

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

PERSONAJES RECURRENTE EN LA OBRA DE GALDÓS: LA FAMILIA DEL «EVAPORADO FILÓSOFO» JOSÉ IDO DEL SAGRARIO.

Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumen

El trabajo se centra en la técnica narrativa del “regreso de los personajes”, que representa uno de los rasgos característicos de la escritura de Benito Pérez Galdós. El análisis se desarrolla a partir de algunos personajes recurrentes que nunca juegan el papel de protagonistas de las obras en las que aparecen: José Ido del Sagrario, Nicanora y su hija Rosa. Siguiendo el camino de estos personajes secundarios, es posible reconstruir la textura de una especie de narración suprasegmental que, paralela a las narraciones individuales, contribuye al sentido general de la vasta obra galdosiana.

palabras clave: Realismo, personajes recurrentes, personajes secundarios, José Ido del Sagrario

Abstract

Recurring characters in the work of Galdós: the “evaporado filósofo” José Ido del Sagrario's family

This article focuses on the narrative technique of the “characters’ recurrence”, one of the characteristic features in Benito Pérez Galdós's novels. My analysis takes into consideration some recurring characters who never play the role of protagonists in the works in which they appear: José Ido del Sagrario, Nicanora and his daughter Rosa. Following the paths of these characters, it is possible to bring out and reconstruct the texture of a kind of suprasegmental narration which, parallel to the individual narratives, contributes to the overall meaning of the vast Galdosian work.

keywords: Realism, recurring characters, minor characters, José Ido del Sagrario

*Alzarsi ogni mattina con le immagini vive del
giorno innanzi davanti alla mente, scendere
nello studio, tirar fuori dal cassetto dello scrittoio
qualcuno di quei soliti personaggi, disporli
davanti a me come burattini, osservarne le
mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta
e rileggere, era per me un godimento così vivo
come quello di una curiosità soddisfatta.*

(A. Manzoni)

A Robert William Buss se debe la famosa acuarela que representa a Charles Dickens en su estudio en God's Hill Place. El escritor, con zapatillas y sentado en un sillón, tiene los ojos entrecerrados y está rodeado de docenas de pequeñas criaturas que han salido de sus obras, o más bien de su mente. Entre todos, destaca una pequeña niña, Little Nell, que, sentada en sus piernas, le dirige la mirada, como si fuera a hablar con él (Litvack 2007). El pintor intentó traducir en una imagen ese proceso creativo que, en varias ocasiones, Dickens describió en términos de visiones, encuentros solitarios con personajes ansiosos por contar sus historias: "When I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and I don't invent it—really do not—but see it, and write it down" (2012: 90). El escritor, argumenta Dickens, tiene la tarea de dar forma y estructura a estos eventos. En 1833, en una carta a Madame Carraud, Balzac intenta describir una experiencia similar: "Je vous assure que je vis dans une atmosphère de pensées, d'idées et de plans, de travaux, de conceptions, qui se croisent, bouillent, pétillent dans ma tête à me rendre fou" (Preston 1927: 9). La mente se transforma en un espacio íntimo donde los escritores viven otra vida, en la que encuentran refugio e inspiración. Galdós, cuyos manuscritos están salpicados de dibujos en blanco y negro de sus personajes (Shoemaker 1951: 212), también describe una situación similar. Así, el tercer artículo de las *Memorias de un desmemoriado*, publicado en 1916, se abre con un curioso diálogo en el que el escritor pide ayuda a la ninfa de la memoria que, en lugar de proporcionarle los motivos de inspiración necesarios para escribir el texto, aprovecha la ocasión para reprocharle el tiempo excesivo que ha pasado inventando historias y personajes: "Pues, como yo vivo solamente de la realidad, no oculto que me aburro en la cámara tenebrosa de tu cerebro poblado de fantasmas, y por el primer portillo que encuentro abierto me escapo". Las impertinentes palabras de la joven transforman el cerebro del escritor en una *cámara oscura* poblada por personajes fantasma, por proyecciones generadas y animadas por la

linterna mágica de la imaginación. En esta habitación-mundo, como la plasmada en el *Dickens' Dream*, Galdós pasa su tiempo y se encuentra con sus criaturas. Se trata de una concepción de los personajes propia del siglo XX, casi unamuniana: entes que se mueven en la frontera entre la realidad y la ficción, capaces de dialogar con su creador, y de ponerlo al día sobre la vida de otros personajes, cuyas historias se entrecruzan y enlazan.

El continuo vaivén de individuos en las páginas –o quizás deberíamos llamarlas *calle*s– de las novelas sigue las líneas trazadas por la técnica del retorno de los personajes, que se convierte por varias razones en una valiosa herramienta: no solo le consiente al escritor otorgar mayor unidad y coherencia a su obra, sino que le permite, además, desarrollar las historias más allá de los límites impuestos por una sola y única novela. Balzac, maestro en el uso de esta técnica, había dejado un legado con el que era difícil competir. Galdós, definido como el Balzac español (Ollero 1952), hizo del autor francés y de esta técnica un punto de referencia esencial desde sus inicios literarios: basta pensar, por ejemplo, que una de las hermanas Porreño, Salomé, a quien el lector había conocido en la *Fontana de oro*, la primera novela del escritor, regresa entre los personajes secundarios de la sucesiva, *El Audaz*. En las obras siguientes el sistema de reapariciones se hará cada vez más rico y servirá para “formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un periodo determinado de la Historia” (Shoemaker 1962: 109). Como para Balzac, el regreso de los personajes está relacionado con la cuestión del realismo y la representación de la complejidad del mundo. el escritor lo necesita para crear un “*effet de réel*” (Barthes 1968) y, de esta manera, garantizar la cohesión dramática y sociológica de sus historias. Además, la recursividad funciona como un *principio de economía* porque permite al lector, cada vez más involucrado en el proceso creativo, captar de antemano algunos puntos fundamentales del texto (Krow-Lucal 1994). Gracias a la reaparición de los personajes ya conocidos, la mirada del lector se vuelve omnicomprendensiva y al mismo tiempo analítica: puede ver sintéticamente y, por lo tanto, comprender mejor y al instante algunos nodos de la obra del autor en su totalidad y del mundo en ella representado.

