



## CELÍN O LAS MARAVILLAS GALDOSIANAS

La producción cuentística de Galdós es breve y frente al conjunto de sus novelas podría pensarse que poco significativa. Ya señalaba Emilia Pardo Bazán que a su amigo le era «difícil redondear y encerrarse en un espacio tan reducido»<sup>1</sup>. Dicho en pocas palabras, que don Benito no estaba muy dotado para este género o que no se sentía atraído por él. Si el número de sus novelas es amplio, el de sus cuentos es bastante limitado y, además, sobre él los críticos no logran ponerse de acuerdo. Mariano Baquero Goyanes (Baquero Goyanes: 1949) pensaba que eran once<sup>2</sup>, Alan Smith (Smith: 1992) los elevaba a veinte, mientras que en su inacabado proyecto de la edición de estos Oswaldo Izquierdo Dorta (Izquierdo: 1994) los elevaba a treinta. En cualquier caso, citaré y admitiré la lista que propone Yolanda Arencibia, gran estudiosa de su obra, que establece en veintiséis la cantidad de títulos aunque reconoce que varios se acercan al artículo de costumbres (*Manicomio Político-social*) o de anticipación (*Crónicas futuras de Gran Canarias. Entretenimientos de un optimista*). Es evidente que, sabiendo su discutible adscripción al género, incluye algunos de ellos en su edición de los cuentos de

---

<sup>1</sup> PARDO BAZÁN, Emilia (1891). *Nuevo Teatro Crítico*, n. 3, 38.

<sup>2</sup> «En total, once cuentos solamente. Bien poca cosa, al lado de la gigantesca masa de novelas» en *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, *Revista de Filología*, anejo L. 1949.

Galdós<sup>3</sup> porque son poco conocidos no solo por el lector común sino también por parte de la crítica. El posible escaso interés del novelista por este género se revela cuando conocemos que la creación de algunos fue solicitada por revistas de la época para un número extraordinario, como fue el caso de *Theros*, que apareció en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1878. El impulso crematístico pudo también estar en el origen de varios de los más celebrados, entre ellos *La mula y el buey* o *La princesa y el granuja*, que publicaron respectivamente el 22 de diciembre de 1876 *La Ilustración española y americana* y en 1877 *La Revista Cántabro-Asturiana* con el subtítulo de «Cuento de año nuevo». El ambiente navideño de ambos relatos obedece, quizá, a exigencias temporales y editoriales a las que se plegaba su creador para recibir la necesaria retribución monetaria. Eso, evidentemente, no implica ninguna valoración literaria, porque así se han creado muchas obras maestras a lo largo de la historia, pero aclara que entre los impulsos primarios para la escritura de muchos de sus relatos breves cabe contemplar la retribución económica. Nada extraño porque en la segunda mitad del XIX los escritores encontraban su medio de subsistencia en la prensa, que publicaba sus artículos pero también sus cuentos, o en el teatro, que demandaba libretos para las populares zarzuelas.

Además de la parquedad de su producción, el segundo rasgo que caracteriza la narrativa breve galdosiana es que, a primera vista, parece contradecir los principios que dominan en sus novelas. De forma genérica A. Smith los adjetivaba de inverosímiles (Smith: 1992) pero es evidente que un buen número de ellos podría ser clasificado entre los alegóricos o los maravillosos. Es el caso de *La pluma en el viento o el viaje de la vida. Poema* (1872) o *El Pórtico de la gloria* (1896) entre los primeros o de *La mula y el buey* (1876) entre los segundos. En cualquier caso, es evidente que Galdós no se somete a los postulados estéticos del realismo cuando acomete la tarea de escribir sus cuentos. En ellos dejó vagar su imaginación sin intentar reflejar directamente la vida, las costumbres y las contradicciones sociales de su tiempo. Por eso, en la mayoría se violenta la verosimilitud realista, aparecen personajes irreales o pueden ocurrir

---

<sup>3</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito (2013). *Cuentos*, Cabildo de Gran Canaria. Las citas las tomaré de este volumen y también algunos datos.

hechos poco habituales en la vida cotidiana. Pese a ello, no renuncia a sus más arraigados principios éticos y algunos estéticos. Muy al contrario, los mantiene en su narrativa «inverosímil». Aclararlo será nuestro propósito. A partir del análisis de *Celín*, a mi entender una de las creaciones más complejas, significativas y sugerentes de Galdós, intentaré demostrar que, también cuando escribe cuentos, persigue los mismos fines y usa muchas técnicas que empleó en la escritura de sus novelas.

