

EL ABUELO DE GALDÓS EN LA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE 1998

Clara E. Hernández Cabrera

El abuelo es una novela que ha tenido la fortuna de ser reeditada en varias ocasiones¹ y de ser trasladada primero al teatro (en una adaptación del propio Galdós, estrenada en *El Español* el 14 de febrero de 1904 por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza)² y, después, al cine, donde ha conocido cinco versiones que presentan distinta calidad y han corrido suerte desigual. La primera, de 1925, fue dirigida por José Busch. A la cinematografía mexicana se debió la segunda (1943), una película de José Díaz Morales titulada *Adulterio*; en 1954, de nacionalidad argentina y dirigida por Román Viñoly Barreto, se estrenó la tercera de las adaptaciones; la cuarta, de 1972, realizada por Rafael Gil, llevaba el título de *La duda*. La más reciente (año 1998), y la que ha tenido más éxito de público,³ ha sido dirigida por José Luis Garci con un guión del propio Garci y de Horacio Valcárcel.⁴ Si nos basamos en la relación que aporta R. Utrera (1989), de la que hemos extraído parte de la información anterior, se deduce que *El abuelo* es la novela de Galdós con más adaptaciones cinematográficas.

1. De las dos versiones galdosianas, la adaptación de Garci sigue más fielmente la narrativa, aunque, como ya ha señalado P. Palomo (2000: 528), también toma algunos rasgos de la versión dramática. Por ejemplo el nombre del convento, *Zaratay* y no *Zaratán* (como en la novela),⁵ además de la eliminación del perrillo *Capitán* y del personaje de la *Marqueza*. Queremos destacar, no obstante, otras afinidades entre película y drama. En la versión narrativa Galdós insiste en que:

... careciendo esta obra de colorido local, no tienen determinación geográfica el país ni el mar que lo baña. Todos los nombres de pueblos y lugares son imaginarios... (p. 251).⁶

Los topónimos, por consiguiente, son ficticios y contienen la carga simbólica de la que suele dotar a estos nombres inventados el escritor canario: Jerusa, Polan, Durante, Rocamor, Forbes...⁷

Sin embargo, en la obra representada en 1904 “la acción pasa en una villa marítima del norte de España, designada con el nombre convencional de Jerusa” (p. 635).

En la película los hechos se desarrollan en la región asturiana, con citas directas de localidades como Oviedo o Gijón (“Cuando venía a vernos nos llevaba a pasear, y a Oviedo al circo, o a Gijón a mirar los barcos”, dice Nell, en la secuencia 38, p. 92 del guión), con referencias a la sidra (en las páginas 17 y 23, en secuencias que no pasan a la película) y, lo que es más importante para nuestros propósitos, con reflejo del uso lingüístico de la región, aunque sin caer en la exageración localista. Porque una vez situada la acción en Asturias, al espectador no le puede extrañar que uno de los serenos que hacen su ronda por las calles de Jerusa diga que “ha dejado de *orvallar*” (p. 84), que D. Pío aluda a que “el cobijo más cercano es la *capillina*” (p. 89) o que Gregoria haya preparado *un pote* para cenar (pp. 129, 133).

2. Estos cambios son paralelos a otros que se producen en el mismo terreno lingüístico, como la completa desaparición del casi imperceptible acento inglés de Lucrecia o la relativa hispanización del nombre de una de las niñas, puesto que el hipocorístico *Nell* se convierte en *Nelly*.⁸ Es lo mismo que veremos a continuación con los italianismos del padre Maroto.⁹

En el proceso de adaptación verbal no hemos de olvidar aciertos como la eliminación de algunos chistes basados en el uso lingüístico que, si tenían sentido para los lectores o espectadores de la época, podrían pasar desapercibidos para el público de 1998 (a no ser que se hiciera especial hincapié en ellos, por lo que presentarían el inconveniente de parecer forzados). Nos referimos a los juegos verbales en torno a la dificultad de algunos personajes (Senén, el alcalde...) para pronunciar correctamente la voz *onomástica*, a los galicismos que salpican el habla de Senén, a las repetidas alusiones a las pastas (en la película se mantiene la referencia al mismo tipo de negocio de la familia Monedero, pero sin buscar expresamente la comicidad).

No falta algún que otro uso lingüístico que no se ajusta a la normativa en las intervenciones de ciertos personajes de la película. Don Pío dice que sucumbirá *de motu proprio* (p. 122), o Nelly cambiará el lugar del acento y dirá en la película *domínicas*;¹⁰ el bajo nivel sociocultural de Gregoria se plasmará a través del participio acabado en *-ado*, que unas veces aparece ya en el guión sin la dental intervocálica y entre comillas, *condenao* (p. 99), mientras que en otras ocasiones dicha elisión sólo se nota en la película, ya que previamente no se señalaba la ausencia de la dental (*estirado*, p.13). De esta misma índole nos encontramos con la elisión de la *-r-* en *para*, que Gregoria pronuncia como *pa*, sin que tal intención apareciera reflejada en el guión (p. 13).