“The realist novel” escribe Woloch “is infused with the sense that any character is a potential hero [...] any character *can* be a protagonist, but only one character *is*” (2003: 31) y el retorno de los personajes, tal como lo usa Galdós, contribuye a reforzar esta idea. Recordemos, por ejemplo, en el final de *Marianela*, cuando el narrador se dirige al lector para mostrarle una criatura que “apenas se ve”, pero que “tiene aliento y logrará ser grande”, y le dice: “Oíd su historia, que es de las más interesantes. Pues señor... Pero no: este libro no le corresponde” (Pérez Galdós 2012: 406). Celipín es un héroe potencial, un individuo cuya historia es digna de ser

contada y que solo, a su debido tiempo, el lector tendrá la oportunidad de seguir: después de una aparición en la *Familia de León Roch*, el muchacho se convertirá en el protagonista de *Doctor Centeno*. Sin embargo, este texto, “rebelde a fraguar en un molde único” (Montesinos 1968: 62), recibió inmediatamente una serie de críticas relacionadas precisamente con la supuesta ausencia de un verdadero protagonista, especialmente problemática, si cabe, por la presencia de personajes secundarios particularmente fuertes y bien definidos. Similares acusaciones obtendrá también la siguiente novela, *Tormento*. Clarín trata de responder a estas objeciones mediante la comparación con las artes figurativas: los escritores que, como Galdós, quieren representar a toda la sociedad no pueden centrar la narración en un solo individuo excepcional, un por así llamarlo héroe, sino que deben pintar un conjunto más amplio de personajes, sin preocuparse exclusiva o principalmente por un protagonista: “Héroe... heroína... Las mismas palabras indican la falsedad de la invención, lo ridículo de esa retórica que toma de la antigua algunas preocupaciones, y en cambio desprecia el cuidado exquisito de la forma y los intereses de la verosimilitud” (2001: 108). En la novela galdosiana no hay jerarquías predefinidas entre los personajes y no hay espacio para el héroe romántico: la verosimilitud requiere la entrada en escena de un actor diferente, un héroe anodino que se mueve por el mundo y en las novelas que lo representan. El propio Galdós reflexiona sobre estos aspectos en relación con los *Pickwick Papers*, en los que reconoce la existencia de un personaje principal dinámico, que “continúa en todo lo largo de la narración siendo víctima o héroe, mero espectador unas veces, confidente otras; sirviendo de término de comparación, de elemento estable e idéntico, propio para dar unidad a la obra” (2004: 372). El protagonista, “prisma humano por el que se filtran los hechos que ocurren en la novela” (Gullón 1970-71), se entiende como un punto de vista, una herramienta que le permite al autor dar unidad a su trabajo, al reunir en una única figura una multiplicidad de historias, tramas y personajes que pueden ser igualmente atractivos (Román Román 2008). Además, que el autor no está exclusivamente interesado en los protagonistas es, por otro lado, evidente a partir de algunas elecciones estructurales: pensemos, por ejemplo, en los momentos más o menos largos, en que los abandona por completo para dejar espacio a personajes secundarios y a sus asuntos, aunque pueda parecer que tienen poco que ver con la historia principal. También Montesinos, que incluso presenta la posibilidad de una deuda con Dickens, destaca la increíble independencia de estas criaturas que “pueden cobrar una estatura que parece desproporcionada con el papel que desempeñan” (1968: 216). Galdós, junto con Balzac y Zola, contribuye a elaborar y centrar la gran metáfora del “tejido social como discurso”, es decir, la “sociedad como una trama de relaciones narrables”. El tejido conectivo social comienza a

“mantenerse unido” en el nivel de la representación como si se tratara de una trama coherente, hecha más visible y controlable gracias precisamente a los personajes, a su retorno, a su omnipresencia y permanencia. Para dar forma a la esfera humana en la obra literaria, el escritor utiliza numerosos personajes recurrentes a los que, cada cierto tiempo, confía diferentes funciones narrativas: pueden ser, en realidad, tanto protagonistas como personajes secundarios, o incluso simples comparsas, que evolucionan o permanecen fieles a ellos mismos (Scotto di Carlo 2017).

Entre los más longevos y conocidos encontramos a José Ido del Sagrario que, en las *Memorias*, bien puede definirse como un viejo amigo del escritor, al menos desde 1883, año en que Galdós le dio forma en las páginas del *Doctor Centeno*. En los años que separan estas dos obras, sus caminos se encontrarán nuevamente a menudo: en 1884 en *Tormento*, en 1885 en *Lo Prohibido*, en 1887 en las páginas de *Fortunata y Jacinta*, y también en *Amedeo I* (1910), *De Cartago a Sagunto* (1911), *La Primera República* (1911) y *Cánovas* (1912)¹. En todos los textos, a excepción de *Lo Prohibido*, Ido está acompañado por su familia y, en particular, por su esposa Nicanora y por Rosa, una de las hijas. El escritor construye así un pequeño grupo de personajes secundarios recurrentes que le permiten desarrollar y mantener juntos los hilos de diferentes historias. Si Ido ha atraído la atención de numerosos estudiosos² que, con sus páginas, han ayudado a delinear y comprender las principales funciones realizadas por él, distinto es el caso de su familia, que Galdós construye y usa no solo para dar mayor solidez y concreción a su buen amigo, sino también, como espero mostrar en estas páginas, para tratar temas sociales y literarios.

El “encerado sencillo” toma forma progresivamente: en la redacción *alfa* el papel del “pasante” se asigna a la hermana de Pedro Polo y, poco después, se presenta a un hombre “débil de carácter” y “aficionado a decir cosas en latín”; en *beta*, en cambio, el personaje se perfila de manera casi definitiva (Román Román 2008; 2009). La presentación del personaje es balzaquiana (Genette 1987: 57-58), y el léxico elegido para la descripción detallada remite a la esfera religiosa. El cuerpo es flácido y delgado, como una vela que se consume lentamente, su papel de “pasante” lo convierte en un “mártir oscuro” de la “religión de la escritura”, entendida principalmente como bella caligrafía (Pérez Galdós 2004: 151). De carácter débil, Don José sufre los abusos de Don Pedro Polo y de los ingratos, con la excepción

1 Para una reconstrucción de una bibliografía lo más exhaustiva posible, consúltense los estudios y las bibliografías recogidas en las ediciones indicadas y en la biografía de Yolanda Arencibia (2020).

