

# ALGUNOS INDICIOS MODERNISTAS EN LA EDICION CRITICA DE *BODAS REALES*, DE BENITO PEREZ GALDOS

M.<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Acosta

En el Episodio Nacional *Bodas reales* escrito por Benito Pérez Galdós en 1900 llama la atención en el manuscrito y galeradas su paciente labor de estilista. Desde el estudio que acompaña dicha edición, hemos comprobado que la obra de nuestro novelista no corresponde con el desaliño estilístico con que suele caracterizarse. En esta obra existe un afán de renovación técnica y el cuidado rítmico de la forma expresiva. Podría explicarse porque Galdós es un escritor dinámico que va con el signo de los tiempos como se demuestra en el artículo periodístico<sup>1</sup> por la muerte de Alarcón en 1891, censurando su apego a las ideas del medio ambiente vivido: "Es un error abominar de las modas literarias. Las modas (y uso este nombre porque no hay otro más expresivo) vienen sin que nadie pueda remediarlo; están surgiendo desde que hay arte en el mundo y aunque lo esencial no varía nunca ni puede variar, ello es que nos encontramos sin saber cómo arrastrado por corrientes irresistibles".

Vamos a demostrar el afán receptivo galdosiano a la actualidad literaria en el momento histórico de 1900, aunque no abandonase del todo la técnica realista. La afirmación de que asomaban en el manuscrito y galeradas indicios de modernismo la hacemos con cautela porque estamos acostumbrados a que Galdós escritor realista deba ser incluido en lo que nuestros manuales de literatura llaman realismo. ¿Cómo es posible que en nuestra compulsión llegáramos a otras conclusiones?

El ambiente de ese momento histórico era caldo de cultivo al modernismo como asegura un crítico de la época Angel Guerra<sup>2</sup> y D. Ricardo Gullón afirma que los brotes eran visibles en periódicos, revistas y libros de aquel tiempo. *En tropel* de Salvador Rueda con prólogo del propio Darío llevaba escrita desde 1893 y 1898 *Vida literaria* y *Revista nueva* de 1899 Ricardo Gil y Villaespesa estaban dentro de la corriente modernista. En agosto de 1892 en Sitges (Barcelona) se celebró la primera fiesta modernista organizada por Santiago Rusiñol etc<sup>3</sup>. En Galdós, D. Ricardo lo había observado en *Cánovas* y D. José Schraibman también cree que el estilo de su vejez<sup>4</sup> parece reflejar el estilo de la época, el modernismo. En sus reflexiones sobre el modernismo señala aquellas características que encontramos relevantes para nuestro trabajo. Así el indigenismo, alejamiento del presente, búsqueda del aire puro, del

pasado mítico, se encuentra en la protagonista de *Bodas reales* que encarna una forma de protesta contra la realidad social que le rodea. Leandra al ser trasladada de la aldea a la Corte, huye psíquicamente del presente de la sociedad madrileña para refugiarse por medio de los sueños en su pasado campesino, cuna de la auténtica verdad. Galdós la va guiando con mano cervantina: ella idealiza aquella vida, hasta que al despertar a sus hábitos cotidianos de Madrid rechaza y satiriza con energía el medio burgués, ¡nada puede equipararse a la vida en la Mancha! Por otro lado la superstición forma parte del mundo anquilosado de D<sup>a</sup>. Leandra con influencia del ocultismo, creencia en la magia, algo de lo esotérico y ligeros toques de pitagorismo, reencarnación humana del hombre que no muere: Leandra y su amiga Cristeta creen en las paparruchas de los tradicionalistas que oyen voces de ultratumba como demuestra la burla llevada a cabo por su marido acerca de la voz de la reina Carlota que clama justicia desde el purgatorio mandando recados a los mortales; o la creencia en la "ultraterrestre" monja de las llagas que curaba "los maleficios del músculo perezoso". Para nuestra heroína todo progreso equivale a manifestación de fuerzas ocultas o demoniacas, así refiriéndose al adelanto del ferrocarril en el cap. XXVI: "ella por nada se metería en tales carricoches voladores y endemoniados". Lo maravilloso no es sólo ornamento sino forma parte del clima de la obra: "Quería Dios que hija y madre estuvieran en aquellos días bajo la acción de fenómenos o casos maravillosos, pues mientras Leandra encendía su imaginación en la idea de la visita de un ser ultraterrestre Lea veía cosas tan extraordinarias que le costaba trabajo creer que pertenecían al mundo real" (cap. XXVII). En esta línea van las variantes realizadas en torno al personaje Emilio Terry, el amante de Eufrasia, la hija descastada de Leandra. Dice la resentida madre: "y de ello se encargó el bandido negro y feroz ese Terry a quien veamos comido de lobos" (cap. XXXI) o aquellas añadidas por Galdós "ese D. Emilio del demonio" por "ese D. Emilio o D. Demonio" (cap. XXIX). Ya conocemos la profusión de lo demoniaco en la etapa final galdosiana investigada por el profesor D. Sebastián de la Nuez Caballero en el último congreso, aún inédita. Lo contrario la mujer angélica representada por Lea, no es la primera vez que aparece en la obra de Galdós, basta leer al profesor Gustavo Correa<sup>5</sup>, pero lo novedoso es que esa bondad se pone en entredicho, arriesgándola en una circunstancia erótica. Los caracteres no son tan simples como hasta ahora, predomina una mayor profundidad en estados psicológicos. De aquella psicología a flor de piel de las primeras novelas, fisiología algo estereotipada que refleja síntomas sacados del manual de medicina de Jaccoud se pasará a la exposición de diferentes matices en los sentimientos "sentimientos encontrados" según D. Joaquín Gimeno Casalduero que llegará a su paroxismo en *Bárbara*. Varios son los ejemplos: "Bruno quisiera reirme pero la risa se me convierte en llanto y las burlas en ira contra ti" (Cap. XXIII, 67) o "a ratos creyéndose victoriosa después abatida y desalentada por los revuelos que hacía la otra" (XXIX, 219). La mayor originalidad se presenta en la plasmación de la rebelde pasión de Eufrasia, mujer negativa y ambiciosa que el profesor Casalduero califica como la típica mujer impresionista perversa y amoral<sup>6</sup>.

