REALISMO Y SIMBOLISMO DEL MADRID GALDOSIANO

Mª Ángeles Varela Olea
Universidad CEU San Pablo

Uno de los aspectos más destacados de la obra galdosiana es su exuberante madrileñismo: calles, gentes, ambientes y costumbres de los barrios más ricos, y de los que lo eran menos, descritos con la vivacidaz costumbrista y el talento narrativo de nuestra mejor pluma realista. Son numerosos los artículos y libros que estudian o enumeran las calles por las que sus personajes viven, pasean, se encuentran, compran, acuden a misa o se enamoran. Por eso, parece baldío ofrecer una nueva selección de citas galdosianas que formen otro *collage* acerca de la Puerta del Sol o la Plaza Mayor. Sin embargo, hay una cuestión al respecto, mencionada, pero en la que apenas se ha ahondado y que es especialmente interesante por ser muestra de una modernidad que vuelve a confirmar a Galdós como un escritor clásico y universal. Aunque el tiempo vaya haciendo desaparecer los escenarios de sus personajes, éstos trascienden la realidad perceptible a los sentidos para llevarnos hasta regiones intangibles, de modo que un recorrido por las calles madrileñas de sus novelas es también un itinerario cargado de símbolos.

La ingente obra galdosiana –cercana a las cien obras, sin contar con la también formidable obra periodística–, podría parecer incompatible con el esmero preciosista de quien, en realidad, dejaba pocos elementos a la suerte. Esa misma fecundidad literaria parece obviar la engañosa idea de que el autor redactaba apresuradamente, por lo que su prosa habría de ser desmañada. A prejuicios tan necios habría que sumar los de quienes, admiradores de la generación de escritores jóvenes, dan crédito a la ocasional pataleta y a su natural rabia contra la generación madura

y consolidadamente encumbrada a la que pretenden relevar: tiempos, escribía Alberti refiriéndose a la injusta reacción de algunos a la muerte de Galdós, de "sectarismos y de pedrada contra todo lo que se suponía caduco"[1]. Afortunadamente, el tiempo puso las cosas en su sitio y si pocos fueron quienes quisieron esquilmar gloria al escritor, menos aun los que con el tiempo no amansaron el desdén que decían sentir hacia su novela. El tiempo ha ido revelando la cada vez más esmerada actitud galdosiana respecto a su obra; ingente no por apresurada sino por su longevidad literaria –escribió hasta prácticamente el final de una vida casi octogenaria– y por la afortunada confluencia de un natural talento y una dedicación titánica que lo mantenía encerrado escribiendo con fidelidad inquebrantable. Siendo ya un autor consagrado, durante la época de descanso estival de 1903, confesaba levantarse diariamente a las cinco de la mañana para permanecer escribiendo hasta pasada la una[2].

Esa pulcritud selectiva del escritor hace que sea difícil encontrar hechos o palabras gratuitas en su obra, hasta el extremo de que cada relectura esclarece elementos antes inadvertidos. No en vano, Galdós confesaba su incondicional veneración por la obra cervantina, especialmente por el *Quijote,* del que era capaz de recitar largos pasajes memorizados. Y como el escritor manchego, maestro del realismo, Galdós gustaba de reflejar el simbolismo inherente en lo circundante. El autor de la fantástica *La sombra* (1870) –obra primeriza que, como tal, disculparía un simbolismo postromanticista–, también tiñó de este componente sus piezas más representativas y realistas. Realismo y simbolismo no son opuestos sino complementarios, pues la verdad se halla también más allá de lo que los ojos perciben. Galdós llegó a referirse al medio simbólico, que reconocía utilizar, previniendo contra su abuso y estableciendo cuáles debían ser sus límites. Lo acepta cuando "consiste en representar una idea con formas y actos del orden material", renegando de las ideas abstractas que puedan "deshumanizar", es decir, desrealizar la obra[3].

---

[1] Rafael Alberti, *La arboleda perdida,1, Primero y segundo libros (1902-1931),* Madrid: Alianza, 1998, p. 156. En 1920 tres muertes dejaron honda huella en el poeta: la de su padre, la de Galdós y la del torero Joselito.

[2] Así lo confesaba en la olvidada entrevista que le realizó Luis Morote titulada "En Santander. Oyendo a Pérez Galdós", *Heraldo de Madrid,* 31 de agosto de 1903; 1ª pág.

[3] Prólogo a *Los condenados, O.C., Cuentos y Teatro*, Madrid: Aguilar; p. 314.

Madrid real y Madrid simbólico

El ejemplo más revelador del simbolismo que reconocía en el escenario preferente de sus novelas –Madrid– lo encontramos en la tardía *La razón de la sinrazón* (1915); probablemente, una de sus obras más desconocidas a pesar de su modernidad y de la riqueza expresiva de la que hace gala. Puesto que el Galdós del s. XX consideraba España un país regido por la ficción y por una oficialidad alejada de la realidad decadente, su novela era síntesis de esa sociedad, donde todo se mueve por procedimientos mentirosos, impera la sinrazón y la manipulación de unos poderes cuya pretensión es aparentar que España es una nación demócrática en la que hemos dejado atrás tiranías pasadas. De ahí el nombre que le da: Farsalia-Nova; nueva farsa de males antiguos. Su capital es Ursaria, en referencia al oso que aparece en el escudo madrileño. En este Madrid simbólico, también sus personajes lo son: el héroe, Alejandro, que restituirá la razón al país extraviado, y la heroína, Atenaida, como muchas otras heroínas de esta época, maestra a quien atribuye la decisiva tarea de educar en la razón y de revelar la auténtica situación nacional. La capital simbólica mueve las mismas intrigas que la real, de modo que el autor combina personajes de índole alegórica, con necesidades patrias tan prosaicas como las agrarias, que la España real de 1915 necesita legislar con urgencia.

Ese imperio de la sinrazón de la sociedad moderna era más evidente en la capital, el escenario preferente de la inmensa mayoría de las obras galdosianas. A Madrid llegó el joven canario en 1862 para emprender una formación universitaria inacabada, por sustituirla con la del observador paseante en corte. En varias ocasiones aludió a su persistente costumbre de salir, solo o acompañado, a conocer las calles y ver pasar a los protagonistas reales de esa historia olvidada en las crónicas. Galdós confesó su afición a visitar los lugares más diversos de la capital y su hábito de preguntar a quienes allí vivían por los hechos, creencias y leyendas que rodeaban cada calle, cada edificio o cada personaje que lo había dado a conocer.

Durante esos primeros años, el escritor ejerce como tal dedicándose al periodismo; crónicas más o menos prosaicas del discurrir político, social o cultural de la ciudad que sintetiza y canaliza la vida nacional del siglo XIX. El joven canario, famoso por sus silencios y su pasión escrutadora, visita cada rincón interesándose por los grandes hechos históricos, pero también por los intrahistóricos con los que él mismo comenzaría a nove-

lar; esas otras historias sobre la gente corriente que habitó los lugares donde tal o cual hecho histórico decidió el devenir español. El cúmulo de historias y leyendas más o menos recientes individualizaba y personalizaba calles, plazas y edificios. En su magín, cada lugar adquiere una personalidad, y cuando más adelante aparezca como escenario de sus novelas, ese carácter determinará de manera más o menos consciente los sucesos narrativos.

La calle de la Cabeza[4]

Un ejemplo meridiano de ello, de persistencia constante a lo largo de su carrera, lo constituye la calle de la Cabeza. Esta calle cercana a Atocha se halla situada iniciando los entonces barrios pobres del sur madrileño, pero muy próxima al epicentro social y comercial de la Puerta del Sol; a la sazón, zona donde vivió nuestro escritor al poco de llegar a Madrid –su primer año lo pasó en una pensión de la calle de las Fuentes, desde la que se trasladó a la calle del Olivo– y en la que permaneció durante bastantes años.

