

OBDULIA ZAPATA  
Y FRASQUITO PONTE:  
ALGO MAS ACERCA  
DE "EL ROMANTICISMO  
Y LOS ROMANTICOS"

María del Mar Mañas Martínez

“A la memoria de mi padre.”

Transcurre el año 1880 cuando Galdós se dirige a Mesonero Romanos en los siguientes términos:

“Ya sabe vd cuánto admiro su prosa y su manera singularísima de narrar y pintar, manera o estilo de la cual nos servíamos todos los que con mayor o menor fortuna nos dedicamos a cultivar la literatura de costumbres en forma de fábula o en forma de cuadro”

1 de julio de 1880<sup>1</sup>.

He empezado de esa manera y no de otra porque el objeto de la presente ponencia no es otro que el de establecer una comparación entre dos textos que versan sobre el mismo tema: la sátira del Romanticismo y que están separados por sesenta años de diferencia. Estos son: el cuadro de costumbres de Mesonero Romanos titulado “El Romanticismo y los Románticos”<sup>1</sup> fechado en 1837 y los capítulos VIII y IX de *Misericordia* de Pérez Galdós en los que se ejerce una sátira sobre el Romanticismo a través del personaje de Obdulia Zapata y que continúa aunque de modo más secundario para nosotros en la relación que éste personaje mantiene con Frasquito Ponte, caps. XV-XVIII. Esta novela data de 1897.

Veremos sin embargo cuán distintos son estos dos textos, a pesar de la coincidencia de tema, en cuanto a su intencionalidad y procedimientos.

El texto de Mesonero Romanos es un cuadro de costumbres escrito en plena efervescencia del Romanticismo y satirizando los aspectos más exagerados de éste movimiento, pues el autor parte de la idea de que “todas las cosas exageradas suelen degenerar en necias”<sup>2</sup>, con la intención moralizante de corregirlos a través de su sátira. En cambio el texto de Galdós está escrito cuando el Romanticismo ya está superado con creces y sin embargo en él nos presenta a dos personajes patéticamente trasnochados que se empeñan en conservar unos ideales y maneras románticas en un tiempo y en un

ambiente, lo que según mi opinión es mucho más grave, que no es nada favorable para tales menesteres. Serían, pues, estos personajes y con ello permítaseme el lujo de parafrasear a Mesonero, doblemente necios pues se empeñan en mantener la exageración más allá de la exageración misma.

El cuadro de costumbres tal y como lo conocemos hoy es un género típicamente romántico, pues es entonces cuando aparece con las características que lo definen según Ricardo Navas Ruiz, aunque se le hayan buscado antecedentes en el siglo xvii y xviii. Así el mismo Navas Ruiz<sup>3</sup> lo hace derivar de la fragmentación de la novela picaresca que ya tenía en sí misma las características que definen al género y que son su "observación de la vida cotidiana", "ligero hilo novelesco" y "afán moralizador".

Las características que lo definen en el Romanticismo son según Navas Ruiz<sup>4</sup>:

- Títulos expresivos.
- El encabezamiento mediante un epígrafe o lema que nos permite conocer así las preferencias y la ideología del autor.
- Su brevedad.
- Generalmente están escritos en prosa.
- Combinan lo descriptivo y narrativo con las reflexiones y el diálogo.
- Su carácter moralizante y didáctico. Así "El escritor costumbrista se convierte en el censor de su sociedad, en el moralista colocado un poco al margen de la misma para observarla desapasionadamente y criticar sus defectos".

– Se centran en pequeñas historias cotidianas que podríamos considerar, extrapolando la terminología de Unamuno como intrahistóricas. Navas Ruiz ve como el costumbrismo se había ido tiñendo ya desde el siglo xviii de un afán crítico y reformista que procedía de la Ilustración francesa y como es un género que cristaliza como artículo independiente al surgir la prensa de modo que las antologías de cuadros de costumbres románticas como la que nos ocupa las *Escenas Matritenses* de Mesonero (1842) son una mera recopilación de artículos aparecidos antes en la prensa. También observa Navas Ruiz que estos cuadros de costumbres románticos están muy influidos por colecciones francesas e inglesas de la época que curiosamente están escritas por autores que conocen perfectamente la literatura picaresca y moral española con lo cual "si la incitación vino de fuera, el costumbrismo fue no obstante, en su léxico, tipos y visión del mundo netamente nacional"<sup>5</sup>.

Podemos acabar estas consideraciones generales sobre el costumbrismo y los artículos de costumbres incluyendo la clasificación del mismo que realiza J. L. Varela<sup>6</sup>:

- Costumbrismo precursor. Siglo xvii con autores como Liñán y Verdugo, Zabaleta y Santos. Siglo xviii con autores principalmente de sainetes con Ramón de la Cruz a la cabeza.
- Costumbrismo Romántico: Mesonero, Larra y Estébanez.
- Costumbrismo que coincide en el tiempo con la novela Realista. Autores como Antonio Flores que ya no cultivan las colecciones de escenas o cuadros, sino las

colecciones de tipos. Colecciones que cultivó el mismo Galdós en su juventud en dos obras *Las españolas pintadas por los españoles* y *Los españoles de ogaño*. Respecto a esta faceta de Galdós es imprescindible consultar un excelente artículo de Enrique Rubio Cremades "Galdós y las colecciones costumbristas del XIX"<sup>7</sup>, en el que analiza como estas colecciones de tipos realizadas entre 1871-72 se incorporan posteriormente a sus novelas. Y en fin, en cuanto a Costumbrismo y Novela es imprescindible recomendar la lectura de la obra de J. F. Montesinos de igual título<sup>8</sup>.

Mesonero Romanos escribe "El Romanticismo y los Románticos" en el año 1837; es decir en una fecha muy próxima a la que la crítica tradicional venía colocando como fecha de implantación del Romanticismo en España, y esta no era otra que la del estreno de *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa en 1834. Sin embargo la crítica más moderna ha matizado este hecho ya que esta consideración era demasiado simplista; no podemos hablar de implantación de Romanticismo haciéndolo coincidir simplemente con una de las primeras manifestaciones románticas tras el final de la Década Ominosa porque dicho fin supusiera el retorno de los emigrados, entre los cuales se encontraba el propio Martínez de la Rosa, sino que más bien debemos darle la razón a Navas Ruiz cuando afirma que:

"Con más justicia puede afirmarse que el Romanticismo español de 1834 es el resultado de una feliz conjunción de la circunstancia política, el retorno de los emigrados y la emersión de los que dentro aguardaban esperanzados esa hora"<sup>9</sup>.

Salvando estas consideraciones críticas lo que está claro es que en el año 37 el Romanticismo estaba en plena ebullición en España, era una auténtica fiebre y el propio Mesonero Romanos debía de considerar desde luego el estreno de *La Conjuración de Venecia* como un auténtico hito en el Romanticismo español porque cuando satiriza el teatro romántico por medio de esa obra que ha escrito su sobrino coloca entre los personajes al "Dux de Venecia". Es hecho admitido que la parodia o la sátira ha de versar sobre temas recientes y conocidos de sobra por el público porque si no pierde su efectividad. No será éste el único personaje paródico que proviene de una obra romántica real que Mesonero Romanos coloque en la obra escrita sobre su sobrino, sino que un genial alarde coloca también como personajes de dicha obra a "un coro de P. P. agonizantes"<sup>10</sup>. La mención de estos personajes es bastante importante y creo que la podemos considerar como una presencia doblemente satírica, tanto de los excesos cometidos en el teatro como en la poesía romántica, pues según mi opinión podrían estar inspirados por un pasaje de la composición de Espronceda titulada "El reo de Muerte", composición fechada en 1834, pero publicada en 1837. En efecto este poema es una perfecta representación de una poesía romántica grandiosa, eufórica, pero que precisamente por esto, resulta muy hueca ya que sacrifica toda la coherencia y el sentido a su ampulosidad de firmas. En este poema se cuenta la última noche de un reo de muerte y se contrasta el silencio y la calma angustiada y opresiva que reinan en su celda con la algarabía que hay en el exterior y una estrofa dice lo siguiente:

"Un altar y un crucifijo,  
y la enlutada capilla

lánguida vela amarilla  
 tiñe en su luz funeral,  
 y junto al misero reo,  
 medio encubierto el semblante,  
 se oye el fraile agonizante  
 en son confuso rezar"<sup>11</sup>.