### Hacia un mundo maravilloso

Cuando en noviembre de 1887 en las páginas de *La Correspondencia de Canarias*<sup>4</sup> los primeros lectores de *Celín* se toparon con el título de su primer capítulo, «Que trata de las pomposas exequias del señorito Polvoranca en la movible ciudad de Turrís», sabían ya a lo que atenerse porque su autor les proponía un juego literario en el que estaban presentes la ironía, la parodia y el humor. Más adelante, el primer párrafo informa de que la historia se recoge de una crónica escrita por un tal Gaspar Díez de Turrís que desordena los hechos porque es muy aficionado a la bebida. Dos deducciones cabe hacer de estos datos. Por una parte, que el cuento en sus comienzos abandona la vía de lo fantástico que exige un narrador fiable que refleje en el texto un mundo y unos hechos

---

<sup>4</sup> Más tarde en 1889 apareció incluido en *Los meses*, Barcelona, Heinrich y Cia, 1890 junto a otros cuentos de autores de prestigio y con ilustraciones de los más selectos dibujantes de la época. La publicación del lujoso volumen fue impulsada por el crítico de arte Luis Alfonso y Casanovas en la editorial que había sacado a la luz la colección *Arte y Letras*, cuyos libros siempre aparecían bien ilustrados y encuadernados con los más ricos materiales. Respetados escritores como Pereda, Valera, Campoamor o Núñez de Arce incluyeron en este volumen creaciones dedicadas a algún mes del año. Galdós escribió *Celín* para el mes de noviembre y el artista plástico encargado de ilustrarlo fue Arcadi Mas y Fontdevila. Si se desea más información sobre este asunto, pueden consultarse el estudio de Ángeles Quesada «Benito Pérez Galdós en sus obras ilustradas» (Gutiérrez Sebastián: 2019, 75-82) y, en el mismo volumen, el de Raquel Gutiérrez Sebastián «José María de Pereda y sus obras ilustradas» (56-58). Además, los avatares de la edición del libro están estudiados en «*Los meses* un proyecto original de Luis Alfonso; el proceso de publicación a través de su epistolario» (García García: 2016). En 1890 *Celín* volvió a formar parte de una antología de relatos de Galdós publicada por *La Guirnalda*. En el libro se incluían *La sombra*, *Tropiquillos* y *Theros*.

semejantes a los de la vida cotidiana. En ese mundo construido según los principios de la verosimilitud realista hará acto de presencia algún ser de otro mundo que provocará que el narrador y los lectores se cuestionen, al mismo tiempo, la existencia de esa criatura (fantasma, muerto viviente, ondina, diablo o súcubo) y las propias leyes del mundo en el que viven. Concluida la lectura, los personajes, el narrador y los lectores acabarán sin tener una respuesta clara para lo que han visto, sufrido y leído. Unas veces tenderán a responderse que han tenido alucinaciones y otras a dar por validos unos sucesos que cuestionan su propia razón y que le intranquilizan o provocan su terror<sup>5</sup>. Sin poder detenerme en este asunto, quizá de una manera rigurosa solo *¿Dónde está mi cabeza?* (1892) posea los rasgos esenciales para ser calificado de fantástico<sup>6</sup>, mientras que el resto de narraciones breves galdosianas se inclina hacia lo maravilloso o lo alegórico. Si *Celín* se inicia con la afirmación de que no hay que creer al cronista que ha recogido la historia porque es poco de fiar, las posibilidades de que emerja lo fantástico resultan muy improbables. En segundo lugar, el narrador del cuento y don Gaspar, el cronista, recuerdan al del Quijote y a sus problemas para encontrar y traducir el texto de Cide Hamete Benengeli. Estos dos narradores deben calibrar la veracidad de lo que aparece tanto

---

<sup>5</sup> Evidentemente no puedo hacer un mínimo resumen de las diversas posturas teóricas que existen sobre lo fantástico. En lo esencial, sigo a Todorov, quien en *Introduction à la littérature fantastique* (1970) estableció una clasificación muy acertada y aceptada de los diversos caminos que sigue la narrativa que no respeta la verosimilitud realista, aunque es palpable que en su ensayo recoge muchas ideas antes propuestas por Caillois en *Au coeur du fantastique* (1965). Remito a los interesados a la muy recomendable antología de David Roas, *Teorías de lo fantástico* (2001), donde encontrará los ensayos más relevantes sobre este asunto.

