

LA BÚSQUEDA DEL AMOR, DE LA VERDAD Y DE LA HISTORIA: *LOS DUENDES DE LA CAMARILLA* (1903)

Lieve Behiels

Los duendes de la camarilla, tercera novela de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*, no ha recibido hasta ahora mucha atención crítica. Que sepamos, no existe hasta la fecha ningún estudio monográfico sobre ella. Montesinos calificó esta novela como «uno de los mejores episodios, y no sólo de esta serie»¹, y Joaquín Casaldueiro elogia las dos antagonistas femeninas, Lucila y Domiciana, que «pertenecen a lo mejor del repertorio galdosiano»². Para Hinterhäuser, «desgraciadamente, es aquél uno de los tomos más lentos de todo el ciclo»³.

En el primer capítulo de la novela, y en menor medida en los dos siguientes, empiezan a tenderse hilos temáticos que sustentarán la estructura de la novela y que se podrán seguir a lo largo de su desarrollo. Por eso nos parece importante analizar con algún detalle los primeros capítulos, que pertenecen, según Montesinos, a las «páginas de gran novela» de la cuarta serie⁴. A continuación estudiaremos la fiabilidad del narrador «omnisciente» y de los narradores en los que delega su tarea, y la relacionaremos con la visión de la historia que se desprende de esta novela.

A diferencia de las dos primeras novelas de la serie y de la cuarta, no es una novela en primera persona, enfocada por el narrador-protagonista Pepe Fajardo, ausente de *Los duendes*⁵. Tenemos un narrador «om-

¹ J. F. MONTESINOS, *Galdós III*, Madrid, Castalia, 1980, p. 141.

² Joaquín CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1961, p. 145.

³ Hans HINTERHÄUSER, *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, p. 112.

⁴ J. F. MONTESINOS, *op. cit.*, p. 230: «No hay detalle en esas páginas que no sea de relevancia absoluta, prodigioso de observación y de invención —el detalle de los zapatos rojos, cuyo origen se explica luego, es un hallazgo admirable, y la explicación otro. Desde esas líneas, el lector más desatento se siente metido en la novela.»

⁵ En la segunda mitad de la novela Domiciana informa a Lucila sobre el paradero de Fajardo y sobre el estado de sus relaciones con Eufrosia de Socobio.

nisciente» que en muchas ocasiones cede la palabra a los personajes, que se convierten a su vez en narradores.

El anónimo narrador se hace muy presente a partir del primer párrafo:

Medio siglo era por filo..., poco menos. Corría noviembre de 1850. Lugar de referencia: Madrid, en una de sus más pobres y feas calles, la llamada de Rodas, que sube y baja entre Embajadores y el Rastro. (II, 1569)⁶.

Enuncia tiempo y lugar de la acción, pero no se preocupa por la impresión de artificiosidad que crea en el lector el laconismo de la mención. El narrador no justifica ni su presencia ni su saber. Las frases citadas constituyen el punto de partida obligatorio del relato, redactado en un estilo escueto, casi telegráfico, donde sólo se destaca la caracterización socio-estética del paisaje urbano.

En la descripción dinámica del lugar enfocada desde una perspectiva cinematográfica llaman la atención el juego de luces y sombras y la animación de los objetos:

El farol de la esquina dormía en descuidada lobreguez; el inmediato pestañeaba con resplandor agónico; sólo brillaba, despierto y acechante, como bandido plantado en la encrucijada, el que al promedio de la calle alumbraba el paso a una mísera vía descendente: la Peña de Francia (*ib.*).

La lluvia influye en la percepción de los espacios:

Las gotas de la lluvia bailaban en los charcos, produciendo un punteado luminoso: era la única claridad que permitía discernir los contornos de aquel archipiélago y precisar sus sirtes engañosas o el seguro de sus islotes (*ib.*).

El juego de luces y sombras es un motivo recurrente en la novela, y sus escenas fundamentales están convenientemente ambientadas como para un cuadro impresionista⁶.

