

LA COMPARACION EN GALDOS

Yolanda Arencibia

I

El trabajo que hoy presentamos forma parte de un proyecto amplio y ambicioso dedicado al estudio del lenguaje literario de D. Benito Pérez Galdós. En su conjunto supone una incursión introspectiva en la expresión galdosiana con la intención de llegar a extraer ciertas *marcas de estilo* que, como constantes estilísticas, constituyen, en cierta manera, *estilemas* propios del autor.

Hace algunos años emprendimos la aproximación a tal tarea investigadora con el estudio de las variantes galdosianas en galeradas corregidas. Y decimos *aproximación* porque –contraponiendo *extensión a intensidad*– siempre será más extensa que intensa la luz que sobre un texto proyecta un estudio de correcciones ya que destaca del mismo, preferentemente, su devenir, su camino gestador, más que su realidad efectiva e inmediata.

Una primera etapa de nuestro trabajo en ese ámbito, tuvo centro en las rectificaciones registradas en las pruebas de una de las obras centrales galdosianas –cronológicamente hablando–: el episodio Nacional *Zumalacárregui*; allí, en el análisis sistemático de esas variantes, pudimos estudiar el proceso creador de nuestro novelista y sus preocupaciones estilísticas llegando a establecer algunas conclusiones válidas sobre el tema¹.

Nuestra investigación sobre variantes culminó en un segundo trabajo –continuación de la línea del anterior y nueva etapa del mismo– que avanzó en las anteriores conclusiones, al tiempo que las comprobaba y las afianzaba. En esta ocasión el marco cronológico del análisis textual en galeradas se amplió al estudio de las correcciones de un Galdós creador joven y de otro de sus últimos años de quehacer literario. Para el Galdós joven fueron centro de referencia, las galeradas corregidas de *Fortunata y Jacinta* (la segunda en el tiempo de las que se conservan en la *Casa-Museo de Pérez Galdós* de las Palmas de G. Canaria); para el creador maduro las de *Amadeo I*, última corregida por la mano de su autor. El resultado del análisis de estos dos textos y la presencia de las conclusiones extraídas del de *Zumalacárregui* nos permitió establecer con propiedad y con solidez algunos principios generales sobre su voluntad de estilo².

Superado el marco de las correcciones textuales hemos continuado nuestra tarea investigadora ajustando el ángulo de enfoque directamente hacia el texto en su realidad de manera que la preocupación indagadora incida sobre él de manera intensa en absoluta sincronía.

En el nuevo camino, nuestra tarea irá avanzando a partir de intencionadas “catas” en la expresión literaria del autor, atendiendo, en solitario pero de forma sucesiva, facetas diferentes; facetas que irán aportando conclusiones parciales que han de confluir —ésta ha de ser meta final no sólo deseable sino ineludible— en unas conclusiones finales generales y amplias.

El marco metodológico de nuestro trabajo es el inductivo: se trata de ir recogiendo materiales para, a través de ellos —de su distribución, de su clasificación, de su estudio— mostrar analizando para concluir justificando.

II

Tras la elección de los puntos de análisis —el *qué conviene estudiar*— el primero de los problemas que hemos tenido que resolver ha sido, lógicamente, la elección del orden de estudio de los mismos: el *por dónde empezar*, tarea no fácil por la multiplicidad de las opciones y por el particular y diferente interés de cada una de ellas. Criterios de utilidad —en parte subjetivos— nos inclinaron a elegir como punto de partida un campo particularmente sugerente: el de la caracterización por la analogía o la semejanza.

Como todos sabemos, el contenido significativo de las figuras basadas en la analogía descansa en establecer una relación cualitativa, valorativa, entre objetos distintos respecto a sus cualidades y acciones o entre cualidades y acciones de un mismo objeto. La habilidad de un escritor para captar, describir y desarrollar analogías, para establecer relaciones atractivas entre objetos, personas o situaciones diferentes, es reflejo de su capacidad de observación y determinante, por consiguiente, de su habilidad creativa.

La obra galdosiana abunda en caracterizaciones basadas en recursos analógicos que destacan por su originalidad, por su oportunidad, por su habilidad para sorprender positivamente al lector. Abunda en símbolos —relaciones analógicas o de semejanza con intencionalidad trascendente—, ya en campo literario más inmediato, abunda en metáforas —comparaciones específicas con ausencia de referente base (del primer elemento) o sin la presencia del elemento gramatical relacionante; abunda en intencionadas comparaciones, figura literaria de semejante relevancia imaginativa y significativa que la metáfora pero en la cual la presencia del relacionante gramatical parece actuar como noray que la mantiene sujeta a la realidad más inmediata.