Las inaugurales epopeyas nacionales a las que el escritor dedicó sus *Episodios Nacionales* de la primera serie narran cómo el pícaro Gabriel va aprendiendo qué es realmente la patria; espectador y partícipe en los enfrentamientos del pueblo español contra el invasor francés. La patria está formada por seres individuales, héroes anónimos que constituyen el pueblo. En cambio, cuando describe a ese pueblo como turbamulta, es bestia grosera capaz de actuar enfervorizada por pasiones brutales. La calle de la Cabeza fue escenario histórico de ocasiones como ésta, y esa circunstancia la define, como a un ser humano lo definen sus acciones y de él esperamos que los subsiguientes actos se asemejen a los que precedieron.

La muchedumbre irracional busca culpables del asedio francés para aplacar sus iras. Madrid entero acusa de traición al regidor, recriminándole que para su defensa contra la invasión

[4] A propósito de la calle de la Cabeza y su reelaboración en diversos autores como Mesonero, Zorrilla, Manuel del Palacio o Francisco Ayala, vid. mi "Historia y leyenda en torno a la calle de la Cabeza. Tradición y reelaboración en diversos autores de los ss. XIX y XX", en preparación

suministrase cartuchos llenos de arena, en lugar de pólvora. Aquella felonía suponía la entrega del país al francés, por lo que la furia se adueñó de un Madrid "borracho de ira", que se agolpó amenazador en torno a la casa del regidor, ocupando las calles próximas a la de la Magdalena -paralela a la calle de la Cabeza-. El ímpetu destructor del pueblo, sediento de culpables, destruye a hachazos la puerta de su palacio para asesinar a "don Juan Mañara" -"me cuadra designarle así", escribe Galdós, para justificar el sobrenombre que da al marqués de Perales-. Probablemente, el regidor era inocente de aquello de lo que se le culpaba, y así lo cree el narrador: es imitador de majos, mujeriego y libertino, sí, pero nada hacía sospechar de él tamañas maldades. Lo realmente espantoso del crimen del regidor -más que abominable, "vergonzoso para la especie humana"-, no es el asesinato, sino lo que la plebe hizo después con su cadáver: atado con una cuerda al cuello, fue arrastrado por las calles "paseando su obra criminal, sin duda para presentarse a los piadosos ojos en la plenitud de su execrable fealdad.[5]" La calle de la Cabeza y las colindantes se bautizan de horror y tiñen de siniestros designios los aconteceres futuros de los que se conviertan en escenario.

Así, semejante sensación pavorosa se reproduce cuando reaparece el mismo lugar, años después, en *El Grande Oriente* (1876), donde además Galdós explicitará esa *personalización* de las calles. La calle de la Cabeza –escribe– es triste, vieja y fea, y entre sus edificios descuella la enorme fachada de la calle que habitó el marqués de Perales. Precediendo a los sucesos que va a relatar en dicho escenario, el narrador previene de que "Las calles, como las personas, tienen cara, y cuando ésta es antipática y anuncia siniestros designios, una fuerza instintiva nos aleja de ella.[6]" El escritor relatará entonces la conocida leyenda popular situada en dicho lugar. La calle de la Cabeza -escribe Galdós- fue así llamada a causa de los sucesos protagonizados por el criado avaricioso de un cura rico, quien sorprendido por el amo mientras le robaba, acabó con el sacerdote cortándole la cabeza. Tras permanecer varios años huido, el criado decidió regresar a la corte y, fiel a sus costumbres serviles, fue personalmente al mercado y adquirió una cabeza de carnero. Cuando regresaba a su casa, comenzó a brotar sangre a través del envoltorio de aquel cargamento, despertando las sospechas de un alguacil que lo

---

[5] *Napoleón, en Chamartín, O.C,* Madrid: Aguilar, cap. XVI, pp. 601-2.
[6] *El Grande Oriente, O.C,* ed. cit., cap. XXI, p.180.

detuvo para comprobar su naturaleza. Entonces, milagrosamente, la cabeza de carnero se convirtió en la del cura asesinado, por lo que el criado, muerto de pánico, confesó su crimen y fue ahorcado, acto que se acompañó de la "edificante" exhibición pública de la testa acusatoria, que no recobró su forma animal hasta que el asesino expiró. Para que este suceso sirviera de escarmiento a los ladrones, el monarca mandó tallar en aquella calle y a la vista de todos, unas cabezas de piedra. Así, cuenta Galdós, permaneció aquel morboso recordatorio durante un tiempo, aunque años después, a petición de los vecinos, fue retirado.

Esa es la leyenda popular que, con unas u otras variantes, se cuenta sobre la calle de la Cabeza y que Galdós recoge detalladamente. Pero como el novelista quiere hacer más patente el halo lúgubre de dicha calle, añade que aún ha protagonizado otros sucesos tétricos y recuerda que fue allí donde en este siglo fue asesinado el marqués de Perales, a quien ahora se refiere por su verdadero nombre, velado en el *Episodio* escrito dos años antes. *El Grande Oriente* se inicia y cierra en la calle de la Cabeza, para ser nuevamente escenario de esa irrefrenable brutalidad de la muchedumbre -como en el caso histórico del regidor madrileño-, ensañándose en un sacerdote -en esto semejante al relato tradicional-. El *Episodio* relata el asesinato histórico del intrigante, pero inocente cura Vinuesa. Y Galdós lo hace como si hubiese sido testigo presencial -dado que su estatus de narrador le otorga tal posibilidad-, con detalles imaginarios, pero consecuentes con lo que sabemos sobre el lugar en que acaecen.

En aquella calle se hallaba la cárcel eclesiástica o de la Corona, adonde fue llevado Vinuesa, el sacerdote de Tamajón. Durante su reclusión podía oír cómo la chiquillería y los chulillos de Lavapiés se entretenían cantándole estrofas desde la calle, mofándose de sus intrigas absolutistas y del destino que le esperaba. Cuando el Gobierno decide perdonarle, el populacho toma una resolución asesina ante la pasividad de las autoridades, sabedoras del plan, pero incapaces de evitarlo. Desde el mediodía comienzan a llegar hombres procedentes de las diversas calles que dan a la Puerta del Sol, y allí, ante la cárcel, se reúne una "horda de caníbales" para marchar hacia la calle de la Cabeza. Describe el escritor cómo el populacho se animaliza adquiriendo el aspecto de una serpiente de largo cuerpo que se introduce en el calabozo del infeliz reo. Como si hubiera estado presente, el narrador describe la crueldad con que aquellas fieras acabaron con el sacerdote. Mientras la víctima pide perdón de rodillas, un

martillo toma fuerza describiendo en el aire un primer círculo vano, al que sigue otro mortal dirigido, precisamente, contra la cabeza. No siendo esto suficiente, vuelve a golpearlo otro no menos fuerte, al que le siguen diez navajazos que se ceban en el ya moribundo sacerdote[7].

El designio lúgubre de aquella calle reaparece en el desenlace de *Fortunata y Jacinta*, cumbre del realismo español donde los símbolos se entreveran como parte de una realidad integradora. El mismo título de la novela advierte que va a narrar la historia de dos mujeres casadas, juguetes de Juanito Santa Cruz (un don Juan), cuyos nombres son símbolo de sus desgracias: la falta de fortuna y la incapacidad para quedar en cinta. Cuando la amante del don Juan, Fortunata, yace en cama tras lograr dar un hijo al díscolo heredero, su esposo legítimo la visita para revelarle cruelmente el relato de la infidelidad de Juanito con una tercera mujer. El lugar de encuentros amorosos queda inicialmente velado -"calle tal número tantos"-, pero pronto se nos dirá dónde tenían lugar las citas de Juanito con la nueva amante. Fortunata, aún convaleciente, adquiere fuerzas, merced a los celos, para vengar aquella afrenta. Por más que tratan de disuadirla: "una idea muy siniestra y tenaz la dominaba, y [que] no era fácil quitársela de la *cabeza*.[8]" Su primera idea es ir a por la falsa amiga que ha seducido al padre de su hijo para partirle la cara, pero luego, decide corroborar la información yendo antes a casa de Visitación, quien podrá confirmarle los hechos. Con la *cabeza* inclinada para no marearse en el trayecto, decide varíar la orden dada al cochero: "Cabeza diez -dice- sacando la suya por la ventanilla."[9] Advierte Ortiz Armengol que este era el lugar de los encuentros secretos y deduce del texto que se trataba de una casa de citas, probablemente real.