En esta siniestra oscuridad —los dos vocablos se repiten en la primera página de la novela— el narrador enfoca a una mujer que se caracteriza en primer lugar por su modo de andar y de sortear los obstáculos, y luego por los colores de su ropa: está totalmente vestida de negro, pero en los pies lleva «zapatos o borceguíes rojos, de un tono vivo de púrpura, como la sotana de los monagos» (*ib.*). Acto seguido aparece la asociación entre los pasos del personaje y la brujería, verdadero *leitmotiv* de la novela, como veremos a continuación. Hasta que el personaje reciba un nombre, al final del primer capítulo, se le designa metonímicamente como «la viajera de los rojos escarpines», «la de los zapatos colorados», «la de los rojos chapines.»

⁶ Las citas están tomadas de la edición de las *Obras completas* preparada por F. C. SAINZ DE ROBLES (Madrid, Aguilar, 1951). Mencionaremos entre paréntesis el tomo y la página.

Después de haber seguido el personaje desde fuera, el narrador lo enfoca desde dentro, cuando dice por ejemplo que «su actitud (preocupada) habría podido trasladarse al lenguaje común sin más literatura que esta sencilla interrogación: «¿Serán...?»» (II, 1570). Así hace un comentario autorreferencial sobre su propia función, que es la de servir de mediador entre el personaje y el lector, pero el lector no recibe la información suficiente para saber a quiénes tiene miedo la joven.

El narrador sigue en su función de «traductor»; nos explica lo que dicen los chapines, «que era lo único de ella que en aquel silencioso navegar hablaba» (*ib.*). Nos introduce, pues, en un universo donde todo es significativo en potencia, pero su marcada ironía debería poner en guardia al lector contra los desvíos de la manía de interpretar. La animación de los objetos debería bastar como advertencia.

Los objetos duermen como seres animados, los humanos se convierten en animales, como los transeúntes que el personaje ve sumirse por un agujero, «como alimañas que habitan en los cimientos de los edificios» (II, 1570). La falta de luz hace, pues, que se borren las fronteras entre los seres y que nada sea lo que parece. La transformación metafórica de los objetos continúa cuando el narrador sigue al personaje en un depósito de puertas, ventanas y balcones:

Dormían las filas de puertas ordenadas por tamaños, como inmensos tomos de interminables enciclopedias; dormían los que fueron balcones y ya parecían jaulas; dormían las rejas, que ya eran como descomunales parrillas para el asado de bueyes enteros (*ib.*).

Prosigue su camino por otro patio lleno de material de derribo, donde predominan «los fragmentos de altares, de púlpitos y demás carpintería eclesiástica» (*ib.*). El lector no puede hacer menos que recoger al vuelo la alusión a una iglesia decadente, cuya crítica constituye el trasfondo ideológico de la novela⁸.

A partir del universo feo y mísero de los barrios bajos de Madrid, el narrador crea otro universo con discretos rasgos fantásticos, que abre posibilidades infinitas a la interpretación. Más adelante veremos la lucha de la protagonista para descubrir el sentido que se esconde detrás de las apariencias conflictivas.

⁷ Joaquín CASALDUERO (*Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1961, p. 141) dedica un extenso párrafo al comentario de una escena entre Domiciana y Lucila (capítulo XXI, edición citada, p. 1627), donde la luz es analizada por sus características físicas, no por su calidad simbólica. Creemos que en el párrafo del primer capítulo, que nos ocupa ahora, el rico simbolismo tradicional de la luz y la oscuridad sí que desempeña un papel importante.

⁸ Brian DENDLE (*Galdós. The Mature Thought*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1980, p. 106) sintetiza así el mensaje ideológico de la novela: «In *Los duendes de la camarilla* (February-March 1903), as in the two previous *episodios*, Galdós attacks clericalism and refers, in passing, to Spain's social problems.»

El narrador sigue a su personaje en un camino ascendente hacia una especie de guardilla paupérrima. Allí la joven, Cigüela, se encuentra con su amante, al que llama Tolomín. La indeterminación de los nombres hace borrosa la identidad de estos personajes, cuyas señas de identidad el narrador no comunicará hasta el segundo capítulo⁹. Estamos, pues, en presencia de un narrador «omnisciente» juguetón, que estimula la fantasía de su lector y que se divierte proponiendo y resolviendo una incógnita tras otra.