Efectivamente suena muy bien, pero analizándolo hay algo que inmediatamente nos resulta de lo más extraño ¿Qué pinta un "fraile agonizante" en la celda del reo?. Pues ésta es sólo una muestra de los muchos excesos cometidos por la poesía romántica pomposa y hueca.

Indudablemente como la exageración es la clave de toda parodia, Mesonero no se conforma con un fraile agonizante sólomente y en su lugar coloca "un coro de P. P. agonizantes", cosa de lo más surrealista.

Mesonero comienza su cuadro con unos versos de Lope que le sirven de lema en los que sin duda nos advierte de lo peligrosos que pueden llegar a resultar los excesos:

"Señales son del juicio  
 ver que todos lo perdemos  
 unos por carta de más  
 y otros por carta de menos"

Podemos afirmar que lo que Mesonero trata de combatir no es el Romanticismo en sí, sino los excesos ridículos en los que este cae, excesos que van aumentando progresivamente según éste se va transmitiendo; es una atípica enfermedad que va ganando virulencia, en vez de perderla en el proceso de transmisión. Lo que él combate pues es la "Romanticomanía".

Cuando parte del presupuesto de que "la necesidad se pega" inmediatamente se apresura a corregir:

"No es ésto afirmar que lo que se entiende por Romanticismo sea necesidad, sino que todas las cosas exageradas suelen degenerar en necias; y bajo este aspecto la romanticomanía se pega también". (...) que lo que en su origen pudo ser sublime, pasa después a ser ridículo"<sup>12</sup>.

Es curioso que Mesonero utilice el término "sublime" porque cuando en 1790 Kant en su *Crítica del juicio* cambia el postulado de que "lo bello es lo armónico" por el de que "lo bello es lo sublime" lo que está haciendo es cambiar el paradigma estético clásico por el Romántico. Como dice E. Trias:

"El Romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico ese fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*"<sup>13</sup>.

No sabemos hasta qué punto podía ser este costumbrista, representante del Romanticismo más moderado, que es prácticamente un casticista, consciente de estos presupuestos

filosóficos, pero lo curioso es que cuando empieza a intentar definiciones del Romanticismo llega a unas definiciones paradójicas muy en la línea de la "coincidentia oppositorum" típica de este movimiento, aunque para él eso no sean más que meras extravagancias.

El Romanticismo ha invadido todos los aspectos de la vida. Veamos, sin embargo, por qué no le parece malo en su origen, ni más ni menos porque para él, ¿el romanticismo nació en España!, cuando Víctor Hugo en Madrid:

"conoció lo que nosotros no habíamos sabido apreciar y teníamos enterrado hace dos siglos con Calderón"<sup>14</sup>.

Se lleva su descubrimiento a Francia y lueven los imitadores que lo van degerando, y así:

"...y luego salió de Francia aquel virus ya bastardeado y corrió toda la Europa, y vino, en fin, a España; y llegó a Madrid (de donde había salido puro), y de una en otra pluma, de una en otra cabeza, vino a dar en la pluma y en la cabeza de mi sobrino...".

¡Dios mío! ¿Qué sería de los costumbristas sin sus socorridos sobrinos? No tenemos más que recordar que otra sátira costumbrista sobre el Romanticismo y famosísima también "El casarse pronto y mal de Larra" también cuenta las desgracias de su sobrino, aunque el tono es mucho más sombrío, y si en la de Mesonero no llega la sangre al río y todo se arregla con un convencional y falsísimo "happy end" en la de Larra la sangre llega al río y por tres veces, por lo demás es igual de moralizadora que la que nos ocupa y si ciertamente el tono didáctico y moralizador estaba exigido por el género en la época, la verdad es que a nosotros, lectores del siglo xx, nos destroza unas obras que por lo demás podían ser y son, unos prodigios de ingenio y de crítica, de gran viveza narrativa, a pesar de que a veces se califique a los cuadros de costumbres de estáticos, suelen ser bastantes expresivos, al menos en los casos de Larra y Mesoneros. Pero Mesonero dosifica sus talentos poniéndolos al servicio de una ideología bastante cargante y eso de que "el virus recorrió Europa ya bastardeado" y "llegó a Madrid de donde había salido puro" nos suena a casticismo del más rancio abolengo. A defensa de España frente a las perversiones europeas. Además no duda en inventarse él mismo dicha tesis.

Lo cierto es que su sobrino empieza por "romantizar su persona física" al igual que esos actores que empiezan por vestirse de su personaje para creerse el papel, esto se convierte en un detalle casi simbólico, y Mesonero demuestra gran agudeza al notarlo porque creo que una de las características más firmes del Romanticismo español, es que muchas veces se limitó tan sólo a adoptar las manifestaciones formales más o menos "desempleadas" que tanto criticará Mesoneros sin enterarse demasiado de los principios estéticos y filosóficos que las sustentaban. Mesonero Romanos por otra parte se puede considerar como representante de la facción más conservadora del Romanticismo, pero es que a veces se coloca casi al margen de él, porque no hay que olvidar que existe una primera generación de románticos entre los que también se cuenta Espronceda o Martínez de la Rosa, que por su cronología se educan en La Ilustración, dejemos aparte claro está sus Ideologías. No olvidemos tampoco que aunque Moratín sea el paradigma del teatro neoclásico, no estrena sino a finales del xviii, a partir de 1790, que aunque sea la fecha de La *Crítica del Juicio* de Kant; aún falta mucho

para que llegue el romanticismo a España. Así que podemos considerar las dos obras que nos ocupan "El Romanticismo y los Románticos" y los capítulos citados de Misericordia como dos sátiras sobre el Romanticismo ejercidas por dos autores que se colocan fuera de él, que pertenecen a la generación, y no uso aquí "generación" en su acepción literaria, sino en la más amplia y casi biológica, anterior y posterior. Del mismo modo podría discutirse por supuesto, que si Galdós se formó en el Romanticismo debería ser romántico, efectivamente tiene una gran influencia del Romanticismo en toda su primera creación y concretamente del costumbrismo, pero él reelabora y lo supera todo de manera coherente dentro del sistema de su obra, vemos pues en esta comparación como reelabora esta tradición costumbrista y convierte el texto en buena parte de una reflexión materialista y autoparódica sobre su propia obra. Sinceramente creo que a pesar de todo Galdós fue mucho menos romántico de lo que Mesonero lo fue ilustrado.

En el cuadro de Mesonero somos testigos de como es su sobrino:

"por resultado de estos experimentos llegó muy luego a ser considerado como la estampa más romántica de todo Madrid, y a servir de modelo a todos los jóvenes aspirantes a esta nueva, no sé si diga ciencia o arte..."<sup>16</sup>.

Es decir su sobrino se convierte en el más romántico de todos los románticos, en el número uno de acuerdo con la caracterización hiperbólica que exige esta caricatura. Es un prototipo típico y tópico, que aunque Mesonero no lo haga podría ser definido por nosotros como el "protorromántico" a imitación de lo que Galdós hace con el personaje de Frasquito Ponte al que define varias veces y llega a identificarle como el "protocursi". Sin embargo hay una gran diferencia entre ambos personajes. El personaje del sobrino de Mesonero está constituido como un personaje "tipo", es decir está construido a partir de la suma y abstracción de los rasgos que determinan a todos los individuos que forman su colectivo, el de los románticos, pero no tiene rasgos individuales que nos permitan reconocerle; sin embargo el personaje de Ponte está fuertemente individualizado, es perfectamente reconocible como personaje, pues se dan una serie de detalles sobre su vida que sólo son suyos, aunque sea representante de una clase social que ha venido a menos. Además con él Galdós usa lo que se conoce por "tic individualizador" y que es un recurso que en el realismo y naturalismo sirve para diferenciar a un personaje que si no podría ser genérico y este tic individualizador no es otro que el de su "melenita de cocas" y su "pie pequeño". En efecto se insiste en que estos eran los dos únicos rasgos que conservaba de un pasado más glorioso y se insiste mucho en ello, el cuidado de sus pies llega a ser una obsesión en el personaje, así se insiste y además Galdós coloca ambas referencias al final del capítulo, en que:

"para las mayores desdichas, para las abstinencias más crueles y mortificantes tomé resignación; para llevar zapatos muy viejos o que desvirtuaran la estructura perfecta y las lindas proporciones de sus piecitos, no las tenía, no"<sup>17</sup>.