El marco espacial de una comunicación como ésta nos ha aconsejado centrar nuestro trabajo en un punto concreto que será éste último: la comparación galdosiana, la relación entre conceptos realizada con la presencia formal de un relacionante. La comparación es figura literaria que contrapone *in presentia* los dos planos de la imagen cuya relación puede apoyarse en uno sólo o en múltiples puntos de analogía; la incidencia en un sólo punto del plano —independientemente de su complejidad formal— suele ser característico de la

comparación moderna, tanto más brillante cuánto menos esperado y homogéneo sea el plano indirecto. Las formas de expresión de ese plano indirecto son variadísimas y corresponden a la iniciativa creadora del autor. Intentaremos en nuestro trabajo aproximarnos al tema en el mundo de nuestro autor novelista.

Como es lógico en obra tan vasta como la de Galdós, nuestro análisis hubo de estar limitado a unas obras concretas de unos períodos determinados: así nos han servido de base referencial –para situar los puntos de análisis en épocas distantes– las cuatro primeras novelas del autor (*La Fontana de Oro*, *La Sombra*, *El Audaz* y *Doña Perfecta*) y las tres últimas no dialogadas (*Halma*, *Misericordia* y *El caballero encantado*). A los casos extraídos pudimos añadir algunos anteriormente recogidos de *Fortunata y Jacinta* (primera parte) y de *Zumalacárregui*, con lo cual no falta en nuestro estudio la presencia de ejemplos de textos centrales por la cronología.

III

La comparación en Galdós

Siguiendo una metodología inductiva, hemos registrado las comparaciones existentes en las obras mencionadas para clasificarlas según criterios formales primero, y significativos después. Los primeros han supuesto el análisis de lo que podríamos llamar gramática de estas comparaciones. Los segundos han exigido una mirada poliédrica sobre las mismas para establecer distintos modos, intenciones y finalidades. Los resultados obtenidos se exponen a continuación.

A) DATOS DE BASE

Número y frecuencia de las comparaciones

Hemos trabajado sobre 300 comparaciones, la totalidad de las existentes en las siete primeras obras anteriormente relacionadas. A ellas nos referimos en adelante al exponer y describir el trabajo. En ellas basaremos las conclusiones del mismo.

El número de comparaciones registrado en cada novela es el siguiente. *La Fontana de Oro*, presenta 70 casos; *La sombra*, 10; *El audaz*, 43; *Doña Perfecta*, 36; *Halma*, 22; *Misericordia*, 62; *El caballero encantado*, 120. Comparativamente hablando –pues ha de tenerse en cuenta la relación casos-número de páginas³– la obra más rica en comparaciones es *Misericordia* (54%), seguida de (en este orden) *El caballero encantado* (47%), *La Fontana de Oro* (39,5%) *Doña Perfecta* (38,3%), *La sombra* (27%), *El audaz* (24,7%), y *Halma* (21,3%).

Localización

La inmensa mayoría de las comparaciones (254, el 84,6%) se producen en la voz del narrador. Sólo el 15,4% restante son recurso expresador de algún personaje.

B) CAMPO FORMAL

Relacionantes y frecuencias

El relacionante más común en la comparación galdosiana es el más común en cualquier comparación: *como*. Aparece en el 73,3% de los casos extraídos; le siguen en frecuencia comparaciones introducidas por *parecía*, *semejante* (o similares) o con otros elementos de sema comparativo que asumen accidentalmente tal función de relacionantes (20% de los casos). Sólo en el 6,6% de los casos la comparación presenta aspectos de gradación comparativa de superioridad o de igualdad, cuantitativa o no (más...que: tanto...como).

Gramática de la comparación

La comparación introducida por un relacionante (*como* o cualquier otro) puede funcionar gramaticalmente de dos maneras: bien como determinación puntualizadora en el seno de una oración (como complementos de nombre, de adjetivo o de verbo), o bien generar por sí mismos una oración subordinada con significación comparativa modal.

Son los primeros los casos más numerosos (72,6%), con una serie de modalidades que intentaremos describir ejemplificando de manera sencilla pero ajustada a la realidad de los datos y sus significaciones:

– Como complemento de nombre hemos registrado unos 25 casos que varían en complejidad: “Eran sus manos como de lavandera” (*Misericordia*, 77)⁴; “veía sus ojos como dos grandes linternas de convexos cristales” (*Doña Perfecta*, 241); “no quedó más que un eco semejante al zumbido que recuerda en la humana oreja el reciente paso de una tempestad” (*Doña Perfecta*, 139).

– Como atributo modal se han registrado 10 casos, como: “Su mirada era como la mirada de los pájaros nocturnos” (*La Fontana de Oro*, 36); “Su trato era delicado (...) pero también sin asomos de dulzura como un preceptor o intendente más que como un padre o esposo” (*Halma*, 68). Como atributo modal de comparación casi identificatoria pueden ser considerados los casos de “Dona Baltasara era mismamente una bruja” (*Halma*, 211) y “Todo esto era para mí lo mismo que el ruido del viento entre las tejas de la casa” (*Halma*, 153).