Los personajes contribuyen a su vez a hacer fabulosa la realidad circundante. Cigüela transforma irónicamente el tugurio donde vive de la manera siguiente:

Pero antes tengo que arreglarte un poco tu sala, tu gabinete, tu camarín y toitas estas dependencias *maníficas*, como decimos las manolas y *magggg...níficas*, como decimos las señoritas del pan pringado (I, 1571).

Al final del primer capítulo se reintroduce el tema ideológico de la novela: el amante de Cigüela, militar, se imagina haber oído tiros de fusilería, a lo que la joven responde que «Madrid está más tranquilo que un convento de monjas..., no, no es buena comparación..., más tranquilo que un cementerio» (II, 1572). A continuación veremos que en esta novela no se puede calificar precisamente de tranquilo, sino de todo lo contrario, al convento de las monjas franciscanas regentado por Sor Patrocinio.

La frase final del capítulo es una réplica del amante: «la reina eres tú; tú eres España; tú la Libertad» (*ib.*), con lo cual la identificación del personaje femenino es definitiva: Cigüela es Lucila Ansúrez, la celtibera, que en la novela anterior queda continuamente asociada con la reina Isabel II por el narrador Fajardo, que en su búsqueda de la verdadera historia de España, la del pueblo y del trono, llega incluso a confundirlas¹⁰.

En el segundo capítulo el lector aprende que Lucila ha asistido a la inauguración del teatro de la ópera, que coincide con los días de la reina, celebrados con los cañonazos rituales y que su amante había tomado por señal de una revolución incipiente. Su réplica relaciona a su vez varios temas cuyo eco percibiremos a lo largo de la novela: «más falta nos hace la Libertad que todos los santos del almanaque, y más cuenta nos tiene una revolución bien raída que el mejor coliseo para ópera y baile» (II, 1573). Pero los cañones que han sonado «en broma» por la tarde destiñen sobre los que Tolomín quisiera oír «en serio». La revolu-

⁹ Véase Lieve BEHIELS, «Estabilidad e inestabilidad de los nombres de personajes galdosianos» en *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création. Textes recueillis par Jacqueline Covo*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 30-35.

¹⁰ Cf. NARVÁEZ (*Obras completas*, I, 1549, capítulo XXVI). Diane UREY (*The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, 1989, p. 104 ss.) estudia la identificación progresiva entre Lucila, Isabel II y el pueblo español.

ción, ¿puede ser más que una función, al igual que la celebración de los días de la reina?

El tema del teatro, muy presente como metáfora de la vida política en la cuarta serie¹¹, se conecta con el *leitmotiv* de los zapatos rojos y con la visión de la historia por los personajes. Jerónimo Ansúrez ha encontrado un empleo que le encanta en el nuevo teatro de la ópera. Identifica la vida pública con el teatro:

La ópera es el puro señorío y el aquel más fino de las aristocracias nobles, como quien dice, porque todo allí es de familias reales, y por eso el teatro se llama Real, siendo los reyes los tenores y reinas las cantarinas, verbigracia, tiples... (II, 1574).

A continuación se nos aclara la incógnita sobre el origen de los zapatos de bruja: eran para las brujas de una tragedia no nombrada que el lector identifica sin problema con *Macbeth*¹². Pero en seguida surge otro problema: ¿como ver en la guapísima e ingenua Lucila una bruja shakespeareana, o verdiana?

Más adelante en el capítulo vemos un ejemplo típico de la mezcla de elementos que pertenecen a esferas a primera vista tan diferentes entre sí como la religión, el erotismo y la ópera¹³. Lucila le lava la cara a su amigo, al que compara con «un santo viejo que (su) sacristana ha encontrado en un desván» (II, 1575). No estamos lejos de la «carpintería eclesiástica», abandonada en el patio del primer capítulo. Lavado, el militar ya es «santo nuevo, acabadito de poner en el retablo» (*ib.*), ¿santo de la nueva religión revolucionaria? Ansúrez lamenta que Lucila no haya podido estudiar música para cantar en la ópera, donde habría podido lucir su belleza, «que en este beaterio entra por mucho el buen palmito y el salero del cuerpo» (*ib.*). Aquí es la música la que nos conduce a la religión en su vertiente de fachada hipócrita, es decir, teatral. Después de haber visto las coristas, «todas con alhajas de vidrio y diademas de cartón dorado» (II, 1574), Lucila puede apreciar a través de una mirilla las joyas «de verdad» que llevan la reina y las damas de la corte. Para Lucila, el teatro está en la sala, y su comentario es despreciativo: «era como una feria» (II, 1576).

