

EL ABUELO Y LA PRENSA DE SU EPOCA

Clara Eugenia Hernández Cabrera

El anterior Congreso Galdosiano me ofreció la oportunidad de exponer los resultados obtenidos a partir del estudio de *El abuelo*. Me refería en aquella ocasión al análisis del prólogo que D. Benito antepone a su novela, así como a las conclusiones extraídas del cotejo entre las versiones narrativa y dramática de la obra.

Mi interés respecto a esta creación literaria me indujo posteriormente a la búsqueda de las diferentes críticas suscitadas, en su momento, por la misma.

El camino que se me abría, y en el que me adentré motivada por la idea de descubrir la reacción de los lectores y espectadores de fines del siglo XIX y principios del XX, era el de los artículos periodísticos conservados en nuestra Casa-Museo.

Pretendía descubrir qué supuso *El abuelo* en el momento en que fue escrita (1897) y posteriormente —adaptada para el género teatral— representada (1904). La decisión inesperada del Conde de Albrit al final de la obra no podía dejar impávidos a los receptores de ambas versiones.

Por la naturaleza del género teatral, la crítica periodística coetánea fue más fecunda con respecto a la obra dramática que a la redacción de 1897. Sin embargo, muchos de los artículos publicados en la prensa se refieren tanto a la una como a la otra; constituyen, pues, una rica documentación para el conocimiento de la significación de la obra en su época.

Se presenta *El abuelo* como novela y drama de tesis. Como tal fue considerado en el momento de su publicación en el folletín de EL IMPARCIAL y en el de su escenificación en El Español. A este respecto podemos leer en el diario universal:

«En *El abuelo* se propone evidenciar la superioridad del sentimiento Amor sobre el honor, y como consecuencia sobre todos los prejuicios convencionales»¹.

En esta misma línea de considerar *El abuelo* como espectáculo transmisor de un determinado mensaje, citaremos uno de los comentarios hecho por Francisco Fernández Villegas (Zeda):

«El teatro llamado de ideas adquiere de día en día mayor importancia y desarrollo. Nuestra época es reflexiva y pensadora, más que sentimental e imaginativa; de aquí que los grandes autores modernos, desde Ibsen a Galdós, aspiran, no a despertar en el público el interés de la curiosidad, sino a plantear, en forma artística, los graves problemas que preocupan a la sociedad contemporánea»².

La tesis de *El abuelo* —triunfo del amor sobre todo convencionalismo— se centra en la superación del honor por el sentimiento del amor. Por lo tanto, el prejuicio social elegido por Galdós para hacer prevalecer su tesis será el del honor. En el Conde de Albrit se personificará ese ideal por el cual ha de luchar a lo largo de la acción. Aparecerá como la figura representativa del caballero castellano que antepone la integridad de su familia incluso a la felicidad. Prefiere la desdicha a ver su nombre ultrajado. Realizando un análisis de este personaje observamos cómo D. Rodrigo lleva a cabo esa búsqueda de su verdad, que se transformará en «la verdad», la única que existe a pesar de sus prejuicios. Como dice Ramiro de Maeztu:

«... el anciano siente con vehemencia el viejo culto de la propia sangre, el hondo impulso que movió a los antiguos a colocar en los altares el símbolo de la raza»³.

Al «león de Albrit» sólo le queda un objetivo en su vida y es el desentrañamiento de esa terrible ofensa que él cree la deshonra de su familia.

No es *El abuelo* una obra de intriga en la que lo más importante sea el descubrimiento de la nieta legítima, sino que valiéndose de ese pretexto Galdós expone sus planteamientos.

Llevando esa tesis —amor/honor— a un terreno más amplio se podría hablar de la oposición más general entre la Naturaleza y todo lo establecido. Creemos que D. Benito no sólo ha tratado de sustentar la disyuntiva del amor frente al honor, sino también de lo natural frente a todo lo que el hombre ha ido rodeando de una serie de reglas. Es por ello por lo que el Conde muestra su desacuerdo, entre otras cuestiones, con la enseñanza, podríamos llamar, oficial. Exige al maestro de sus nietas que las deje en libertad, que les enseñe «cosas» y no lo impuesto por unas leyes.