En esa calle se ratifica el engaño de Juanito y se sentencia el final de la novela: el joven no será para Fortunata ni para Jacinta. Fortunata habría soportado que su amante volviera al hogar y brazos de su esposa, pero no que se fuera con una mujer no legí-

---

[7] *El Grande Oriente,* cap. XXVI.

[8] *Fortunata y Jacinta, (Dos historias de casadas),* tomo II, ed. P. Ortiz Armengol, Madrid: Ed. Hernando, 1979, Parte IV, cap. VI.

[9] *Fortunata y Jacinta, ed. cit.,* Parte IV, cap. VI. En el prólogo de su ed., Ortiz Armengol señala que la casa debía de estar esquina a Lavapiés, cree el edificio el mismo que antaño fue cárcel eclesiástica y que ya había citado en *El Grande Oriente.* Por ello indica someramente que aparece "en varios de sus libros" cargado de caracterizaciones siniestras y que en la actualidad tiene el número 14 (p. 93 del tomo I de *Fortunata*).

tima. Su furia la lleva hasta Aurora, a quien golpea y patea la cara, dándole un martillazo en la frente con la llave y haciendo que brote sangre de su *cabeza*.

Contaba Galdós que de los datos y personajes utilizados para la redacción de la última parte de esta novela, tomó los de *Misericordia* (1897), novela que supone una evolución hacia el espiritualismo partiendo de los mismos escenarios y con el mismo eje de la Plaza de España, para situarnos ahora preferentemente en las calles más pobres del sur. El constante declinar económico y social de la familia protagonista les lleva a mudar continuamente de casa: de Claudio Coello pasan a la calle Olmo, en el viejo Madrid, logrando así evitar el vergonzoso desahucio al que les había llevado el vivir por encima de sus posibilidades, gastando en lujos lo que no tenían. Su vida se había convertido en una angustia permanente, viéndose acosados por acreedores. Nuevamente, el escritor confiere simbolismo al dato concreto y real, haciendo que el detalle realista de los lugares de su peregrinaje madrileño evoque la sensación de pequeñez, desamparo y mudanza vital común a la familia protagonista y a las aves: "Fue preciso hacer nuevas mudanzas, buscando la baratura, y del *Olmo* pasaron al *Saúco*, y del *Saúco* al *Almendro*. Por esta fatalidad de los nombres de árboles en las calles donde vivieron, parecían pájaros que volaban de rama en rama, dispersados por las escopetas de los cazadores o las pedradas de los chicos[10]" E irónicamente, cuando ya no los fíe nadie y los ingresos familiares sean nulos, Galdós los hará trasladarse a la pobre y pequeña calle Imperial.

Obdulia, la hija de la familia, bonita pero propensa a los desórdenes psicológicos, casará con un empleado en los servicios fúnebres. Cuenta el narrador que los hijos heredarán la maldición de la madre, y Obdulia, incapaz de habituarse a vivir entre cajas de muerto, hipocondríaca y con los nervios desatados, se consumirá en los desvaríos de su imaginación. Siguiendo el juego simbólico de las calles, Galdós había instalado a esta familia, mal "de la cabeza", en un sotabanco de la calle de la Cabeza[11].

En una de sus postreras obras, cuando el escritor ha quedado ya ciego, reaparecen la zona, el ambiente, las escenas de mendigos y los locales que había conocido durante la preparación de *Misericordia.* En su comedia de 1913, *Celia en los infiernos,* la

[10] *Misericordia,* ed. L. García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 2000, p. 108.
[11] *Misericordia,* ed. cit., p. 116.

tendencia simbólica del escritor se acrecienta. No aparece la calle de la Cabeza, pero sí calles próximas cargadas de ese tono trágico presente en la novela finisecular. Esta vez es la calle del Carnero a la que la leyenda de la calle de la Cabeza hacia referencia porque, a causa de los trágicos sucesos que le dieron nombre, el negocio de carnero sito allí hubo de trasladarse. Esta otra calle sirve de escenario al acto III, dónde sitúa el portalón ancho de una mísera casa de vecindad y la vivenda del genial loco Infinito. La trapería de la obra teatral, cuenta el autor, era auténtica, tomada de una que conoció en el Rastro, pero también es metafórica: significa que nada muere y todo puede resucitarse[12]. El infierno del título es el de los pobres, y la locura del personaje Infinito, que se gana la vida en el mismo barrio como hechicero, es la utopía y ensoñación quimérica de los desgraciados: la razón de quienes se ven en desgracia.

No me cabe duda que, de haber hecho un recuento exhaustivo de las ocasiones y novelas en que aparece la calle de la Cabeza, la lista habría sido más extensa. Pero baste con lo expuesto para mostrar cómo un conocimiento adquirido en la juventud del escritor marca el carácter que atribuye al lugar, convirtiéndolo en escenario de hechos y comentarios negativos a veces decisivos y persistentes a lo largo de toda su carrera literaria. De modo consciente o inconsciente, reaparecen ejerciendo una funcionalidad cuyo origen es a veces remoto, pues en la mente del novelista quedaría grabado el momento en que visitó la calle durante su juventud y cuando le relataron su leyenda, que fue allí donde su dilecta hija literaria, Fortunata, recibió el golpe mortal de la confirmación de la infidelidad o que allí habitó la esposa hipocondríaca del enterrador bigardo, a quien la caritativa Nina quiso a pesar de sus desdenes. La elección o mención de aquella calle -como de tantas otras- traería implícitas connotaciones y recuerdos más decisivos en la trama argumental de lo que el lector puede suponer. Como decíamos al principio, cada detalle de la obra galdosiana es seleccionado por algún motivo nada gratuito.

El concepto galdosiano de Realismo: operatividad de lo imaginario, lo onírico o lo ilusorio

Benito Pérez Galdós es considerado maestro del realismo

[12] *Celia en los infiernos, O.C.,* Madrid: Aguilar, p. 873.

español. En dicho término, algunos ven prosaicas limitaciones y hasta escasez de un talento imaginativo atento tan sólo a la cansina reproducción fotográfica de lo circundante. Como hemos visto, no así Galdós, para quien la obra magna de la literatura realista era la cervantina, legándole un concepto de la realidad que abarca las insondables e inaprensibles esferas de la mente humana.

Así, en ocasiones, el mundo de los sueños, las fantasías de los personajes o los deseos más inalcanzables pueden entreverarse con lo realmente acaecido sin que el personaje sea capaz de distinguir qué es real y qué es imaginario. La convicción de un origen fantástico determina el comportamiento y devenir novelístico de una Isidora Rufete, las mentiras que se vuelven realidad de puro hermosas sorprenden a una misericordiosa Nina, el carácter seráfico de un niño puede hacer verosímil apariciones celestiales como las de *Miau*, los sueños o las ideas persistentes pueden llegar a actuar como hechos realmente realizados por los protagonistas galdosianos, puesto que así considera el escritor que sucede en la realidad. Una frase de Nina explicita esta idea: "todo lo que soñamos tiene su existencia propia", el ser humano vive la "confusión y mescolanza de lo real y lo imaginario"[13]. Esta amplificada noción del realismo tiene su consecuente literaturización en los personajes, situaciones y escenarios galdosianos. De modo que, como exponíamos con anterioridad, un recorrido por las calles madrileñas paseadas por sus personajes es también un recorrido por regiones intangibles de la mente humana. Las calles tienen para el escritor un carácter que, de algún modo, la historia nacional o la historia personal o literaria han determinado, determinando en ocasiones siguientes el devenir novelístico de los personajes.

Historia nacional e historia novelística

La intrahistoria nacional decide la de los personajes novelísticos. Otro tanto puede decirse de la Historia, con mayúsculas, de los grandes hechos históricos que deciden el porvenir nacional, utilizada por el novelista para articular la vida de sus personajes. Algo evidente al contemplar los grandes aconteceres de la

[13] *Misericordia,* ed. L. García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 2000, p. 253 y p. 249.