En efecto en *Bodas reales* aparece esa técnica de toque ligero, en el aspecto pictórico: pintelada dispersa con la que se expresa el movimiento, la instantaneidad de los seres. En lo literario: "reducción del objeto a alguna de sus características". Como ejemplario leamos la descripción galdosiana entre la vaguedad o nebulosa visual que provoca el polvo del camino al paso de los carruajes: "Media hora larga hubo de esperar todavía, y por fin vió venir

una polvareda entre chacós y lanzas relucientes (...) Un rumor vivo surgía delante corriendo por toda la masa de espectadores: Ya vienen, ya están aquí... y llegaron y pasaron... visión fugaz, tránsito de comparsa teatral que desilusionó a Mateo (...) La comitiva francesa y española y el sin fin de coches, pasaron como vértigo... Viéronse perfiles risueños o graves... bigotes blancos, narices de variadas formas y bandas azules y blancas, rojas o de otros colorines"...(XXXIII). Esta técnica impresionista pudo conocerla Galdós a través de la pintura o mediante la lectura de los franceses Goncour o Daudet de los que contiene obras en su biblioteca particular. En el manuscrito aparece una orientación al exotismo, es decir, a fantasías imaginativas del espacio. En una variante impide Galdós la publicación, nos referimos a la ceremonia de celebración de los desposorios, exactamente a la descripción del cortejo real antes de entrar en la iglesia de Atocha. (presento el texto simplificado): "Toda esta mascarada Luis XV está mandada recoger como se recogieron otros estilos de ostentación regia (...) como ser recogieron asiáticas procesiones (...) que con palanquín, abanicos de plumas, inciensos y [*esclavos*] *negritos* y esclavos encadenados". Para nosotros esta cita anterior evidencia los balbucientes pasos en exóticas novedades literarias y las siguientes el sentido ornamental con que acogió Galdós el modernismo al introducirlo en la descripción de la fastuosa decoración para la ceremonia de los desposorios, destacada con epítetos enfáticos ponderativos y poco precisos. Cubren los madrileños con un templete de estilo clásico a modo de telón de teatro los feos edificios de Madrid y se describe de este modo: "La raquíta y casi asquerosa fachada de la iglesia Patriarcal desaparecía bajo una construcción *suntuosa*: un basamento de piedra berroqueña, roto en el centro por la escalinata, sostenían seis columnas de mármol rojo con dóricos capiteles, las cuales cargaban el *formidable* peso de un ático *inmenso* de blanca piedra de Colmenar decorado con bajo-relieves, esculturas y flameros (...) Pues toda aquella máquina corpulenta, *maravilla* de figuración debía ser perfilada de luces en sus totales líneas y contornos, de modo que semejase *fantástica* creación de un cerebro *delirante* posteriormente leemos: "el más espléndido palacio gótico que podía soñar la fantasía (...) efecto de ensueño (...) (cap. XXXIII) Galdós también recurre a la visualidad de las pedrerías. Cito: "Por la virtud de las combinadas luces cubriría el edificio su ancha faz con inmensas ringleras de topacios, esmeraldas, amatistas, diamantes y zafiros" y termina: "los chicos se preguntaban si sería estilo chinesco u otros de orden oriental". En la muestra que a continuación presentamos se revela con toda claridad la narración pagada de esplendores ígneos en la descripción de los fuegos de artificio: "vió el gran templete que ardía y ruedas y espirales y una fuente mágica, y cataratas de luz y disparos de bombas que surcando el espacio derramaban al estallar puñados de rubies y esmeraldas; vió el humo enrojecido por las bengalas y gozó de uno de los más espléndidos números que era imitación de una aurora boreal". (cap. XXXIV). La precisión realista se transmuta en estilización en este recurso que destaca en la noche oscura resplandores creando una atmósfera irreal. Galdós gusta de la pureza, dureza y fulgor de materiales suntuosos que no son tan puros y refulgentes en realidad sino también por las asociaciones que despiertan sus nombres: mármol, pórfido, y la brillantez inorgánica de rubies y esmeraldas que atraen por su nobleza provocando una evocación estética. Estas maximidades positivas del narrador se contraponen con las enumeraciones aducidas por Leandra de minerales inlúcidos de pura tosquedad mientras recrimina furibunda la conducta

de Lea y su novio boticario: "La otra (Eufrasia) siquiera se ha ido a los infiernos cubierta de diamantes, esmeraldas y *topacios*; pero vosotros ¿qué lleváis más que alhajas de diaquilón, parches de belladona, y por perlas pildoras de ruibarbo y de asta de ciervo molida" (cap. XXX). Diferentes a la voz del narrador son también las descripciones hechas por el lenguaje campesino y rústico de Leandra en que en la mención de esta orfebrería se atiende a las dimensiones físicas de los objetos con ponderaciones de excelencia con términos como: "perlas como garbanzos", "gordas esmeraldas" epítetos primitivos de los que el profesor Gonzalo Sobejano clasifica de epítetos medievales<sup>8</sup>. Mencionaré sólo un fragmento del ingenuo sueño de Leandra: "Ello fue cosa [*grande*]<sup>9</sup> *sorprendente*. Lucían allí los próceres del Reino sus magníficos túnicos de gala bordados de oro, y las Reinas, la Infanta y sus damas unos trajes tan opulentos que cada uno representaba el valor de una provincia, si las provincias se vendieran. Dícenme que una de las próceres más guapas y mejor emperifolladas era la esposa de D. Emilio Terry, nuestra querida hija Eufrasia, la cual lucía collar de perlas como garbanzos y unos brillantes en el pescuezo y en la cabeza que eran como soles y en las orejas esmeraldas tan grandes como huevos de paloma... no tanto, como huevos de avutarda" (cap. XXIX) estilo sencillo basao en la predicación y en la parataxis con epítetos de carácter apreciativo.

Galdós hace de esta obra un dechado literario por el uso y práctica de diferentes estilos<sup>10</sup> del primitivo de las exposiciones de Leandra, al paródico del romanticismo hasta ligeros juegos modernistas, sin contar con las reproducciones del *Quijote*.

Seguiremos no obstante con el mundo de Leandra que entraña poesía e idealización a pesar de los ramalazos irónicos del narrador. Clarín que años anteriores estaba descontento de los derroteros que estaba tomando la novela anuncia en el periódico *El Imparcial* de Madrid (3 de Diciembre de 1900) la salida de *Bodas reales* con estas palabras: "los grandes progresos del maestro en psicología novelable y refinamientos latentes del estilo que no todos saben apreciar en lo mucho que valen" y añade: "En D<sup>a</sup>. Leandra todo es admirable; es la poesía de la prosa aparente; es la poesía de Eugenia Grandet de las decepciones pedrestes de *D. Quijote*". Leandra la protagonista aporta un punto de vista trascendental a la obra. Personaje marcado espiritualmente por la nostalgia, por la añoranza de la patria chica, de su Mancha. Siente el paisaje que le produce la larga, extensa e infinita planicie manchega y se remonta sobre esa causa exterior de su emoción, dándonos los entresijos de su ser, su anhelo de libertad, de vida, en suma. Cito: "El mayor gusto de D<sup>a</sup>. Leandra era [*dejar*] *soltar* la mirada como se suelta un ave para que corriese por la horizontalidad majestuosa del suelo sin parar hasta la línea en que la tierra y el cielo se juntaban. Trae aquella línea había más Mancha, más hasta llegar a los Montes de Toledo, donde todo era cuestras, subidas y bajadas. No estorbaban el libre vuelo de la mirada de la señora árboles ni sombrero alguno fuera del bulto que hacían las casas del pueblo y la torre gallarda de su iglesia", y termina: "el sol lo bendecía todo con su luz esplendente y la tierra se tendía boca arriba cuan larga era, los miembros estirados con indolencia voluptuosa, y no hacían mas que mirar al cielo, que sobre ella planeaba con las alas abiertas en toda su magnitud" (cap. XXVIII). He ahí la sensación que le producen las planicies manchegas. Hay en la narración como un hedonismo, un disfrute de la naturaleza, una naturaleza magnánima que cumple inexorablemente sus ciclos. La sensación es según Germán Gullón<sup>11</sup> la esencia del modernismo. En varios lugares