El tercer capítulo trae la solución de otro par de enigmas planteados en los anteriores. El narrador «se mete dentro» de la cabeza de la protagonista y nos comunica la historia de sus amores con el capitán Bartolomé Gracián, condenado a muerte y perseguido por la policía. El lector

¹¹ Véase Lieve BEHIELS, «Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*,» en *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, I, pp. 67 ss., Excmo. Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

¹² Para el lector que no consiga identificar la obra a base del resumen del capítulo II, la solución del enigma aparece en el capítulo siguiente, donde vemos a Lucila «calzada con los borceguíes rojos y puntiaguados de las brujas de *Macbeth*» (II, 1578).

¹³ Diane UREY (*op. cit.* pp. 101 ss.) estudia estas asociaciones a lo largo de la cuarta serie en el capítulo «Women and Writing in the Fourth Series.»

sabe ahora cómo intepretar la misteriosa pregunta «¿Serán?...» de Lucila al principio del primer capítulo: la pobre tiene pesadillas con la policía que podría venir a detener a su hombre. También comprendemos ahora la manía de Lucila de nunca utilizar el nombre de su amante, porque «eliminado aquel nombre de todas las partes del universo, quedaría en salvo la persona que lo llevaba» (II, 1577).

Por primera vez, el narrador se identifica como historiador, y un historiador que no resulta de mucha confianza, ya que confiesa no conocer los especiales accidentes que posibilitaron la estancia de Lucila en el Palacio Real y en el convento de Jesús. El lector se enterará, primero parcialmente, en la primera larga conversación entre Lucila y Domiciana, de que las mujeres se conocieron en el convento (II, 1579). Todos los detalles los conocerá a través del diálogo entre Lucila y Rosenda (II, 1650 ss.).

En los primeros capítulos de la novela, el narrador libera la información con cuentagotas, va solucionando parcialmente los pequeños misterios que introduce y va sustituyendo los ya resueltos por otros nuevos. Acostumbra al lector a unos constantes movimientos proyectivos. Las inseguridades se resuelven, pero a un ritmo controlado por el narrador que va jugando con la información de la que dispone. Como empieza por enigmas insignificantes, a la hora de enfrentarnos, exactamente en la mitad de la novela ¹⁴, la incógnita de la separación de Gracián, nos tiene familiarizados con su costumbre de retardar el momento de la solución. Para recibir información fidedigna sobre el desenlace del rapto de Gracián tenemos que esperar la novela siguiente, *La revolución de julio* ¹⁵.

Después de haber realizado un mínimo análisis estilístico de los tres primeros capítulos, podemos pasar a un estudio más global de algunos aspectos temáticos mayores como la relación entre el teatro, la historia y la política y del papel camaleónico del narrador.

Si durante los primeros capítulos el narrador enfocaba a Lucila, ahora pasa a seguir a Domiciana, comunicándonos en primer lugar los datos esenciales de su biografía: es una monja exclausturada que dirige la cerería de su padre y se ha aficionado a la herboristería. El narrador la califica de «profesora empírica de arte herbolario y de alquimia doméstica» (II, 1581). Se dedica, pues, a las actividades adscritas tradicionalmente a las brujas. Cuando descubre los zapatos rojos de Lucila, los quiere para sí. Al fin, el calzado de las brujas de *Macbeth* ha llegado a su destino. Veremos cómo Domiciana, al igual que sus antecesoras shakespearianas, consigue sembrar la confusión y causar la desgracia a causa de sus dis-

¹⁴ A principios del capítulo XVII de una novela que cuenta treinta y dos.

¹⁵ El jefe de la policía de Madrid le cuenta a Pepe Fajardo (*La revolución de julio*, edición citada, III, 47) que Bartolomé Gracián estaba guardado en las habitaciones altas del palacio por dos señoras que no puede nombrar. El policía «Sebo» (Telesforo del Portillo) nos aporta las aclaraciones definitivas (*ib.*, 52-55).

cursos ambiguos. Incluso el color «de un tono de púrpura, como la sota-na de los monagos» (II, 1569) le cuadra a Domiciana que vive entre gente de iglesia.