– Como complemento de adjetivo se han registrado 27 casos como los siguientes: “empezó a dar voces rojo como un pavo” (*Misericordia*, 294); “(se presentaba) grave y solemne como la cólera de los reyes de la leyenda” (*El audaz*, 150); “(soy) hombre deshecho como un edificio al cual se desmontan todas las piedras para volverlas a montar y hacer de nuevo” (*Halma*, 274).

– Como complemento circunstancial de modo funciona la determinación comparativa en el mayor número de los casos registrados. Estos se manifiestan en diversa gradación de complejidad: “Eres un ángel y yo te quiero como un tonto” (*Doña Perfecta*, 118); “los ojos de Paulita (...) resplandecían aquella noche como dos ascuas fosforescentes” (*La Fontana de Oro*, 247); “lucían los espejuelos como los ojos de un lechuzo en el recinto de una caverna” (*La Fontana de Oro*, 17); “en la imaginación de Tarsis todo lo que veía se le representó como cosa despintada, como artificio que funcionaba torpemente, como semblante triste mal embadurnado de alegría” (*El caballero encantado*, 338).

Los casos de comparación que generan relación de subordinación gramatical entre los elementos relacionados podrían ser denominadas oraciones comparativas de modo –con las reservas gramaticales necesarias y siguiendo los criterios semánticos de la Real Academia en su *Gramática*–. Constituyen el 27,3% de los casos recogidos.

– Por su significación las hay más directamente modales y más intensamente comparativas, hasta llegar a la expresión de una identificación. Son ejemplos del primer caso “me parecía verle adelantar el pie izquierdo como quien rompe a bailar” (*La sombra*, 16), “de su habla y acento he de decir que sonaban como si estuvieran haciendo gárgaras” (*Misericordia*, 191). Más acentuada la comparación parece estar en casos como “se sintió cogido como si una culebra se le enroscara” (*La Fontana de Oro*, 256), “Detúvose D. Manuel (...) en aquel punto como si recibiera una inspiración del cielo, o algún genio invisible en el oído le susurrara” (*Halma*, 190) “los diez dedos puntiagudos (...) estaban sobre su cara, pegados cual si tuvieran un gancho en cada falange” (*La Fontana de Oro*, 505). La comparación casi es identidad en casos como “¿Ve usted cómo rompen los jinetes del circo de Price los papeles que les ponen cuando saltan sobre los caballos? Pues así rompo yo una pared si me la ponen entre ella y yo” (*Fortunata y Jacinta*, 534), o “El se resistía creyendo que cuanto a tal asunto se refiriese no podía ni siquiera mentarse en presencia de la santa y pura señora, como no es lícito decir en la iglesia palabras indecentes, ni fumar, ni cubrirse” (*Halma*, 203).

– La subordinación modal cuyo primer término es una idea verbal puede omitir la repetición del verbo en la segunda, con lo que resulta una estructura compleja con nueva subordinación complementaria de nombre, adjetivo, adverbio... Son 30 atractivos casos, como los siguientes: “se le salían del alma (suspiros) como pajaritos que escapan de una jaula abierta por los cuatro costados” (*Misericordia*, 262); “Yo era como el gusano que se encierra en el capullo que labra” (*Halma*, 338); “preguntó Benina bruscamente como quien arroja una piedra en un macizo de flores” (*Misericordia*, 156); “la luz caía sobre el andén formando un zig-zag semejante al que describe la lluvia de una regadera” (*Doña Perfecta*, 70).

– En una docena de casos un verbo con notación semántica comparativa actúa de relacionante en la subordinación modal. Como en estos casos: “advirtió que el colosal estorbo afectaba la forma y redondeces corpulentas de un cerdo bien cebado para San Martín” (*El caballero encantado*, 257); “Hasta por el color podía ser comparado a...” (*Misericordia*, 264); “Creería que pasaba una bandada de pájaros (cuando las de Troya cerraban la celosía con risas)” (*Doña Perfecta*, 156); “el freir de las sartenes semejaba risa y burla satánica que afluía de las bocas invisibles” (*El caballero encantado*, 30).

– La subordinación modal puede manifestarse fomalmente mediante dos relaciones en correlación comparativa de igualdad o de superioridad. Son 14 estos casos, como los que siguen: “así como va creciendo en ruido y forma la hinchazón y tumulto de un mar que empieza a alborotarse, así fue encrespándose aquel oleaje del dolor de M. Remedios” (*Doña Perfecta*, 262); “Prescindir de aquella segunda naturaleza era tan imposible como salir a la calle en cueros en pleno día” (*Halma*, 57), “o es usted más boba que el que asó la manteca o no sé lo que es usted” (*Misericordia*, 303).