También ha de resaltarse en esa aclimatación lingüística el que se hayan incorporado vocablos que eran completamente tabúes en la época galdosiana pero que hoy aparecen con frecuencia en los espectáculos teatrales y cinematográficos cuando se quiere reproducir el uso coloquial. Nos referimos a expresiones como *carajo* o *me cago en Zaratay*, puestas en boca del conde, la primera en una conversación con don Pío, para mostrar la impaciencia del noble, y la segunda en la acalorada pelea con el prior de Zaratay. También aparece *mierda* como última definición del honor en labios de don Pío. Del mismo modo, el final de la película es más prosaico que el de la novela, con un matiz cómico que no estaba presente en el que había ofrecido don Benito. Así ante la frase que el conde dirige a don Pío "...tenemos que cuidar de *nuestra* nieta", el maestro muestra su sorpresa y Albrit le contesta: "Sí, hombre, sí... ¡Es tan tuya como mía! No hagas preguntas estúpidas y... ¡Vámonos!" (p.191). Algunos chistes sobre la falta de virtud de las hijas de don Pío no excluyen los términos tabúes, de tal modo que don Rodrigo afirma que la Esperanza, "es más *puta* que las otras", y acaba definiéndola como "*puta* por vicio" o "*puta* vocacional". En ese camino, no es raro que hagan su aparición algunas irreverencias religiosas que no podía permitirse Galdós en su momento: las referencias a las hostias ("eres capaz de zamparte para desayunar más torrijas que hostias repartes en la comunión", dice el conde a don Carmelo, p. 139); y otras que no pasaron del guión a las escenas filmadas, probablemente porque eran excesivamente duras contra el cristianismo. Me refiero a lo que en medio de su enfado dice D. Rodrigo al padre Maroto: "No me hable usted de religión, y menos de la suya, de la que fundó el demagogo de Judea" (p. 113). Este parlamento corresponde al mucho más moderado de Galdós en la novela, que incluso había sido eliminado en el drama:

No me hable usted de religión... Aquí no la quiero... ¡aquí, donde tendría que oír las misas que dice usted con ese cáliz... [...] Del cáliz nada tengo que decir, porque está consagrado... ¡Qué culpa tiene el pobre cáliz...! (pp. 532-533).¹¹

También sufren una lógica transformación las formas de tratamiento, en especial las dirigidas al conde. En la novela, junto con las que contienen el nombre o el apellido del personaje (*don Rodrigo, señor don Rodrigo*) o el título nobiliario (*señor conde*), aparece *vuecencia* en boca de Senén, Venancio y don Pío (*usía* tiene una frecuencia mínima, ya que sólo se registra en una alocución de Senén al conde). En la película, por el contrario, es mucho más frecuente *usía* (15 apariciones) que *vuecencia* (pronunciado dos veces por Senén y una por Gregoria y don Pío). Pero en más ocasiones, el tratamiento es el del simple *usted* o *señor conde*, como puede observarse en los diversos parlamentos de Senén dirigidos a Albrit.

Hay, además, otros pequeños cambios con respecto a la novela. Dos están relacionados con el arribista Senén, que en la película siempre trata a D.^a Consuelito de *usted* (como en la narración), excepto al final de la secuencia 51 (p. 127), en que pasa al *tú*.¹² Más coherente que en la novela es que Senén trate de *tú* desde el momento inicial a Gregoria (pp. 14, 29), con lo que el *vosotros* que emplea para referirse en conjunto a ella y a Venancio está totalmente justificado, y no como en la novela, donde se emplea el mismo pronombre plural (*vosotros*), a pesar de que con Gregoria, Senén use invariablemente *usted*.

Pero en los pronombres el rasgo actualizador más importante y llamativo ocurre al final, cuando don Rodrigo, para sellar la amistad con Pío Coronado, exige que el maestro cambie el tratamiento y pase del uso de respeto al de confianza, como se oye en las últimas palabras de la película, pronunciadas por Coronado: “señor Conde... Te he dicho, amigo Rodrigo,...” (p. 191).

3. Estas diferencias en las versiones¹³ se relacionan con los cambios que se observan en la caracterización psicológica y lingüística de diversos personajes. Como ya hemos dicho, hay algunos que desaparecen mientras que otros (como Senén y Lucrecia) adquieren un protagonismo que no tenían en las versiones galdosianas. En esta comunicación nos limitaremos a comentar los que afectan a dos parejas: la de los curas y la de las niñas de Albrit.