Historia de España de fines del XIX, contemporánea y paralela a la familiar y doméstica de los Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). La trascendencia argumental de que la esposa conozca el engaño del que es víctima hace al escritor buscar la coincidencia en el tiempo y escenario con un hecho histórico tan trascendental como la entrada de Alfonso XII en Madrid. Jacinta sabe de la infidelidad de su marido asomada al balcón mientras espera el paso de la comitiva real por la calle Mayor. Sonaban clarines anunciando la proximidad del rey cuando se entera de que su marido *entretiene* a la hermosa Fortunata. Don Alfonso le será antipático porque lo asocia con este acontecimiento de su vida conyugal, la restauración saldrá vencedora -como reza el título del capítulo- porque la histórica y la doméstica coinciden. El arrepentimiento de Juanito y la vuelta a los brazos maritales, es la intrahistórica y novelesca restauración doméstica coincidente con la histórica restauración monárquica. El carácter del voluble conquistador es semejante al nacional, hastiado de revolución y libertad, entra en un periodo sedante, necesitado de paz y orden. Un paralelo que, en casos como este, el novelista destaca ya en el título de los capítulos, hablando también de la "revolución, vencida" para aludir al acontecimiento histórico nacional y al momentáneo triunfo de las intenciones de Juanito de mantener un hogar regularizado.

Prim fue para muchos intelectuales la ocasión histórica perdida de que España conociera el auténtico progreso que aún reclamaban. En él cifraron buena parte de sus esperanzas, por lo que su muerte supuso la quiebra de muchas ilusiones, confirmadas hasta mitificarlo cuando el paso del tiempo evidenció la decadencia nacional. En 1906, Galdós dedicó un *Episodio Nacional* al héroe de Castillejos, que aparecía como símbolo de libertad y síntesis de las energías renovadoras de todo el pueblo español. Sólo algunos años después del magnicidio, Galdós había escrito *La desheredada* (1881), magnífica novela en donde la protagonista recorre las calles madrileñas para descubrir las costumbres de la sociedad a la que aspira. El momento más decisivo de la novela llega cuando sus esfuerzos de ascensión social reciben el primer golpe -no es reconocida como heredera del marquesado al que aspiraba-. A partir de ahí se iniciará la decadencia de Isidora. Aturdida por la noticia, la joven busca la cercana Puerta del Sol, deseosa de paliar su dolor al contacto con la muchedumbre de transeúntes habituales de la zona, quienes con sus golpes y codazos la hacen sentir viva. La Puerta del Sol es el

corazón de la villa, la vitalidad, el epicentro de los acontecimientos públicos y privados. Allí se renueva el cansado, se refresca el febril y se despejan los pensamientos de quienes, aturdidos, cruzan sus aceras. Allí la Historia habla por medio de los susurros de una multitud que comenta: "El Rey se aburre, el Rey se va"; Amadeo abandona España, termina otra página de la Historia Nacional, como terminará una etapa de la vida de Isidora. Acompañada de su fiel don José Relimpio, llega a Marqués de Cubas, que por aquel entonces se llamaba calle del Turco. Este lugar, famoso por ser el lugar donde Prim recibió el tiro mortal que acabó con su vida y con las esperanzas de renovación patria, es el elegido por Galdós para decretar el futuro de perdición de quien hasta entonces había sido una mujer fantasiosa, pero honrada. El título del capítulo habla de muerte, aunque Isidora no muere en el sentido habitual de la palabra. Su "suicidio" trae a la memoria el nacional, el producido con la muerte del general. Isidora se entrega a los brazos de un Pez, el marqués de Saldeoro, del linaje de los prohombres que el novelista reproducía bajo este apellido para aludir a la caterva de abusadores, malversadores y fraudulentos próceres de la vida política. Su entrega como amante a aquel hombre es la renuncia a la lucha legítima por la supervivencia: la joven, colgada del brazo de su perversor, se pierde entre las calles madrileñas, como una víctima que es ahogada entre las aguas turbulentas de una sociedad ponzoñosa. El fiel amigo Relimpio contempla la escena, y volviendo el rostro a la piedra que contuvo el proyectil mortal, asesino de Prim y del futuro nacional, llora desgarradoramente, no se sabe si por ella o por el país[14]. Tal vez estampa en aquella pared una lágrima "donde a balazos estaba escrita la página más deshonrosa de la historia contemporánea": la muerte de Prim y de la monarquía y el suicidio social de Isidora.

Los hechos de su vida íntima y aquellos que decidieron la Historia marcan el carácter de las calles en que sucedieron, de modo que el personaje que por allí pase, vivirá una experiencia en consonancia con esa personalidad que han adquirido para Galdós.

En otras ocasiones, el nombre de la calle, sin más, sirve como paradoja -el que la paupérrima Nina viva en la calle Imperial o que se siente junto a Almudena, otra víctima olvidada del pro-

[14] *La desheredada, O. C.,* Madrid: Aguilar, p. 1080.

greso, bajo la estatua de Mendizábal en la calle del Progreso, actual Tirso de Molina-, o se aluda a algunas calles por la referencias que implican -que, como pajarillos de árbol en árbol, Nina y doña Paca pasen de la calle Olmo a la de Saúco y de ésta a la del Almendro-. La multiplicidad de funciones de las calles elevadas a símbolos puede ser más o menos elaborada, pero revela que, siendo reales, contienen también un significado simbólico.

La realidad misma se encarga de establecer lo que el autor luego observa y reproduce. En *La desheredada* el escritor reproduce otro lugar de encuentro: Miquis enseña a Isidora el magnífico Paseo de la Castellana, donde se mezclan todas las clases y "reina la igualdad", donde se envidia la comodidad, no los nombres ilustres, donde todos vienen a observarse y ser observados para "asaltarse"[15].

También la Plaza Mayor, como se ha señalado, es lugar de encuentro entre las clases más favorecidas y las que lo son menos. La novela galdosiana reproduce lo en que la realidad también sucedía. En *Fortunata y Jacinta* vemos cómo los hombres adinerados y aristocráticos se encuentran con los mercaderes más humildes de la Plaza Mayor. Señala F. Anderson que en esta novela Galdós utiliza Madrid como fuente de organización novelística, mientras que en anteriores obras su funcionalidad es menos sistemática. Será especialmente a partir de esta novela cuando la ciudad sea coherente y claramente algo más que un trasfondo ambiental y se utilice como organizadora de los acontecimientos novelísticos[16].

El eje norte-sur madrileño y su función literaria

Ese eje este-oeste, también actúa de norte a sur. Cuando Jacinta sale en busca del Pituso, atraviesa la Plaza Mayor como una sonámbula, bajando hacia los barrios del sur a través de la calle de Toledo[17] -en lo que titula "Una visita al cuarto estado"-.

---

[15] *La desheredada,* ed. cit., p. 1015.

[16] Anderson, *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta",* Madrid: Porrúa, 1985, p. 11.

[17] A esta calle dedicó una atención preferente, descrita en aquel pasaje de *Fortunata* con palabras semejantes a las que empleará en 1915, en su conferencia "Madrid" pronunciada en el Ateneo: "pues pienso yo -dirá entonces- que no hay calle en el mundo más bonita ni más pintoresca que esta de Toledo".

Esta será la misma calle que, en cambio, ascienden los desfavorecidos -por ejemplo, Nina y Almudena, de *Misericordia*- en busca de limosna, donde vive doña Lupe la de los Pavos, peculiar personaje de las novelas de *Torquemada,* o la calle y zona de peregrinación de Nazarín, el protagonista de la novela del mismo nombre, dirigiéndose al sur.

También la iglesia de San Sebastián se sitúa como eje entre las calles del norte -cormerciales, burguesas, adineradas- y las del sur -pobres y lúgubres-. Casi todo el señorío, escribe Galdós en *Misericordia*, entra por la puerta norte de la Iglesia, a pesar de que "más parece puerta excusada o familiar", en tanto que la puerta principal es la del sur. Como contador de la miseria basta observar que la cuadrilla de mendigos es mucho más numerosa en la puerta secundaria, y los mendigos más vetustos, con más derechos adquiridos, son quienes se sitúan y pelean por el puesto más cercano de la puerta norte. Hacia el norte: los barrios comerciales, el antiguo palacio de Montijo y Teba, el Teatro Español –visitado por Galdós en su juventud y donde estrenaría éxitos tan sonados como *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896), *Electra* (1901)*, Casandra* (1910) o *Celia en los infiernos* (1913)– y siguiendo un poco más, la luminosidad y movimiento de la Puerta del Sol. Hacia el sur de San Sebastián: Atocha y los barrios más pobres, oscuros y crepusculares.