se hallan sensaciones auditivas en los sueños leanchescos se recrea los sonidos: "se le vió apearse del caballo y oyeron el tin-tin de sus espuelas acercándose" (cap. XXVIII), sensaciones táctiles: "El hondo suspiro que exhaló azotando el rostro de su marido con una bocanada de aire" (cap. XIV); sensaciones olfativas, los olores rústicos se perciben vivificantes: "Respiró D<sup>a</sup>. Leandra la polvareda que las reses levantaban y las miró con maternal regocijo, recreándose en el olor [*ovejuno*] *montuno* que despedían" (cap. XXVIII), Amado Alonso nos informa como los olores figurados se habían desarrollado por la literatura francesa fonicular en el impresionismo, simbolismo y naturalismo<sup>12</sup>. En otra situación la sensación olfativa va a crear un ambiente de erotismo. Me estoy refiriendo al encuentro de los novios en la soledad de la alcoba. Anteriormente se había derramado el perfume de Eufrosia que embota la sensibilidad de su hermana y el ambiente quedó como aquel verso de Verlain: "Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle." Se narra de esta forma: "Trastornada por la fragancia se sintió Lea y además tan [*agoviada*] *vencida* del cansancio y las emociones de aquel día que apenas podía tenerse. Habíase echado de buena gana sobre el sofá si no estuviese presente el honrado farmacéutico" (cap. XXX), luego los pensamientos tentadores: ¡gran cosa eran la libertad!. Hay un detenimiento en la sensación y un disfrute sensual de ellos.

En esta obra no todo lo modernista es ornamental, sino hay una nueva sensibilidad una suerte de trascendentalismo. Mencionaré sólo los últimos instantes en que Leandra espera y confía en una especie de reencarnación en la naturaleza. Dice: "lleaos toda mi ropa, y en el patio grande de la casa la colgáis para que le dé bien el aire y el sol... y los zapatos y este pañuelo que tengo en la mano... y el dedal con que coso y colgaréis también mis ligas y mis medias... y también mis anteojos, para que aquellos vidrios vean lo que aquí no ven. Toda mi ropa en los aires de allá (...) Todo el aire y al sol". (cap. XXXIV), ¿Pitagorismo? Una angustia agónica un deseo de purificación por la naturaleza, como si tendiera a sumergirse en la armonía cósmica enlazando su conciencia con la conciencia del mundo, como si las cosas tuvieran un ser vital<sup>13</sup>. Recuerda aquellas estrofas de Verlain por Ruben Darío: "Las cosas tienen un ser vital; las cosas tienen raros aspectos, miradas misteriosas (...) hay un alma en cada una de las gotas del mar"<sup>14</sup>.

Todo se contagia en la corriente general. En el cap. XIV el diálogo entre Eufrosia y el Estebanito pasado por el extranjero con cierto aire cosmopolita, presenta epítetos propios del modernismo<sup>15</sup> ridicularizado por Galdós: belleza plácida, mujer ideal, felicidad eterna, inalterable. Este juego del coqueteo se desarrolla sobre el fondo de una melodía que no deja de hacer sugeridora y relevante la descripción. La transcripción impresionista de conciertos es muy del gusto de la época<sup>16</sup>, véase términos como tenue, soñoliento, desvanecían que recuerdan la vaguedad de las *Fiestas Galantes* de Verlain. Cito: "Entre las sonoridades de la ópera se desvanecían como en la *espesura* los *gorjeos* *tenues* de los *pájaros* *soñolientos* *estas cláusulas* *apasionadas* *por una parte*, *de otra graciosa* *estocada* *donosísima* *de la esgrima* *del coqueteo*". En el manuscrito añadía: "se desvanecían en la *espesura* los *gorjeos* *tenues* de *pájaros* *soñolientos* *estas cláusulas* *entre el tumulto del viento en la espesura*". El viento tempestuoso aparece en la literatura verlainiana con frecuencia<sup>17</sup> búsqueda de la musicalidad "la musique avant tout" lleva a Galdós a pasajes paródicos, ahora transcribiendo la musicalidad de los ronquidos. Leemos del dormir de Leandra: "dormía de un tirón toda la

noche, roncando desafortadamente con diversidad de sonos musicales, como *trémolas de violoncellos, chirridos de veletas castigadas de fagot y clarinete con tónica, tercera, quinta y séptima disminuida.*” En el manuscrito han quedado tachadas palabras como ritmo y cadencia: “[*caída del rumor estruendoso de salto de agua con ritmo y cadencia, acordes de fagot con cierto sentido y cadencia y freidera con ritmo con pausa rítmica*]” (cap. XXVI).

En otro pormenor se apunta la técnica novedosa con la inveterada y clásica fórmula de manifestar las aves parleras y pintadas, se descubre algo del esteticismo modernista<sup>18</sup>. Galdós está muy cerca de la sinestesia, fenómeno psicológico de la concomitancia de sensaciones<sup>19</sup> en el despertar de Leandra en su soñada Mancha, donde sobresalen términos como: matutina, terciopelo negro, botones de plata, plumas blancas y negras: “ya día claro desde el tejado frontero a la ventana la saludaba la gentil avutarda<sup>20</sup>. Era un pájaro *gentil*] *petulante*, vestido a hora tan matutina con su casaca de color [*tabaco*] *canela*, galonada de terciopelo negro con botones de plata, y en la cabeza el gran sombrero de tres picos con plumas blancas y negras. Mirando a la señora el [*pájaro*] *ave* hacía tres reverencias [*dando al propio tiempo*] *acompañadas* de tres sonidos graves que eran su fórmula habitual de ofrecer sus respetos” (cap. XXVIII).