Esto lo vemos al final del capítulo XV, y el capítulo XVI acaba refiriéndose a la necesidad que tenía de comprarse una botas:

"...y por todo pasaba el menesteroso, menos por entrar con feo pie en las regiones de lo ideal"

Y sigue insistiendo en ello pues enlaza directamente con el principio del XVII:

"Con el espantoso desequilibrio que trajeron al menguado presupuesto, las botas nuevas, otros artículos de verdadera superfluidad..."

Así que sólo puede estar sólomente en parte de acuerdo con Michael Nimetz cuando dice en su espléndido trabajo:

"Naturally, the amount of satire and moralization in the Novelas contemporáneas is in direct proportion to the author's concentration on milieu and manners, on one hand, and individuals on the other. (...) But even in 1897 the year of Galdós speech to the Real Academia calling for greater emphasis on individual "modelos humanos" one finds in *Misericordia* at least three persons clearly borne of costumbrista satire (the study of milieu and manners)..."<sup>18</sup>.

Estos tres personajes son para Nimetz: Frasquito Ponte, Obdulia Zapata y su madre doña Francisca Juarez. Estos tres personajes pueden proceder sin duda del costumbrismo romántico, pero los tres están demasiado individualizados para ser considerados como meros tipos. Así a lo que ya sabemos de Ponte, podemos añadir otro rasgo individualizador en doña Paca, y que es su vértigo, además este rasgo es claramente irónico pues según el narrador:

"Los nacidos en Ronda deben tener la cabeza muy firme y no padecer de vértigos ni cosas tales, hechos a contemplar abismos espantosos..."<sup>19</sup>.

Compara su carácter con la orografía y parece burlarse de la influencia del medio. Obdulia está siempre rodeada de gatos, y como veremos más tarde no tiene nada de "tipo" es un personaje individualizado complejo y definido con tintes incluso naturalistas.

Para el protagonista del cuadro de Mesonero Romanos "la fachada de un romántico debe ser gótica, ojival, piramidal y emblemática. "Vemos como los personajes de este texto, el sobrino de Mesonero y su amada Melisendra, nombre por cierto de reminiscencias muy medievales y góticas, se ajusta fielmente a este cánón estético en el que para el romántico hay una clara relación estrecha entre la fisonomía y el carácter, como posteriormente y ello se reflejará en el Naturalismo, la habrá más bien entre la fisiología y el carácter. El caso es que *la Craneoscopia del doctor Gall* que con tanto deleite lee el sobrino de Mesonero, (resulta realmente pesado tenerme que referir siempre a este personaje con este apelativo pero es que una prueba de su nula individualización es que ni siquiera tiene nombre), es una excelente muestra de estas relaciones físico-psyque. Veamos como se ajustan los personajes tratados a su "fachada". El protagonista del cuadro de Mesonero tiene mucho, en su aspecto, de ese "buen salvaje" roussoniano que tanto les debía fascinar a los románticos, es la suya una imagen rebelde y desafiante a "las buenas maneras" clásicas: Tras haber abandonado algunos accesorios de su vestimenta abandona luego:

“las aguas de olor, los cepillos, el barniz de las botas, y las navajas de afeitar, y otros mil adminículos que los que no alcanzamos la perfección romántica creemos indispensables y de todo rigor”<sup>20</sup>.

Y desde luego se nota que ha abandonado la navaja de afeitar porque algo más adelante insiste en que:

“por bajo de él (el sombrero) descolgábanse de entrambos lados dos guedejas de pelo negro, que formando un doble bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador; las patillas, la barba y el bigote formando una continuación de aquella espesura, daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos una afilada nariz, dos ojos grandes negros y de mirar sombrío, una frente triangular y fatídica...”

Definitivamente para Mesonero la imagen de su sobrino tiene algo de “siniestro” e “inanimado”. Podemos notar desde luego que esta imagen difiere radicalmente de la que Galdós nos da acerca de su personaje Frasquito Ponte, del que desde luego y dada su obsesión por calzarse bien podemos afirmar que nunca prescindiría del “barniz por las botas” como hace el personaje de Mesonero. Y es que hay dos cosas de su persona que Frasquito cuida muy bien como hemos visto ya, la cabeza y los pies; pues lo único que recuerda en él glorias pasadas de las que poder presumir es su pie pequeño y su “melenita de cocas”:

“Gastaba melenas, no de las románticas desgreñadas y foscas, sino de las que se usaban hacia el 50. lustrosas. con raya lateral. los mechones bien ahuecaditos sobre las orejas. El movimiento de la mano para ahuecar los mechones y modelarlos en su sitio, era uno de esos resabios fisiológicos, de segunda naturaleza que llegan a ser parte integrante de la primera”<sup>21</sup>.

Frasquito se pasa todo el día acicalándose con “pomadas” y “betún”, sabemos que se tiñe la barba. Galdós la califica de “barba pringosa y retinta”. Así que al contrario que el sobrino de Mesonero, él no prescinde de su arreglo personal, no prescinde por una doble razón, porque intenta recuperar su juventud perdida y porque Frasquito Ponte no es tanto la sátira de un romántico como de un “petimetre” de “un elegante” como hace notar muy bien Michael Nimetz, que lo hace derivar directamente de estos dos “tipos” propios del costumbrismo del XVIII y del XIX, y también lo relaciona con el protagonista de una poesía temprana de Galdós, del año 1872, titulada “El Pollo”. La cita es algo larga pero es muy valiosa para entender al personaje de Ponte, digo “personaje” y no “tipo” porque ya hemos visto como a pesar de derivar del costumbrismo está lo suficientemente individualizado.

“The petimetre is a middle –class fop whose daily exertions include the pampering, perfuming, preening and glossing of his own person. He interrupts this ritual only to attend the dressing table of his dama (usually engaged in the same activities). The petimetre becomes a stock figure of the nineteenth-century cuadro de costumbres as is proven by his inclusion in the popular collection *Los españoles pintados por sí mismos*. In the intervening year, the petimetre has become “El elegante”, and his basic traits

have been more carefully itemized; he douses himself in cosmetics, fusses over clothes, render constant homage to the city of Paris, peppers his conversations with Gallicisms, and promote himself as a great lover. In the sketch of Navarrete, however, something new has been added; the decline of the elegante-his autumnal reliance on false teeth, toupee, and rejuvenating cosmetics, and the disdain and sarcasm his appearance elicits everywhere. In old age, "se alimenta con el recuerdo de sus glorias"<sup>22</sup>.

Desde luego podemos decir parafraseando a Mesonero que esta es "la vera efigie" de Frasquito Ponte, al que en la pensión donde vivía:

"se le permitía estar una hora todas las mañanas, arreglándose y acicalándose con sus lavatorios, cosméticos y manos de tinta. Entraba como un cadáver, y salía desconocido, limpio, oloroso y reluciente de hermosura"<sup>23</sup>.

Aunque Galdós insiste a pesar de todo en que su aspecto es "aniñado" sin duda alguna para destacar la inocencia y candidez de su personaje por el que muestra gran cariño, yo cada vez que leo estas líneas no puedo evitar la impresión de que de un momento a otro le vamos a ver chorrear el tinte de un modo auténtico como le ocurre a Dirk Bogarde en Muerte en Venecia.

Frasquito Ponte siente un amor platónico y espiritual por Obdulia, rinde culto a su dama y como si de un trovador provenzal se tratase le recita versos de Don Gregorio Romero y Larrañaga "y de otros vates de aquellos tiempos bobos". Esta calificación del Romanticismo nos recuerda al final del cuadro de Mesonero Romanos cuando una vez que su sobrino se ha convertido en un "robusto y alegre militar" él decide hacer un cuidadoso escrutinio de sus composiciones:

"dividiéndolas, no en clásicas y románticas, sino en tontas y no tontas, sacrificando aquellas y poniendo estas sobre las niñas de mis ojos..."<sup>24</sup>.