Esta peculiaridad bifronte de la iglesia y su enclave entre dos situaciones sociales y económicas diferentes también le sirve al escritor para describir la psicología de sus personajes. Sólo hay que seguir a don Carlos Moreno en sus entradas y salidas a esta iglesia para descubrir otra faceta más de su metódico carácter: Antiguo inquilino en la Plazuela del Ángel, aunque actual morador de Atocha, siempre entraba por la verja de la calle de San Sebastián y puerta del norte. Salía en cambio por el sur, incluso si tenía que visitar a su hija, quien vivía en la calle de la Cruz[18].

En esta novela, la familia de doña Paca Juárez encarna la burguesía tronada, a la que Galdós considera variante netamente española de la mendicidad, originada por la afición nacional a aparentar, recurriendo para ello, si es necesario, al pordioseo, al sablazo y, en algunos casos, hasta al chantaje. El mejor representante de este tipo, constante en la mayor parte de la obra gal-

[18] *Misericordia,* ed. cit., p. 70.

dosiana[19], es el cesante Villaamil de *Miau* (1888). La familia protagonista vivía en Quiñones, zona de Conde Duque más al norte -calle próxima a la vivienda que el escritor tuvo en Alberto Aguilera-, desde donde enviaba a Luisito por todo Madrid con angustiosas cartas solicitando ayuda económica o colocación. La última y más desesperada cartita petitoria lleva al niño hasta esa misma zona de San Sebastián: es allí donde le entregan la nota con la negativa definitiva, allí, Luisito sólo obtiene como consuelo unas monedas para dulces que gasta en una pastelería de la calle Huertas, donde compra dos bollos, uno para él y otro para el fiel perro que lo acompaña.

La incursión hacia estas calles del sur anuncia una decadencia familiar ya irrefrenable. El regreso a casa hacia el norte se inicia impregnado de las sensaciones lúgubres que desprenden esas calles, pronosticando aconteceres más trágicos -como el autor escribió en aquel *El Grande Oriente*-, anunciando "siniestros designios". La concurrencia o abandono, la luz y la tiniebla alternan por un camino que se vuelve laberíntico para el niño y su perro: "Aquí mucho gas, allí tinieblas; acá mucha gente, después soledad, figuras errantes. Pasaron por calles en que la gente, presurosa, apenas cabía; por otras en que vieron más mujeres que luces, por otras en que había más perros que personas."[20] El eufemismo galdosiano insinúa el monstruoso contraste de pureza y perdición que escenifica. Todo anuncia la tragedia, mientras la inocencia infantil no repara en lo inquietante del ambiente que atraviesa. Éste no debía de ser muy diferente del descrito por Mesonero Romanos al hablar de la calle Huertas: sus casas bajas con rejas a flor de calle, de un misterioso apartamiento del bullicio y preferidas "por la razón social de Venus y cía". El seráfico

---

[19] Este fenómeno era tan característico de nuestra sociedad que aparece a lo largo de toda la producción galdosiana. Algunos de los personajes de familia acomodada o hasta rica que llegan a esta situación por su desmedida afición a gastar son: Joaquín Pez -*La desheredada*-, Alejandro Miquis -*El doctor Centeno*-, los Bringas -*Tormento* y *La de Bringas*-, los Bueno de Guzmán -*Lo prohibido*-, los Villaamil -*Miau*-, Federico Viera -*La incógnita* y *Realidad*-, la familia de Dulcenombre, los Babel -*Ángel Guerra*-, la viuda Reluz -*Tristana*-, la familia Moncada -*La loca de la casa*-, las gentes que rodean al usurero Torquemada -*Torquemada en la hoguera, T. en la cruz*, *T. en el purgatorio* y *T. y San Pedro*-, los Berdejo -*Voluntad*-, José Antonio de Urrea -*Halma*-, doña Paca -*Misericordia*-, los marqueses de Alto-Rey -*Mariucha*-, Carlos de Tarsis -protagonista de *El caballero encantado*-, los familiares y pretendientes de Celia -*Celia en los infiernos*- e incluso Alejandro, el protagonista de la simbólica y última novela *La razón de la sinrazón.*

[20] *Miau, O.C., T. II,* Madrid: Aguilar, cap. II.

Luisito, degustando dulces acompañado de *Canelo*, recorre Huertas, ese ambiente y lugar que, según Mesonero, "despierta otra frama más equívoca, habiendo obtenido desde el mismo siglo XVII hasta nuestros días el triste o alegre privilegio de servir de centro principal al comercio amoroso al *por menor*."[21]

La magnitud literaria de Galdós en este sentido no radica en inventar espacios simbólicos de la nada, sino en su agudeza perceptiva, en la sensibilidad que le permite captar la realidad y reflejarla en la novela junto a las sensaciones que provoca, y tal y como se nos presentan: semiocultas, veladas, inmanentes y consustanciales. Toma de la realidad, realidades que trascienden hacia conceptos y nociones mucho más ricos.

La Iglesia de San Sebastián

Misericordia (1897) retoma la zona a que Luisito Cadalso en *Miau* (1888) nos había llevado, y se inicia en la iglesia de la que hablábamos, San Sebastián, sita en la calle del mismo nombre, esquina a Atocha, cuyo antiguo cementerio daba a Huertas. La realidad era y básicamente sigue siendo ésta. La iglesia cambió su orientación tras la reforma realizada por Iñíguez Almech, una década después de haber sido asaltada y bombardeada durante la guerra civil, pero, aun así, muchas cosas del antiguo edificio se mantienen, y todavía se reconocen con toda claridad las dos caras de las que habla el escritor: la duplicidad que hace ver la iglesia como parroquia, es decir, conjunto de individuos, y que racionalmente se explica por el hecho de que se accedía a ella a través de varias entradas -aún reconocibles, aunque una de ellas clausurada- que dan a dos zonas madrileñas dispares: "Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián… mejor será decir la iglesia… dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas: con la una mira a los barrios bajos, enfilándolos por la calle Cañizares; con la otra al señorío mercantil de la Plaza del Ángel." Se trata nuevamente de la personalización y conversión en símbolo de un edificio real. Pero contrariamente a lo que nos haría prever ese doblez aplicado a una persona, unido además a la fealdad de la que habla al describirnos la iglesia -su "puerta chabacana", la torre "pobre y

---

[21]Ramón de Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casa de esta villa (1861),* Madrid: Trigo ed., 2000, p.213.

vulgar", que lo convierte en definitiva, en un edificio "feo y pedestre"-, Galdós no puede evitar sentir simpatía por lo que llama "fealdad risueña". Nina, Almudena y el resto del ejército de mendigos descritos dramática, pero maravillosamente por el escritor, rodean el edificio en torno al que se centra toda su vida. Se nos presenta triste, frío, pobre, de mal gusto, cercado por harapientos y tullidos, con la escabrosa proximidad del cementerio y las incesantes visitas de avarientos fingidores de caridad. Y a pesar de todo, es una iglesia que extrañamente agrada a Galdós.

A mi modo de ver, son tres las causas por las que el retrato de esta iglesia refleja una simpatía que la realidad de quien la contempla no entiende si se substrae de ese simbolismo del que el autor deja rastro al inicio de la novela. Estos tres motivos son: su madrileñismo, el soberbio legado histórico-literario de la iglesia y, en tercer lugar, la nueva etapa personal y literaria que atraviesa el autor, adentrándolo en el espiritualismo.