C) CAMPO DE LAS SIGNIFICACIONES

Modos de la comparación

La amplitud o fugacidad de las áreas de relación entre los dos términos de la comparación (en amplios puntos de analogía; en pocos puntos de analogía) con la consiguiente incidencia en la mayor o menor originalidad de la misma, ha sido una de nuestras bases de clasificación, como dato relevante en el campo significativo de las comparaciones. Siguiendo el camino de menor a mayor interés los resultados son éstos:

Como *comunes* hemos clasificado 96 casos; se trata de relaciones de semejanza que son habituales más que en el lenguaje literario, en el familiar y común. De ellas 24 pueden ser calificadas, dentro de lo común, de *tópicas*. Hemos de señalar que 39 de los 46 casos de estas comparaciones comunes se registran en voz de personajes, lo cual puede ser dato muy significativo.

Veamos algunas de estas comparaciones “tópicas”: “Estaba pálido como un cadáver” (*La Fontana de oro*, 227); “roja la cara como un tomate” (*Misericordia*, 305); “Andara es deliciosa: más fea que una noche de truenos” (*Halma*, 164). Veamos dos ejemplos de comparación pomposa y sencilla respectivamente, caracterizadoras ambas de concordantes caracteres de los personajes que las emplean: “calidades y virtudes perdidas en el océano de la miseria como las perlas en la profundidad de los mares” (Robespierre en *El Audaz*, 99) y “y ahora salimos a ocho (entierros) por mes sin contar con las criaturas, que van a la tierra como moscas” (un vecino, enterrador, en *El caballero encantado*, 243).

Más inusuales, pero aún “comunes”, pueden ser estos casos: “Sus sesos hervían como metal derretido” (*La Fontana de Oro*, 94); “De su boca no salió más que un bramido ronco como si mano invisible lo estrangulara” (*Misericordia*, 313); “y ese Alifonso que está ahí agazapado, con más miedo que un monaguillo” (*El audaz*, 528). Aun dentro de lo común, 18 casos han sido calificados de “menos próximos”: “Podía decirse de ella que con sus hábitos (...) se había labrado una corteza, un forro pétreo, insensible, encerrándose dentro como el caracol en su casa portátil” (*Doña Perfecta*, 282); “sonriendo al verla y complaciéndose de antemano con la sorpresa que iba a darle como cuando llevamos una golosina a un niño y retardamos el momento de su dicha” (*El audaz*, 265); “se me metía en el alma como una música de serafines (la voz de la amada)” (*El caballero encantado*, 215).

Como *originales* hemos clasificado 111 comparaciones clasificadas en tres grupos de *más próximas*, *menos próximas* y *lejanas*. Entre las más próximas en similitud (41 casos) las hay

relacionadas por el *aspecto* ("Rosario veía sus ojos verdes como dos grandes linternas de convexos cristales" *Doña Perfecta*, 241), "(La piel de su frente era) amarilla y arrugada como las hojas de un incunable" (*La Fontana de Oro*, 36), "bajo la amarilla piel se le marcaba el afilado hueso maxilar como un cuchillo envuelto en una funda" *Zumalacárregui*, 309), por el *sonido* ("El vocerío le sonaba como la jerigonza monosilábica de los idiomas primitivos" *El caballero encantado*, 301), "(...) emitía con su boca contraída mil extraños sonidos tan varios como los acentos de una tempestad" *El audaz*, 256), por la *emotividad* ("Tenga usted paciencia-contestó *Zumalacárregui* atravesándole como con una aguja" (*Zumalacárregui*, 81), "Sus labios entreabiertos mostraban los blancos y finísimos dientes como si quisieran infundir miedo a su rival con aquella arma" (*La Fontana de Oro*, 504).

Originales menos próximas (53 casos) pueden ser consideradas las comparaciones siguientes: "Y revolvía de un lado a otro los globos verdes tan semejantes a los fanales de una farmacia" (*Doña Perfecta*, 242); "su mirada era como la mirada de los pájaros nocturnos" (*La Fontana de Oro*, 36); "Tan flaco era su rostro que al verlo de perfil podría tenerse por construido de chapa como las figuras de las veletas" (*Misericordia*, 191).

Asimilables a las anteriores podrían ser las calificadas como *lejanas* (29 casos): "Más cerca sonaba la trompeta del juicio final, es decir, el ronquido de Don Quiboro que profundamente dormía como un santo mártir en su urna de cristal" (*El caballero encantado*, 305); "Susana le oyó con cierto aspecto supersticioso como se oye una revelación" (*El audaz*, 438); "El secretario (...) seco y vacío como un expediente" (*El caballero encantado*, 211).