Podemos observar, sobre todo a lo largo de la novela, la influencia que en el autor ejerce el krausismo alemán del siglo pasado. Son numerosas las alusiones a este tipo de educación flexible, sin sometimiento a unos cánones rígidos. La creación del personaje de D. Pío, maestro de las niñas de Albrit, es ya una burla de la enseñanza como institución. La exposición por el narrador de las causas que condujeron a la elección de D. Pío como profesor de Nell y Dolly es una prueba evidente de la poca importancia en que era tenido ese tipo de enseñanza. Entre estas causas podemos leer en la novela:

«En esa situación le designó D. Carmelo para maestro de las niñas de Albrit, teniendo en cuenta tres razones: que si no sabía mucho, no había en Jerusa quien le aventajara; que era honrado, honesto, absolutamente incapaz de enseñar a sus discípulas ninguna cosa contraria a la moral, y, por último, que al aceptarle para aquel cargo realizaba la Condesa un acto caritativo»⁴.

Como podemos observar, el desajuste entre causas y fines es considerable. Los motivos que inclinan a D. Carmelo a dicha elección no son representativos de las condiciones necesarias que debe poseer toda persona dedicada a la docencia.

Las niñas de Albrit se oponen rotundamente a aceptar cualquier enseñanza de su maestro y expresan su deseo de ser «salvajes» y vivir en plena libertad: «Queremos ser burras, y salir a los prados a comer hierba»⁵ es la respuesta que da Dolly a D. Pío, quien inútilmente se esfuerza en explicar la historia a sus alumnas.

En esta misma oposición de lo natural frente a lo establecido podemos situar la supremacía del amor (naturaleza) en relación con la institución del matrimonio. Como vemos, es una constante de la obra a la que nos referimos la oposición a todo lo que se ajuste a leyes. De ahí que el amor de Lucrecia por el pintor Eraul dé como resultado esa niña que hará revivir al abuelo, que abrirá nuevos horizontes a esa mentalidad estrecha del Conde. Como dice Blasco Ibáñez en un periódico de principios de nuestro siglo:

«De *El abuelo* se deduce algo que el autor no se atreve a exponer ni a indicar siquiera, pero que salta ante una observación perspicaz.

Dolly es buena por lo mismo que es hija del amor y no del matrimonio.

Los hijos del amor son siempre los más hermosos y los más buenos.

El contacto de dos cuerpos animados por la afinidad electiva, de dos seres que se funden sin pensar en ventajas materiales, únicamente porque se aman, es bendecido por la naturaleza. La adúltera de *El abuelo* amó al artista y su obra fue Dolly.

Nell es la hija de ese matrimonio, en el que uno ama y el otro no; de esas noches blancas sin ardor y sin olvido, en las que se procrea por deber o por rutina, y el beso tiene el sabor vulgar y groseramente suculento del puchero doméstico»⁶.

Creemos que D. Benito hace que el amor natural, el amor sin trabas triunfe incluso sobre el convencionalismo que, en ocasiones, pueda suponer la institución del matrimonio.

El ideal del honor defendido por Albrit en cada una de sus actuaciones llega a su punto culminante en las últimas escenas en las que se produce el clímax de las dos versiones. Hasta ese momento se podría pensar que el único objetivo del autor era crear una obra de «suspense» que acabaría con el descubrimiento de la verdadera nieta de D. Rodrigo. Pero no ha sido esta la intención de D. Benito. En las escenas que siguen al momento culminante de la acción, y que constituyen el anticlímax de la misma, tendrá lugar el resquebrajamiento de todos esos prejuicios sostenidos por el Conde. Las últimas frases de las dos redacciones en boca del abuelo y de D. Pío constituyen la oposición a todos los prejuicios del último vástago de la casa de Albrit.

Por lo inesperado del desenlace las críticas suscitadas fueron abundantes y significativas. Tanto el lector como el espectador intuían una solución de acuerdo con el espíritu conservador y tradicionalista visible a lo largo de la acción. El hecho de que la nieta ilegítima, la intrusa, fuera la que al final eligiera permanecer con el abuelo, ante el egoísmo de Nell, produjo la perplejidad del público de principios del siglo XX, como lo demuestran los diversos críticos de la época. Blasco Ibáñez por ejemplo comenta:

— ¡Ah, el honor!— Si fuese algo material, ¡cómo serviría para abonar los campos!