2 El primer y más completo estudio, que sigue siendo un punto de referencia imprescindible, se debe a Shoemaker (1951), mientras que más recientemente han vuelto a tratar este tema Escobar Bonilla (1994: 137-50) y Gallego Roca (2015: 198-204), a quienes remito también para la reconstrucción bibliográfica sobre la cuestión.

de Felipe Centeno, quien, ansioso por convertirse en médico, ve en él la fuente de “infinitos saberes” (177). Posteriormente, el escritor introduce tres rasgos que lo distinguen y que regresan, como *leitmotiv*, en novelas posteriores. El primero se refiere a la relación problemática con la comida. La pobreza de José Ido es tal que comer se convierte en una actividad rara, una fuente de emociones que se manifiestan a nivel físico. La búsqueda continua de un trabajo, el segundo elemento distintivo, le permite al escritor denunciar una tremenda contradicción del ruinoso sistema escolar español en el que un hombre, “capaz de enseñar a escribir al pilón de puerta del Sol, no tuviese qué comer”. El drama de la situación se ve acentuado por la existencia de una familia que cuidar, compuesta por una esposa enferma y “cuatro hijos, cada uno con su boca correspondiente” (401).

La entrada en escena de Nicanora se realiza a través de las palabras de su esposo, quien la describe como una mujer inteligente, lectora, y “muy apersonada”. No aparece descrita físicamente e interviene directamente en el texto solo una vez, para subrayar las dificultades económicas en las que se ven obligados a vivir y que hacen que sea imposible incluso tener un huevo para darle de comer a Felipe. Al final de la novela, cuando Ido decide intentar cambiar su destino y convertirse en escritor de *folletín*, género “fácil de componer y más fácil de colocar” (504), descubrimos que el modelo para la mujer virtuosa será Nicanora, a quien ve “como ángel de fidelidad, dulzura y belleza” (506). La realidad, dice Ido, sirve de inspiración para la escritura novelesca que, sin embargo, debe ser idealizada: “la pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosia de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad” (505). De esta manera, Galdós introduce el tercer motivo que caracteriza a Ido y que está profundamente vinculado a Nicanora: la relación entre la realidad y la ficción novelesca, entre el folletín y la novela realista y, más en general, entre la literatura y la vida. Los hijos se presentan con referencia a su relación con Alejandro Miquis: “los chicos mayores de Ido [...] entraban en su cuarto, con gorros de papel y cañas al hombro, haciendo maniobras y juegos militares” (407), y Rosa Ido, “diez años, bonita, rubia, con la cara rubia y el vestir andrajoso” (406). Poco después, el narrador ofrece un retrato de los cuatro niños en una escena que le permite denunciar la situación de extrema pobreza en la que los españoles se veían obligados a vivir y que es aún más grave porque no deja ninguna esperanza para el futuro:

Eran los cuatro niños de Ido una generación lucidísima, propia para dar lustre y perpetuidad a la raza de maestros de escuela. El uno de ellos era cojo, el otro tenía las piernas torcidas en forma de paréntesis, el tercero ostentaba labio leporino, y la mayor y primogénita era algo cargada de espaldas, por no decir otra cosa. Además estaban pálidos, cacoquimios, llenos de manifestaciones escrofulosas. ¡Pluguiera a Dios que no

representara tal familia el porvenir de la enseñanza en España! (431).

Con el léxico propio del naturalismo, comenta Isabel Román, Galdós lanza un ataque durísimo al “determinismo del medio que provoca que, generación tras generación, estas criaturas marginales sin salida perpetúen o incrementen los males recibidos genéticamente” (2004: 431). Las deformidades físicas de estos niños representan las distorsiones del sistema escolar español que, sin duda alguna, deben tratarse a través de una “reforma total de la enseñanza, en todos sus grados” (Aren-cibia 2020: 4195) que se base en pocos, pero determinantes aspectos: “higiene, escuelas, gimnasia, aire y urbanización” (Pérez Galdós 2004: 431). Del retrato del grupo, nuevamente, emerge el de la niña:

Rosa Ido, con ser raquítica, no carecía de belleza ni de gracia. Era sumamente redicha, y en un certamen de hablar mucho se habría ganado todos los premios. Tenía los ojos azules, el pelo de color de esponja y enmarañado, la boca grande, sin duda de tanto charlar, los modales desenvueltos. Andaba a saltos, comía devorando. Era el tipo de los salvajes de buhardilla, que se extienden por la línea de tejados de Madrid, cerniéndose sobre la población como bandada famélica (432).

Rosa Ido, la única heredera digna de nombre, posee algunos rasgos característicos: una cierta belleza descuidada, desparpajo y falta total de educación, motivo por el que se asocia a una salvaje. La niña, además, juega un papel importante en relación con Felipe, con quien a menudo se reúne para charlar y jugar. La ignorancia no le permite comprender el verdadero significado del apelativo *Doctor Centeno*, construido para enfatizar la incapacidad de Felipe, y cree que su amigo es un verdadero médico, capaz de curar a su pobre gato enfermo: “Felipe se brindó con gravedad facultativa a asistirle; le tomó el pulso, le auscultó, le examinó, dejándose decir frases diversas de hipocrático sentido” (2004: 434). La voluntad de encontrar una cura para Alejandro le da una nueva fuerza al deseo de Felipe –ridiculizado por todos– de convertirse en médico y lo empuja a volver a los odiados e incomprensibles libros para buscar el significado de los términos utilizados por Moreno Rubio durante su diagnóstico. Al silencio de las páginas, que no ofrecen ayuda a quienes no pueden leerlas, responde el sueño del muchacho que imagina que puede abrir quirúrgicamente a su maestro para ver la misteriosa “parénquima” (2004: 430-431). En este diálogo, Felipe puede hacer realidad sus sueños e interpretar el papel de médico: en la dimensión del juego, con el que los niños imitan el comportamiento de los adultos, Centeno adopta los gestos y el lenguaje de los médicos que ha tenido la ocasión de observar y encuentra una redención de las frustraciones de

la realidad. El juego, como escribe Benjamin, es “siempre una liberación” (1993: 53) y los dos niños pueden construir una realidad paralela a su medida, en la que Rosa, el espejo de Felipe (Arencibia 2020: 4212), ansiosa por salvar a su gato, escucha, sin comprender palabra alguna, el diagnóstico del *Doctor Centeno* que, sin embargo, al igual que el Dr. Moreno Rubio, no podrá salvar al paciente. Solo gracias a Rosa, cuya función en el texto –evidentemente– va más allá de Ido y de la denuncia social, Felipe logra realizar su sueño que, en los retornos posteriores del personaje, ya no se mencionará.