La ex monja le proporciona a Lucila dinero, comida y consejos mortificantes, a cambio de ayuda doméstica y de conversación. En los capítulos V a VIII el narrador se hace cada vez más ausente, hasta esconderse totalmente detrás de la narradora Domiciana, que cuenta a Lucila una versión personalísima de la historia española reciente, enfatizando la influencia de Sor Patrocinio en la familia real. Es una narradora caprichosa y sin demasiados escrúpulos. Comentando un supuesto milagro de la madre, dice: «En fin, yo te cuento el prodigio como me lo contaron, y lo que haya de verdad ya me lo dirán las escrituras» (1590).

Domiciana es una artista consumada de la palabra —como la madre Celestina, con la que comparte también las artes alquímicas, que le permiten, como a ésta, entrar en cualquier casa— a la que la pobre Lucila sólo puede oponer sus buenos sentimientos. Pero Lucila se convierte a su vez en maestra cuando habla de su amor por Gracián. Son los relatos de Lucila los que despiertan el deseo de Domiciana por un hombre que no ha visto en su vida.

La dificultad del lector para atribuir un valor de verdad a la información que le llega a través de la mediación del narrador es la misma que experimenta Lucila al escuchar los cuentos de Domiciana. Y el narrador se sirve de la terminología de la poética clásica para calificarlos:

En todo ello resplandecía la verosimilitud: pero la guapa moza, llevada por su desamparo y la tenacidad de sus desdichas a un horrendo escepticismo, en los hechos más inocentes veía sombrajos o barruntos de nuevas tribulaciones (II, 1594).

Lucila se entera de la caída de Narváez, el diez de enero de 1851, en la cerería de Domiciana, y traslada inmediatamente este acontecimiento a su situación particular: podría significar una mejor suerte para su amante. En el mismo capítulo noveno aparece por primera vez otra imagen que volverá a surgir en la novela. Lucila presenta la tarea de la cera, dirigida por Domiciana. La rueda de la que cuelgan los pabilos gira «en circular procesión de tiovivo» (*ib*). Lucila está impresionada por «la ceremoniosa marcha (...) imagen de las cosas eternas y del giro del tiempo» (II, 1595). Esta metáfora parece oponerse a la percepción del puntual acontecimiento político que se acaba de referir, y que se inserta en otra concepción totalmente distinta del tiempo como proceso evolutivo. Pero podría tratarse de una contradicción sólo aparente, ya que la misma metáfora vuelve a aparecer cuando Lucila y Bartolomé se interrogan sobre la misteriosa persona que podría interesarse por el indulto:

Lucila (veía) pasar por su mente, con marcha circular de tiovivo, una repetida procesión de monjas y damas. Del propio modo, andando y repitiéndose, iban las velas colgadas en el taller del cerero (II, 1604).

¿Podría interpretarse esta imagen como una percepción por parte del personaje de la inanidad de los cambios políticos, sólo aparentes?

Domiciana se va a especializar en una rama muy específica de la narración histórica. Su amiga y protectora doña Victorina de Sarmiento la utiliza como «telégrafo» entre Palacio, donde vive, y el convento de Jesús:

(La madre Patrocinio) gustaba de reunir y archivar una viva documentación humana, de accidentes, menudencias o gacetillas que eran de grande auxilio para juzgar con acierto y enderezar bien las determinaciones. La exactitud, la sinceridad concienzuda con que Domiciana transmitía de un extremo a otro las opiniones o noticias que se le confiaban, sin quitar ni poner ni una mota gramatical o de estilo, eran el encanto de Victorina (...) (II, 1600).

La exactitud de los detalles queda así puesta al servicio de una verdad tendenciosa.