Al oírse esto, hubo una parte del público que parecía encabritarse, echarse atrás como herido por la audacia del golpe y con deseos de responder cayendo sobre el autor, pero fuimos muchos los que aclamamos el atrevimiento del genio.

Creo, como Galdós, que lo único humano, verdadero e inmutable es el amor»⁷.

El carácter cerebral, casi inhumano del Conde de Albrit es totalmente transformado por el amor. La rigidez de este personaje, su inflexibilidad son sustituidos por la comprensión y la tolerancia, que son los objetivos perseguidos por el autor. A este respecto es interesante otro de los artículos publicados en LA EPOCA:

«Sobre el honor heráldico, el orgullo de raza, sobre el soberbio aislamiento y la pretendida integridad de los linajes, se alza la ley suprema del amor, «la verdad eterna». Cuando la obra acaba y el viejo se abraza a Dolly, se convierte en el emblema de la sociedad caduca y desengañada, emprendiendo el camino de la ciudad ideal que ha de ser regida por la tolerancia y el amor»⁸.

La oposición absoluta entre el bien y el mal, sostenida por la figura principal, se trueca en síntesis en ese final conciliador en *El abuelo*. Hasta ese momento último todo había sido lucha, polémica, pero la solución dada por D. Benito supone la integración de todas esas fuerzas antitéticas. Por ello estamos de acuerdo con Angel del Río cuando señala:

«En el plano estético los deseos de conciliación se traducen en los ensayos de fundir formas diversas: novela y drama; en el humano y psicológico quiere mostrar cómo en la vida los seres más opuestos se complementan; en el ideológico e histórico su idea básica será la de que el mundo es ante todo unidad, la de que existe una especie de armonía natural, que el hombre altera cuando su voluntad se rige por el egoísmo, y no por la tolerancia, por el amor y la justicia»⁹.

El maniqueísmo que impera a lo largo de la obra en la mente de Albrit queda absolutamente refutado con ese inesperado final. La idea de que el bien no puede engendrar el mal y viceversa se convierte en ridícula al ser precisamente la nieta ilegítima la que decida renunciar a la vida ciudadana y dedicarse al cuidado de esa persona con la que no le une ningún lazo sanguíneo. Las teorías que intentaban demostrar que la herencia no sólo atañe al aspecto físico de las personas, sino también a sus cualidades morales quedan, pues, sin ninguna base. Como dice Joaquín Casaldueiro: «Para el naturalista el mal y el bien marchan paralelos sin encontrarse nunca»¹⁰. En cambio en *El abuelo* ambos se sintetizan en la persona de Dolly. En este sentido es interesante señalar el comentario de Manuel Bueno:

«D. Rodrigo imagina que somos dueños de someter a la naturaleza en nombre del orgullo heráldico, que ella ha de secundar dócilmente nuestras manías y que todo está dispuesto en el mundo para que los apellidos se perpetúen. El anciano Prócer da por cierto que las virtudes emanan de la heráldica, que el bien es el resultado de la limpieza de sangre y el mal es consecuencia de la bastardía... La naturaleza, indiferente a las etiquetas que ponemos en la vida, amasa con la misma levadura a todos los seres»¹¹.

Galdós lleva al extremo la refutación de estas teorías ya que no sólo se trata de que Dolly, la espuria, sea quien haya elegido permanecer con el abuelo, sino que éste, incluso conociendo ya la verdad, desee que su nieta ilegítima sea Nell, la egoísta, la que ha optado por la vida de la ciudad. Su preferencia por Dolly es evidente en la escena en que pide a Lucrecia que ella se lleve a Nell y que deje a la otra con él. Como señala G. Martínez Sierra:

«El supremo conflicto dramático no está en el hecho de que Dolly ame al viejo más que Nell, sino en el que Albrit ame a Dolly hasta el extremo de renegar por ella la religión de honor que ha sido el alma de su vida»¹².

El interés del Conde a lo largo de la acción consiste en descubrir cuál de las dos niñas es la mejor ya que ésta sería su verdadera nieta. Pero no pensaba que —como dice J. Casaldueño— «la ley de la herencia podrá aplicarse al mundo fisiológico pero no tiene validez con respecto a la vida moral»¹³.