<sup>6</sup> El narrador, el lector y especialmente el pobre personaje que una mañana se levanta sin su cabeza, no logran explicarse qué ha ocurrido. Si admiten que todo es un juego y dan por válido que «ha perdido la cabeza» por sus divagaciones filosóficas y sus líos amorosos, el relato es claramente alegórico. Si el lector no logra encontrar el sentido a la historia porque duda de lo que se le cuenta y se extraña de que al final la cabeza esté expuesta en un escaparate, podría considerarse fantástico aunque en él no aparezcan brujas ni aparecidos ni seres del otro mundo. Hacia 1834 o 1835 Gogol había escrito una historia similar, *La Nariz*. No sé si don Benito tuvo noticias de ella, pero es evidente que ambas narraciones anticipan lo fantástico contemporáneo que se puede encontrar en, por ejemplo, Kafka o Cortázar, refractarios también a toda fantasmagoría de raíz romántica.

en la crónica como en el manuscrito de los que toman uno la historia del loco caballero y otro, la de Celín y Diana. Se establece un diálogo, a menudo con discrepancias, entre el que narra y el texto de donde afirma que ha recogido los hechos. Desde las primeras páginas es muy claro el influjo cervantino en *Celín*. Como es habitual en la narrativa de Galdós, el humor y ciertas técnicas que remiten al *Quijote* están presentes en él.

La presentación de las calamidades de la heroína de la obra, Diana de Pioz, no puede ser más humorística porque poco después de conocer la muerte de su joven prometido, don Galaor, se abraza a su padre «y las lágrimas de uno y otro se mezclaban, empapándoles la ropa. Al papá se le puso perdida la golilla que se la tuvo que quitar, y la falda de Diana se podía torcer» (Pérez Galdós: 2013: 398). La hipérbole humorística corrobora el tono que predomina en la narración y que continuará en la paródica descripción del funeral y entierro del primogénito del marquesado de Polvoranca. Entre los sepulcros que adornan el templo está, por ejemplo y por si algún despistado lector aún no se había dado cuenta de la guasa que emplea el narrador, el «del Adelantado de Hacienda, poeta excelso que compuso en octavas reales la epopeya de las *Rentas*, y recogió en su *Flora selecta de rimas económicas* toda la poesía del siglo de oro de nuestros financieros más selectos» (Pérez Galdós: 2013: 400).

La desconsolada Diana decide suicidarse tras el entierro de su amado por lo que sale a la calle para tirarse al río; eso sí, y como corresponde a una dama de alta alcurnia, bien vestida y peinada siguiendo las últimas pautas de la moda de una época sobre la que el cuento proporciona datos contradictorios. El tiempo en el que se desarrollan las peripecias de la damita es lejano, como lo corroboran las referencias a los vestidos de los personajes. Así el lector conoce que «se usaban muy exagerados esos aditamentos que llaman *polisones*» (403). Y más adelante, Celín aparecerá vestido con gregüescos y un juboncillo con cuchilladas. Además, se nos informará de que por el río navegan galeras de Indias, de que en Turris hay cuartel de la Santa Hermandad o de que se celebrará un auto de fe. Por momentos podemos pensar que estamos en la España de los siglos XVI o XVII. Sin embargo, esa posibilidad se anula cuando sabemos que hay edificios desamortizados o que un tren viaja de Utopía a Trebisonda. Alguien podría creer que se trata

de un siglo XIX deformado pero parecido al real porque en él conviven elementos contemporáneos, pero aún vive un pasado que lo lastra y se resiste a desaparecer y morir. En cualquier caso, y aunque pudiera ser una deformación intencionadamente paródica del momento en el que vive Galdós, el lector sabe que se encuentra fuera de toda realidad histórica. Puede afirmarse que estamos en un tiempo que se asemeja al de los cuentos maravillosos tradicionales donde el «érase una vez» abría el relato a cualquier prodigio.