Como *intuiciones artísticas* hemos calificado 41 comparaciones, las más originales y a la vez más alejadas en sus puntos de referencia. Son algunas de ellas: "Pero ella, valerosa y serena como Santa Isabel de Turingia poniendo sus manos en la cabeza de los tífosos, le abrió el camino para la explicación que descaba" (*Misericordia*, 191); "era inexorable (Muriel) como lo era la revolución entonces" (*El audaz*, 51); "y los años estaban trazados en él (el cutis) como con arrugas tan rasgueadas que parecían la complicada rúbrica de un escribano" (*La Fontana de Oro*, 183); "Con su parlero trinar decían aquellos tunantes las mayores insolencias, dándose de picotazos y agitando las alas así como los oradores agitan los brazos cuando quieren hacer creer las mentiras que pronuncian" (*Doña Perfecta*, 199); "Desde aquel instante la amó como se ama a los objetos hallados después de largas indagaciones; como se ama a los problemas resueltos y con ese profundo cariño que ponen los hombres de genio a los ideales hijos de su pensamiento" (*El audaz*, 451).

Medios de la comparación

El medio de relación de la comparación galdosiana es siempre el físico. En casi todas las ocasiones son realidades físicas los dos (o más) términos comparados, pero cuando uno de ellos pertenece al mundo de la intelección o la idea, el autor lo ata a la realidad con el otro término.

El caso más ligado a realidades intelectuales en ambos términos aparece en *El audaz* pero aún en él la elección del verbo y del núcleo del segundo término acerca el resultado al mundo de las sensaciones táctiles: "La curiosidad la punzaba como un apremiante escozor de espíritu" (*El audaz*, 70). Un caso de situación intelectual atado a la realidad en el término

de la comparación es el siguiente: "...despertó en él un entusiasmo que en asuntos amorosos dormía oculto en su pecho como tesoro guardado para una alta ocasión" (*El audaz*, 450).

Son muy frecuentes y atractivas las comparaciones galdosianas que abren ante el lector la realidad expresadora de un *gesto* ("...dijo, envolviéndose en la sábana como un romano en la toga" *El caballero encantado*, 85); o lo sorprende con la violencia de una *acción* que no ajusta con la idea comparada ("Entró en él (el Casino) como un desesperado que se arroja al mar" *Doña Perfecta*, 117); o le descubre *realidades sensoriales* inesperadas ("De su habla y acento (he de decir) que sonaban como si estuvieran haciendo gárgaras (*Misericordia*, 191), "Oyósc el carraspc de don Saturio como una tempestad" (*El caballero encantado*, 186); o le presenta un *cuadro plástico* atractivo y evocador ("En medio de este campo (...) aparecían desperdigados (...) pueblecillos de aspecto terroso con altas y puntiagudas torres como velas de fantásticos bajeles que navegan hacia el horizonte" (*El caballero encantado*, 132).

Intencionalidad de las comparaciones

La atención clasificadora de las comparaciones dentro del campo significativo podría dirigirse a dirimir la raíz gestora en la intencionalidad del autor. Realizada tal exploración se ha podido comprobar que la inmensa mayoría de ellas nacen para subrayar la expresividad textual en su base y en sus extremos, por eso las hemos llamado *expresivas*. Su variedad permite que sean agrupadas por la intencionalidad preferente como *expresivas puras*, *depreciativas* y *apreciativas*, en relación cuantitativa de mayor a menor. Más de un centenar (110) son *expresivas puras*. Son casos como "¿Ve usted como rompen los jinetes del Circo de Price los papeles que les ponen cuando saltan sobre los caballos? Pues así rompo yo una pared si me la pone entre ella y yo?" (*Fortunata y Jacinta*, 534), "los ojos de Paulita (...) resplandecían aquella noche como dos ascuas fosforescentes" (*La Fontana de Oro*, 347), "No encontraba palabras con que expresar sus ideas, y éstas zumbaban en su cabeza como las moscas cuando se estrellan contra un cristal" (*Misericordia*, 271). Casi los mismos casos (96) son comparaciones generalmente *depreciativas* en sutil gradación de irónico-burlonas a degradantes y a demolidoras: "y el talle y las caderas tan voluminosas que le daban el aspecto de un barril" (*La Fontana de Oro*, 311); "Era de cuerpo pequeño y no bien conformado. tan endeble que parecía que se lo iba a llevar al viento" (*Fortunata y Jacinta*, 261); "levantóse del asiento y no como una mujer sino como una arpía, gritó de este modo" (*Doña Perfecta*, 261); "Del cuerpo no he de decir sino que difícilmente se encontrarán formas exactamente comparables a las de un palo vestido, o, si se quiere, cubiertos de trapos de fregar suelos" (*Misericordia*, 191); "más numerosa y formidable es por el Norte la cuadrilla de la miseria que acecha el paso de la caridad al modo de guardias de alcabaleros que cobra humanamente el portazgo en la frontera de lo divino, o la contribución impuesta a las conciencias impuras que van a donde lavan" (*Misericordia*, 64). Menos numerosas (49) son las comparaciones *apreciativas* en gradación de ponderadoras a embellecedoras, como estos casos: "Eran los expedicionarios gente decidida (...) buenos como los ángeles" (*Zumalacárregui*, 94); "¡Quién había de decirlo viendo aquellas manos aristocráticas, finas, blancas como azucenas!" (*Halma*, 206); "pasó con la Madre bajo los inmensos plátanos y