En *Tormento*, Ido del Sagrario, ahora convertido en escritor de novelas por entregas, ha logrado una estabilidad económica que le permite mantener a la familia e, incluso, aumentar de peso. Esta vez, Galdós recupera al personaje para desarrollar una crítica a las novelas por entregas: “La realidad nos persigue”, dice a Felipe al inicio de la obra, “Yo escribo maravillas, la realidad me las plagia” (2007: 142). En la reflexión, Ido invierte la relación entre realidad y ficción: si en la novela anterior la realidad ofrecía ejemplos para la creación literaria, ahora es la ficción literaria la que parece actuar como modelo para la realidad.

La familia se ha mudado y vive en el mismo edificio que las señoritas Sánchez Emperador, en quienes se inspira nuestro personaje para su nueva novela. Refugio, por ejemplo, cuenta divertida que fue a su casa, habló con él sobre su estúpida novela y que Nicanora le dio algunos huevos. Sin embargo, la relación con Amparo se vuelve más compleja cuando Ido, que en un cierto momento pierde su empleo, le pide ayuda para encontrar un trabajo en Caballero. Como prueba de sus habilidades de escritura, entendida sobre todo como caligrafía, el hombre le da una página de su manuscrito a la muchacha que lee solo unas pocas palabras, suficientes, sin embargo, para querer mantener, a cualquier costo, al escritor lejos de su futuro esposo. El fragmento en cuestión, como subrayan Teresa Barjau y Joaquim Parellada, resulta poco claro, y el comportamiento de Amparo nada menos que enigmático (2007: 26-27), por lo que recurrir al manuscrito de la obra nos permite comprender mejor el texto. En la redacción *alfa* este encuentro era mucho más articulado y daba vida a todo un capítulo entero: Ido hacía leer a la niña (y al lector) una parte mayor de su novela que permitía establecer de manera más explícita algunas afinidades entre los estados de ánimo de Esmeralda, la protagonista que teme confesar un pecado atroz a su amado, y de Amparo. La lectura tenía un efecto beneficioso y ponía en marcha el deseo de confesión: “Amparo sintió en su alma el alboroto íntimo que produce la concepción de una idea feliz. Era como una voz del cielo lo que entraba en ella como un aviso...” (2007: 461). En *alfa*, pues, el papel desempeñado por Ido era mucho más importante incluso en relación con la historia principal, porque determinaba las acciones de la protagonista. Además, en

esta primera redacción, el escritor había desarrollado mejor la historia de Ido, con la narración no solo de la ruptura con su editor, sino también de las consecuencias que la pérdida de su trabajo iba a tener en su hogar y su familia:

He reñido con mi editor. Ahora sale con que mi novela no sirve, después de haberla puesto por las nubes. Ha encargado la continuación al que fue mi maestro y aquí me tiene usted sin pan. Dirá usted que en qué he invertido los dinerales que he ganado. [...] mi mujer ha querido entrar lujo, ha comprado muebles para la casa, sopa abundante, y francamente; comprendo que ciertas cosas útiles se adquirieran; pero las superfluidades... Para concluir, todo irá pronto a la casa de empeños, si Dios no lo remedia, y usted no viene en su ayuda (2007: 458-459).

Sin el nuevo empleo, no habría sido posible mantener el estilo de vida acomodado finalmente alcanzado, pero ya pasado, al que alude el mobiliario innecesariamente caro comprado por Nicanora. En el paso a la versión *beta*, que en general se ve afectada por la controversia contemporánea sobre el naturalismo, esta escena pierde “mucha amplificación y gana en ‘impersonalidad’ realista” (Barjau Parellada 2007: 26): Galdós recorta la escena porque abandona la focalización externa, lo que le había permitido describir la historia de una manera más clara, y nos presenta la reunión desde la perspectiva confusa y temerosa de Amparo.

En el siguiente capítulo, el hombre sigue pidiendo ayuda: a pesar de la introducción del nombre de otro hijo, Jaimito, la atención sigue centrada en Nicanora y en Rosa, aunque la muchacha, un poco mayor, aparece solo en este pasaje donde descubrimos que ha aprendido a coser. Y, sin embargo, el lector tiene la oportunidad de recuperar la información adquirida en la novela anterior y seguir el crecimiento de la pequeña niña salvaje y charlatana. También tiene la oportunidad de verificar lo que el narrador había anunciado en el *Doctor Centeno*: sin una educación adecuada, esos niños están condenados a la miseria.

Ido proporciona algunos detalles sobre su historia de amor con Nicanora, a quien conoce cuando ambos trabajaban, como tutor y planchadora respectivamente, en casa de una familia respetable. A pesar de mantenerse en una posición marginal, y de carecer de una descripción física todavía, la mujer va adquiriendo un poco de autonomía: no solo porque es ella quien le da a Amparo una de las cartas de Polo, sino también porque se la utiliza a menudo como fuente para la narración tanto de los personajes³ como del narrador, que recurre a sus historias para conocer detalles de los acontecimientos que de otro modo permanecerían

³ En el texto se encuentran formas como “Nicanora asegura”, “según Doña Nicanora”, “decía doña Nicanora”, “me lo ha contado Doña Nicanora”.

ocultos: solo gracias a las “anhelantes orejas de la señora de Ido”, por ejemplo, el lector podrá conocer algunos detalles de la conversación entre Amparo y Caballero en el Capítulo XXXIX (2007: 439).