La *fealdad risueña* del edificio alude al atractivo casticismo que Galdós reconoce en él y nos desentraña a los demás: mejor o peor, el estilo de la iglesia es el "del más puro Madrid, en quien el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente"; lo que constituye una nueva referencia a esa intervención de lo moral en el aspecto de los lugares. Vista desde el exterior, la iglesia de San Sebastián asemeja una pareja de típicos madrileños: la chulapa y el majo. Así, la torre -que, para quien sólo ve lo que a los ojos se ofrece, se alza sobre zona "pobre y vulgar"- es para este escrutador con aficiones de arqueólogo de las raíces populares, una descarada chulapa madrileña que en "jarras" suelta "cuatro frescas" a quien está a su lado (la Plaza del Ángel)[22]. Y si la torre es la chulapa, el conjunto reúne las características del majo madrileño. El lenguaje con que alude al carácter moral del edificio es por ello el popular: la torre es *"barbiana",* junto a ella se sitúa el "cupulín" de la conocida capilla de la Novena, todo ello con un "afeite barato" que lo maquilla torpe-

[22] La personificación de Madrid en una maja era una imagen persistente en la obra galdosiana. No sólo los personajes que deambulan por sus calles, sino que el mismo Madrid se personificaba como tal. Igual que si se tratara de una mujer, es "la maja del mundo". Por ejemplo, en uno de los *Episodios Nacionales* que recreaba los acontecimientos históricos de principios del s. XIX, la voz del pueblo encarnada en uno de los personajes dice preferir morir "antes que la Corte de las Españas y la maja del mundo, que es Madrid, caiga en poder de los gabachones, tuertos, botelludos […]", *Napoleón, en Chamartín, O.C.,* p.612.

mente de ocre, pero con los patios floridos y los hierros mohosos responsables de convertirlo en "un conjunto gracioso, picante, *majo*, por decirlo de una vez". Ese casticismo despierta la ternura con que nos invita a preservar la iglesia por ser "un rinconcito de Madrid que debemos conservar cariñosamente".

Este olvidado rincón madrileño es, además, cuna cultural de la nación entera. Galdós, adrede y otra vez, no informa de lo que los actuales letreros y vecinos de la época sabían al dedillo: Fundada en el s. XVI en el lugar en donde había una ermita, en esta iglesia fueron enterrados Cervantes, Lope, Espronceda o Ramón de la Cruz, quien también fue bautizado allí, como lo fue Leandro Fernández de Moratín y allí también contrajeron matrimonio Larra, Zorrilla, Bécquer… Fue, por tanto, una iglesia muy vinculada a los aconteceres privados de los grandes hombres de nuestras letras; escenario del famoso y legendario desentierro de Mª Ignacia Ibáñez, la actriz amada por Cadalso.

Resulta extrañamente significativo el hecho de que el novelista no hiciera mención expresa a esa vinculación de la iglesia con los orígenes del teatro español; preocupado más bien por reflejar el atraso social de una nación que se adentraba en el s. XX: Nuevamente, lo histórico aflora sin que el escritor necesite destacarlo. Varias cofradías hicieron muy popular desde sus inicios las capillas de San Sebastián: las aún existentes de Ntra. Sra. de Belén (la de los arquitectos, creada por Churriguera y reformada por Ventura Rodríguez[23]) y la de Ntra. Señora de la Novena, cuya cúpula menciona el escritor. Esta última era especialmente conocida por ser la de los actores y atraer a un buen número de personas de quienes se dice que se congregaban allí para contemplar la belleza de las actrices que la formaban. En ella se exponía el cuadro de la Virgen del Silencio, obra en la que se ve a San Juan niño, invitando con su dedo a callar y a respetar el sueño del Jesús recién nacido. Este cuadro es el que dio origen a la congregación, pues cuenta la tradición –según recoge Casiano Pellicer en su *Tratado histórico de la comedia y del histrionismo en España*– que fue una actriz impedida –Catalina Flores– quien durante nueve días y noches estuvo rezando ante el cuadro, hasta que se cumplió el milagro de su curación.

Se dice que varios personajes importantes de la época insistieron en el traslado del cuadro -situado inicialmente en la calle

[23] Pedro F. García Gutiérrez, *Iglesias de Madrid,* Madrid, Avapiés, 1994 o Ramón Hidalgo Monteagudo, *Iglesias antiguas Madrileñas,* Madrid: La Librería, 1993.

del León- a San Sebastián, entre ellos, autores tan admirados por Galdós como Lope de Vega. Galdós no podía desconocer la historia, entre otras cosas porque su primera vocación literaria había sido el teatro, cuya redacción había retomado hacía sólo un lustro, pero además, esta era una historia muy conocida, situada muy cerca del Teatro Español -al que estuvo vinculado como espectador, autor e incluso director artístico- y próxima a los antiguos corrales del Limón, la Pacheca y Cruz; archifamosos por las rivalidades entre chorizos y polacos, relatadas por Pellicer y sólo mencionadas por "demasiado conocidas" para los lectores de Mesonero Romanos.

Aún hemos de mencionar el tercer y último motivo mencionado que eleva a símbolo la iglesia y la zona circundante en ese iniciar de *Misericordia:* el espiritual. En este templo situado como eje entre el Madrid pobre y el comercial, Galdós -tras *Ángel Guerra, Nazarín* y *Halma,* plenamente inmerso en su llamada etapa espiritual- quiso escribir la epopeya de la misericordia más excelsa. En anteriores ocasiones ensayó la del hombre o mujer rico o con una posición social que le permitía ese altruismo, o el de quien por oficio lo era. En esta ocasión, en cambio, lleva a su grado máximo la misericordia al perfilar un personaje femenino -Benina o Nina- que no sólo no tiene con qué ejercerla, sino que quitándose ella para dar a los demás, recibe a cambio el desdén y la ingratitud, a los que ella contesta nuevamente con más amor. Es, por tanto, la misericordia en grado sumo, en estado de pureza. De ahí su proximidad a esta iglesia de San Sebastián, porque, aunque se olvide este dato, en esta iglesia se halla una de las cofradías más antiguas de Madrid: la de la Misericordia, dedicada a la caridad con los más necesitados. Y este es otro dato conocido por cualquiera que se aproxima a la iglesia del que Galdós no hace siquiera mención. Aunque Misericordia es el nombre de un asilo citado en la novela en una única ocasión, parece más lógico que el motivo del título y la selección del escenario para tal argumento obedezca a la existencia aquí de la cofradía de dicho nombre.

Señala L. García Lorenzo que el recorrido de don Carlos Moreno Trujillo por el interior de San Sebastián está cargado de simbolismo: los rezos del avaro ante Ntra. Sra. de la Blanca, talla inexistente y que sugiere su deseo de poseer "blanca", o su irónica visita a San Lesmes, muerto por ejercitar una dadivosidad auténtica que el personaje emula para comprar su salvación. El interior de la iglesia es inventado y simbólico, sólo es cierta la existencia del Cristo de la Fe, que Galdós recoge quizás para

intentar denunciar irónicamente la carencia de ella de don Carlos o quizás porque toda la novela es la búsqueda esperanzada de la caridad que ha de remediar la situación de los más desfavorecidos. Así, la fe en esa misericordia es el único sostén que mantiene vivos a seres como Nina o Almudena. Esperanza, Caridad y Fe: las tres virtudes teologales. Y es, de nuevo, la referencia a la trascendencia: al contenido recóndito del que sólo vemos la cobertura y la necesidad de creer en la existencia de aquello que no vemos.

De todos modos, la devoción más importante de una iglesia como esta, llena de imágenes y capillas extraordinariamente veneradas y rodeadas de leyendas, es la del Cristo de la Fe, de Ángel Monasterio. Sea por lo que sea, el caso es que, renunciando deliberadamente a referirse a las famosas capillas que hemos mencionado -e incluso inventando otras a cambio-, el Cristo de la Fe le parece insustituible y no renuncia a citarlo, habiendo callado la existencia de otras.

En *Misericordia* (1897) culmina la etapa espiritualista de Galdós, que en esta novela manifiesta un peculiar sincretismo religioso y cultural. Como señala la crítica, el mendigo protagonista tiene un carácter plural, mezcla de tres culturas y religiones -nacido en Arabia, de religión judía y bautizado-. Parece ser que también habría influido en ello la relación amorosa que por entonces el escritor mantenía con la actriz Concha Ruth Morell, quien, decidida a hacerse judía, buscó por el Rastro a alguien que ya lo fuera y conoció a un mendigo ciego que pedía junto a la Plaza del Progreso, igual que el personaje literario[24]. El escritor comentará que él "puso poco" en la creación del personaje, pues se trataba de alguien "arrancado del natural": un mendigo con quien el escritor recorrió las tabernas madrileñas realizando libaciones contrarias a las costumbres de su fe[25].