Ponte deleita a Obdulia con sus recuerdos de París en donde sólo pasó mes y medio y la instruye en literatura romántica, lo cual le era muy fácil debido a "la radical ignorancia de la joven" que le escuchaba embelesada como "un niño con juguetes nuevos" y convencida de que:

"Sin duda, la sociedad del tiempo de Frasquito, era más bella que la coetánea, más finos los hombres, las señoras más graciosas y espirituales"<sup>25</sup>.

Obdulia como si de una dama provenzal se tratase también es, de un modo fabulosamente irónico, esa amada paradójica que da la vida y la quita a su admirador, no debemos olvidar que Ponte se arruina definitivamente al comprarse unas botas y otros objetos superfluos para ir a ver a su amada y aquí es cuando interviene el narrador de un modo magistralmente retórico:

"Pero la Providencia, que no abandona a los buenos, le deparò su remedio en la casa misma de Obdulia, que le mataba el hambre algunos días, rogándole que la acompañase

a almorzar; y por cierto que tenía que gastar no poca saliva para reducirle, y vencer su delicadeza y cortedad”<sup>20</sup>.

El bueno de Ponte no cultiva otra actividad literaria que el tiempo que pasó trabajando como “pasante de un colegio” y como “escribiente de unos boteros”. En cambio el sobrino de Mesonero es consciente de que la carrera que mejor le cuadra con esa “romantización” de su persona que ha realizado es la de poeta, según él esta carrera es “lo que guía derechito al templo de la inmortalidad”. Mesonero aprovecha ésto para criticar los procedimientos literarios románticos y los excesos en los que éstos habían caído. Así critica la mezcla de géneros al decir que escribió “unas cuantas docenas de *fragmentos* en prosa poética”, y que concluyó con algunos “*cuentos* en verso prosaico”. Se burla también de los excesos emocionales que hay en ellos, ya que todos “empezaban con puntos suspensivos y concluían en ¡*maldición!*”.

“y unos y otros estaban atestados de *figuras de capuz* y de *siniestros bultos*; y de *hombres gigantes* y de *sonrisa infernal*; y de *almenas altísimas* y de *profundos fosos*; y de *buitres carnívoros*, y de *copas fatales*; y de *ensueños fatídicos*; y de *velos transparentes*; y de *fúnebre cruz*. Generalmente todas estas composiciones *fugitivas* solían llevar sus títulos tan incomprensibles y vagos con ellas mismas; v. gr: ¡¡¡*Qué será*!!!... No... ¡¡¡*Más allá*... ¡*Puede ser*. ¿*Cuándo?*, ¡*Acaso*... ¡*Oremus*!”.

Realmente Mesonero satiriza de modo genial este léxico romántico incoherente, entrecortado y balbuciente que preside algunas de las composiciones románticas más famosas de la época, como ya vimos al referirnos al poema de Espronceda “El eco de muerte”. Pero Mesonero es consciente de que la máxima aspiración de todo romántico que se precie es desde luego ¡componer un drama!, por su puesto tras un dolorosísimo y catárquico proceso, como si de un parto se tratara y asistido por supuesto por su musa de turno. Así:

“... llamó a concurso a su fatídica estrella, sus recuerdos, sus lecturas; evocó las sombras de los muertos para preguntarles sobre diferentes puntos; martirizó las historias y tragó el polvo de los archivos; interpeló a su calenturienta musa, colocándose con ella en la región aérea donde se forman las románticas tormentas; y mirando desde aquella altura esta sociedad terrena, reducida por la distancia a una pequeñez microscópica, aplicado al ojo izquierdo el catalejo romántico, que todo lo abulta, que todo lo descompone, inflamóse al fin su fosfórica fantasía y compuso un drama”<sup>28</sup>.

Y ¡qué drama! compone, desde luego no le falta ni un elemento para ser el paradigma de los bodrios románticos al uso. Aquí es donde el espíritu Ilustrado de Mesonero se aprecia mejor que en ninguna otra ocasión porque el tipo de teatro romántico que él critica, no se diferencia en mucho, es más podríamos decir que incluso es extremadamente parecido al teatro postbarroco que combatían los Ilustrados y que Moratín satirizó de modo magistral en la obra que se representa en *La Comedia Nueva o El Café*, titulada *El Gran Cerco de Viena*. Eran estas comedias de magia, disparatadas y efectistas en las que cabían todo tipo de excesos y que atentaban de modo ostentoso contra las “tres unidades” como atenta el Teatro

Romántico así en la obra escrita por el sobrino de Mesonero "la acción transcurre en toda Europa y dura cien años". Y para decir verdad, este tipo de teatro, tanto en el XVIII como en el Romanticismo era el que en verdad gozaba del favor del público, tanto como hoy pueden hacerlo las películas de Steven Spielberg. Mesonero Romanos tiene la habilidad de lograr en cuatro pinceladas crear la obra romántica prototipo, reuniendo elementos de todas las obras de tales características y que eran lo suficientemente reconocibles por sus contemporáneos como para que la sátira fuese lo suficientemente efectiva, se libra con ello, además de la engorrosa y por otra parte imposible papeleta de tener que reproducirla entera, aludiendo a que se ha perdido, muy a pesar suyo, pues que más quisiera él que poder hacerle a sus lectores "el mayor de los regalos posibles dándoles *in interruptum* esta composición sublime, práctica explicación del sistema romántico, en que según la medicina homeopática, que consiste en curar las enfermedades con sus semejantes, se intenta a fuerza de crímenes, corregir el crimen mismo".

Solamente nos da el título e interlocutores de este drama "Emblemático, Sublime, Anónimo. Sinónimo. Tétrico y Espasmódico". "original en diferentes prosas y versos en seis actos y catorce cuadros". Y desde luego la cosa no tiene desperdicio por ningún sitio, porque no se puede concebir un batiburrillo mayor de personajes, del tipo de lo que ya comenzamos al principio; como tampoco se puede concebir mayor disparate en los títulos de los actos y en sus escenarios, a saber: "1ª *Un crimen*, 2ª *El veneno*, 3ª *Ya es tarde*, 4ª *El panteón*, 5ª *¡Ella!*, 6ª *¡El!*", que se desarrollaban en "*Salón de baile, Bosque, Capilla, Un subterráneo, La alcoba y El cementerio*".

En cambio Ponte, más moderado él orienta sus preferencias teatrales, bien hacia las más modernas derivaciones de la comedia postromántica y sentimentaloides, como *Flor de un día* de Camprodón o *La Trenza de sus cabellos* de Rodríguez Rubi, 1884<sup>29</sup>. O lo que tampoco conviene olvidar hacia la ópera, cuyos libretos están inspirados en obras románticas y muchas de ellas precisamente españolas. Pues como cita Nimetz Galdós en *El Doctor Centeno* afirma que la estructura dramática romántica "Ya interesa poco y ha pasado a las Operas"<sup>30</sup>. En cuanto a las preferencias narrativas de Ponte y Obdulia se orientan hacia el folletín. Citando obras clásicas del género como *Los misterios de París* de Sué, que por cierto la pobre Obdulia dada su ignorancia proverbial confunde con *Nuestra Señora de París*, novela que muy bien podría haber leído el sobrino de Mesonero, al contrario que las derivaciones folletinescas y sentimentaloides como *María o la hija de un jornalero* de Ayguals de Ixco, que tanto deleitaba a los personajes de Galdós, que aunque anclados en el pasado leen obras de un romanticismo más tardío y no como el sobrino de Mesonero que recurre a las fuentes. Esto es perfectamente comprensible, porque Galdós acerca algo más la sátira a su tiempo. Las relaciones entre Galdós y la literatura folletinesca han sido muy estudiadas, a ellas nos referiremos en breve cuando abordemos en profundidad el personaje de Obdulia Zapata y fragmento en el que aparece la historia del declive de su familia (caps. VII-IX).