Aparte de esta atmósfera amorosa con lo bello, aunque sólo sea un pequeño pajarito, Galdós en ciertos pasajes no refiere con transparencia y realismo el significado sino que vela más de lo habitual la significación. Naturalmente en esta novela se encuentra la técnica común en Galdós, ya sabemos que siempre ha gustado de hablar entre líneas a medias palabras como cuando recurre al pretexto del trastorno cerebral de Leandra antes de morir para darnos ciertas claves interpretativas así busca con la ambigüedad del loco-cuerdo confundir Eufrasia con Isabel II ambas danzantes palaciegas. Reiteradamente Galdós da entre sombras, luz: Cito sólo una variante: “yo muero por vuestra causa y os deseo un reinado tan chico como vuestras estatuas y tan feo como la porquería que me has hecho Eufrasia II saliéndote a merendar con Terry” (cap. XXXIV).

Al final de la obra el simbolismo se insinúa, ya no se trata de la trascendencia individualizada de cada personaje sino del contenido de toda la obra. Una lectura detenida de las correcciones evidencian que las adiciones fúnebres (fúnebre recogimiento, con fúnebre parsimonia) intercalan en el clima de alborozo del pomposo desfile real no son arbitrarias; por ellas se comprende que el paralelismo antitético efectuado entre el real desfile y el otro mortuorio de Leandra hacia el cementerio no son tan dispares, aunque aparentemente lo sean, por ello se comprende esa mueca de pesimismo y dolor de Galdós, al ver lo mejor de España hacia el cementerio; por ello se comprende en fin el sarcasmo con que se registra ese clima de alborozo de 1846 desde la perspectiva de 1900 cuando Isabel II ha sido destronada y las colonias perdidas. Estas alusiones agoreras que buscan identificar los dos cortejos, se adicionan a la evitación en el manuscrito de separar el capítulo del desfile real antepenúltimo del último del entierro de Leandra. Funde pues dos capítulos en uno, como consecuencia se verifica una mayor unión entre las dos procesiones, sólo quedan separadas por un espacio mayor entre una y otra. Notable es el resultado, las dos procesiones conducen a España por caminos de fracaso. Por esos mismos meses de la elaboración de *Bodas reales* puntualmente 29 de julio de 1900 Galdós escribe a León y Castillo para felicitarle por su triunfo diplomático

del Tratado de París (carta 29/7/1900 y le conmina a encontrar para España caminitos que no sean los del cementerio.

Por otra parte la técnica ha quedado impresa también en la última página del manuscrito con relación al final catastrófico y vergonzante de España. Recogida en la publicación de la Viuda de Tello del discurso *Hermosas Palabras* dedicado a la colonia canaria. Está escrito lo siguiente: "cuando Bruno y Mateillo salieron a la calle ya no había nada; todo oscuro y solitario, sólo el triste desarme de los armatostes y aparejos de madera, lienzos desgarrados, y sucios por el suelo y las paredes de todos los edificios nacionales que representaban el estado de la Nación". Galdós anula la subordinada relativa explicativa: "que representaba el estado de la Nación" y deja "y las paredes de los edificios nacionales señaladas por feísimos y repugnantes manchurroneos de aceite. Parecían manchas que no habían de quitarse nunca" (sept.-Oct. 1900). Parece como si la diafinidad perjudicara la belleza, es lo mismo que ocurre en el cap. XXXIV que se lee en el manuscrito: "signo el son alegre de las músicas y el reír de la gente que en tropel corrían [*con luminarias gozosas*]" para convertirse en: "signo el son alegre de las músicas y el reír de la gente que en tropel corrían bulliciosa *soltando chispas como si las almas fueran pólvora y las palabras lumbre*". ¿El resultado? Una mayor fantasía y belleza.

Galdós parece entrar con el siglo en la nueva forma narrativa, a la que no parecerá ser ajeno en 1902 en el prólogo de *Alma y Vida* donde hace alarde de su conversión a la vanguardia: "No es condición del arte la claridad... La transparencia no es siempre un elemento de belleza... También puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas... para producir una emoción que no se fraccione... el autor está en su derecho... haciendo ver la incubación lírica de su obra, estado de espíritu que se sobrepone a su voluntad y le induce a presentar ideas e imágenes envueltas en el mismo celaje con que se ofrecieron a su mente" (pág. 904-905)<sup>21</sup> y "el simbolismo no sería bello si fuese claro. Así perdería todo su encanto, privando a los que lo escuchan o contemplan del último goce de la interpretación personal" (pág. 899). Ya algunos modernistas como Gregorio Martínez Sierra en su época lo sabía y por ello lo incluye en la revista *Helios*<sup>22</sup>.

Si consideramos los estudios de los profesores Ivan A. Schulman, Pedro González, Rafael Ferreres, Federico de Onís, José Carlos Mainez, Ricardo Gullón y Juan Ramón Jiménez está nuestra obra en plena época modernista (1800-1940), época de protesta y renovación. Si con ellos no desligamos el modernismo de la generación del 98 y consideramos la idea del noventayochismo como obra de reacción político social frente al desastre, este matiz se adelanta en Galdós y tendría una vitalidad exacerbada por su horizonte histórico en el discurso la *Fe Nacional*, que no creo se deba interpretar sin el episodio *Bodas reales* pues ambos textos se complementan interrelacionándose a aquellos "muros de la patria llenos de chorretazos del aceite de las lámparas" de la novela (cap. XXXIV) corresponden "los muros ahumados" siguiendo la misma imagen, también en los reiterativos *Habéis visto*. Asimismo la temática de la obra se continúa en el discurso predicando el amor entrañable a la tierra natal y preconiza la misma conducta para el canario que la realizada por Leandra que otea los horizontes desde su patria chica y desea que en cuanto no pueda sus anteojos lleguen a ver por ella más allá. Cito: "*Habéis visto* que ha llegado la hora de avivar en nuestra alma el amor a la patria chica para encender con él la llama inextinguible el amor a lo grande; *habéis*

*advertido* que la preferencia al terruño natal debe ahora ensanchar sus horizontes, llevándonos a querer y venerar con mayor entusiasmo el conjunto de tradiciones, hechos y caracteres de glorias y desventuras, de alegrías y tristezas, que constituyen el hogar nacional, tan grande que sus muros *ahumados* no caben en la Historia".