El abuelo novela acaba con una pregunta por parte del maestro de las niñas de Albrit: «¿El mal... es el bien?». Con esta interrogación Galdós deja planteado el problema al lector, a quien le será fácil responder a partir de esa burla final que D. Benito hace de todas las teorías sostenidas por el Conde de Albrit. Con respecto a la solución dada por Pérez Galdós a su drama, comenta Manuel Bueno:

«La conclusión de *El abuelo* es que el bien puede nacer del mal. Sin el adulterio de Lucrecia ¿tendría el Conde el consuelo que le prodiga su nieta? Este final irónico y piadoso es la burla más acerba que se ha hecho del orgullo humano y de la temeraria ligereza con que fijamos la frontera entre el bien y el mal»¹⁴.

El Conde de Albrit se presenta a lo largo de la acción como el portador del honor calderoniano, pero el desenlace no sólo crea una distancia absoluta entre el teatro de Galdós y el del dramaturgo barroco, sino que los convierte en dos concepciones opuestas que sólo tienen en común el tratamiento de un mismo tema. En este sentido, es interesante el comentario que de la redacción de 1897 hace E. Martinenche un año después de la representación del drama del mismo nombre:

«Je dois avouer cependant que s'il faut reconnaître une éclatante manifestation de la continuité du génie dramatique espagnol, il n'y faut pas chercher le moindre souvenir des traditions de la 'comedia'. Les héros de Lope, et ceux de Calderón plus encore, s'indigneraient de voir ainsi pour parler leur langage, déshonorer l'honneur. *El abuelo* paraîtrait une profanation au *Pintor de su deshonra* ou au *Médico de su honra*»¹⁵.

Una vez expuestos los comentarios que surgieron en torno a lo que podríamos llamar la ideología de la obra, pasamos a reseñar los artículos cuyo tema

fundamental se centraba en la repercusión que el drama tuvo en su dimensión de fenómeno puramente teatral.

Es imprescindible, a este respecto, tener en cuenta la procedencia de la obra que nos ocupa. Como es sabido *El abuelo* drama es una adaptación de la novela dialogada del mismo nombre. Acerca de los motivos que impulsaron a Galdós a adoptar la técnica dialogal en su narración de 1897 ya tuvimos ocasión de hablar en el anterior Congreso. Nos limitaremos ahora a exponer algunas de las críticas que en estos periódicos españoles a los que estamos aludiendo aparecieron a partir del 15 de Febrero de 1904, es decir, en los días que siguieron al estreno de la obra.

La intención de D. Benito de convertir su novela en drama produjo gran inquietud en aquellas personas que habían valorado su narración en toda su profundidad filosófica. De esta manera Blasco Ibáñez escribe en EL PUEBLO DE VALENCIA:

«Cuando hace algunos meses me dijo Galdós que llevaba *El abuelo* a la escena, convertido en drama, sentí interiormente deseos de protestar, callando únicamente por respeto al maestro.

Convertir una novela en drama es algo, para mí, cual desarmar una estatua, articulándola para que gesticule y bratee como una muñeca; trocar en movimiento falso y desordenado la olímpica serenidad del mármol inmortal»¹⁶.

Por otro lado, las ideas expuestas por D. Benito en su prólogo a la obra de 1897 acerca de la división en géneros literarios seguían suscitando polémicas en 1904. De ahí, que esta adaptación teatral llenara las páginas de los periódicos de la época con artículos como el que sigue:

«Fue siempre motivo de discusión y controversia el saber si en una misma obra podría reunirse lo literario y lo teatral.

La opinión más corriente era que no y muchas veces se ha recurrido al ejemplo de Galdós para probarlo, alegando que, aun sus obras más hermosas, como *Realidad*, si eran de gran valor literario, adolecían de un defecto capital para ser representadas: la extraordinaria longitud de algunas escenas; la languidez en conjunto de la obra, que si podía servir al público culto de estudio y distracción, no conseguía impresionar al otro, al grande, al que especialmente iba dirigida. Pero el mismo Galdós se ha encargado de demostrar que esta unión no sólo es posible, sino que en ella se encierra la fórmula, tan cacareada, del teatro nuevo»¹⁷.