3.1. En la novela Galdós refleja dos tipos de clérigos, uno más refinado (el prior de Zaratán) y otro más sencillo y campechano (don Carmelo). Según la clasificación de I. Elizalde (1977: 278 y 282), el primero quedaría incluido en la categoría de curas ejemplares; el segundo, en la de los vulgares. La distinción que había establecido nítidamente Galdós se diluye en la película, ya que estos dos personajes comparten algunos rasgos y, por tanto, aparecen menos diferenciados. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en la glotonería, un rasgo esencial en la caracterización de D. Carmelo, quien no desaprovecha ocasión para engullir todo tipo de alimentos.¹⁴ De ahí que el narrador dedicara varias frases alusivas a su actividad favorita. Ya desde su presentación leemos:

(...) la sarga de su sotana, pulcra y reluciente, ciñe y modela sin arrugas la redondez del abdomen, bien atacados todos los botoncitos que corren desde el cuello hasta la panza (p. 76).

Incluso algunos cambios en el paso del manuscrito al texto finalmente editado ya mostraban el interés del novelista en destacar ese rasgo (cfr. Hernández Cabrera 1993: 391).

La intención de Galdós al presentar al prior de Zaratán (J.III, E. 11 y J.IV, E. 8-10) es distinta, como se observa en los cambios llevados a cabo en las sucesivas redacciones (vid. Hernández Cabrera 1993: 83-84). En el manuscrito Baldomero Maroto se presentaba con una serie de características que no llegarán al lector de la edición de 1897: había nacido en el

barrio de pescadores malagueño del Perchel y su acento combinaba los italianismos con la gracia andaluza del malagueño nato. En la novela sólo se conocerá su procedencia porque lo dice D. Carmelo en una conversación con el conde (J.III, E.11) y porque, en una acotación, el autor señala que “abre un Málaga superior, que le han enviado de su tierra para celebrar” (p. 515); además, Maroto cuenta “chascarrillos andaluces de buena ley” (p. 522) durante la comida que le ofrece al conde en el convento.

Aparte de esas supresiones, Galdós elimina otra característica muy directamente relacionada con su forma de hablar. En la versión manuscrita podía leerse que todavía ceceaba. El novelista corrige sus pinceladas iniciales con acierto, puesto que el personaje que está llamado a cumplir en la obra el importante papel de revelar la verdad final al conde no puede presentar un rasgo utilizado normalmente como un recurso cómico (cfr. Navarro Tomás 1968: 109).

Como es sabido, el padre Maroto desaparece en la versión dramática.¹⁵ En trabajos previos (Hernández Cabrera 1980: 253-254 y 1993: 84-85) proponía como causa de esta ausencia la intención de Galdós de evitar que se reprodujeran los acontecimientos que tuvieron lugar en el estreno de *Electra*. Recordemos al respecto las palabras de Joaquín Dicenta (1904) aparecidas en *El Liberal*:

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 en frente 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.¹⁶

En cambio, en la película *García y Valcárcel* rescatan a este personaje y le dan un protagonismo superior al que tenía en la versión narrativa,¹⁷ aunque con rasgos menos matizados. Como muestra de lo que decimos, observemos que se aplican al prior unas palabras que en la narración de 1897 estaban dirigidas a destacar la glotonería de D. Carmelo. Cuando, en los momentos finales de la novela (J. V, E. 13), el conde se ve obligado a esperar a que acabe el interminable sermón del sacerdote para que le sea revelada la verdad que tanto ha buscado, compara la pesadez de su discurso con la que caracteriza a D. Carmelo:

Es pesadísimo. Todos estos que comen mucho hablan sin término. El chorro de palabras les facilita la digestión... (p. 674).

En el guión cinematográfico, estos fragmentos los dirige el conde al prior en el momento culminante en que éste va a descubrir la ansiada verdad a D. Rodrigo. Además, no se conforman los guionistas con esta alusión al buen comer sino que destacan también la retórica vacua de Baldomero Maroto, un rasgo que tampoco lo caracterizaba en la novela:¹⁸

PRIOR

(...) La condesa Lucrecia (consulta el reloj), que a punto está de salir para Madrid con sus hijas, como usted sabe, en el tren de la atardecida...

DON RODRIGO

Supongo que no querrá lucirse ahora conmigo a base de retórica ramplona, verdad, eminencia? ... ¡en el tren de la atardecida! ...Es curioso, tengo observado de años que todos los que comen mucho hablan sin término, y es porque el chorro de las palabras les facilita la digestión. Pero me parece que ésta no es la ocasión de dictar una encíclica. Así que, padre, al grano... (p. 181)

Como hemos dicho, esa retórica ramplona era un rasgo propio del D. Carmelo de la versión narrativa, rasgo voluntariamente buscado por Galdós como se observa a través de las correcciones en el manuscrito (Hernández Cabrera 1993: 160).