Todo este castellanismo o casticismo superador de aquel acendrado espíritu español y canario se viene a corresponder con el indigenismo hispanoamericano, evasión del mundo hostil que le cerca, revaloración con las raíces como se dice ahora. Una demanda de lo puro e ingenuo en que ya el profesor Hinterhäuser<sup>23</sup> ha visto a Rousseau por ese volver a la naturaleza primigenia. Ya D. Ricardo Gullón y otros reconocen la raíz romántica de esta estética<sup>24</sup>. Galdós en nuestra obra hace una parodia del romanticismo, aprovechando el efecto de la irrupción de la enloquecida Leandra clamante de la moralidad en el comedor donde la familia cenaba. Recuerda la aparición del convidado de piedra ante la figura de D. Juan tan admirada por Galdós<sup>25</sup> subrayada por las variantes en torno a la voz cadavérica, la voz terrible y cavernosa (cap. XXXI) de Leandra, que reacciona con sarcasmos e injurias en esa hora de la verdad. En este cuadro desmesurado se detiene mucho Galdós; en el manuscrito aparecen los consiguientes epítetos románticos. Por vía de ejemplo: "cuando vieron aparecer en la puerta del comedor a D<sup>a</sup>. Leandra en aterradora facha y actitudes de espectro (...) Los ojos de la señora como ascuas relumbraban y su rostro competía con las calaveras en escualidez y amarillo matiz de hueso recién exhumado. La voz nada tenía que envidiar a las voces más sepulcrales que en el teatro se oyen, simulacro de la oratoria de ultratumba, y toda la familia se estremeció oyéndole decir". Galdós adjetiva la voz en "con lúgubre carcajada" y más adelante en la variante XXXI, 249 del manuscrito: "Bruno sintió escalofríos y el *terror* erizó sus cabellos... los niños *aterrados*" de lo que resulta en la edición Príncipe: "D. Bruno sintió escalofríos y difícilmente respiraba. Viendo a los chicos *aterrados* fijando la vista en la *pavorosa* imagen de su madre". En general en la obra puede seguirse un hilo lúgubre en torno a Leandra, así desde el cap. XI, 218 se ironiza sobre todo su delgadez ascética: "y sin esperar respuesta se entapujó y a su alcoba enderezó el paso dando tumbos y chocando con las paredes y se inhumó al fin en su lecho como un difunto corretón que vuelve al descanso de su sepultura". Leandra está relacionada con todo lo que hay de abolengo español, con el romanticismo, con el misticismo<sup>26</sup>, con formas arcaicas y primitivas, con el *Quijote*. Todo ello viene a confirmar la existencia de aquellos ejercicios de estilo que alabó tanto Clarín y muestra a Galdós abierto a las nuevas corrientes sin abandonar lo antiguo.

### *Las amplificaciones y el ornato del estilo*

La segunda pregunta en nuestra investigación viene condicionada por los anteriores supuestos. Admitiendo ciertos indicios modernistas, se deberá reflejar esta voluntad artística de algún modo en la forma expresiva. De un estudio anterior, el que acompaña a la edición crítica habíamos sorprendido la multitud de correcciones galdosianas que añadían amplificaciones. ¿Cómo debíamos interpretarlas? ¿Eran simplemente un rasgo clasicista como el uso del enclítico o está relacionada con el modernismo? Al modernismo le caracteriza

como dice Edmundo García-Girón "el uso de más recursos poéticos que el romanticismo y un cuidado mayor de la forma expresiva"<sup>27</sup>, ello pues debe exteriorizarse de algún modo en Galdós...

Habíamos, pues, siguiendo a Lausberg<sup>28</sup>, cotejado las ampliaciones y el ornato del estilo. Habíamos comprobado el uso unimembrar a veces irónico formando parte del ritmo de la prosa en que están sumergidos tanto la lengua del narrador como la de los personajes. Esta fórmula según D. Manuel Muñoz Cortés aparece desde la Edad Media, de influencia latina, y se encuentra sobre todo en el Renacimiento italiano y en el *Quijote*. En el Barroco se encuentra en Fajardo, en Quevedo poco y en el siglo XVIII en textos jurídicos. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño<sup>29</sup> citan las bímembraciones y a veces verdaderas geminaciones en la lengua del *Quijote*, *no así en la de Sancho bímembrar*. Habida cuenta de la adoración que despierta en Galdós *El Quijote* orientamos nuestro estudio a la búsqueda de estos matices y salvo un pequeño pasaje el del monólogo de Leandro sanchesco convenciendo a su esposo Bruno de la aceptación del cargo político moderado (cap. XII) en que predomina la adición de argumentaciones en parataxis, su lengua se sumerge en igual río rítmico que la de los demás personajes. Ritmo grave, sosegado y armonioso. Se observan en don Benito las acumulaciones de que habla Hatzfeld como procedimiento expresivo que da vigor y dinamismo a la frase. Zamora Vicente<sup>30</sup> se pregunta si son impresionistas estas agrupaciones de dos elementos (juego cándido y celeste) o de tres menos frecuente (campanileo grave, argentino y litúrgico) que el diagnosticó como recurso estilístico del Valle-Inclán de la primera época, y considera modernista el afán de musicalidad por sí mismo. También Amado<sup>31</sup> Alonso en "Estructuras de las sonatas del Valle-Inclán" reconoce los triples o dobles miembros seguidos de comparación o proposición de relativo en la *Sonata de Primavera*. Todos coinciden en la musicalidad de la fórmula. Sólo unos pocos ejemplos colectados nos servirán aquí de documentación pues es tal su cuantía que codificarla exigiría una monografía: "[*trataban del asunto*]" y "*agitaban sus lenguas y secaban sus gargantas*", (Cap. VIII, 151). Se puede presentar sin enlace o conjuntivo recibiendo el segundo término la intensidad del primero. También se verifican pasajes de sinónimos de tanto uso cervantino<sup>32</sup>: "no era su familia [*todo era un engaño*]"> "*no era aquello su familia ¡Mentía engaño*" (cap. XXVIII, 256); "un aflictivo [*asombro*]"> "un aflictivo y *patético asombro*" (cap. XXVII, 115); informado de [*todas las ideas*]"> "*informado de todo principio nuevo y de toda idea culta*" (cap. XVII, 176). Notable es el uso enfático ironizante: "para [*los que allí van de tertulia*]"> "*para el descanso y esparcimiento de los padres de la patria*" (cap. IX, 103); se expresan matices referidos al asiento moral: "[*se sentía dichosa*]"> "*la conformidad y el buen criterio hicieronla dichosa*", (cap. XXVI, 99). Otro ejemplo de la enumeración de tres elementos: "cuando llegó el momento de traer al señor [*con todo el aparato*]"> "... se llenó la casa de aquel místico, solemne, imponentísimo aparato", (cap. XXXIII, 26). o "augurando [*como una pitonisa los mayores desastres y las revoluciones más sangrientas*]"> "augurando *desastres, revoluciones y el Diluvio Universal*", (cap. IX, 120). Hay fórmulas con relativo y comparativo pero son menos, harían demasiado prolija esta exposición. Lo evidente es que esta fórmula que aparece en los impresionistas puede proceder de las fórmulas clásicas porque tanto Gutiérrez Nájera como Ruben Darío incorporan los mejores elementos de la literatura peninsular del siglo de oro. Estos ya lo habían introducido desde 1875 José Martí en su prosa rítmica, plástica y musical, tan hispánica, pero a la vez tan reveladora de las

huellas del parnasianismo, del simbolismo, del impresionismo y del expresionismo francés como afirman Schulman y Pedro González<sup>33</sup>.