Como es sabido, uno de los defectos que se le atribuye generalmente al teatro galdosiano parte precisamente de ese carácter novelístico que presentan sus dramas. De ahí la necesidad que siente el dramaturgo de reducir una serie de escenas, diálogos, personajes, cuya presencia aumentaría el tiempo, ya considerable, de representación. La crítica de principios del siglo XX era consciente de este ritmo lento aceptable en la narrativa, pero impropio de un espectáculo teatral. A este respecto, la mayor parte de los comentaristas reconoce esta peculiaridad y, sin embargo, la admite incluso como algo positivo. Así podemos leer en LA EPOCA:

«Tal vez advierta la crítica detenida de *El abuelo* alguna lentitud en la marcha de la acción. Cierto; esta obra, como todas las comedias de Galdós descubren al novelista, que no se contenta con el rasgo característico, con la frase concisa, con la concentración dramática. Entre el género novelesco y el dramático creo yo ver una diferencia semejante a la que existe entre la brasa y la llama. La novela es más intensa, su calor más sostenido; el drama es más brillante, aunque su calor sea más efímero. Galdós no se contenta con esos resplandores... ahonda con detenimiento en el espíritu, analiza, amplifica, y esto, por fuerza, hace que la acción camine serena, sí, pero lenta.

Esto no obstante, o a causa de esto, ¡cuántas bellezas de pensamiento, cuánta frase feliz, cuántos rasgos de honda observación psicológica esmaltan el curso sosegado de la acción!¹⁸.

Entre las ausencias que un espectador conocedor de la novela aprecia en la versión teatral, ha de señalarse la del Prior del Monasterio de Zaratán. Con esta supresión se eliminan consecuentemente las escenas en las que aquel servía de soporte fundamental. Las razones que, según nuestra opinión, indujeron a Galdós a la supresión de esta figura fueron expuestas en el segundo Congreso Galdosiano al que aludíamos anteriormente. Ahora bien, en los artículos periódicos a los que hemos tenido acceso se incluye sin más la desaparición de este personaje en la nómina de las restantes figuras que tampoco llegaron a tener vida en el drama.

Sin embargo, hemos de exponer las opiniones que se recogen en una de estas reseñas y que sustentan las razones que argüíamos hace siete años en este mismo recinto. En el artículo al que me refiero, Escrito por Joaquín Dicenta. leemos lo siguiente:

«Por eso la otra noche, durante el estreno de *El abuelo*, entre los mil y mil instantes de infinita y noble alegría que alumbraron mi ser, tuve uno de tristeza y de dolor. ¿A qué no decirlo? La verdad es también Amor.

En *El abuelo*, transformado en drama, eché de menos la escena entre el Prior y el Conde de Albrit. ¿Por temor a herir? ¿Por desfallecimiento de sus energías, puestas enfrente del público de El Español? ¡Ah! Si fuera por eso, Galdós merece censura tan grande como el aplauso que le otorgaron. Los artistas españoles enamorados del porvenir quieren, necesitan un caudillo. Galdós, por su genio, por su posición literaria, que le ha convertido en indiscutible, puede ser el caudillo. Tiene derecho a serlo. Pero en tiempos de lucha, los caudillos, si quieren serlo, no tienen derecho a ser cobardes»¹⁹.

Si hay algo en lo que *El abuelo* novela difiere notoriamente de su homónimo dramático, es en aquellos aspectos que atañen a los factores escenográficos. El paso de la narración a la representación supuso considerables cambios en su dimensión espacial. Los entornos en los que se mueven los personajes de la novela son numerosos. Las alteraciones de los mismos se producen no sólo entre las diferentes jornadas, sino incluso entre las escenas. Obviamente en el espectáculo teatral esto no era posible. Galdós, consciente de estas reformas, da cumplida cuenta de las mismas en los momentos previos a la puesta en escena. Por ello, Manuel Bueno escribe en EL HERALDO DE MADRID:

«Los tres amigos se despidieron de él, no sin pedirle noticias del drama. El las dio meramente externas: que la decoración no se cambiaba en tres actos, que los intervalos entre el primero y el segundo, entre el cuarto y el quinto, donde hay mutación, procurarían abreviarse»²⁰.

Las reseñas acerca de la decoración que enmarcaba la acción son también abundantes y precisas. Citaremos sólo una aparecida en EL DIARIO UNIVERSAL de Madrid en el capítulo de «Los estrenos»:

«El medio en que los actores se mueven es reproducción exacta y fiel del medio soñado por el maestro: la decoración del acto primero, perfectamente construida y pintada, reproduce con exactitud un paisaje montaños; ...La escena, además, está magníficamente iluminada; cada término tiene su luz propia, y el conjunto da la impresión exacta del aire libre, en pleno sol.