Desde el punto de vista lingüístico, la película no mantiene, como hemos indicado, los rasgos dialectales que ya había eliminado el propio Galdós, pero tampoco los otros derivados de la estancia en Italia del personaje. De tal detalle, que se reflejaba en la lengua del prior especialmente en los tratamientos, no quedan restos en el filme, puesto que no hay formas como *excellenza* o *monseñor*, en boca de este personaje cuando se dirige a Albrit. El padre Maroto aparece, por el contrario, con enunciados poco acordes con la caracterización más refinada del novelista canario. La actualización del vocabulario pone en boca del prior frases como:

¿Y para qué demonios quiere esa libertad, que sólo sirve para calentarle los sesos?
(p. 112)
¡Cállese, Albrit! (p. 113)

Es interesante observar cómo Galdós consigue plasmar lingüísticamente el cambio de estilo en la pelea entre el conde y el prior a través de las formas de tratamiento que se dirigen uno al otro, con tuteo final. En la película desaparece tal sutileza, que posiblemente habría pasado inadvertida para el público de 1998, y el cambio se consigue mediante la aparición de un vocabulario del que no están exentos algunos términos malsonantes. De esta manera oímos al conde:

¡Yo maldigo a la familia! ¡Y maldigo a los amigos, a los curas y a los alcaldes!... ¡Y me cago en Zaratay!... (p. 113)

Quieto ahí, fraile endemoniado... ¡Alto o le parto la crisma! (p. 114)

Se percibe también esta tendencia a actualizar el lenguaje para expresar cambios diafásicos en la charla que sostienen ambos personajes al final de la película. Se trata de la conversación, a la que antes aludíamos, en que D. Rodrigo espera con gran tensión que el prior le comunique cuál de las dos niñas lleva sangre de Albrit. La secuencia muestra a Maroto comiendo, y D. Rodrigo lo interrumpe de la siguiente manera:

Así que, padre, al grano... ¡y deje ya los picatostes, carajo, que le va a dar un soponcio! (p. 181)

También es interesante recoger una adición de los guionistas que afecta al personaje que tratamos. En la comida en el monasterio, el prior recuerda el “*Beatus ille*” horaciano.¹⁹ Maroto no se limita a la mera cita del tópico literario, sino que recita íntegra la primera de las liras del poema de fray Luis.²⁰

En conclusión, Maroto es un personaje mucho más importante en el filme que en la novela. En aquél participa en dos escenas nuevas, relevantes para la trama: en la confesión de Lucrecia (que se “oye” en la película) y en la revelación de la verdad al conde. Si en las dos versiones anteriores, el prior de Zaratán se limitaba a confirmar lo que ya sabía el conde por Senén, en la película D. Rodrigo llega a esa escena sin conocer la verdad; es más, suponiendo que su nieta legítima es Dolly. En la versión de Garci y Valcárcel, el abuelo no llega a leer la carta que le había “vendido” el arribista y la quema. La revelación de la verdad ocurre en la penúltima secuencia: tras ella sólo encontramos la conversación desesperada de Albrit con D. Pío y la llegada hasta ellos de Dolly. En las otras versiones, todavía D. Rodrigo tiene la posibilidad de ver a Nell y comentar el parecido con su abuela Adelaida.

Sin embargo, a pesar de la importancia de Maroto en el desarrollo de la acción, comparte con don Carmelo, en la versión de Garci y Valcárcel, la glotonería, la palabrería vacua e incluso la amistad: “el padre Maroto es un gran amigo suyo”, le dice Senén al cura de Jerusa (p. 96). No interesa tanto diferenciar a los dos curas, sino destacar los rasgos caracterizadores de un determinado estamento.

A pesar de esta identificación, los guionistas han querido mantener las referencias directas a la gordura de D. Carmelo debida a la gula: “saco de manteca”, “primera cuchara de España”, “ministro de pitanzas” son algunos de los insultos que le dirige el conde tras descubrir su intención de recluirlo en Zaratán. Son insultos más duros que la frase “la première fourchette de l’Espagne”, con la que califica festivamente el conde a D. Carmelo en su primer encuentro en la versión narrativa.

3.2. Otra pareja de personajes que merece ser analizada es la formada por las dos niñas, Nell y Dolly, obviamente de mayor interés para el desarrollo de la trama argumental y con apariciones más frecuentes que las de los clérigos estudiados.