Galdós en nuestra obra no podía ser menos; el empleo de fórmulas clásicas las tenemos documentadas, por ejemplo el empleo del adjetivo concertado mediante la preposición *de* unido al verbo o al predicado nominal como complemento causal o limitativo que aparece desde Santa Teresa, *Cartas* según Salvador Fernández Ramírez<sup>34</sup>. Cito: “¿y quién es el marido? Pues un D. Francisco mozo muy galán y [*tan valiente como piadoso*]”> ...” mozo muy galán *de bello rostro sonrosado*”, (cap. XXVIII, 138). Este uso de los adjetivos como complemento causal con la misma función que desempeña un sustantivo de cualidad puede presentar la cualidad en su grado externo, por lo que el adjetivo se asocia muchas veces con el adverbio puro. Documentado en Santa Teresa, *Vida* por Kenitón: “de puro [satisfecho]”> “de puro *soplado no cabía en sí el bueno de D. José*”, (cap. IV, 185). A veces se omite la preposición y queda sólo el adverbio con partícula comparativa véase: “y en las orejas esmeraldas *grandísimas las mayores que he visto desde la no mas chicas que huevos*”> “y en las orejas esmeraldas *tan grandes como huevos de paloma... no tanto como huevos de avutarda*”. (cap. XVIII, 180).

En Galdós la oriundez hispánica destaca como fórmula de prestigio, hasta el punto de reproducir juegos con el género oraciones, modismos, refranes del *Quijote*, mucho del vocabulario está en el *Quijote* el uso del humor, el conflicto realidad-ilusión, la locura, etc. no podemos extendernos en este tema nos urge seguir con el ornato en el estilo, el lujo del discurso según Lausberg.

Conocido<sup>35</sup> es que Galdós parte del lenguaje coloquial de las metáforas familiares o expresiones hechas, fuente inagotable para el escritor. Así la frase “abierta la boca de par en par” se transforma en el cap. XIV: “Por la Virgen Estebanito no defienda Vd. mi boca, que es tal que no tiene el diablo por donde desecharla, ¡sí cuando me hace Vd. reir y esto es a cada rato *la aguanto todo lo que pueda*”> ...” *me aguanto para no abrirla toda y siempre procuro dejarla entornadita*”; o aquella otra de “llevar la cruz”: “Vicente que un rato por la tarde y otro por la noche [*le ayudaba a llevar la cruz*]”> “le servía *de Cirineo*”, (cap. XXXI, 20). En general siempre se encuentra mayor vigorosidad en las imágenes<sup>36</sup>, imágenes taurinas o de cacería a amorosa así como muchas de color clásico así el sema fuego como claro exponente de la pasión amorosa con miradas flamígeras, llamas de nostalgia etc. ligero detenimiento en el color negro o en el rojo como atributos simbólicos que resalta el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales: “y los moderados atizadores de la hoguera bailaban gozosos en torno [*a las llamaradas*]”> “a las *rojas* llamaradas”, (cap. II, 133). Comparaciones con las novedades pictóricas francesas: “cuyo rostro estilo Pompadour o Watteau [*de abanico*]”> ...”Watteau *parecía haber colaborado como artífices todos los amorcillos de abanicos y porcelanas*”, (cap. XXV, 67); o aquellas comparaciones místicas y embellecedoras: “que se quedará Vd. [*absorta recreándose en aquella música de ruiseñores*]”> “Vd. *atónita y suspensa como si oyera sonidos de arpas celestiales*”, (cap. XXVI, 293); o la metagoge que aplica adjetivos afectivos a cosas inanimadas: “Metieronse en su cuarto que tenía ventana al patio y allí oyeron [*granizadas de cohetes restallando*]”> oyeron *el restallido de cohetes en los aires como una carcajada de las nubes*2. (cap. XXXIV, 84).

En general se evidencia el cuidado de la forma expresiva, sobre todo en la galerada. Tras la compulsiva de variantes se observa una cierta especialización en cada personaje. Son frecuentes las hipérbolos<sup>37</sup> en la voz del narrador pero Galdós no se detiene tanto en él como en el lenguaje campesino de Leandra con hipérbolos puras que alcanzan el límite de lo inverosímil desde: "se había crecido tanto el hombre [*a tal alto*]"> ... "*que ya no se le veía la cabeza de tal alto que estaba*", (cap. X, 65), a "ese Duque vendrá el día que *yo sepa hablar inglés [o en que me salgan]*"> "*o en que me salgan pelos en el cielo de la boca*". (cap. XXIII, 107) o aquella muy meditada: "Verás tu todo eso Bruno gran bestia cuando [*el sol salga por Poniente se ponga por Levante o cuando las ramas se afeiten las barbas*] [*las ranas crien pelo o cuando el sol salga por Poniente*] vuelen los bueyes y [*crien pelo las ranas*]"> "*vuelen los bueyes y se afeiten las ranas*" (cap. XXIV, 59) o las antítesis acentuando el humorismo: "¿Cómo es que siendo tan bajo [*de techo la casa del cura*]"> ... "*tan baja la puerta de la rectoral pudo entrar tu padre con aquel sombrero tan grandísimo*". (cap. XXIX, 253). Acentuando el dramatismo: "Quiero madrugar [*en*]"> ". 2por sí el día *primero que viene es el último de mi vida*" (cap. XXXI, 160). Las anáforas caracterizan el lenguaje enfático y retórico de la política. Reproduce el estilo parlamentario Milagro, le imita Bruno y ambos lo copian del florido López: "Sí amigos míos, [*yo aseguro aseguro que la única solución*]"> ... "*hermanos míos prosiguió D. José imitando el estilo de López: yo sostengo, yo aseguro, yo declaro que la gravísima situación de la patria*", (cap. VII, 166). En Bruno se presenta también la anadiplosis rasgo petulante en su voz: "[*no puedo aceptar*]"> "*no puedo vender mi alma y mi alma es la libertad*" (cap. XI, 179); y juegos de palabras, relevantes por la bobería y la fantasmagorías del personaje: "[*Veo que has adivinado*]"> "*Ya que has adivinado el caso, adiviname la persona*", (cap. XXVI, 14). Menos frecuentes son las anáforas en la voz de Cristeta que gusta más de las antonomasias: "[*el viejo de Francia*]"> "*El viejo de las Tullerías*" (cap. XX, 178), "[*En su soledad de Bourges*]"> "*El solitario de Bourges*" (cap. XVII, 114). Este personaje logra con las antonomasias un cierto aire de suficiencia al hablar en clave sobre todo ante la rústica y atónita Leandra. Cristeta se distingue por las exclamaciones emotivas, ella subjetiviza la historia cuando sustituye al narrador y con técnica nueva en Galdós, instituida en historiadora-noveleradora personifica la historia, al actuar como testigo de la vida de Palacio; los hechos históricos serán expuestos según su imaginación y su emotividad con un lenguaje repleto de giros castizos y populares e interrogaciones retóricas: "[*Coburgo dice usted que este es de una*]"> "*Del Coburgo ¿qué quiere Vd. que le diga?*" (cap. XIX, 72). La metonimia, conocida su utilidad en el lenguaje coloquial, en la voz del narrador: "Las grandes [*creaciones románticas*]"> "Los grandes cerebros del romanticismo" (cap. XV, 144); también la anadiplosis: "Con dichas leyes [*hoy (casi) fusilaban*]"> "Con dichas leyes *fusilaban hoy los fusilables de ayer y mataban los moralmente muertos*". (cap. XXV, 123). Incluso las asociaciones cromático-auditivas: "*el ave hacía tres reverencias acompañadas de tres sonidos graves que eran su fórmula habitual de ofrecer sus respetos*" (cap. XXVIII, 88). Lo que predomina en el narrador al final de la obra son las metáforas luminicas: "por la virtud de las combinadas luces cubriría el edificio la [*grandiosa faz*]"> "su *ancha faz con inmensa ringleras de topacios, rubies, esmeraldas, diamante y zafiros*". (cap. XXXIII, 179), o "Signo de este contento era el resplandor de las luminarias que convertía calles y plazas en [*jardines de fuegos*]"> "*en encantados paraísos*