Hemos visto como el sobrino de Mesonero Romanos corresponde a esa imagen del héroe romántico, pasemos a ver ahora como se refleja el tipo de la heroína romántica en ambos textos. Esta heroína romántica, cuya iconografía tiene muchos puntos en contacto con la Ofelia de Shakespeare que no en vano inspiró e incluso obsesionó a los prerrafaelistas y que Espronceda recoge en *El estudiante de Salamanca* a través de la figura de Elvira, está

perfectamente representada en el texto de Mesonero por el personaje de Melisendra, nombre que por lo demás como ya hemos comentado está lleno de reminiscencias medievales y "góticas". Esta Melisendra es:

"...de dieciocho abriles, más pálida que una noche de luna y más mortecina que la lámpara sepulcral; con sus luengos cabellos trenzados a la veneciana, y sus mangas a la María Tudor, y su blanquísimo vestido aéreo a la Straniera, y su cinturón a la Esmeralda, y su cruz de oro al cuello a la huérfana de Underlach.

Hallábase a la sazón meditabunda, los ojos elevados al cielo, la mano derecha en la apagada mejilla, y en la izquierda sosteniendo debilmente un libro abierto..., libro que, según el forro amarillo, su tamaño y demás proporciones no podía ser otro que, a mi entender, el Han de Islandia o el Bug -Jargal"<sup>31</sup>.

En efecto entre Melisendra y el sobrino de Mesonero surge el amor, esa "chispa electrorromántica" de la que habla Mesonero. Dada la atracción romántica hacia lo tétrico y lo sepulcral que a éste personaje le lleva a recorrer de "día y noche los cementerios y escuelas anatómicas" "trabar amistad con los enterradores y fisiólogos" y otras lindezas por el estilo, se puede considerar que los calificativos que Mesonero emplea para definir a su heroína son plena o intencionadamente satíricos, ya que la califica de "mortecina", comparándola con la "lámpara sepulcral". No había duda pues de que tenía que surgir el amor entre ellos. Ocasión que no desaprovecha Mesonero para parodiar esos flechazos románticos que preconizaba la literatura, pero que en la vida real deberían tener unos resultados espantosos. Este tema es uno de los más satirizados en el propio romanticismo, lo que muestra que debía preocupar bastante en la época. Basta citar el título de otra celebrísima sátira romántica sobre el propio romanticismo como es *El casarse pronto y mal* de Larra, 1832 o de otras menos conocidas como la de Eduardo Gorostiza, *Contigo pan y cebolla* del año 33. Sin embargo creo sinceramente que la sátira mencionada de Larra hunde sus raíces en la ilustración de un modo más profundo aún que la de Mesonero pues critica el que se copien de un modo superficial las costumbres de Francia y se refiere a los tiempos del tuerto Pepe Botella, que por lo demás "tenía dos ojos muy hermosos y nunca bebía vino". Critica en efecto las malas consecuencias de estos matrimonios favorecidos por la literatura sin ningún sentido práctico y critica el que los contrayentes no están preparados para ellos, así de ella dice que era:

"una personita muy educada, la cual es verdad que no sabía gobernar una casa, pero se embaulaba en el cuerpo en sus ratos perdidos que para ella eran todo, una novela sentimental, con la más desatinada afición que en el mundo se ha visto: tocaba su poco de piano y cantaba su poco de aria, de vez en cuando porque tenía una bonita voz de contralto"<sup>32</sup>.

Realmente no podemos evitar leyendo esta descripción el acordarnos de la sátira que Moratín ejerce contra la educación de las mujeres, nos recuerda por ejemplo a Agustina, esposa de Eleuterio en *La comedia nueva o el café* que en vez de cuidar de la casa ayuda a su marido a escribir comedias.

En cuanto a él, dice Larra que no se molestaba en encontrar empleo ya que:

"Los matrimonios por amor eran lo primero, y que en cuanto al comer, ni eso le hacía falta a los enamorados, porque en ninguna novela se dice que coman las Amandas y los Mortimers, ni nunca les habían de faltar unas sopas de ajo"<sup>33</sup>.

En fin en el artículo se plantean problemas totalmente ilustrados como la tiranía de los padres sobre los hijos, el libre albedrío de éstos, el derecho a elegir marido, etc. El matrimonio es desastroso, acaba con la infidelidad de ella ante las pocas atenciones y el abandono que recibe por parte de él, la muerte de los amantes a manos del marido y el suicidio de éste no sin antes recomendar a su madre que cuide de sus hijos y les eduque mejor de lo que les habían educado a ellos para evitar este tipo de desgracias en el futuro. Como podemos ver no puede ser más ilustrado y moralista y resulta mucho más cargante y sombría que la obra de Mesonero, claro que no era el talante de Larra como el de Mesonero y para bien o para mal cada uno era como era y no podemos imaginarnos a Mesonero pegándose un tiro ni a Larra convertido en el viejecito amable y de sonrisa encantadora que todos aseguran que llegó a ser Mesonero.

Melisendra también es vecina de la sobrina de Mesonero como lo eran, Augusto el sobrino de Larra en el cuadro y su mujer, por cierto aquí la que no tiene nombre es ella, pronto se dan cuenta de que su matrimonio es imposible pues, el tampoco tiene trabajo, como dice escandalizado el padre de Melisendra "nada de boda ni nada de solicitar un empleo para mantenerla", sólo se dedica, ante el escándalo del pobre hombre, que es un respetabilísimo "procurador del número clásico por todas sus coyunturas", a dedicarle versos en los que la convence de que para ser felices la única solución es morir juntos "que se matara ella, y luego iría él a derramar flores sobre su tumba, y luego se mataría él también y les enterrarían bajo la misma losa". Además la maldice por haberle hecho probar la ponzoña del amor". Ante esto el pobre procurador no puede más y le dice a Mesonero que:

"la muchacha se ha vuelto tan loca como él y ya habla de féretros y letanias y dice que está deshojada y que es un tronco carcomido, con otras mil barbaridades que no se como no la mato... y a lo mejor nos asusta por las noches, despertando despavorida y corriendo por toda la casa, diciendo que la persigue la sombra de no sé que Astolfo o Ingolfo el exterminador y nos llama tiranos a su madre y a mí, y dice que tiene un veneno, no se bien si para ella o para nosotros, y entretanto las camisas no se cosen y la casa no se barre, y los libros malditos me consumen todo el caudal"<sup>34</sup>.

Esta es la primera vez que asistimos a un diálogo dentro del cuadro. Podemos considerar que se trata usando la terminología, ya convertida en clásica, propuesta por Percy Lubbock en su libro *The Craft of Fiction*, de una "escena" es decir un fragmento narrativo en el que la velocidad es normal, ya que el tiempo transcurre más o menos al ritmo real y además podemos ver como los personajes hablan, actúan, etc. El resto del cuadro había estado contado por un narrador y sólo conocíamos lo que nos decía él. (Aprovecho la coyuntura para explicar que he venido identificando al narrador con Mesonero, aunque soy consciente de que el narrador y el autor no tiene porqué ser la misma persona; pero creo que la estructura

narrativa de esta obrita tampoco da para sutilezas, y por otra parte no me he propuesto ni mucho menos hacer un análisis narratológico de la obra. Además dado el carácter moralizante del género no es descabellado identificar al autor con el narrador. Aún siendo muy consciente de la gran diferencia que presenta al respecto Misericordia, también he venido identificando la voz del narrador con Galdós aunque esta obra sí se presta a un mínimo esbozo de estudio narratológico como veremos más adelante). Volviendo al cuadro de Mesonero, después del diálogo entre éste y el procurador, que para más señas se llama don Cleto, digamos que se produce otra escena y esta además recibe esa calificación por parte de Mesonero, “pero he aquí que me esperaba otra escena de contraste, que por lo singular tampoco dudo en apellidar *romántica*”<sup>35</sup>. Y es la que tiene lugar en la habitación de su sobrino entre éste y una típica y tópica criada gallega:

“Con más bellaquería que cuartos (...) y que hacía ya días que intentaba entablar relaciones *clásicas* con el señorito”.