Crimen real y novela policiaca

Calles que hicieron famosos ciertos acontecimientos suscitaron en la imaginación galdosiana los acontecimientos con los

---

[24] Parece ser que Concha se inició al judaísmo en marzo de 1897. La comunidad judía pronto desconfió de la autenticidad de su fe, sospechando que la conversión había sido una artimaña de Galdós "para estudiar *por dentro* la vida del judaísmo y utilizar las noticias que se le dieran para escribir [un] libro", según cuenta Sitges en una carta a Narcís Oller recogida por A. F. Lambert, "Galdós and Concha-Ruth Morell, *Anales galdosianos,* año VIII, 1973.

[25] Recogido por L. García Lorenzo en su ed. de la novela, p. 39.

que novelaba. Durante casi un año, entre el 1 julio de 1888 y el 30 de mayo de 1889, la atención de Galdós y, como él mismo contaba, la de todos los españoles, se centró en la calle Fuencarral y los crímenes que allí se cometieron y a los que dedicó atención especial en la prensa. Ya el primer artículo que les dedicó decía que los españoles estábamos "bajo la influencia de un signo trágico", pues en lugar de ocuparnos de los problemas políticos o sociales, nos interesábamos más por los crímenes cometidos en esta calle, en Valencia o en Málaga[26]. De este inicial distanciamiento y observación de la psicología nacional, pasa en siguientes artículos al apasionamiento de quien también se interesa por los avances de la investigación y por el impacto que causan en la opinión pública. Afirma no haber visto nunca mayor expectación por un asunto como éste, que congrega inmensas multitudes deseosas de noticias en torno a las oficinas de los periódicos. Es el único tema de conversación en círculos y cafés, y lejos de enfriarse, cada vez atrae más interés. Las crónicas del novelista pormenorizan la aparición de nuevos indicios y los cambios de sospechosos en una investigación que va tornándose más apasionante con la aparición de un "personaje misterioso", las sospechas de amoríos, la suposición de la existencia de una mujer inductora del crimen, el móvil económico… El propio Galdós deja entrever sus hipótesis, defendiendo la inocencia del hijo pendenciero de la víctima -José Varela-; tema discutido en todas partes: "Nadie habla de otra cosa. Desearíamos todos que la luz se hiciese y que desaparecieran todas las sombras que envuelven el sangriento suceso.[27]" Los acontecimientos de aquella calle, los móviles, intrigas y pasiones subyugan al novelista que ve cómo captan la atención del público: "Todo se vuelve conjeturas más o menos razonables, cálculos y estudios psicológicos de los personajes del drama, sin llegar nunca a desentrañar el argumento." El novelista se refiere a tramas, argumentos y personajes al hablar de hechos reales que tienen ganados a los lectores. No es de extrañar que sus siguientes obras sean dos magníficos relatos en torno a un misterioso crimen, cambiando la perspectiva narradora de *La incógnita* (1889) para revelar los móviles en su siguiente obra, *Realidad* (1889). La

---

[26] *El crimen de la calle Fuencarral, Cronicón de 1888-1889*, prefacio de Alberto Ghiraldo, Madrid: Prensa Moderna, 1928; cit. art. de 19 de julio de 1888. Hace poco Rafael Reig volvió a reunir estos artículos para la colección Rescatados lengua de trapo, *El crimen de la calle de Fuencarral. El crimen del cura Galeote,* Lengua de Trapo, 2002.

[27] *Ibid*., art. del 15 de agosto de 1888.

realidad inspira al escritor, si bien, uno de los mayores atractivos de dichas obras es el juego perspectivístico y el análisis psicológico de los personajes. Esto último es común al interés que mostró por Higinia, la asesina del caso real, quien cometió el crimen por un motivo bastante vulgar, el robo, y a cuyo análisis incluso fisonómico dedicó varias líneas y un retrato.

Además de los crímenes, otra circunstancia personal influyó en la redacción de estas dos novelas. Por aquellos años, Galdós mantenía una relación amorosa con Emilia Pardo Bazán, quien en su epistolario dice haberse reconocido en el personaje de la mujer infiel de ambas novelas. La escritora se mostraba muy arrepentida por haber tenido una aventura con Lázaro Galdiano, y ahora dice no entender cómo llegó "a ésto". Lo más interesante desde el punto de vista literario es que considera que Augusta, protagonista de *La incógnita* y de *Realidad,* se le asemeja "por infiel y por trapacera", y establece un paralelo entre Galdós y el personaje del marido que perdona a su esposa. En la misma carta, mezcladas unas referencias con otras -y por ello, mención inadvertida para la crítica hasta ahora-, cita a los protagonistas del crimen de Fuencarral, diciendo que "tu libro es la condenación de Varela, Millán y hasta Montero. Si aquí se les sacase punta a los libros…"[28]. Varela era el hijo de la mujer asesinada, a quien la prensa acusó injustamente. Cumplía condena en un centro dirigido por José Millán Astray, amigo de la fallecida, y a quien se le incriminaba porque supuestamente dejaba entrar y salir al joven de la cárcel. Montero Ríos era presidente del Tribunal Supremo, protector de éste y quien, efectivamente, sufrirá las consecuencias políticas del escándalo, teniendo que dimitir.

En *La incógnita,* además del misterio de la trama principal, aparecen ecos del crimen de Fuencarral, sus implicaciones políticas, la conmoción social, el fenómeno periodístico que lo acompañó y cómo el caso fue seguido puntual y a veces muy injustamente por la prensa, emitiendo juicios, divulgando falsedades y condenando a inocentes. En la novela, Galdós refleja la expectación causada en las tertulias madrileñas por los crímenes aparecidos en la prensa y discutidos por la gente incesante y beli-

---

[28] Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós,* Madrid: Turner, 1975, p. 81. Sobre su relación y la participación de doña Emilia en la teatralización de *Realidad*, han de añadirse las cartas publicadas por Pattison, "Two women in the life of Galdós", *Anales Galdosianos,* año VIII, 1973.

gerantemente. En varias de las cartas que forman este relato epistolar, el narrador protagonista cuenta que el "crimen misterioso de la *calle del Baño*" se ha convertido en el tema de conversación favorito, del que se ocupa constantemente la prensa y sobre el que la mayoría de la gente cree que hay "influencias altísimas" que aseguran la impunidad de los asesinos. Es decir, reproduce lo fundamental del fenómeno vivido durante el proceso del crimen de Fuencarral y, como en dicho caso, también en la novela queda "probada la inocencia de los infelices que están presos -en el caso auténtico, de Varela-, y la culpabilidad de Fulano y Zutano (personas muy conocidas)". Más adelante, vuelve sobre el crimen diciendo que se trata de "la conversación de moda en todos los círculos de Madrid, y personas muy formales ven en esto una intriga honda, con ramificaciones extensas. Dícese también que elevadísimos personajes protegen y amparan a la madrastra, presentando como asesino al inocente criado a quien se halló en la casa.[29]" El crimen literario de la calle del Baño inventa una madrastra sustituyendo al hijo del crimen de Fuencarral, y en lugar de que la sirvienta sea culpable por el vulgar motivo económico, tal y como había sucedido, en el asesinato literario el criado es inocente. A lo que no renuncia lógicamente en la versión literaria es a la interesante implicación de unos "elevados personajes".

En la otra versión del mismo argumento que es *Realidad (Novela en cinco jornadas),* aparece veladamente el crimen y la repercusión política y social que tuvo el juicio paralelo realizado por la prensa. Lo más significativo de esta versión es que el escritor se resiste a renunciar a él y lo incluye al comienzo mismo de la obra. Son las implicaciones del crimen lo que realmente fascina al escritor, que hace decir a Aguado: "Yo sostengo que ni esto es país, ni esto es patria, ni esto es gobierno, ni aquí hay vergüenza ya. Pues digo: lo mismo que ese otro gatuperio, el crimencito de la calle del Baño; la curia vendida, y un personaje gordo metido de patitas en ese fregado indecente.[30]"

---

[29] *La incógnita, OC,* Madrid: Aguilar, cartas del 17 de diciembre y del 18 de enero: Este crimen literario se convierte en la comidilla madrileña del momento, "todos tratan de buscar la pista", mientras la prensa se ocupa de proporcionar pormenores y despistar a la justicia. Igual que en el crimen de Fuencarral, apareció muerta una mujer y se incriminó al sirviente, aunque parte del público se empeñó en considerar culpable a la madrastra -en el crimen real, al hijo-, creándose "dos bandos encarnizados".