*de fuego y piedras preciosas*". (cap. XXXIV, 140). Destaca los recursos fónicos: ["*Como ecos de tempestad el viento*"]> "*Como ruido decreciente de una tempestad que corre*" (cap. XXXII, 155), "D. Bruno y Cristeta no hacían más que suspirar [*silenciosos*]"> "*Contemplando en silencio el lastimoso cuadro*". (cap. XXXII, 153); La onomatopeya aquí precipita la vaguedad del sueño: ["*al run run soñoliento*"]> "*Mecida por el run run soñoliento*"; Galdós sabedor de los efectos auditivos lo proyecta sobre un personaje del cap. II: "quería su Excelencia fascinarles con periodos que lisonjeaban el oído y despertaban ideas placenteras efecto semejante al de los brillantes colores y al de los orientales perfumes." Para finalizar citaremos de la voz del narrador el mismo artificio retórico empleado por José Martí en la pintura de Páez en 1888 al que tanto énfasis ha otorgado Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González<sup>38</sup>: "Grande era Páez *al resplandor de las llamas* de San Fernando, incendiado por sus propios habitantes para que Morillo no pudiera hacer de él fortaleza contra patriotas; grande era en los llanos cuando, hajar contra hajar con luces emulas centelleándole los ojos iba su caballo blanco al lado del potro de Bolívar, grande en las Queseras, tundiendo a los de Morales con el cuento de la lanza cuando de herir a los seis mil con sus ciento cincuenta, ya se le había embotado hasta el filo; grande en Carabobo" (Lex. II, 59), elemento estético usado por los modernistas, en Galdós: "Signo de este contento era *el resplandor de las luminarias* que convertía calles y plazas en encantados paraísos de oro, fuego y piedras preciosas; signo el chispear de los artificios pirotécnicos y las vistosas perspectivas de *llamaradas*, destellos y lluvias de mil colores; signo el son alegre de las músicas y el reír de la gente que en tropel corría bulliciosa soltando también chispas, como si las almas fueran pólvora y las palabras lumbre". (cap. XXXIV). En el siguiente capítulo vuelve a repetir Galdós el mismo artificio dos veces, cito la última: "En verdad que el pueblo ha querido de veras a La Reina Isabel, así en los tiempos felices como en los desgraciados. La quiso en la niñez, en la juventud, en sus desposorios, en todo su reinado, sin que los errores de ella amenguaran ese efecto, la quiso cuando la vió tambaleándose al borde del abismo, la quiso también caída y todo se lo perdonaba con una garbosa y campechana indulgencia como entre iguales". (cap. XXXV).

Galdós empecinado en la preocupación formal, ya lo había reconocido Pardo Bazán, y después de escribir tantas obras allá por 1904 todavía le vimos decir: "Busco...busco... Naturalmente al escribir hay siempre que buscar. No sé lo que harán los otros; pero yo desecho muchas ideas muchas formas fáciles... Por lo demás el estilo no deja de construirlo un escritor mientras no deja de escribir"<sup>39</sup>.

Como consecuencia y resumiendo en breves términos lo hasta ahora expuesto, existen en nuestra obra indicios de modernismo en pasajes ornamentales donde se busca lo maravilloso y donde destacan en contra de la precisión realista el uso de epítetos ponderativos y encarecedores poco precisos, novedad exótica que junto con el impresionismo con el disfrute de sensaciones, exteriorización del alma, se une al indigenismo sin que desaparecieran alusiones a elementos extranjeros o reminiscencias de otras artes. Pero no es de una manera superficial, formal, sino que Galdós vuelve a la naturaleza viéndola con ingenuidad, sencillez e intensidad, tal como la sentiría Verlaine, no con el hacinamiento de objetos realistas sino destacando el pormenor expresado con detenimiento y belleza, aquí el vuelo del ave halla la belleza de un ligero pajarito. No es un movimiento superficial sino

muy hondo unido a la naturaleza que da como resultado la preocupación estética, piedra angular que se patentiza en los ejercicios de estilo en la que se impuso como norma expresiva lo hispánico tanto en lo temático como en lo lingüístico y lo estilístico. Por ese indigenismo, valoración de nuestro pasado, es por lo que Valle-Inclán considera a Galdós entre los precursores del modernismo "porque narra los senderos de la tradición"<sup>40</sup>. Por estas razones y sobre todo por las confesiones del autor en 1902 creemos que Galdós sin abandonar del todo a Mesonero que abrió sus ojos al realismo, fija su mirada reverberante en la nueva generación, siempre atento a las corrientes de la época.

#### Notas

<sup>1</sup> en *Cartas desconocidas de Galdós a la Prensa de Buenos Aires* de Willian Shoemaker. Madrid. Ed. Cultura Hispánica 1973.

<sup>2</sup> citado por el profesor Antonio Cabrera Perera en *Angel Guerra narrador canario*. Madrid Cátedra 1983, pág. 308 y s.s. en un periódico de Las Palmas de G. C. del 24/2/1899.

<sup>3</sup> Véase *Direcciones del Modernismo*. Madrid. Gredos. 1963, pág. 222

<sup>4</sup> "Galdós y el estilo de la vejez". *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Tomo OO, Castalia 1961 y "Los estilos de Galdós". *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega 1965, págs. 573-583.