En efecto está desconcertada ante los versos que le lee el señorito plagados de toda la retórica romántica a la que ya estamos acostumbrados y desde luego no entiende nada de todas, como diría Benina, la criada de Obdulia en Misericordia, “esas cosas de muertos, cipreses y cementerios”. Así que acaba mandándole “con mil demonios al cementerio o a su cuarto”, ya que Mesonero transcribe la forma de hablar la moza. Por cierto que resulta de lo más apropiado que uno de los versos que le dedica, diga precisamente: “¿No ves que tu aliento mata?”, cuando poco antes Mesonero nos había indicado que la moza respondía “a vuelta de correo” los suspiros del preocupado galán:

“con otros descomunales, aderezados con aceite y vinagre, ajos crudos y cominos, parte del mecanismo de la ensalada que acababa de cenar”<sup>36</sup>.

Después de esto el final del cuadro es todo aceleración y el uso del “panorama”, sigo usando terminología de Lubbock, en el que nos cuenta la conversión de su sobrino en un militar “robusto y alegre” y semianalfabeto diría yo a juzgar por sus lecturas “por toda biblioteca en la maleta *La Ordenanza militar y La Guía del Oficial en Campaña*”, no hace sino aumentar la sensación de torpeza y apresuramiento de algo que ya era de por sí bastante increíble. No hay quien se crea que estando su sobrino en la situación de delirio romántico y al borde del suicidio en el que le había puesto en buena parte el rechazo amoroso, Mesonero sea capaz de hacerle entrar en razón para que reflexione y se aparte de todo aquello, orientándole hacia la carrera militar, aunque Mesonero nos dice, lo que viene muy oportuno al caso y que nosotros no sabíamos hasta ahora que su sobrino también mostraba alguna inclinación hacia la carrera militar así que “hízole poner una charretera al hombro izquierdo y le vió partir con alegría a reunirse a sus banderas”. Como hemos visto se convierte en un ser de provecho para la sociedad, pues no sólo lee las joyas mencionadas sino que también cultiva el bonito arte de cantar “perpetuamente zorzicos y rondeñas”.

En fin que el cuadro de Mesoneros es un cuadro “ad hoc” escrito con la intención de combatir un vicio en el mismo momento que se daba éste, y muy de acuerdo con el prólogo

que luego Hartzenbusch le hizo a sus *Escenas Matritenses* y en el que decía que Mesonero pretendía "Pintar, pues las costumbres españolas de nuestra época, llevando el objeto de corregirlas"<sup>37</sup>.

La clave del artículo está en la "Nota del autor a la última edición" incluida al final del artículo en la que Mesonero en forma de "captatio benevolentia" nos informa, refiriéndose al autor en tercera persona de las circunstancias y la intención del artículo, nos dice que:

"El mérito de este artículo (si es que alguno tiene) fue sin duda la oportunidad, y el osado atrevimiento del autor en darle a la luz, en los momentos en que la nueva secta Hugólatra dominaba en toda la línea del uno al otro extremo de la república literaria"<sup>38</sup>.

Insiste en que se decidió a leer su obra en el Liceo, centro romántico por excelencia porque "Aquella exaltación rayó breves momentos en un punto ridículo" y aclarar muy bien que "a pesar de algunos pérfidos instigadores de mala ley", se entendió bien que se trataba no de ningún ataque personal, sino de una recreación de "los rasgos generales del poeta romántico". Además lo que es muy importante reconoce que:

"Algo cree haber contribuido a fijar la opinión hacia un término justo entre ambas exageraciones clásicas y románticas"<sup>39</sup>.

Hace notar también como finalmente su obra está inmersa dentro de una tradición de sátiras sobre el Romanticismo de la que ya hemos dicho algo:

"además dió la señal de otros ataques semejantes, en el teatro y en la prensa, que minando sucesivamente aquel ridículo de bandería acabó por hacerle desaparecer y que fructificasen en el verdadero terreno de la razón y del estudio privilegiados, que han llegado a adquirir en nuestro Parnaso inmortal corona"<sup>40</sup>.

Diríase que después de ésto solamente le quedara ya a Mesonero solicitar el gentil aplauso del respetable.

Centrémonos ahora en el texto de Galdós comprendido entre los caps. VII-IX de *Misericordia* en el que aparece la figura de *Obdulia* que es desde luego una heroína romántica muy poco al uso. Este texto para mí se convierte en una riquísima reflexión metaliteraria y en una autoparodia sobre todo lo que pudiera quedar de romántico y de folletinesco en la obra de Galdós.

El personaje de *Obdulia Zapata* aparece inmerso en un pasaje de la novela que es un "flashback" con respecto a la acción de la misma. Este pasaje comprende desde el cap. VII al IX, aunque *Obdulia* no aparece hasta el cap. VIII. En este pasaje se nos cuenta la decadencia del linaje de los Zapata-Juárez y *Obdulia* es una excelente prueba de tal decadencia desde luego. Veamos su descripción:

"Era *Obdulia* bonita, de facciones delicadas, tez opalina, cabello castaño, talle sutil y esbelto, ojos dulces, habla modosita y dengosa cuando no estaba de morros. No puede

Imaginarse ambiente menos adecuado a semejante criatura, mañosa y enfermiza que la miseria en que había crecido y vivía"<sup>41</sup>.

Le está dando importancia a algo fundamental en la novela realista y aún más en la naturalista, y esto es el ambiente, la está contrastando con él, Obdulia es definitivamente una inadaptada. Además Obdulia presenta una característica muy común en las heroínas románticas, la locura, o más apropiado para ella: "El neurosismo" según palabras de Gadós, pero veamos cuales son sus causas:

"Según la opinión de un médico que por lástima las visitaba, y de otros que tenían consulta gratuita, todo el desorden nervioso y psicológico de la niña era cuestión de anemia, y contra esto no había más terapéutica que el tratamiento ferruginoso, los buenos filetes y los baños fríos".

Como vemos su locura está originada por causas fisiológicas y del ambiente, está mal de los nervios porque vive en condiciones infrahumanas, pero curiosamente esa misma locura le va a servir para evadirse de ese mundo miserable. Acerca de Ponte y ella se dicen que poseían una riqueza inagotable dentro de su penuria:

"Consistía pues esta riqueza, en la facultad preciosa de desprenderse de la realidad cuando querían, trasladándose a un mundo imaginario, todo bienandanzas, placeres y dichas..."<sup>42</sup>.

En una heroína romántica al uso no se podrían concebir todos estos rasgos y es cómo Michael Imetz ha visto muy bien:

"Galdós tries to rid himself of any tendency to romanticize the appearance of his personages. He does this in one of three ways: by poking fun at the romantic physique, by reporting a flaw in an otherwise attractive physique or by offsetting outward beauty with some inner defect"<sup>43</sup>.

Creo que la sátira más genial sobre la inclinación que siente el romántico hacia lo tétrico y lo sepulcral, la podemos encontrar en este texto de Galdós. Obdulia rizando el rizo de esa inclinación que al personaje de Mesonero le había llevado a enamorarse de una joven "más mortecina que la lámpara sepulcral" se enamora de quien mejor puede satisfacer esa inclinación, ¡del hijo del dueño de una casa de pompas fúnebres, que, cómo no, es su vecino. Por él desdeña a su primo que sin duda era mejor partido. Obdulia es ingenua, ignorante y se contenta con poco, Galdós nos lo hace notar de un modo muy sutil, dice que está enamorada de él porque "sabía mil cosas que ella ignoraba", pero el narrador califica estos conocimientos de "baratijas del saber humano":

"Literatura y poesía, versitos, mil baratijas del saber humano pasaron de él a ella en cartitas entrevistas y honestos encuentros"<sup>44</sup>.