Si el tiempo en el que se desarrollan las aventuras de Diana adquiere rasgos contradictorios y no se corresponde con ninguna época, con el espacio, minuciosamente descrito en el capítulo III, ocurre algo parecido. La geografía de Turris también es movable y los ríos o los edificios pueden cambiar de posición habitualmente: «Los turriotas, al levantarse todas las mañanas, tienen que enterarse de las variaciones topográficas ocurridas durante la noche, pues a lo mejor aparece el Tribunal de Cuentas al lado de la Plaza de toros, y el Congreso frente al Depósito de caballos padres» (Pérez Galdós: 2013: 404). El río Alcana, por su parte, unas veces fluye hacia el este y otras hacia el oeste. Eso sí, tiene la orden de no inundar la ciudad. Llegado aquí, el lector sabe que camina por un mundo maravilloso porque ha hecho un pacto, aunque sea inconsciente, con el narrador, concediéndole la posibilidad de que introduzca en la historia cualquier hecho, prodigio o maravilla. Por eso, admite que se violenten las normas de la verosimilitud realista en la descripción de la ciudad. Si el tiempo en que vive Diana no se corresponde con ningún periodo histórico, el espacio urbano de Turris se parece poco al que pasearon las mujeres y los hombres en la segunda mitad del siglo XIX. La creación de un mundo así la consigue Galdós básicamente con la personificación de los elementos urbanísticos y geográficos. Pero hay que subrayar que, si el escenario narrativo está muy alejado del que exigía el realismo, también lo está del que hallamos en la literatura gótica, en las leyendas románticas y en la narrativa fantástica que iniciaron Hoffmann y Poe. No hay aquí la más mínima sombra de sorpresa, inquietud o terror ante unos elementos que entran en contradicción con los que nos rodean en la vida cotidiana. Los turriotas aceptan la cambiante geografía de su ciudad como cosa natural y viven tranquilos en una época mezcla de los Siglos de Oro y el XIX. Debo reiterar que, por lo general, no

tiene ningún sentido hablar de cuentos fantásticos cuando nos referimos a la narrativa breve galdosiana. En el caso concreto de *Celín* sería posible relacionarlo con el llamado «realismo mágico» y proponerlo como un lejano antecedente<sup>7</sup>. En Turrís nadie se sorprende de que una torre corra y tampoco en Macondo de que una joven se vaya al cielo agarrada a una sábana. Los personajes que habitan ambas ciudades desarrollan su existencia en un ámbito temporal mítico en el que se mezclan diferentes momentos históricos porque el lector ha dado vía libre al narrador para que construya un mundo fabuloso. *Celín* y *Cien años de soledad* podrían considerarse una variación de los cuentos maravillosos tradicionales porque, aunque reflejan ciertos aspectos de la realidad española del XIX y de la historia hispanoamericana del XX, a nadie extraña que las aguas de un río cambien de dirección o que un sacerdote deba tomar un chocolate para realizar un milagro. Los reflejos de la realidad en el texto son deformados y completados con personajes y hechos prodigiosos que se dan como ordinarios. Esos espacios fabulosos, ese tiempo mítico y esos sucesos extraordinarios no causan el más mínimo asombro.

El otro elemento que rompe las convenciones realistas es el personaje que da título al cuento y que también irá cambiando a lo largo de él. Celín comienza siendo un chiquillo desharrapado, va creciendo rápidamente a lo largo del relato y acaba convertido en un atractivo joven que, semidesnudo, recuerda a las estatuas griegas: «La marquesita había visto algo semejante en el Museo de Turrís y Celín le inspiraba la admiración pura y casta de las obras maestras del Arte» (Pérez Galdós: 2013: 421-422). Esta admiración, que por momentos suena a atracción erótica, siempre es refrenada por la propia Diana. El narrador, por su parte, también se encarga de subrayarlo:

La hermosura y arrogancia de su compañero dejaron de ofrecerse a sus ojos revestidas de artística inocencia, y la cuasi desnudez de ambos le infundió pánico. La decencia en

---

<sup>7</sup> Estos cambios de percepción de lo urbano también están presentes en *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino. Por ejemplo, en Despina la ciudad cambia de aspecto según el deseo de quien la vea o visite. Turrís anticipa estas fabulosas descripciones contemporáneas.

lo que tiene de ley de civilización y de ley de naturaleza, alzose entre Celín y la señorita de Pioz, que aterrada de la fascinación que su amigo le producía, no quería mirarle. (Pérez Galdós: 2013: 426).