En *Fortunata y Jacinta* Ido, que no ha conseguido el puesto en Caballero, se ha mudado de casa y nuevamente se encuentra en dificultades económicas: el empeoramiento de las condiciones de vida se manifiesta incluso a nivel físico y el buen hombre está de nuevo “muy flaco” (2010a: 304). El lector lo vuelve a encontrar en casa de Juanito Santa Cruz en un intento de convencerlo de que firme la compra de algunas obras, mientras descubre que, a fuerza de escribir historias de adulterio, Ido ha contraído una extraña enfermedad nerviosa que lo lleva a confundir la realidad con las historias de sus novelas. Preso de esos delirios, la pobre Nicanora, que había sido modelo de virtud y ángel del hogar, se convierte en una mujer traidora, una “Venus de Médicis” (307), dispuesta a traicionar a su marido. La causa de estos estados de alteración, curiosamente, es la comida y, en concreto, la carne: “los médicos me dicen que coma carne”, explica a Juanito, pero “Como carne y me siento peor” (305). El joven Santa Cruz, divertido por los delirios del hombre, lo instiga a hablar sobre su esposa y, en una escena que en la mente del fiel lector recuerda la descrita en el *Doctor Centeno*, lo invita a comer “una chuleta”. En el pasaje altamente irónico y cervantino⁴, como señaló el propio Clarín (2001: 134-135), emerge la actitud cruel de Juanito, que se refleja en la compasión de Jacinta que, desde el principio, queda impresionada por “aquella estampa de miseria en traje de persona decente”:

-A mí no me divierte esto -opinó Jacinta-. Me da miedo. ¡Pobre hombre! La miseria, el no comer le habrán puesto así.

-Es lo más inofensivo que te puedes figurar. Siempre que va a casa de Joaquín, le pinchamos para que hable de la adúltera. Su demencia es que su mujer se la pega con un grande de España. Fuera de eso, es razonable y muy veraz en cuanto habla. ¿De qué provendrá esto, Dios mío? Lo que tú dices, el no comer. Este hombre ha sido también autor de novelas, y de escribir tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le blandeció el cerebro (Pérez Galdós 2010a: 310-311).

Ya en la *Desheredada* el autor había establecido una identidad entre pobreza y enfermedad cerebral: “La vida sin dinero es una enfermedad del cerebro, una fiebre galopante, una meningitis” (2016: 417) dice Joaquín a Isidora. La miseria hace que cualquier actividad sea imposible y, en el caso de Ido, la situación se ve agravada por la actividad previa del novelista: por la poca comida y tanta escritura de

⁴ Sobre la escena y la relación con Cervantes véase la contribución de Smith (1966: 47-50).

adulterio, su cerebro se había ablandado. Con la perspectiva de Ido, que representa a su esposa como una mujer hermosa, contrasta el primer retrato de Nicanora y de la familia Ido descrito, en cambio, por Guillermina: la Venus de Medici era una mujer pobre, “mártir del trabajo y de la inanición”, al igual que su marido, “humilde, estropeadísima, fea de encargo, mal pergeñada”, con un hijo que trabajaba de “cajista” (quizás Jaimito) y una hija, en quien el lector ya puede reconocer a Rosa, “polluela de buen ver que aprendía para peinadora” (2010a: 311).

En una escena posterior, en la que resuenan los encuentros con Amparo, Ido regresa a Jacinta para pedirle ayuda y, en esta ocasión, introduce en la historia y en la mente de Jacinta, la melodramática (y falsa) historia de Pituso, el hijo de Juanito y Fortunata, que vivía en la pobreza, abandonado por sus padres. La narración de Ido, una vez más, determina las acciones de una protagonista que, aunque con alguna sospecha, no puede deshacerse de la idea de ese muchacho: “Era autor de novelas de brocha gorda y no pudiendo ya escribirlas para el público, intentaba llevar a la vida real los productos de su imaginación llena de tuberculosis” (2010a: 314-313). Galdós, comenta Caudet, critica la “imaginación folletinesca” (2007: 307), a través de este personaje que proyecta en la realidad las cosas que ha leído o, mejor, escrito en sus novelas. Para verificar la historia, Jacinta se presenta en casa del desafortunado personaje, de manera que el lector tiene así la oportunidad de ingresar a la casa de la familia Ido por primera vez.

En el camino que las llevará hasta la puerta de la casa, las dos mujeres se encuentran con todos los hijos de Ido: primero, la hija menor, “niña de las zancas largas, de las greñas sueltas y de los zapatos de orillo” (Pérez Galdós 2010a: 327), resuelta y decidida, en quien el lector atento encuentra alguna similitud con la pequeña Rosa del *Doctor Centeno*. La niña se ofrece como guía y guardaespaldas en el camino que se configura como “un ascenso a los infiernos”, donde Jacinta toca la pobreza y la degradación en la que se ven obligados a vivir los madrileños (Gilman 1966). Justo antes de llegar a la casa, las mujeres se topan con un último grupito de niños que habría asustado a cualquiera, dice el narrador, si no fuera por su sonrisa: “Los pequeñuelos no parecían pertenecer a la raza humana, y con aquel tizne extendido y resobado por la cara y las manos semejaban micos, diablillos o engendros infernales” (Pérez Galdós 2010a: 332). En los dos niños mayores, responsables de esta travesura, Guillermina reconoce a otros dos hijos de Ido. Las deformidades descritas en el *Doctor Centeno* se omiten, probablemente porque el negro con el que están cubiertas sus caras no nos permite percibir algunos detalles. Sin embargo, una vez más, el valor simbólico e irónico de la escena es evidente: el “Cuarto Estado” es completamente similar al infierno y, en consecuencia, los niños que viven allí no pueden ser ángeles, sino criaturas demoníacas. La escena,

interrumpida por los gritos de las furiosas madres, marca la aparición de Nicanora que, a su vez, mostraba manchas en la cara y en las manos del mismo “betún de los caribes”:

Guillermina y Jacinta entraron en la mansión de Ido, que se componía de una salita angosta y de dos alcobas interiores más oprimidas y lóbregas aún, las cuales daban el quién vive al que a ellas se asomaba. No faltaban allí la cómoda y la lámina del Cristo del Gran Poder, ni las fotografías descoloridas de individuos de la familia y de niños muertos. La cocina era un cubil frío donde había mucha ceniza, pucheros volcados, tinajas rotas y el artesón de lavar lleno de trapos secos y de polvo. En la salita, los ladrillos teclaban bajo los pies. Las paredes eran como de carbonería, y en ciertos puntos habían recibido bofetadas de cal, por lo que resultaba un claro-oscuro muy fantástico. Creeríase que andaban espectros por allí, o al menos sombras de linterna mágica. [...] Eran años muertos (2010a: 333).