Claro está el drama estalla cuando la madre se opone y a Obdulia empiezan a darle ataques epilépticos. "viéndose contrariada en su espiritual querencia". Aquí el narrador es

muy sutil y creo que logra un efecto hilarante en el párrafo al mezclar distintos registros lingüísticos que bien podrían pertenecer a puntos de vista de distintos personajes:

"...pero la niña que tomado había en aquellos tratos no pocas lecciones de romanticismo elemental, se puso como loca viendose contrariada en su espiritual querencia. Le daban por la mañana y tarde furiosos ataques epilépticos, en los que se golpeaba la cabeza y se arañaba las manos; y por fin Benina un día la sorprendió preparándose una ración de cabezas de fósforos con aguardiente para ponérsela entre pecho y espalda. La marimorena que se armó no era para referirla. Doña Paca era un mar de lágrimas; la niña bailaba el zapateado tocando el techo con las manos y Benina pensaba dar parte al administrador de *entierros*, para que mediante una buena paliza u otra medicina eficaz, le quitase a su hijo aquella pasión de *cosas de muertos, cipreses y cementerios* de que había contagiado a la pobre señorita"<sup>45</sup>.

Lo que está claro es que las palabras subrayadas por mí, en el libro aparecen en bastardilla, son una transcripción de las palabras de Benina. Además cuadran muy bien, es lo que diría el personaje, persona ignorante. Se nota un cambio. Al principio es un tono elevado y solemne, pero desde el momento en que Benina descubre el intento de suicidio el punto de vista parece pasar a ella, así se entienden expresiones como lo de la "marimorena" o lo de que la "niña bailaba el zapateado tocando el techo con las manos" forma hilarante de describir un ataque que en sí mismo debía tener bien poca gracia. Creo que esto es sólo una muestra de lo complejo y rico que puede llegar a ser a nivel narratológico el texto analizado.

En efecto Obdulia llega a casarse con "*el chico de la funebriedad*", también es una transcripción del habla vulgar de Benina; se casan después de haberse fugado juntos con idea del suicidio, pero precisamente y al verse en posesión de dinero que Lucas ha cobrado gracias a una "*factura de féretro de zinc doble* y otra de *un servicio completo de cama imperial y conducción con seis caballos, etc...*" deciden ir en vez de suicidarse a merendar y a consumir su amor en una casa cercana.

Sin embargo una vez que se casan todo va mal y Obdulia aparece más patética que nunca. Así vemos que:

"Al año del casorio, los hijos, que habían entrado en la vida matrimonial con regular desahogo, empezaron a recibir golpes de la suerte, como si heredaran la maldición recaída sobre la pobre madre. Obdulia que no pudo habituarse a vivir entre cajas de muerto, malparió; sus nervios se desataron; la pobreza y las negligencias de su marido que de ella no se cuidaba, agravaron sus males constitutivos. Mezquinamente socorrida por sus suegros, vivía en un sotabanco de la calle de la Cabeza, mal abrigada y peor comida, indiferente a su esposo, consumiéndose en letal ociosidad, que fomentaba los desvaríos de su imaginación"<sup>46</sup>.

Vemos que se habla de "herencia", inadaptación al ambiente, "males constitutivos", es decir, esto es Naturalismo puro dentro de una de las novelas más espirituales e idealistas de Galdós. Como vemos la riqueza de matices en su narrativa es interminable. Y la riqueza de matices en su narrativa se puede notar en que en esta novela hay una clara parodia de las

novelas de folletín a las que tan aficionada es Obdulia, pero es que Galdós adecúa forma y fondo en su parodia haciendo de la historia de la decadencia de los Zapata-Juárez un pequeño folletín en sí, es como una "novela" dentro de la "novela", de modo que cuando acaba este flashback entlaza con lo que estaba contando antes "Fues señor, atando ahora el cabo de esta narración sigo diciendo..." Este aspecto ha sido muy bien estudiado por Germán Gullón<sup>47</sup>. De su trabajo son especialmente interesantes las consideraciones que hace sobre un tipo de narrador que aparece con frecuencia en este pasaje comentado y que narra en términos tales como, y este es el ejemplo que pone Gullón, referido a la ruina de doña Paca:

"La situación era pues, desesperada, de naufragio irremediable, flotando los cuerpos entre las bravas olas, sin tabla o madera a la que poder agarrarse"<sup>48</sup>.

Gullón piensa que tales excesos verbales que abundan en estas páginas y cuyo tono no coincide con el general de la novela se debe a que "la perspectiva del narrador es sustituida aquí por la de los personajes empobrecidos..." "Al narrador "no le espanta la pobreza de doña Paca, pero a ella sí y es precisamente su espanto lo que nos comunican esas hipérboles"<sup>49</sup>.

Es una observación muy aguda, es constatar la presencia de un narrador al que me permitiré llamarle folletinesco y que no sé si inclinarme a pensar como Gullón, que adopta el punto de vista de estos personajes o a decir simplemente que es una actitud que toma para burlarse precisamente de los narradores folletinescos que tanto gustan a estos personajes. Desde luego los excesos verbales existen, no hay más que ver el comienzo del cap. VII y el del VIII.

VII: "...Ved aquí en que paran las glorias y altezas de este mundo, y que pendiente hubo de recorrer la señora, rodando hacia la profunda miseria, desde que ataba los perros con longaniza, hasta que la encontramos viviendo inconscientemente de limosna entre agonías, dolores y vergüenzas mil(...) Bien miradas estas cosas y el subir y bajar mismo de las personas en la vida social, resulta gran tontería echar la culpa al destino de lo que es obra exclusiva de los propios caracteres y temperamentos de las personas, y buena muestra de ello es doña Paca, que en su propio ser llevaba desde el nacimiento el desbarajuste de todas las cosas materiales"<sup>50</sup>.

Podemos observar que desde los puntos suspensivos en adelante la actitud del narrador ha cambiado, pues se burla claramente "es tontería pensar" de lo que ha dicho antes y de como lo ha dicho, como si primero le hubiera la pluma el ímpetu narrativo y retórico que le exigía la ocasión, pero luego reflexionara "bien pensado".

Cap. VIII: "Tantas desdichas, parecerá mentira, no eran más que el preámbulo del infortunio, grande, aterrador, en que el infeliz linaje de los Juárez y Zapatas había de caer, a la boca del abismo en que sumergido le hallamos al referir su historia"<sup>51</sup>.

O al final del cap. IX, cuando alude a que Benina tenía que sustentar la casa de doña Paca y la de Obdulia:

"¡Qué vida, qué fatigas honrosas, que pugilato con el destino, en la sombras tétricas de la miseria vergonzante, que tiene que guardar el crédito, mirar por el decoro..."<sup>52</sup>.

Lo que parece confirmar mi teoría de que no es que el narrador adopte el punto de vista de los empobrecidos personajes, sino que se burla enteramente de los procedimientos del folletín ya que Benina desde luego no habla así, en cuanto a doña Paca no la creo consciente de esa situación, pues es una inconsciente, que además tampoco habla en tono coloquial. Obdulía tampoco es consciente de la situación de miseria de su madre, pues en el mismo párrafo algo más arriba se dice que le pedía dinero a su madre.

Lo que está claro es que Galdós se burla del folletín, un género por el que estuvo muy influenciado en su juventud. Francisco Yndurain, analiza la novela *El audaz*, como si de un folletín se tratara. Alicia Andreu también ha analizado la relación entre Galdós y el folletín y todos ellos, junto con Michael Nimetz coinciden en que Tormento es una parodia del folletín en cuanto a tema y forma<sup>53</sup>.

Vemos desde luego como el texto de Galdós es mucho más rico que el de Mesonero. está lleno de infinidad de recursos que Mesonero no hubiera pensado siquiera, sobre todo, no está condicionado por la oportunidad, es un texto maduro, autorreflexivo de su obra y que sirve sólo a su arte.

Dice Navas Ruiz acerca de Mesonero:

"Desde nuestra perspectiva, Mesonero Romanos parece muy limitado muy a ras del suelo. Uno lamenta la falta de vuelos, que no mirase alguna vez por encima de los tejados de la villa, hacia el cielo lleno de estrellas. Uno lamenta que no fuera más sensible hacia la miseria por lo material del pueblo, que sin embargo vió y describió..."<sup>54</sup>.

En cambio Galdós cultivando la novela "la forma más adecuada para pintar la sociedad y desplegar el ingenio" según palabras de Mesonero, nos demostró a lo largo de su vida que reflejando los suelos e incluso aún las cloacas de Madrid, él sí que era capaz de mirar hacia el cielo lleno de estrellas.