Mientras tanto, el narrador continúa jugando al escondite con la información que transmite al lector. Transmite conversaciones entre Domiciana y Lucila, pero las interrumpe *ad libitum* como cuando dice que «lo más que hablaron aquella tarde careció de interés» (II, 1612). Mientras que el lector atento puede deducir las fechas exactas de eventos secundarios, la de la desaparición de Gracián, acontecimiento central de la novela, no se precisa: «una tarde de fines de marzo o principios de abril (que la fecha no está bien determinada en la Historia)» (II, 1615). Esta frase constituye una burla de la obligación de informar con veracidad que se impone al historiador. El narrador continúa, pues, sus travesuras, y llega a teñir la atmósfera de un toque de fatalidad cuando comenta los problemas que se van acumulando sobre la cabeza de la pobre Lucila. La desgracia de su padre, que pierde el empleo en la ópera, anuncia la suya propia:

La desdicha del pobre Ansúrez retumbaba en el corazón de su hija como los pasos de un terrible viajero afanado por llegar pronto. Era su infortunio, el dolor de ella, más intenso que el de su padre, dolor inminente, cercano ya... (II, 1616).

Lucila teme que Gracián vaya en la cuerda de presos que sale para Filipinas y de noche va andando de Madrid a Carabanchel, en una caminata que retoma de alguna manera la imagen del viajero del fragmento citado, a ver si allí descubre a su amante. Pero se encuentra con una conocida, Rosenda, que le asegura que Gracián no va en la cuerda y le sugiere que detrás de la desaparición hay que buscar la mano de una mujer.

El narrador nos devuelve aquí al principio de la novela, donde se habían relacionado por primera vez el teatro y la historia:

Le sonaron las historias y comentarios de Rosenda a cosa trágica, y compuesta para causar lástima y terror a las gentes, como lances de teatro in-

ventados por los poetas... Y le pareció aún más extraño que tales cosas le pasaran a ella, criatura insignificante y pacífica, pues las tragedias eran siempre entre reyes o personas de elevada alcurnia... Recordó entonces lo que su padre le refería de los dramas cantados y de las bellezas grandilocuentes de la ópera. Su inmensa desdicha, con las nuevas formas que tomaba, se le iba volviendo cosa de canto o, por lo menos, de verso, que viene a ser la música parlada (II, 1623).

Lucila se ve enfrentada con un enorme problema de interpretación. Es como si su desgracia ya no le perteneciera y dejara de ser real, ahora que es considerada en términos de una poética caída en desuso. Veremos a continuación que, poco a poco, Lucila acepta la pérdida de su amor, pero lo que no la deja vivir son las sucesivas versiones que se le ofrecen de su desgracia, ya que no le brindan la incontrovertible verdad.

Si en la primera mitad de la novela el narrador se había descargado parcialmente de sus funciones en Domiciana, que se convierte en dueña de su relato no siempre fidedigno, ahora esta misión recae en Rosenda, calificada por el narrador de «tremenda cronista» (II, 1625). Pero cuando Lucila sorprende a Domiciana y la amenaza con la muerte si no le dice la verdad, la ex monja recibe la gran oportunidad de demostrar su arte narrativo, o de historiadora, al fin y al cabo. El narrador sigue haciendo uso de la terminología poética ya acostumbrada:

(...) érale preciso construir una historia y presentarla luego con tal riqueza de lógicos razonamientos y tal encanto narrativo, que a la misma verdad imitase y a la misma incredulidad convenciese (II, 1631).

Domiciana consigue levantar «el andamiaje de la soberbia historia que tenía que construir» (II, 1632) en los capítulos XXI a XXIII que forman el contrapunto de los capítulos IV a VII, en los que el lector pudo apreciar por primera vez la maestría narrativa de la monja exclaustrada. Cuenta su historia «con acento tan firme que parecía el de la propia Clío» (II, 1633)¹⁶. Sus palabras no dejan de producir el efecto deseado en el cerebro de Lucila

pues si tales hechos encontraban en él como una nube de incredulidad sistemática que los empañaba y oscurecía, de los mismos hechos brotaban rayos de verosimilitud que esclarecían lentamente los espacios de aquella nube. ¿Era mentira que parecía verdad o una de esas verdades que adornan con las galas del arte de la mentira verosímil? (II, 1633).