En principio, llama la atención un cambio sustancial en relación con la novela: si en ésta las niñas son muy parecidas físicamente y tan cercanas en edad que muchos las consideran gemelas (p. 270), en la película las dos actrices no sólo son de apariencia muy distinta, sino que también ofrecen una marcada diferencia de edad.²¹ Este cambio, que supone que nadie –ni siquiera el abuelo, a pesar de sus problemas de visión– las pueda confundir (como sí ocurría en la primera redacción galdosiana), ha de responder a una decisión tomada conscientemente por los guionistas. Probablemente esté relacionada con el tema del triunfo del amor sobre el honor: como dice su propio nombre, Dorotea es, con su dulzura y madurez, un “regalo de los dioses”.²²

Lo más sorprendente es que ahora Dolly es la mayor y Nell, la pequeña, justamente lo contrario que en la novela. Este cambio abría dos posibilidades en la trama: o bien los guionistas adjudicaban a las niñas las características que en la novela poseía la de su edad (es decir, a la Dolly de la película le corresponderían las de la Nell de la novela y viceversa), o bien se les atribuían los rasgos del personaje del mismo nombre (a Dolly se le traspasarían los rasgos de la Dolly galdosiana, e igualmente pasaría en el caso de Nell). En el primer supuesto, se hubiera esperado, de acuerdo con la solución de D. Benito, que la ilegítima fuera la pequeña, Nell en ese caso; en el segundo, la hija extramatrimonial seguiría siendo Dolly. Esta última es la solución por la que se inclinan los adaptadores cinematográficos, con las lógicas modificaciones en la ubicación temporal del adulterio de Lucrecia.²³ Este cruce da lugar a unos interesantes cambios en relación con la versión narrativa, cambios que en general persiguen la sublimación de la ilegítima.

En cuanto a su forma de comportarse, no hay grandes diferencias entre las niñas, a pesar de que en el guión, como en la novela, es Dolly algo más traviesa que Nell (ella es la que se sube al árbol mientras la hermana lee;²⁴ la que quiere ser monja es Nell, un espíritu más tranquilo). Las niñas, a pesar de sus grandes diferencias físicas reaccionan, como en la novela, de forma muy parecida hasta que llega el momento de decidir el viaje a Madrid y el abandono del abuelo en Jerusa.

Igual que en la novela, es Dolly quien toma las riendas de la situación y se enfada con los criados por su desconsideración hacia el conde.²⁵ Garci no sólo se vale de los gestos y del tono de voz que emplea la nieta ilegítima, sino que el cambio de actitud hacia los dueños de La Pardina se marca eficazmente cuando la propia niña obliga a Gregoria a que se dirija a ella, por primera vez, como “señorita Dolly”. Así la tratarán a partir de entonces los antiguos criados (es verdad que con marcada displicencia). Éste es un cambio que se produce en la versión de 1998, pero no en la de 1897. En ésta Dolly da órdenes a los criados –“Silencio. A disponer la cena... (A Gregoria) Tú a la cocina... de cabeza”– y repite frases como “somos tus amas” o “yo os lo mando” (p. 593) para mostrar a los criados su posición. En la película Garci y Valcárcel aciertan plenamente con la elección de la forma de tratamiento para expresar este cambio brusco, sobre todo cuando observamos que en la secuencia indicada Gregoria y Venancio se habían dirigido cuatro veces a Dolly simplemente por su nombre.

Sin salir de esta secuencia, ha de destacarse que se mantenga la exclamación final de D. Rodrigo: “corazón de los Albrit”, dirigida a Dolly (p. 146). Como al término de la jornada IV de la novela, el conde está convencido de que ésta es su nieta legítima.²⁶

Frente a los episodios que hemos señalado (coincidentes, al menos en parte, con la versión narrativa), los guionistas cinematográficos no atribuyen a la hija ilegítima una cualidad que está estrechamente relacionada con su padre: la afición por la pintura y la habilidad en ese arte. Galdós, con mucha lógica, había concebido que esas cualidades debían corresponder a la hija del pintor Eraúl; en la película, por el contrario, la que posee las dotes pictóricas es la legítima. Es algo que se destaca en el guión, si bien es verdad que en el filme se eliminan algunas de estas referencias a la pintura:

Ten, abuelo. Lo he pintado para ti. Mira, aquí dice: “A mi abuelo, con todo el cariño del mundo, su nieta Nelly” (p. 143)

Abuelo, voy a ser pintora. Mamá me ha dicho que iré a estudiar a la Escuela de Bellas Artes... (p. 171)

No creemos que esta inversión de rasgos entre Nell y Dolly obedezca únicamente al afán de mantener la intriga y dar pistas falsas al espectador sobre la nieta legítima. Si Galdós había hecho triunfar el amor sobre el honor, con el rechazo del determinismo en cuanto la nieta espuria es la que se queda a cuidar al abuelo, parece que Garci y Valcárcel se proponen llevar más allá la burla de las leyes de la herencia²⁷ y retratan a una de las niñas con la cualidad que “por ley natural” debía corresponder a la otra. Parecen situarse en la misma actitud que reflejan las palabras escritas hace casi un siglo por Blasco Ibáñez (1904):

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 succulento del puchero doméstico.