## Notas

<sup>1</sup> Cartas de Benito Pérez Galdós a Mesonero Romanos. Ed. de E. Varela Hevías. Madrid, Ayto. de Madrid. 1943. Pág. 55. Carta n. 18.

<sup>2</sup> De ahora en adelante para las citas de El Romanticismo y los Románticos usaré la edición con prólogo y notas de Leonardo Romero Tobar sobre la selección de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa Calpe. Selecciones Austral. 1986. 5ª ed. La presente procede de la pág. 85.

<sup>3</sup> Ricardo Navas Ruiz. El Romanticismo Español. Madrid. Cátedra. 1982 3ª ed. renovada. pág 87.

<sup>4</sup> Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, pág. 143-145.

<sup>5</sup> *Ibid.* págs. 87-88. Entre estos autores extranjeros cita a Sebastián Mercier con su *Tableau de París*, que inspira el título de *Panorama Matritense* a Mesonero Romanos. A Jouy cuyo pseudónimo "El solitario" fue aceptado por Estébanez Calderón y a Joseph Addison.

<sup>6</sup> José Luis Varela. "Prólogo al costumbrismo romántico" en *La palabra y la llama*. págs. 81-90. Madrid. Prensa Española. 1967. Citado a través de la bibliografía final del artículo de Enrique Rubio Cremades "Galdós y las colecciones costumbristas del xix. (Ver nota 7).

<sup>7</sup> Enrique Rubio Cremades. "Galdós y las colecciones costumbristas del xix." en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Tomo I. págs. 230-257. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1978.

<sup>8</sup> José Fernández Montesinos. *Costumbrismo y Novela*. Valencia. Castalia. 1960.

<sup>9</sup> Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>10</sup> Para ver la nómina de personajes de la obra romántica escrita por el sobrino de Mesonero. Ver la edición citada pág. 92.

<sup>11</sup> José de Espronceda. *Poesías Líricas y fragmentos épicos*. Edición de Robert Marrast. Madrid, Castalia, 1985, pág. 230.

<sup>12</sup> Ramón Mesonero Romanos. Escenas Matritenses. *Ed. cit.*, pág. 84 y 85.

<sup>13</sup> Eugenio Trias. *Lo bello y lo siniestro*. 1982. Madrid 1ª ed. en Ariel 1988, pág. 25.

<sup>14</sup> Ramón de Mesonero Romanos. *ed. cit.*, pág. 86.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Mesonero Romanos. Escenas Matritenses *ed. cit.*, p. 87.

<sup>17</sup> De ahora en adelante para las citas de Misericordia uso la edición de Luciano García Lorenzo. Madrid Cátedra. 1982, pág. 158.

<sup>18</sup> Michael Nimetz. *Humor in Galdós. A study of the novelas contemporáneas*. New Haven. Yale U.P. 1968, pág. 11.

<sup>19</sup> Benito Pérez Galdós. *Misericordia*. *Ed. cit.*, pág. 103.

<sup>20</sup> *Ed. cit.*, págs. 87 y 88.

<sup>21</sup> *Ed. cit.*, pág. 157 y 158.

<sup>22</sup> Michael Nimetz. *Op. cit.*, pág. 40.

<sup>23</sup> y <sup>25</sup> *Ed. cit.*, págs. 162 y 164.

<sup>24</sup> *Ed. cit.*, pág. 99.

<sup>26</sup> *Ed. cit.*, pág. 163.

<sup>27</sup> *Ed. cit.*, págs. 90 y 91.

<sup>28</sup> *Ed. cit.*, pág. 90-91 (para ver todo lo referente a la obra de teatro criticada ver hasta la 93).

<sup>29</sup> Sobre las preferencias literarias de Ponte y Obdulía ver págs. 165-169 y sobre las del sobrino de Mesonero ver pág. 89.

<sup>30</sup> Michael Nimetz *op. cit.*, pág. 65.

<sup>31</sup> *Ed. cit.*, pág. 93.

<sup>32</sup> Mariano José de Larra. "El casarse pronto y mal". En *Revista Satírica El pobrecito hablador*. Madrid Espasa Calpe 1979. Se trata de un libro que recoge 14 números de la Revista en edición facsímil. También comprende "La Satírico-mania" y la "Carta panegítica". El artículo que nos interesa está en el N.º 7. Noviembre de 1832. Cita de pág. 14.

<sup>33</sup> *Ibid* pág. 17 y 18.

<sup>34</sup> *Ed. cit.*, pág. 95 y 96.

<sup>35</sup> *Ed. cit.*, pág. 96 y 97.

<sup>36</sup> *Ed. cit.*, pág. 96.

<sup>37</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Escenas Matritenses*. Gaspar y Roig editor. Madrid. 1851, 5.ª ed. pág. 6.

<sup>38, 39 40</sup> *Ed. cit.*, págs. 100 y 101 respectivamente.

<sup>41 y 42</sup> *Ed. cit.*, págs. 111 y 157 respectivamente.

<sup>43</sup> Michael Nimetz. *Op. cit.*, pág. 59.

<sup>44 y 45</sup> *Ed. cit.*, págs. 112 y 113.

<sup>46</sup> *Ed. cit.*, pág. 117.

<sup>47</sup> Germán Gullón, "Milagrerías del narrador" en *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid. Taurus 1976, pág. 117-131.

<sup>48</sup> Germán Gullón, *op. cit.*, pág. 123.

<sup>49</sup> Germán Gullón, *Ibid*.

<sup>50</sup> *Misericordia*. *Ed. cit.*, pág. 102.

<sup>52</sup> *Ed. cit.*, pág. 118.

<sup>53</sup> Sobre Galdós y el folletín: Consultar la bibliografía incluida al final.

<sup>54</sup> Ricardo Navas Ruiz, *op. cit.*, pág. 211.

<sup>55</sup> E. Varela Hevías. *Cartas...* págs. 31 y 32.

En efecto en contestación de Mesonero a Galdós en carta fechada el 13 de diciembre de 1877 le dice así:

"No desmaye Vd. y ya que tan profunda vocación y tan relevantes medios tiene para cultivar la novela que es hoy en día la forma más adecuada para pintar la sociedad y desplegar el ingenio, siga adelante".

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU, Alicia: "La relación de Galdós con la literatura popular" en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Tomo I. Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1973.
- Galdós y la literatura Popular. Madrid. SGEL. 1932.
- BERKOWITZ, H. Chonon. "Galdós and Mesonero Romanos" en *ER*. XXIII. 1932.
- GULLÓN, Germán: "Milagrerías del narrador" en *El narrador y el punto de vista en la novela del siglo XIX*. Madrid, Taurus 1976.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Costumbrismo y novela*. Valencia. Castalia 1960.
- LARRA, Mariano José de: "El casarse pronto y mal" en *Revista satírica El pobrecito hablador*. (Ed. facsímil) Madrid. Espasa Calpe. 1979.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: "El Romanticismo y los Románticos" en *Escenas Matritenses*. Madrid. Espasa Calpe. 1986, con prólogo de L. Romero Tobar.
- NAVAS RUIZ, Ricardo: *El Romanticismo Español*. Madrid. Cátedra. 1982. 3ª ed. renovada.
- NIMETZ, Michael: *Humor in Galdós. A study of the Novelas contemporáneas*. New Haven, Yale UP. 1968.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: "Galería de figuras de cera. Mesonero Romanos". En *La Nación* 8-III-1868. Recogido a través de SHOEMAKER, Willian H: *Los artículos de Galdós en La Nación*. Madrid. Insula. 1972.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Misericordia*. Madrid. Cátedra. 1982. Ed. de L. García Lorenzo.
- RUBIO CRÉMADES, Enrique: "Galdós y las colecciones costumbristas del siglo XIX". En *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Tomo I. 1978.
- TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. 1ª ed. en Ariel. 1988. (1ª ed. 1982).
- VARELA HEVIAS, E. *Cartas de Benito Pérez Galdós a Mesonero Romanos*. Madrid. Ayto. de Madrid. 1943.
- VARELA IGLESIAS, J. L. *La palabra y la llama*. Ed. Prensa Española. Madrid 1967.
- YNDURAIN, Francisco: *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid. Taurus. 1970.