negrillos ya desnudos de sus hojas. Eran como bóvedas de alambre por cuyo enrejado el cielo dejaba ver la inmensidad de sus estrellas" (*El caballero encantado*, 322).

En ocasiones, la intencionalidad del autor en la comparación no parece ser otra que perfilar su texto, sin añadir matices especiales; es lo que hemos podido observar en 45 casos como éstos: "A veces era travieso como un niño, a veces formal como un hombre" (*Doña Perfecta*, 77); "La melancolía inherente a los camposantos no les priva, en aquel panorama de su carácter decorativo, como un buen telón agregado por el hombre a los de la Naturaleza" (*Misericordia*, 225).

Oportunidad de la comparación

Nueva base clasificadora se plantea en este epígrafe analizador de los porqués de las comparaciones galdosianas. Bajo esta perspectiva han quedado agrupadas las *caracterizadoras* de personajes, las *puntualizadoras* de situaciones y las *perfiladoras* de objetos o conceptos.

Sugere el campo es el de la analogía para matizar convenientemente la pintura de un personaje. Así lo supo ver Galdós pues más de la mitad de las comparaciones registradas (155) se dirigen a realzar la *caracterización* de sus criaturas de ficción, bien en el aspecto físico, bien en los entresijos de la personalidad. Excepto en cuatro casos, siempre es la voz del narrador la que realiza estas caracterizaciones. Veamos algunos ejemplos de caracterizaciones físicas: "Tenía el hueso de la nariz hundido y chafado como si fuera de sustancia blanda y hubiera recibido un golpe" (*Fortunata y Jacinta*, 456); "se le veía agitarse, mudar de color, gesticular alterando todos los músculos de su cara como el que sostiene una conversación con enemigos invisibles" (*La sombra*, 18); "Su voz tenía un timbre nasal e impertinente como el de un monaguillo constipado" (*La Fontana de Oro*, 185). Caracterizaciones morales: "El secretario que era un sujeto inflado, seco y vacío como un expediente" (*El caballero encantado*, 211); "Era imposible vivir con aquel hombre misántropo y cruel, melancólico y feroz como un musulmán" (*La Fontana de Oro*, 251); "Era como un incensario que va y viene" (*Zumalacárregui*, 123); "Fuera tímideces (...) se dijo al traspasar la puerta, soberbio y arrogante como un campeón que anhela engrandecer los peligros para que sea mayor la gloria de vencerlos" (*Halma*, 120).

Recurso destacado en las caracterizaciones humanas es la animalización. 39 de esos casos hemos registrado. Siempre aparecen en la voz del narrador, y el 74% de los casos contienen intencionalidad degradante. Veamos: "Si vale comparar rostros de personas con rostros de animales y si para conocer a la Burlada podíamos imaginarnos como un gato que hubiera perdido el pelo en una riña, seguida de un chapuzón, digamos que era la Casiana como un caballo viejo" (*Misericordia* 73); "las dos mujeres se deslizaron por la escalera como dos culebras" (*Doña Perfecta*, 287); "(...) o algún clérigo que se encaminaba a la sacristía, con el manteo arrebatado del viento, como pájaro negro que ahueca las plumas y estira las alas, asegurando con su mano crispada la teja..." (*Misericordia*, 66).

No todas las animalizaciones poseen tan marcado carácter negativo. Las hay ponderativas ("el otro (era) fuerte y membrudo como un oso" (*Zumalacárregui*, 94); las hay irónico-burlescas ("en cuanto le pusieron en pie empezó a dar voces rojo como un pavo"

(*Misericordia*, 294); las hay intencionadamente plásticas (“levantóse con lento mover de remos como una bestia enferma” (*El caballero encantado*, 229); también las hay emotivo-expresadoras (“Temblaba en los amantes brazos varoniles como la paloma en las garras del águila” (*Doña Perfecta*, 162).