En ese camino no puede extrañar que algunas frases que el conde dirige en la novela a la nieta legítima, cuando ya sabe la verdad, en la película se las diga a la ilegítima. Así en la escena 14 de la jornada V, leemos:

EL CONDE. ¡Nell, qué hermosa estás! Te veo; veo la caperuza blanca...
CONSUELITO (*oficiosamente*). Esta es una de las que usó su abuelita Adelaida, Condesa de Albrit. La conservo yo como recuerdo histórico.
EL CONDE (*con arrobamiento*). Nell, veo tu rostro. Una aureola de nobleza y majestad lo rodea...
NELL (*sorprendida de la emoción del anciano*). Albrit... ¿por qué me miras así? ¿Por qué tiemblan tus manos?... ¿Lloras?
EL CONDE (*Siente hondamente removida su alma. En ella entra una ola impetuosa. Es el convencimiento de que tiene entre sus manos las de la legítima sucesora de Laín y de Albrit.*). Hija mía, tu presencia me causa tanto regocijo como orgullo. Te reconozco. Eres mi descendencia, la continuidad gloriosa de mi sangre. ¡Rama florida de Arista-Potestad, Dios te bendiga! (pp. 676-677)

En la secuencia 73 del guión de la película, antes de la conversación con el prior de Zaratay, Albrit habla del parecido de Dolly con su “supuesta” abuela Adelaida:

DON RODRIGO [...] Dolly, ¡qué hermosa estás!
DOLLY. ¿Qué te pasa, abuelo?
DON RODRIGO. Nada, nada... Es que, de pronto, me has recordado a tu abuela Adelaida, ¿sabes? Cuando la conocí sería de tu edad, más o menos, y tenía ese aire de reina que tú tienes ahora... Y la misma alegría en sus ojos... Y el mismo olor en su pelo. (p. 171)

Garci y Valcárcel no sólo salvan a la ilegítima sino que también dignifican a Lucrecia. Este personaje, sin duda realzado en la película, es digno del perdón divino: explícitamente se recoge el “ego te absolvo...” de Maroto que da por finalizada su confesión, cuyo contenido eran los amores adúlteros, como sabemos a través de la declaración amorosa que contenía la carta que le había dirigido al pintor y que ahora se oye con una voz en *off*.²⁸ Si en la redacción novelesca la niña se escapa y sólo al día siguiente llegará la carta de Lucrecia, en la versión cinematográfica, de acuerdo con esa dignificación de la nuera, la permanencia de Dolly con su abuelo es resultado de un acuerdo entre madre e hija –en una escena en que ambas aparecen desdibujadas, como tomada desde fuera de un cristal empañado, a modo de un cuadro impresionista (cfr. Kronik 2001: 185)– y después de que Lucrecia se preocupe de dejar resuelta la situación económica de su suegro.

4. Como hemos visto, la versión de Garci introduce modificaciones que son necesarias para la actualización de la trama argumental ideada por don Benito. Esos cambios afectan especialmente a determinados personajes, como Lucrecia Richmond o Senén. En estas páginas hemos querido centrarnos, sin embargo, en dos parejas que han sido modificadas siguiendo unos claros propósitos. La indiferenciación de los dos clérigos obedece, a nuestro entender, a la falta de relevancia actual de la distinción entre curas ejemplares y curas

vulgares. El tema de la religión ha dejado de tener la importancia que tenía a finales del siglo XIX y por eso ambos curas, desdibujados sus rasgos delimitadores, quedan como representantes de un estamento unitario.