Como Lucila ya no sabe a qué género textual adscribir las palabras de Domiciana, tampoco da con la clave acertada para leerlas. El arte de Domiciana, que en las píldoras que hace tragar a su amiga mezcla «sustancia de verdad y la mentirosa sustancia fina que usan los diplomáticos en las relaciones internacionales» (II, 1635), consiste en relacionar el

¹⁶ Clío, la musa de la historia, se presentará en persona en la quinta serie con el nombre de Mariclio para asistir a Tito Liviano.

enigma personal que en el fondo no interesa más que a Lucila, Gracián y ella misma, con unos enigmas político-cortesanos. Lucila sigue dudando, pero no rechaza a priori la insinuación de Domiciana e incluso cita a su padre según el que

No hay cosa, por desatinada que sea, que no pueda ser verdad en este país, mayormente si es cosa contra la justicia y contra la paz de los hombres... Aquí puede pasar todo, y la palabra *increíble* debe ser borrada del libro ese muy grande donde están todas las palabras, porque en España nada hay que sea mismamente... ¿cómo se dice?
—Absurdo.

Lucila sigue luchando con el sentido que tiene de atribuir al relato de Domiciana: «Nada de aquello era inverosímil. Bien podía resultar que fuese verdadero» (II, 1637).

Como no puede sacar nada de Domiciana, se acerca a su confesor, el cura Merino, pero no consigue entender el «lenguaje gráfico» (II, 1643) de su rostro. La impenetrabilidad del personaje queda puesta de relieve por la repetida comparación con una esfinge (II, 1641 y 1643).

Cuando Lucila está a punto de abandonar la búsqueda de su amor y de su verdad para contraer un matrimonio de razón con un rico hacendado, reaparece Rosenda con más información. Lucila explica a su amiga cómo era su vida en Palacio y cuál fue su papel en las intrigas que desembocaron en el ministerio *relámpago*. Aquí las imágenes nos recuerdan las utilizadas en los primeros capítulos, cuando Lucila comparó el público de la inauguración del Teatro Real con una feria: «nunca me han aburrido tanto las máscaras, pues máscaras me parecían cuantas personas traté en aquella casa» (II, 1652), donde llegó «a no saber si los criados parecen señorones o los señorones parecen criados» (*ib*).

Domiciana ha mentido, y Rosenda, aunque por compasión, miente también, levantando otro «artificio lógico» (II, 1653). Si Lucila da por perdido su amor, no cesa en su búsqueda del «consuelo de la verdad» (II, 1658). Su último intento para conseguirla es intentar penetrar en la habitación de Palacio donde ahora vive Domiciana, que tiene prohibida la entrada a todos sus conocidos. Pero esta tentativa también fracasa.

La boda de la protagonista, el dos de febrero de 1851, coincide con la presentación en la basílica de Atocha de la princesita recién nacida. El narrador no deja de aprovechar esta última ocasión para burlarse de la historia. Después de la comida, la comitiva se dirige a la calle Mayor «a ver pasar la Historia de España» (II, 1665). Pero la Historia de España no pasa, porque la reina ha sido herida por un cura que intentó asesinarla. Y Lucila hace una última tentativa de interpretación gritando que no había que ir contra la reina, sino contra Domiciana.

La novela concluye sin que la verdad tan ansiada por Lucila —y por el lector— haya sido revelada. El narrador se ha mostrado omnisciente cuando enfoca a Lucila, pero de las consideraciones de Rosenda, Domiciana y el cura Merino no ha revelado nunca al lector más de lo que es-

tos personajes hayan confiado a la protagonista. Lucila es a la vez personaje y espectadora de una obra teatral dentro de la que no consigue situar su papel. La historia política entra en su historia personal de rebote, y sin que las relaciones entre los dos niveles queden claras. Lucila —y el lector— se encuentran en un universo donde todo puede tener sentido y donde la única regla de lectura parece ser la de Jerónimo Ansúrez: no hay nada que sea absurdo. Nada es lo que parece ser, las coristas son reinas y las reinas comediantas, los criados señores y los señores criados, las señoras recatadas son devoradoras de hombres, los revolucionarios se dejan raptar por las mujeres. Los personajes desfilan como en un ti vivo, siempre diferentes pero siempre parecidos. La corte es una mascarada, la política un carnaval, la historia es teatro. Queda el goce de la palabra.