y una voz más certera. Esto es, él mismo ha ido evolucionando de personaje a persona, encontrando ‘la distancia justa’ entre el nosotros y los otros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA, Y., *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets Editores S.A., 2020.
- CARDONA, R., “Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*”, en *Actas de Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G.C., Edcs. del Excmo. Cabildo Insular, 1973, pp. 462-469 [463]
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., “Signs for Sale in the City of Pérez Galdós”, *MLN*, vol.103, n.2 edición hispana (marzo de 1988) pp. 289-311. [Signs for Sale in the City of Galdós on JSTOR](#) (consultado 13.2.2022)
- FUA PUPPULO, V., *Rayuelas Lacanianas*, Buenos Aires, La Docta Ignorancia Edcs., 2012.
- MERCHÁN CANTOS, C., “La erótica de la narración en *El Banquete y Misericordia*”, *Actas del V Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 419-435.
- PARDO BAZÁN, E., “Un drama psicológico en la historia: *Juana la Loca*, según los últimos documentos”, en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, parte I, pp. 67-105.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1982.
- *Obras completas, Novelas*, vol.1, *La desheredada*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1970.
- *Obras completas, Novelas*, vol. 2, *Fortunata y Jacinta*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1970.
- *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1982.
- *Santa Juana de Castilla. Obras Completas, Cuentos, Teatro y Censo*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1975.
- RODRÍGUEZ VILLA, A., *La Reina Doña Juana la Loca*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1892.