Las modificaciones que afectan a las niñas son más complejas porque influyen en cierta medida en el desarrollo de la trama. Como hemos señalado, el cambio de los nombres, el cruce de algunos de sus rasgos, la acusada diferenciación física, conducen a ciertas modificaciones de las redacciones galdosianas, que reflejan un paso adelante en la idea del triunfo del amor sobre el convencionalismo del honor y que corren paralelas a las transformaciones que hacen de Lucrecia Richmond un personaje más humano y más digno que el dibujado por D. Benito.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, A., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Consejería de Cultura, Comunidad Autónoma de Madrid, 1988.
- BLASCO IBÁÑEZ, V., “El abuelo de Galdós”, en *El Pueblo de Valencia*, Recogido en *Juicios críticos sobre Benito Pérez Galdós y sus obras*, Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1904.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 3ª ed. ampliada, Gredos, Madrid, 1970.
- DICENTA, J., “El nuevo drama de Galdós”, en *El Liberal*, 17 de febrero de 1904. Recogido en *Juicios críticos sobre Benito Pérez Galdós y sus obras*, Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1904.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, I., “Los curas en la novela de Galdós”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1977, pp. 269-290.
- HERNÁNDEZ CABRERA, C.E., “Consideraciones en torno a El abuelo”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, pp. 233-256.
- “El abuelo y la prensa de su época”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, III, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 395-403.
- ed. *El abuelo (novela en cinco jornadas) de Benito Pérez Galdós, Estudio del proceso de creación y edición crítica*, Cabildo Insular de Gran Canaria (Biblioteca Galdosiana), Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, M., *Bibliografía de Galdós*, I, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1972.
- KRONIK, J.W., “Narración, diálogo e imagen en El abuelo galdosiano”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 26.1, 2001, pp. 157-190.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Manual de pronunciación española*, 14ª ed., CSIC, Madrid, 1968.
- PALOMO, P., “El abuelo galdosiano: de la novela al cine pasando por la escena”, en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 513-536.
- SAMPER PADILLA, J.A. y HERNÁNDEZ CABRERA, C.E., “Caracterización lingüística de los personajes en El abuelo”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp. 293-310.
- UTRERA, R., “La novela de Pérez Galdós en la pantalla”, en R. Utrera (ed.), *La obra de Galdós en la pantalla*, Dirección General de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

NOTAS

- ¹ La primera edición es de 1897 (Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello); *vid.*, para las distintas publicaciones de *El abuelo*, la obra de Manuel Hernández Suárez (1972: 161-162).
- ² Para los detalles de la puesta en escena véase el documentado estudio de Pilar Palomo (2000). Agradezco a la autora del trabajo y a la directora de la Casa-Museo Pérez Galdós su generosidad al permitirme la lectura de las pruebas de imprenta. Asimismo son de gran utilidad los recortes de prensa recogidos por Berenguer (1988). Para las críticas que recibió tal representación, puede verse también Hernández Cabrera (1990).
- ³ Fue de las películas más taquilleras del cine español de ese año. Además de otros premios, fue elegida entre las cinco que compitieron en 1999 por el Óscar a la mejor película extranjera.
- ⁴ Quiero agradecer a Horacio Valcárcel el haberme hecho llegar una copia del guión de la obra cinematográfica e informarme de los avatares de la adaptación. Por él sé que la película que finalmente se pasó por las pantallas es una condensación de la versión que se había previsto como una miniserie de televisión (de 3 episodios, titulados respectivamente "La sospecha", "La búsqueda" y "La verdad"). Esos tres episodios se convirtieron en dos, que pudieron verse en Televisión Española, los días 29 y 30 del mes de diciembre de 2000. El citado guión constituye un precioso documento que permite analizar la índole de los cambios que introdujeron los guionistas y las intenciones que perseguían con ellos. A lo largo de esta exposición indicaré, cuando sea necesario, algunos datos incluidos en el guión que fueron eliminados en la versión cinematográfica y otros que, sin estar en el guión original, fueron añadidos probablemente en el momento de la filmación.
- ⁵ Con ello se pierde la posibilidad de aprovechar el valor simbólico que podría haber adquirido el sustantivo *zaratán* 'cáncer de pecho', sin ganar aparentemente nada con el cambio que el mismo Galdós habría propuesto para evitar problemas en la puesta en escena (cfr. Casaldueiro 1970: 239). Quizá se pretendió evitar la posible relación con el poblado cercano a la ciudad de Valladolid, en la campiña del Pisuerga. Por otro lado, también es verdad que la palabra *zaratán* no es ni usual, ni frecuente, ni está en la disponibilidad léxica de muchos hispanohablantes, para quienes esa referencia hubiera pasado completamente inadvertida.
- ⁶ Remitiré las citas de la novela a nuestra edición crítica (Hernández Cabrera 1993); las de la obra teatral, a las *Obras completas*, publicadas por Aguilar (1977), pp. 635-675. Con respecto al guión cinematográfico, indicaré la página correspondiente al manuscrito aludido en la nota 4.
- ⁷ *Vid.*, para el valor de los nombres propios en *El abuelo*, Casaldueiro (1970: 238-239) y Hernández Cabrera (1993: 203-212).
- ⁸ Recordemos que en las versiones manuscritas Galdós había barajado la posibilidad de utilizar el nombre de *Kitty*, todavía más alejado de lo hispano (Hernández Cabrera 1993: 207).
- ⁹ Del que Galdós ya había eliminado, de forma coherente con el matiz no localista de la obra, el ceceo que le había asignado en un primer momento (Hernández Cabrera 1993: 83).
- ¹⁰ Este cambio acentual no se recogía en el guión (p. 19). En cambio, el uso erróneo de la frase latina debió de ser intencionado desde el primer momento porque ya aparecía destacado entre comillas.
- ¹¹ Recordemos también la frase que dirige el conde al maestro, quien no se atreve a optar por una de las niñas: "Cosas peores se pueden leer en el Antiguo Testamento y debemos tomarlas por sagradas, de modo que... Responde. ¿No le pidió Dios a Abraham que acuchillara a su hijo?" (p. 134). Frente a lo que ocurre con la referencia a Jesús que citábamos antes, este enunciado sí se mantiene en la miniserie televisiva, si bien se sustituye *acuchillar* por *degollar*.
- ¹² En la película y en la serie de televisión desaparece la escena en que se inserta el diálogo que comentamos.
- ¹³ No podemos extendernos ahora en otras incorporaciones de Garci y Valcárcel que responden al interés de incluir referencias históricas conocidas por el espectador medio, como una especie de guiño de