La animalización puede funcionar adecuadamente para marcar de intención realidades variadas: “Se sintió cogido como si una culebra se le enroscase echándole fuertes nudos y apretándole en sus robustos anillos” (*La Fontana de Oro*, 256); “Representábase en su imaginación a la noble ciudad de su madre como una horrible bestia que en él clavaba sus feroces uñas y le bebía la sangre” (*Doña Perfecta*, 146); “un Cristo de marfil parecía mover sus brazos blancos y resbaladizos como un reptil de mármol escurriéndose a lo largo de la pared” (*El audaz*, 286). Un último ejemplo menos demoledor: “la seda del vestido crujió en el aire como el rápido revoloteo de un ave de grandes alas” (*El audaz*, 547).

Casos contrarios, de personificación de animales, se dan en muy pocos casos. En ellos la significación puede parecer apreciativa (“el perro de las Porreño) era tan melancólico como sus amas” (*La Fontana de Oro*, 190) o degradante (“Con su parlero trinar se decían aquellos tunantes las mayores insolencias, dándose de picotazos y agitando las alas así como los oradores agitan los brazos cuando quieren hacer creer las mentiras que pronuncian” (*Doña Perfecta*, 73).

También son muy pocos los casos de comparaciones personificadoras de inanimados (sólo 3). Uno de ellos destaca por su particular relevancia: constituye la frase inicial de *Misericordia*, sencilla y escueta; pero esa comparación encierra la clave interpretadora de la novela y de la visión social, degradadora, que, de la época, quiso dar Galdós: “Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián” (*Misericordia*, 61).

La *puntualización de situaciones* mediante la comparación se registra en 72 casos. Más de la mitad de ellos (42) se refieren a situaciones anímicas lógicamente relacionadas con la caracterización de personajes que acabamos de ver. Son algunos ejemplos: “la curiosidad le punzaba como un apremiante escozor de espíritu” (*El audaz*, 70); “No tardaron en oírse algunos sollozos mal comprimidos y poco a poco, así como va creciendo en ruido y forma la hinchazón y tumulto de un mar que empieza a alborotarse, así fue encrespándose aquel dolor de María Remedios” (*Doña Perfecta*, 257). Situaciones no emocionales generan 30 comparaciones, como las siguientes: “Todo esto es para mí lo mismo que el ruido del viento en las tejas de la casa” (*Halma*, 183); “...parloteando en alguna vereda con muchachas bonitas que le decían burlas y veras graciosas como rozadura de cardo y olor de tomillos” (*El caballero encantado*, 123); “Picar, picar mocha, era lo único que Almudena decía pasando las uñas desde el hombro a la mano como se pasaría un peine por la madeja” (*Misericordia*, 303).

La descripción de objetos o conceptos concretos generan 59 casos de comparaciones *perfiladoras* de los mismos. En ellos se homologan planos de relación concretos y abstractos: “Los mustios farolillos del público alumbrado despedían (...) su postrer fulgor como cansados ojos que no pueden vencer el sueño” (*Doña Perfecta*, 147); “El pleito comenzaba a parecer formidable, siniestro, terrible, como un monstruo de múltiples miembros” (*La Fontana de Oro*, 187); “Esos ayes eran suspiros que a doña Paca se le salían del alma como pajaritos que escapan de una jaula abierta por los cuatro costados” (*Misericordia*, 262); “En aquella Naturaleza todo era empalagoso como la literatura que la inspiraba” (*El audaz*, 460).

IV

Conclusiones

Del estudio anteriormente descrito, abarcador de la realidad de las comparaciones galdosianas desde diferentes perspectivas de análisis, podemos extraer las siguientes conclusiones:

- La comparación es figura literaria cuantitativamente destacada en la obra de Galdós.
- La frecuencia de aparición de las mismas en sus obras de juventud o de madurez no permiten hablar de diferencias cuantitativas marcadas por el tiempo.

- Los índices de frecuencia más altos pertenecen a las obras con mayor número de personajes o con más variedad de mundos descritos lo que se corresponde con los datos obtenidos respecto a la oportunidad de las comparaciones en nuestro autor cuyo mayor porcentaje es alcanzado por las *caracterizadoras*.

- La inmensa mayoría de los casos de comparaciones se producen en la voz del narrador, lo cual puede ser muestra de la utilidad de esta figura como instrumento expresivo del creador literario, tras la cual aflora su yo, su particular visión del mundo, que es, en el caso de Galdós, abierta, dúctil, maleable.

- De la observación de la gramática de la comparación se desprende que, formalmente, la comparación galdosiana se ajusta a la modalidad más común marcada por *como* con determinación subsiguiente simple en función de complemento circunstancial de modo, en el mayor número de los casos; son éstos directos latigazos a la atención del lector, propio de un autor de estilo sencillo y preciso principalmente preocupado por la funcionalidad de su texto. Los casos formalmente complejos, cuando la forma se expande en concatenaciones diversas, compensan la posible merma de intensidad e inmediatez bien con una mayor amplitud en los puntos de analogía de los dos planos de la imagen, bien en una mayor clarificación de los mismos, bien con un más dilatado efecto en la sensibilidad lectora.