<sup>5</sup> Véase "El Simbolismo religioso" en *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. (Ensayo de estética realista). Bogotá. Publicaciones del Instituto Caro Cuervo, 1967.

<sup>6</sup> *Vida y obra de Galdós*. Madrid. Gredos 1974, pág. 146.

<sup>7</sup> Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética* IV Madrid. Gredos 1966, pág. 167.

<sup>8</sup> *El epíteto en la lírica española*. Madrid. Gredos 1970.

<sup>9</sup> Los corchetes son nuestros e indican lo que estaba en el manuscrito tachado.

<sup>10</sup> Véase José Schraibman. "Los estilos de Galdós" *op. cit.*

<sup>11</sup> "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 286. Abril 1974.

<sup>12</sup> En *El Modernismo en La Gloria de D. Ramiro*. Madrid. Gredos 1984, pág. 134.

<sup>13</sup> No es la primera vez que hablamos en la obra esta mención se lee en el cap. XXVIII: "Entre los pliegues de las blancas cortinas y el cristal de las laminotas de la Virgen de Calatrava muy hueca de vestido y con tiara en la cabeza lucían unas unos puntos negros, obra de las moscas al parecer, pero en realidad eran las miradas de los tatarabuelos que allí permanecían contemplando la rotación majestuosa de la casa a través de los siglos".

<sup>14</sup> Azorín *Un poeta* publica en *El Progreso* de Madrid el 5/3/98: "Yo no sé si las cosas tienen alma como pretenden los grandes artistas Verlaine Maeterlinch, Rodenbach" en Rafael Ferreres *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid. Gredos 1975.

<sup>15</sup> Gonzalo Sobejano *op. cit.*

<sup>16</sup> Se puede comprobar en textos comentados por Allen W. Phipplis en *Amistad Funesta* 1885 de José Martí se incluyen unas bellas páginas impresionistas sobre el concierto del músico Kelefly. Reproduce Phipplis unas líneas en su opinión debidas a Ruben Darío: "Las notas se escapaban del

instrumento como los pájaros de una jaula que al salir hicieran galas de su tesoro de trinos y gorjeos".

<sup>17</sup> Rafael Ferreres. "Aportaciones de Verlaine a los modernistas" *op.cit.*, pág. 89-90.

<sup>18</sup> Ricardo Gullón. "Esteticismo y Modernismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 212-213. agosto-septbre. 1967, págs. 373 a 387.

<sup>19</sup> En Edmundo Gracia-Girón. "La azul sonrisa" en Lily Litvak. *op. cit.*, pág. 131.

<sup>20</sup> Como curiosidad aquí no se escribe la avutarda que es un ave grande como un pavo sino la abubilla. El mismo autor lo explica en un folio anejo que debió servirle para la corrección de pruebas. Actualmente en la Biblioteca Nacional.

<sup>21</sup> *Ob. Comp.* Tomo VI. Madrid. Aguilar 1951.

<sup>22</sup> Ricardo Gullón. *Direcciones...* *op. cit.*

<sup>23</sup> Los Episodios Nacionales de Galdós. Madrid. Gredos. 1963.

<sup>24</sup> *Op. cit.: Direcciones...* El mismo profesor Gonzalo Sobejano *op. cit.* encuentra adjetivaciones de Víctor Hugo en Ruben Darío, pág. 321.

<sup>25</sup> Véase *Las Cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*. de William Shoemaker. Madrid. Ed. Cultura Hispánica 1973. carta 69 (3/12/86) y (2/1186) al hablar del D. Juan Tenorio de Zorrilla se lee: "El drama del Convidado de Piedra, cuyo origen se pierde en la oscuridad de nuestro grandioso teatro ha recorrido todas las literaturas y ha tenido puesto de honor en las lenguas todas. Donde quiera que ha habido arte se ha oído la voz de la estatua, de la estatua de mármol que responde a la invitación del libertino y se ha visto el *formidable efecto* de la misma presentándose en el festín. Quizás no exista en todo el arte dramático que idearon los hombres situación más grandiosa, ni más profundo sentido moral.

<sup>26</sup> Véase en Gustavo Correa. "Tradicción mística y cervantismo en las novelas de Pérez Galdós (1890-97)". *Revista Hispánica* volumen 53, n.º 4. December 1970.

<sup>27</sup> En Lily Litvak. *op. cit.*, pág. 130.

<sup>28</sup> *Elementos de retórica literaria*. Madrid. Gredos 1983.

<sup>29</sup> En Sintagmas que no progresivos y pluralidades" en *Seix Calas de la expresión literaria*. Madrid. Gredos 1963.

<sup>30</sup> En *las Sontas de Valle-Inclán*. Madrid. Gredos 1966.

<sup>31</sup> En *Materias y forma en poesía*. Madrid. Gredos 1965, págs. 247-249.

<sup>32</sup> Véase *La lengua del Quijote* de Angel Rosenblat. Madrid. Gredos 1978.

<sup>33</sup> *Op.cit.*

<sup>34</sup> *Gramática española*. Madrid. Publicaciones de la revista de Occidente. 1951, pág. 105.

<sup>35</sup> Véase Claude Moriani. "Les procedes de style dans Fortunata y Jacinta". 1963. Inédita. (Casa Museo Pérez Galdós).

<sup>36</sup> Véase Francisco Ynduráin. "Valle-Inclán y Galdós: un estudio de imágenes" en *Clásicos Modernos*. Madrid. Gredos 1969, pág. 171-184. Unos ejemplos de nuestras variantes taurinas: VII, 146 "para que no fallase la suerte y fuese seguro el terrible bajonazo con que pensaba rematarle"> "cuadrarle bien para que no narrase la estocada", XIV, 7 "las niñas libando el capullo de sus amores"> "las niñas lidiando a sus novios" etc.

<sup>37</sup> ¡Qué diferente el estilo de esta época a juzgar por el juicio de Clarín en otras: "en su estilo, como en su carácter, no es aparatoso ni bullanguero, huye de la exageración, no amplifica, satiriza la forma asiática, desdeña la hipérbole, ama el eufemismo, escribe entre líneas y gusta de ser entendido en medias palabras". Lepoldo Alas, Clarín. Galdós. Madrid. Renacimiento 1912, p. 312.

<sup>38</sup> En "Martí, creador de la prosa modernista" de *Martí Darío y El Modernismo*. Madrid. Gredos 1974, pág. 172.

<sup>39</sup> Entreviú con Luis Bello. "Aniversario de Galdós". Diálogo antiguo". *El Sol*. Madrid. 4/1/1828.

<sup>40</sup> Sacado del texto de Allen Whillips. "Galdós y Valle-Inclán: "A propósito de un texto olvidado". *Anales galdosianos*. Las Palmas de G. C. Cabildo Insular de Gran Canaria año 1979, XIV, pág. 110.