complicidad. De este modo han de valorarse las alusiones a los yanquis y al episodio del Maine (p. 31), así como las que hablan del nuevo espectáculo del siglo, el cine, y de la exposición universal de París (pp. 124-125).

- ¹⁴ Precisamente J.W. Kronik, en su agudo análisis de las tres versiones de *El abuelo*, destaca, como uno de los aciertos de Garci, la elección del actor Francisco Algora, con su "cara redonda y campechana" (2001: 179), para el papel de don Carmelo.
- ¹⁵ Sólo se alude a él en la página 662, cuando se habla del pretendido encierro del conde, y en la 673, con motivo de la confesión de Lucrecia.
- ¹⁶ Esta cita de Dicenta la recoge también A. Berenguer (1988: 302-304).
- ¹⁷ Obsérvese que en la novela el prior únicamente aparece en las escenas 8-10 de la jornada IV y sólo se volverá a saber de él en una acotación de la escena 4 de la J. V (p. 621) en que se nos relata que ha venido a casa del alcalde a confesar a Lucrecia. En la película, en cambio la confesión constituye una secuencia espléndida. Una de las causas del realce de este momento puede ser la benevolencia con la que se trata a Lucrecia en esta obra de fines del siglo XX. Vid. P. Palomo (2000: 530)
- ¹⁸ Por el contrario, Maroto es definido por don Carmelo como un "hombre de mucha sociedad, instruídísimo. Treinta y tantos años ha estado en las oficinas *De Propaganda Fide*. Sus cualidades son la finura y el tacto". (p. 454).
- ¹⁹ El latín ayuda a la caracterización de otro personaje en la misma línea de ignorancia que había marcado el novelista mediante otros procedimientos. La mención del "Beatus ille" (p. 106) provoca la pregunta del alcalde ("Beatus... ¿qué? ... En cristiano, dígallo en cristiano y así lo entenderemos todos...").
- ²⁰ En esa tendencia de los guionistas a incorporar citas literarias bien conocidas para el público culto español. En otro momento, don Pío recita la décima más popular del monólogo de Segismundo. También hay una serie de referencias a Shakespeare (p. 54), en especial a *Hamlet*, motivadas por el tema de la duda, tan esencial en *El abuelo*.
- ²¹ Cfr. el artículo de P. Palomo (2000: 531) para la edad de las niñas en relación con la de su madre. Como la edad de Lucrecia se reduce en la película hasta los 32 años y se había casado a los 18, hay que suponer que la niña mayor debía de andar por los 13 (que la actriz habría pasado ya, como se observa por su físico). Por eso los guionistas han de incluir un párrafo en los parlamentos iniciales de Venancio que aluda al "estirón de Dolly" en el último verano (p. 13).
- ²² Vid. al respecto los acertados comentarios de P. Palomo (2000: 533) y de J.W. Kronik (2001: 189, n. 19).
- ²³ Vid. en este sentido los cambios en la trama, referidos especialmente a la figura de la nuera, que indica P. Palomo (2000: 532).
- ²⁴ Se trata de una escena que no aparece ni en la versión televisiva ni en la cinematográfica.
- ²⁵ Lo cual es menos sorprendente que lo que se narra en la novela, pues en ésta es la pequeña la que increpa a los criados y da órdenes incluso a su hermana mayor.
- ²⁶ Es lógico que en el filme no se insista en los vaivenes del pensamiento de D. Rodrigo acerca de quién es su nieta legítima. La condensación temporal implica la eliminación de las fluctuaciones del conde que refleja el novelista.
- ²⁷ Recordemos que los guionistas ponen en boca de D. Pío unas referencias a Méndel, quien "demostró con el estudio de una serie de cruzamientos o hibridaciones del guisante, que la descendencia producida en cada caso..."(p. 134). Esta frase no pasa a la película aunque sí se mantiene en la serie de televisión.
- ²⁸ En el guión, sin embargo, sólo se recoge el comienzo de la confesión, no el final.