- Respecto al modo de la comparación galdosiana, destacan como más numerosas las que hemos llamado *originales* por descansar en puntos de relación distantes en los diferentes planos. Este dato parece síntoma de la gran capacidad de observación de Galdós que sorprende analogías en campos significativos bien distantes. Por su modo, las comparaciones galdosianas en general –incluso las que hemos llamado “comunes” y hasta las “tópicas”– destacan por su habilidad para despertar la complicidad complacida del lector con el consiguiente enriquecimiento del atractivo textual.

- La comparación galdosiana permanece atada al mundo físico y cognoscitivo; a él circunscribe la relación entre los planos cuyos puntos de contacto son captados claramente por el lector. Es lo propio en un escritor realista que persigue la deseada calidad literaria tensando hábilmente las cuerdas de lo cotidiano y de lo inmediato. Los casos de comparaciones descriptoras de gestos, desveladoras de notas sensoriales tácticas o auditivas, y enmarcadoras de efectos plásticos, encierran, para el lector avisado, el atractivo añadido del reconocimiento de campos bien cercanos a los gustos y aficiones de nuestro novelista.

– En la intencionalidad del autor, la mayoría de las comparaciones nacen para subrayar la expresividad del texto; en muchos casos se añade a la analogía de los planos notas puntualizadoras de apreciación o depreciación, o se perfila el mismo sin matices, que es otra forma de connotar. Es detalle importante que la intención puramente expresadora y la connotadora de depreciación se registran en semejante número de casos, mientras que las comparaciones “apreciativas” son menos numerosas: seguramente porque la caricatura más atractiva es la punzante y escocedora.

– Observando la oportunidad de las comparaciones, hemos anotado que la mayoría de los casos caracterizan a los personajes, bien físicamente, bien en los entresijos de su personalidad; en este terreno la animalización es recurso muy destacado por su cualidad, ya que introduce la comparación en el plano desrealizador de la caricatura tan caro a nuestro escritor y tan característico de su personalidad artística. La figura analógica que analizamos demuestra su eficacia para perfilar convenientemente contornos en los muchos casos que hemos podido registrar bajo los epígrafes de “oportunas puntualizaciones de situaciones o conceptos”.

Si el fundamento del arte reside en la imitación de la Naturaleza interpretándola subjetivamente y la creación literaria utiliza como instrumento interpretador la palabra, la creación literaria será tanto más artística cuánto más original y atractiva, sabia, sea la manipulación del instrumento.

La comparación, en palabras de Ortega, “es instrumento ineludible de la comprensión. Nos sirve de pinza para capturar toda la fina verdad, tanto más fina cuánto más dispares se alejan los brazos de la pinza, los términos del parangón”. La comparación en Galdós es recurso de primer orden por cantidad, por calidad y por oportunidad de las mismas. Porque la comparación, la desrealización intencionada y punzante, es muy propio del mundo galdosiano sobre el que proyecta una mirada sustancialmente interrogadora y ambigua; pero capaz de afirmar cuestionando. En la disparidad sabia y sorpresiva de “los brazos de la pinza” reside la gran sabiduría de nuestro gran novelista.

La comparación, cuando rompe la atadura formal del relacionante, cuando logra desembarazarse del noray que la ata simbólicamente a la realidad, alcanza más altos vuelos como figura literaria: se convierte en metáfora.

Pero ése es ya otro tema.

Notas

¹ Los resultados de este trabajo se han publicado en *La lengua de Galdós, Análisis de variantes en galeradas*, Gobierno de Canarias, 1987.

² Este trabajo se ha publicado en las Actas del Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987), Univ. Complutense de Madrid, 1989, p. 17-28.

³ Para calcular los índices de frecuencia, razones de rigor nos han aconsejado acudir a las ediciones de *Obras completas* de Aguilar aprovechando la unificación de los formatos para llegar a resultados equilibrados.

⁴ En adelante referenciaremos las comparaciones con el título de la obra y la página de ella en que aparece. Las ediciones manejadas han sido las siguientes: para *La Fontana de Oro*, la de la Biblioteca Básica Canaria. Gobierno de Canarias. 1988; para *La sombra*, la de M. Castellote, Madrid, 1972; para *El audaz*, la de Aguilar, Madrid, 1961; para *Doña Perfecta*, la de Cátedra, Madrid, 1984; para *Fortunata y Jacinta*, la de Cátedra, Madrid, 1983; para *Zumalacárregui*, la edición príncipe de Vda. e hijos de Tello, Madrid, 1898; para *Halma*, la de Almar, Salamanca, 1979; para *Misericordia*, la de Cátedra, Madrid, 1982; para *El caballero encantado*, la de Cátedra, Madrid, 1982.