La casa de Ido es un lugar pequeño y oscuro en ruinas. Un espacio caracterizado por unos pocos objetos deteriorados que ayudan a crear una atmósfera fantasmal: una imagen de Cristo, fotos de familiares y niños fallecidos. La atención se centra en la cocina, que no es el corazón de la casa, sino un espacio muerto, lleno de cenizas, utensilios rotos, polvo, ramas secas y suciedad. Todo parece indicar que en ese lugar no se cocina ni se come desde hace mucho tiempo. La referencia a la linterna mágica es muy significativa, puesto que transforma no solo los objetos, sino también a los propios habitantes –no por casualidad pintados de negro– en sombras que no tienen nada maravilloso, y que en cambio se remiten a la tristeza de una vida desprovista de colores y belleza, de una época histórica que tiene el sabor de la muerte. Esta dimensión fúnebre y demoníaca del espacio se ve acentuada por la referencia a la actividad que realizan las mujeres, dedicadas a teñir papel de luto. Similar a un espectro que emerge de una caverna oscura, encontramos la primera descripción, por parte del narrador, de Nicanora:

Era una mujer más envejecida que vieja, y bien se conocía que nunca había sido hermosa. Debió de tener en otro tiempo buenas carnes, pero ya su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío. Allí, valga la verdad, no se sabía lo que era pecho, ni lo que era barriga. La cara era hociuda y desagradable. Si algo expresaba era un genio muy malo y un carácter de vinagre; pero en esto engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es [...]. La Venus de Médicis tenía los párpados enfermos, rojos y siempre húmedos, privados de pestañas, por lo cual decían de ella que con un ojo lloraba a su padre y con otro a su madre (2010a: 334).

Como si quisiera desmentir nuevamente la descripción de *folletín* hecha por Ido y darle credibilidad a Guillermina, el narrador realista declara inmediatamente que esa mujer consumida por la lucha darwiniana por la supervivencia, “nunca había sido hermosa”. La escultórica perfección del mármol de la Venus de Medici, “la de las carnes de raso, la del cuello de cisne, la de los ojos cual estrellas” (2010a: 309), se transforma en un cuerpo de carne flácida y privo de forma. El rostro, sin gracia y arrugado, hace que el retrato sea aún más grotesco: los ojos, siempre húmedos como los de su esposo, están enfermos y “sin pestañas”. Galdós ya había utilizado este detalle grotesco de las pestañas, característico del dickensiano Uriah Heep, en la descripción de Lobo, en *Terror del 1824*. En el caso de Nicanora puede referirse, por contraste, a los espléndidos “ojos negros” de Fortunata, enmarcados por pestañas “tan negras y tan grandes y hermosas” (2010a: 888). Además, si en la novela anterior las palabras de Nicanora a menudo eran referidas por otros, ahora la mujer habla en nombre de toda la familia. No solo de Ido, muchas veces claramente silenciado, sino también de Rosita, equiparada a su padre en términos de ingenuidad y propensión a ser engañada.

En la rápida descripción de la muchacha, vuelve a aparecer la referencia a una cierta belleza (“era graciosa”) estropeada por la pobreza, la miseria y la desnutrición que la hacen “desmedrada y clorótica, de color de marfil” (2010a: 334). Una vez más, los detalles elegidos recuerdan a otros personajes: la piel de Maximiliano Rubín, otro personaje enfermizo, es igualmente definida “desmedrada y clorótica” (2010a: 476); por el contrario, Fortunata tiene una tez hermosa como “marfil recién labrado” (2010a: 533). Sin embargo, la característica principal de Rosita es, sin lugar a dudas, el peinado, excesivo y fuera de lugar, señal de sus prácticas para aprender un oficio.

La compasión de Jacinta, que le da una moneda a Ido, marca el punto de inicio de una nueva historia en la que él finalmente se convertirá el protagonista absoluto de la narración. A pesar de ser consciente de las contraindicaciones, Don José se deja seducir por “el deseo de carne”: en la animada discusión con José Izquierdo aparecen los primeros síntomas de la enfermedad nerviosa y el narrador precisa que Ido buscaba a toda costa “la novela dentro de aquella gárrula página contemporánea” (349). Ya no está convencido, como en *Tormento*, de que la realidad copie sus fantasías, por lo que ahora intenta en todos los modos posibles encontrar y aplicar lo novelesco a la realidad. Presa de su “mona de carne”, comenta Caudet, Ido recrea su vida en términos de un drama calderoniano sobre el honor y el adulterio, en el que él representa el papel del marido traicionado e ultrajado (2007: 348). Galdós centra su atención en el delirio de este eterno personaje secundario que, finalmente, se adueña de la escena y se convierte en doble protagonista, no

solo de la historia contada por el narrador que deja de lado por completo a los protagonistas principales, sino también de la novela por entregas que él mismo inventó. Se trata de esa “deterioration of protagonicity”, que teoriza Jameson en un estudio sobre el realismo: “a movement of the putative heroes and heroines to the background, whose foreground is increasingly occupied by minor or secondary characters whose stories (and ‘destinies’) might once have been digressions but now colonize an appropriate the novel for themselves” (2013: 96).

Nicanora tiene la tarea de calmar a su esposo y llevar de nuevo la atención hacia los protagonistas. En la siguiente explicación, dirigida a Jacinta, la mujer insiste otra vez en los “riesgos de la carne” y vuelve a enfatizar la distancia que separa las coloridas historias de Ido de la cruda realidad: “Bien dicen, señora, que la carne es uno de los enemigos del alma... Cuidado con lo que saca... ¡Que yo me adultero, y que se la pego con un duque!... Miren que yo con esta facha...” (Pérez Galdós 2010a: 359). Esta afirmación, en línea con las enseñanzas cristianas que hacen de la carne, el diablo y el mundo los tres enemigos del alma, tiene evidentemente un doble sentido irónico: aunque se refiere a la comida, alude al deseo erótico carnal y mantiene unida la necesidad del ayuno y la abstinencia. La referencia final a sus rasgos físicos, muy diferentes a los imaginados por su marido e incapaces de despertar tales deseos, nos ofrece una imagen quijotesca de Ido que transforma a su áspera y fea Nicanora en una Dulcinea hermosa, pero adúltera.