Algo semejante puede decirse de la decoración del acto segundo (que sirve también para el tercero y cuarto)... La decoración del acto último representa una calle de Jerusa. Bonita y bien construida, tal vez sobra en ella algún farol...»²¹.

El último apartado que me gustaría tratar es el que se refiere al papel que jugó esta obra galdosiana en la dramaturgia de principios de nuestro siglo.

Constituye ya un tópico, no por eso menos cierto, que el teatro de esos momentos distaba mucho de esa calidad tan característica de la dramaturgia española de otras épocas. Galdós, que desde sus comienzos —haciendo nuestras las palabras de Clarín— «amaba las tablas platónicamente», se presentaba como la gran esperanza de renovación teatral. De ahí que el estreno de *El abuelo*, al constituirse en éxito, supusiera que esa puerta por la que pudiera entrar la luz que D. Benito reclamaba para el teatro español quedara definitivamente abierta.

Como testimonio, entre muchos, de esa positiva repercusión de *El abuelo* en los escenarios españoles y como punto final de esta breve exposición, leeremos otra de las críticas salida de la pluma de Blasco Ibáñez en uno de los periódicos anteriormente citado:

«*El abuelo* drama es una de las mejores obras (por no decir la mejor) de nuestro teatro moderno. Hay en él un quinto acto digno de Ibsen. No; digo mal, a cada uno lo suyo, sin establecer comparaciones. El dramaturgo noruego tiene sus obras y Galdós tiene *El abuelo*. Cada uno en su pedestal; que para ocupar el suyo el español, no necesita buscar apoyo en el escandinavo.

El abuelo, novela, sigue siendo una gran novela; y el drama, el más conmovedor, el más genial y verdadero de cuantos hemos visto en España de muchos años a esta parte»²².

NOTAS

¹ ARTURO PERERA: «*El abuelo*, drama en cinco actos y en prosa, de Benito Pérez Galdós (Todos los artículos periodísticos citados en nuestro trabajo están recogidos en el volumen titulado *Juicios críticos sobre Benito Pérez Galdós y sus obras*, que se halla en la Casa-Museo Pérez Galdós. Desconocemos la fecha exacta de los mismos. Fueron publicados en su mayoría a partir del quince de febrero de 1904, día que sigue al estreno de *El abuelo*»).

- ² «*El abuelo* en cinco actos» original de Benito Pérez Galdós, en LA EPOCA.
- ³ «Las dos nietas», en EL UNIVERSO.
- ⁴ *El abuelo*, Madrid, Est. tip. de la viuda e hijos de Tello, 1897, p. 146.
- ⁵ *El abuelo*, p. 150.
- ⁶ «*El abuelo* de Galdós», en EL PUEBLO DE VALENCIA.
- ⁷ *Op. cit.*
- ⁸ Francisco Fernández Villegas (Zeda), «*El abuelo*, drama en cinco actos de Benito Pérez Galdós».
- ⁹ «La significación de *La Loca de la casa*», en *Benito Pérez Galdós, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973, p. 325.
- ¹⁰ *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1951, p. 161.
- ¹¹ «El triunfo de Galdós», en EL HERALDO DE MADRID.
- ¹² «El abuelo», en ALMA ESPAÑOLA.
- ¹³ *Op. cit.*, p. 162.
- ¹⁴ *Op. cit.*
- ¹⁵ «El abuelo de Benito Pérez Galdós», en LA REVUE LATINE journal de Litterature comparée, París, 1905.
- ¹⁶ *Op. cit.*
- ¹⁷ Daniel López Orense (Gabriel Araceli) «El Teatro de Galdós», en EL PAIS de Lérica.
- ¹⁸ Francisco Fernández Villegas (Zeda), *Op. cit.*
- ¹⁹ «El nuevo drama de Galdós», en EL LIBERAL.
- ²⁰ *Op. cit.*
- ²¹ Anastasio Anselmo González y Fernández (Alejandro Miquis). «Los estrenos», en EL DIARIO UNIVERSAL de Madrid.