[30] *Realidad. Novela en cinco jornadas, OC,* Madrid: Aguilar, Jornada I, escena I.

La tienda de la calle de la Sal: otro reiterado escenario real y biográfico

Los escenarios en los que Galdós sitúa a sus personajes literarios son, con frecuencia, los que él vivió. De hecho, los personajes mismos muchas veces son representación literaria de gentes que había conocido. Por eso, las impresiones que en su vida dejaron esos escenarios resurgen de novela en novela repitiendo el carácter que una vez les atribuyó. Algún hecho encariña al escritor con los lugares, incluso cuando no se trata de la ineludible reaparición de ciertas plazas o calles céntricas. Así sucede cuando, como hace notar Ortiz Armengol, retoma la tienda de los Santa Cruz -"Sobrinos de Santa Cruz"- en la calle de la Sal, y el narrador añade que se trata de "el mismo local que después ocupó don Mauro Requejo". Es decir, el narrador ha de explicar cuál será el futuro histórico de un local que el escritor había descrito en un *Episodio Nacional* escrito trece años antes *(El 19 de marzo y el 2 de mayo)*. En *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) nos encontramos con una tienda en pleno auge que acoge a la vecindad con simpatía, en el *Episodio,* en cambio, se trata de un local decadente y pobre. También encontramos la tienda de la calle de la Sal en su novela *La de Bringas* (1884) -aquí llamada "Confecciones Sobrino Hermanos"-, pues los escenarios de esta novela son semejantes a los de su futura *Fortunata.* Y es que puesto que el escritor había vivido en aquella zona, seguramente entreveraba anécdotas y descripciones oídas en sus conversaciones con la vecindad cuando, recién llegado a la capital, ejerció de paseante en corte.

Imágenes de San Ginés

Algo semejante sucede con la iglesia de San Ginés en la calle casi paralela a aquella en la que se instaló al llegar de Canarias, muy próxima a la otra a la que se trasladó después, presente en sus primeras crónicas, en varios *Episodios* y, por supuesto, en *La Fontana, La desheredada, La de Bringas* o en *Fortunata y Jacinta.* Galdós se hará eco de las leyendas respecto a entradas secretas y reuniones misteriosas que rodeaban la iglesia. Es posible que una de sus fuentes vivas para tales conocimientos fuera *Estupiñá*, encarnación literaria de un humilde madrileño conocedor de todos los entresijos de la capital con quien el escritor

contaba en sus memorias haber pasado largos ratos de charla por la Plaza Mayor, y quien, dice, conocía a *Fortunata* (es decir a la persona real que inspiró la literaria). Siendo numerosas y fantásticas las escenas de distintas novelas galdosianas en las que aparece esta iglesia, las más inolvidables pertenecen a *Fortunata y Jacinta.* En San Ginés asistimos a las entrevistas de Estupiñá y doña Guillermina, Jacinta ruega y espera encontrarse con el hijo de su rival para adoptarlo, Moreno Isla la visita, describiendo las imágenes y capillas de San Ginés, aproximándose a la religión poco antes de morir. A Estupiñá, decía Juanito en la novela, debía preguntarle Jacinta si no era cierto que "Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, muy semejantes a los de la Virgen del Carmen que antes estaba en Santo Tomás y ahora en San Ginés.[31]" Sin embargo, no es posible contemplar la talla a la que hacía referencia Juanito, pues la actualmente allí situada fue puesta después de la guerra. Apunta Ortiz Armengol, en su edición de la novela, que podría tratarse de otra imagen del Carmen que se encuentra en un camarín del Altar Mayor, lo que no parece muy probable. Todo aquel que se ha formado una idea de cómo era Fortunata a través de las descripciones galdosianas y se acerque a San Ginés a contemplar la talla dudará de que realmente sea esta pequeña imagen a la que se refería el novelista. Se trata de una imagen de la escuela de Gregorio Fernández (s. XVIII) de delicado rostro, que oculta los ojos, negros y pequeños, por tener la cabeza piadosamente inclinada, en una actitud humilde y reposada poco compatible con la idea de una Fortunata apasionada y orgullosa, tal y como se nos muestra en la novela. Además, nada sabemos sobre estos traslados de la talla que menciona el novelista. Sin embargo, en la misma iglesia existe otra talla que sí estuvo en Santo Tomás antes de su traslado aquí: la de Ntra. Sra. del Amor Hermoso, una bellísima imagen de vestir del s. XIX firmada por Mariano Bellver, perfectamente conservada -sólo las manos tuvieron que restaurarse cuando se le quemaron-[32]. Además, la devoción popular atraía a esta capilla a las jóvenes casaderas que aún hoy solicitan de esta advocación un buen marido. El carácter asemeja más al del personaje. Allí permanece, mirando de frente con amor sincero, los brazos abiertos y acogedores en su perdón -el mismo con el que

---

[31] *Fortunata y Jacinta,* I Parte, cap. V, V.

[32] Acerca de las imágenes de San Ginés, vid. Pedro F. García Gutiérrez, *Iglesias de Madrid,* Madrid: Avapiés, 1994, pp. 115-6.

la madrileña Fortunata acogía los desdenes de Juanito-, su mirada impresionante y esos hermosos e inmensos ojos negros que el lector no puede negarle al personaje. De hecho, la del Amor Hermoso será la única advocación de la que, en la novela veintitrés años posterior, se reconoce devoto el ateo Carlos Tarsis de *El caballero encantado.*

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida,1, Primero y segundo libros (1902-1931),* Madrid: Alianza, 1998.

ANDERSON, *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta",* Madrid: Porrúa, 1985.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F., *Iglesias de Madrid,* Madrid: Avapiés, 1994.

HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón, *Iglesias antiguas madrileñas,* Madrid: La Librería, 1993.

LAMBERT, A. F., "Galdós and Concha-Ruth Morell, *Anales galdosianos,* año VIII, 1973.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casa de esta villa (1861),* Madrid: Trigo ed., 2000.

MOROTE, Luis,"En Santander. Oyendo a Pérez Galdós", *Heraldo de Madrid,* 31 de agosto de 1903.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cartas a Galdós,* Madrid: Turner, 1975.

PATTISON, W., "Two women in the life of Galdós", *Anales Galdosianos,* año VIII, 1973.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España,* ed. J. Mª Díez Borque, Barcelona: Labor, D.L. 1976.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta, (Dos historias de casadas),* tomos I y II, ed. P. Ortiz Armengol, Madrid, Ed. Hernando, 1979.

Misericordia, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2000.

El crimen de la calle de Fuencarral. El crimen del cura Galeote, ed. de Reig, Lengua de Trapo, 2002.

El crimen de la calle Fuencarral, Cronicón de 1888-1889, prefacio de Alberto Ghiraldo, Madrid: Prensa Moderna, 1928.

La desheredada, en *Obras Completas, Novelas,* T. I*,* introd. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 1ª reimp., 1973.

Miau, O.C., Novelas, t. II*,* introd. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 1970.

La incógnita, en *O.C., Novelas,* T. II, Madrid, Aguilar, 1970.

Realidad. Novela en cinco jornadas, en *O.C., Novelas,* T. II, Madrid, Aguilar, 1970.

La razón de la sinrazón, O. C., Episodios Nacionales, T. III, Madrid: Aguilar,1ª ed., 2ª reimp., 1976.

Los condenados, O. C., Cuentos y Teatro, T. IV, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 4ª reimp., 1990.

Celia en los infiernos, Cuentos y Teatro, T. IV, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 4ª reimp., 1990.

Napoleón, en Chamartín, Obras Completas, Episodios Nacionales, t. I, introd., biografía, bibliografía, notas y censo de personajes por Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 3ª reimp., 1977.

El Grande Oriente, Obras Completas, Episodios Nacionales, t. II, Madrid: Aguilar, 1ª ed., 2ª reimp., 1976.