Los tres personajes se repescan y aparecen en el proyecto de los *Episodios Nacionales*. En *Amedeo I*, la tercera novela de la quinta serie, Tito, el protagonista, se aloja en una “casa de huéspedes” en la “Calle del Amor de Dios”:

Mi patrona era una pobre mujer derrengada y envejecida por el trabajo, con la carga de cuatro hijos y la impedimenta de un marido que no le servía para nada, en el orden de la industria huesperil. Llamábase Nicanora, y Rosita la mayor de sus niñas, que era muy mona y algo bachillera. El esposo, don José Ido del Sagrario, había sido maestro de escuela. Aquejado de cierta frialdad del cerebro, hubo de abandonar el noble oficio de desasnar chicos; mas no con el descanso pudo recobrar la salud, ni siquiera un mediano gobierno de su máquina muscular y nerviosa. [...] Tristeza y goce me causaban a la par mis conversaciones con aquel hombre inocente y bueno, cerebro que yo comparaba a la celda de una cárcel, en que hubiera estado preso un filósofo. Este se había fugado dejando en las paredes efluvios de su espíritu (2010b: 4747-4748).

Por los datos facilitados sabemos que la familia se encuentra exactamente en las condiciones en las que la habíamos dejado en *Fortunata y Jacinta*, con la diferencia de que ahora, en la nueva casa, Nicanora ha tomado las riendas de la economía

doméstica. Sin embargo, varias contribuciones han puesto de relieve problemas de coherencia en la construcción de estos personajes que, en el momento de los eventos narrados, deberían haber sido más o menos jóvenes, realizar otras actividades, o vivir en otros lugares. De hecho, también se plantearon objeciones similares a Balzac quien, independientemente de las críticas, había enfatizado que solo el pasado podía contarse cronológicamente, mientras que el siglo XIX era un modelo “extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place” (Aranda 2011: 5). Montesinos habla de un uso de estos personajes similar al de las tiras de cómics, personajes de historietas dotados de una serie de características claras y reconocibles, listos para sumergirse en historias de la más diversa índole. En este sentido, que me parece particularmente efectivo para explicar su presencia en los *Episodios*, estos personajes son como las máscaras de la comedia del arte: como marionetas que se sacan del cajón y se usan cuando es necesario (1968: 265). Además, en esta primera reaparición, Tito ofrece un breve resumen de toda la historia de Ido para que incluso el público que no ha leído las otras novelas pueda comprender su comportamiento. Me parece interesante, por su modernidad, la elección de presentar el cerebro de Ido como una celda en la que un hombre ha estado preso durante mucho tiempo, un posible antepasado de Monsieur Teste di Valéry, un sabio filósofo, cuya fuga se convierte al mismo tiempo en la causa de su locura y la razón de sus raros destellos de lucidez.

En la siguiente novela, *La Primera República*, Tito sigue siendo un huésped de Nicanora, pero el escritor utiliza a la familia de Ido sobre todo para dar continuidad y coherencia a las historias contadas. En la quinta novela, sin embargo, el papel de Ido y de Rosa vuelve a ser central. En *De Cartago en Sagunto*, Tito, al regresar a Madrid, encuentra a sus amigos un poco cambiados: “A Rosita encontré más espigada, a Nicanora más barriguda, y a Ido transparente ya de puro espiritado”. El secuestro de Rosa por obra de los carlistas y su búsqueda por parte de Ido y Tito sirve como un dispositivo narrativo del que parte el viaje a Cuenca: durante buena parte de la historia, a pesar del papel de narrador y de protagonista de Tito, comenta Shoemaker, “Ido is the main character” (1951). Una vez en la ciudad, los dos descubren que, después de largas y dolorosas vicisitudes, la joven vive felizmente bajo la protección de un sacerdote. Las nuevas y mejores condiciones económicas hacen que la belleza de la muchacha, que siempre había estado empañada por la pobreza, pueda salir a la luz: “¡Por Júpiter Capitolino y por la divina Cytherea, que me gustó Rosita! Estaba muy linda, tan limpia y bien apañada de ropa y aliños del rostro, que daban ganas de comérsela” (Pérez Galdós 2010b: 9094). Para convencerlos de su tranquilidad, Rosa les muestra a los dos hombres “los diferentes regalitos que le había hecho su tío putativo” (9095): al contemplar esos objetos, signo

de una vida modesta y decente, Ido siente una mezcla de emociones. La tragedia de la hija se resuelve, como en un folletín, con su salvación:

¿Qué mejor solución podía esperar el desolado padre que ver a la niña reposando a la sombra de una protección tan benéfica como la de don Plotino? Obra fue de los hados... estoy por decir que de la Divina Providencia. Por lo que el propio Ido me contara cuando llegamos a Huete, sabía yo los horribles temporales que había corrido la niña, desde que la raptaron en Fuentidueña de Tajo hasta que fue a caer en las inmundas mancebías. El cómo pasó Rosita de tal ignominia a las paternas manos del Pagasaunturdua, ni don José lo sabía, ni en averiguarlo teníamos interés (9120).

En definitiva, la realidad parece coincidir por completo con la imagen *folletinesca* de Ido y de Rosa: la pobre e infortunada hermosa muchacha, después de largas vicisitudes y atroces sufrimientos, ha llegado a su *buen puerto*. Es verdad que no hay explicaciones realistas para tal final, y de hecho, añade Tito, a nadie le importa saber cómo llegó la joven hasta el cura. Fue el destino, la divina providencia o, bien podríamos agregar, la voluntad de un escritor que juega con los códigos del melodrama. Sería incluso lícito preguntarnos si la protección ofrecida por el sacerdote puede realmente considerarse un final feliz. Sin embargo, lo único que importa, como señala Tito, es la tranquilidad que Rosa finalmente ha obtenido, por lo que a los dos hombres solo les queda despedirse de la muchacha con una serie de adioses de cervantina memoria (“¡Adiós, Rosita; adiós, don Plotino, [...] adiós, Catedral, Obispo, vecindario cadavérico; adiós, Cuenca moribunda y trágica”) (Pérez Galdós 2010b: 9124-9125). La historia parece acabada. Sin embargo, en *Cánovas*, una rápida referencia al inminente parto de Rosa parece reabrir nuevas posibilidades. Quizás la historia de una novela por entregas debería haber terminado, de una manera todavía más digna, con una boda, o quizás el escritor, amante de lo tácito, tenía en mente una continuación, con tintes de novela libertina, con una relación ambigua entre la muchacha y don Plotino. Desafortunadamente, el proyecto de los *Episodios Nacionales* quedó inconcluso, y con él las historias de estos y otros personajes. Sin embargo, siguiendo el camino de cada uno de los miembros de la familia del Sagrario, el lector se enfrenta con unas de las cuestiones sociales y literarias más importantes de la época (la educación de los niños, la pobreza y el honor, la novela de costumbre y el folletín) y reconstruye la textura de una especie de narración suprasegmental que, paralela a las narraciones individuales, contribuye al sentido general de la vasta obra galdosiana.

Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO CLARÍN (2001), *Ensayos sobre Galdós*, Madrid, Fundamentos.
- ARANDA, DANIEL (2011), “Originalité historique du retour de personnages balzacien”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 6: 1573-89.
- ARENCEBIA, YOLANDA (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- BARTHES, ROLAND (1968), “L’effet de réel”, *Communications*, 11: 84-89.
- BARJAU, TERESA; PARELLADA, JOAQUIM (2007), “Noticia de Benito Pérez Galdós y *Tormento*”, *Tormento*, Barjau, T.; Parellada, J. (eds.). Barcelona, Crítica: 7-128.
- BENJAMIN, WALTER (1933), *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, Agamben, G. (ed.), Torino, Einaudi.
- DICKENS, CHARLES (2012), *The Selected Letters of Charles Dickens*, Hartley, J. (ed.), Oxford, Oxford University Press.
- ESCOBAR BONILLA, MARÍA DEL PRADO (1994), “La doble función de un personaje galdosiano”, *Philologica canariensis*: 137-50.
- GALLEGO ROCA, MIGUEL (2015), “Francamente, naturalmente: José Ido del Sagrario. El camino desde la novela hacia la historia a través de un personaje chiflado”, *Galdós. Los fundamentos de una época. X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós: 198-204.
- GENETTE, GÉRARD (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GILMAN, STEPHEN (1966), “On The birth of *Fortunata*”, *Anales Galdosianos*, 1: 71-80.
- GULLÓN, GERMÁN (1970-71), “Unidad de *El doctor Centeno*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-52: 579-85.
- JAMESON, FREDRIC (2013), *The Antinomies of Realism*, Verso, London.
- KROW-LUCAL, MARTA (1994), “El personaje recurrente en la obra de Galdós”, *Textos y contextos de Galdós*, Kronik, J. W.; Turnes, H.S. (eds.). Madrid, Castalia: 157-61.
- LITVACK, LEON (2007), “Dickens’s Dream and the Conception of Character”, *The Dickensian*, 103: 5-36.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1968), *Galdós II*, Madrid, Castalia.
- OLLERO, CARLOS, (1952) “Galdós y Balzac”, *Ínsula*, 82: 9-10.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2004), *Prosa Crítica*, Mainer, J.C. (ed.), Madrid, Espasa.
- , (2007), *Tormento*, Barjau, T.; Parellada, J. (eds.), Barcelona, Crítica.
- , (2007), *Fortunata y Jacinta*, Caudet, F. (ed.), 2 vols., Madrid, Cátedra.
- , (2008), *El doctor Centeno*, Román Román, I. (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura.
- , (2010a), *Fortunata y Jacinta*, Whiston, J. (ed.), 2 vols., Madrid, Castalia.
- , (2010b), “Amedeo I”, “La Primera República”, “De Cartago a Sagunto”, “Cánovas”,

- Episodios Nacionales, Quinta Serie*, Troncoso, D. (ed.), Destino.
- , (2012), *Marianela*, Silvestri, L. (ed.), Napoli, Liguori.
- , (2016), *La desheredada*, Gullón, G. (ed.) Madrid, Cátedra.
- PRESTON, ETHEL (1927), *Recherches sur la technique de Balzac*, Les Presses Françaises, Paris.
- ROMÁN ROMÁN, ISABEL (2008), “Estudio preliminar”, *El doctor Centeno*, Román Román, I. (ed.). Cáceres, Universidad de Extremadura: 11-100.
- , (2009), “El manuscrito de *El doctor Centeno*”, *Actas del noveno Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 269-276..
- SCOTTO DI CARLO, ASSUNTA CLAUDIA (2017), “Il ritorno dei personaggi e le trasformazioni della borghesia in Galdós”, *Status Quaestionis*, 12: 76-99.
- SHOEMAKER, WILLIAM H. (1951), “Galdós Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario”, *Hispanic Review*, 19/3: 204-37.
- , (1962), *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press.
- SMITH, PAUL C. (1966), “Cervantes and Galdós: The duques and Ido del Sagrario”, *Romance Notes* 8/1: 47-50.
- WOLOCH, ALEX (2003), *The One vs. the Many*, Princeton, Princeton University Press.

Assunta Claudia Scotto di Carlo trabaja en la Universidad degli Studi de Nápoles Federico II. Sus intereses de investigación se concentran principalmente en la literatura española de los siglos XIX-XX, en el género autobiográfico, en la novela realista, en cuestiones de filología y genética de autores contemporáneos. Entre sus publicaciones se pueden mencionar, además de varios artículos, los volúmenes *Quando le locomotive erano orchi. L'infanzia nell'autobiografia* (1890-1945) (Pacini 2011), *Il vissuto e il narrato. I Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno* (Ets 2012), *M. de Unamuno, Poesías, edición crítica y estudio* (Ets 2016).

assunta.scotto@unina.it