Los dos, buscando el río, llegarán a un paraje que bien pudiera equipararse al Edén. Allí, por ejemplo, unos árboles dan café con leche, y otros, frutas que saben a fiambre de pollo asado. Alan Smith quiere que estos sean la trasposición al cuento del Árbol del Bien y del Mal del Paraíso del Génesis y que «comer del árbol de la ciencia en el Edén galdosiano conlleva comer el fruto del árbol de la vida» (Smith: 1992: 103), o lo que es lo mismo, la iniciación sexual de Diana. Olvida que en el imaginario hispano existe el popular reino de Jauja<sup>8</sup>, una región donde se consiguen los más deliciosos manjares sin trabajar, y que don Benito lo mismo pudo pensar en el paraíso bíblico como en esta tierra más castiza. La riqueza simbólica del mundo creado por don Benito proviene de su indefinición y lo mismo se corresponde con el Paraíso, con Jauja o con cualquier otro lugar que asociemos al deleite, a los placeres del cuerpo y al disfrute sensorial. Enclavar en un sitio concreto este evocador jardín, tal vez le haga perder parte de la riqueza de sus sugerencias y significados. Riqueza que aumenta con las pequeñas variaciones galdosianas sobre los mitos bíblicos o de la cultura clásica. En su Paraíso no solo es posible tomar sin esfuerzo leche y miel sino café con leche. Además, no nos alimentaremos cogiendo simplemente las frutas que nos proporcionan los árboles sino que estas, además, saben a embutido. En otras palabras, un Edén lleno de humor y guasa.

En un lugar tan bucólico como este, no es raro que los personajes se despojen de algunas de sus ropas y abandonen ciertas reglas sociales. Esta despreocupación y libertad llevan, además, a Smith a ver en el cuento una «anti-convencional celebración de

---

<sup>8</sup> Jauja es en la actualidad un pequeño pueblo del término municipal de Lucena (Córdoba). Existe otra población llamada Jauja en Perú cuyo nombre no se sabe si es una derivación de una palabra quechua (*Shawscha*) o trasposición, como fue frecuente en otros casos, del de la población andaluza. La llegada de riquezas provenientes de la colonización fue creando el mito de una región en la que las fuentes manaban leche y los árboles daban apetitosos alimentos. La leyenda evidentemente tenía antecedentes clásicos como el de la Edad Dorada y otras derivadas de ella.

Eros» (Pérez Galdós: 1996: 28). Más aún, en su lectura psicoanalítica propone que la veloz caída del árbol al que han subido los dos personajes supone la desfloración de la joven damita. No está de más releer el fragmento:

-Yo soy la vida, el amor honesto y fecundo, la fe y el deber...

Pero Diana estaba turbadísima, y con terror le contestó:

-Déjame, Celín. Me has engañado. Tú eres un hombre.

Y al decir esto, ambos vacilaron sobre las ramas y cayeron horadando el follaje verde. Los pájaros que en aquella espesura dormían huyeron espantados, y la abrazada pareja destrozaba, en su veloz caída, nidos de aves grandes y chicas. Las ramas débiles se tronchaban, doblándose otras sin hacerle daño y la masa de verdura se abría para darles paso, como tela inmensa rasgada por un cuchillo. La velocidad crecía, y no acababa de caer, porque la altura del árbol era mayor que la de las torres y faros, más, muchísimo más. La copa de aquel lindaba con las estrellas. Diana empezó a desvanecerse con la rapidez vertiginosa, y al caer a tierra... ¡plaf! Ambos cuerpos se estrellaron rebotando en cincuenta mil pedazos (Pérez Galdós: 2013: 427).

Ese horadar, esa tela rasgada o ese desvanecimiento pueden ser interpretados simbólicamente, si se desea, como el encuentro sexual de los dos personajes. Así lo interpreta Smith: «Esta caída representa la «caída» de Adán y Eva en el pecado» (Smith: 1992: 104). Y con Freud identifica ese desplome con el del orgasmo.

## Conclusiones

Nadie que haya leído el cuento puede dejar de pensar que la figura de Celín representa el medio para que Diana abandone un mundo lleno de convenciones sociales. Al alejarse de su nobiliaria familia y salir de la ciudad de Turrís se interna en un paraje natural donde se siente más libre. En ese alejamiento de la civilización y de

sus normas va dejando también atrás su concepción sentimental del amor y descubriendo otros placeres. Sin embargo, el desplome de la joven se corresponde con el momento precedente al despertar del sueño en el que ha estado metida sin que sea necesario interpretarlo como la pérdida de su virginidad. Además, que copulara con Celín sería el mayor de los atrevimientos porque este con sus últimas palabras aclara: «Soy el Espíritu Santo, tutelar de tu casa» (Pérez Galdós: 2013: 428). Ante una declaración así, no sabemos qué hubiera pensado don Benito si supiera que la escena en el árbol iba a interpretarse como la desfloración de su heroína por, nada más y nada menos, una de las personas de la Trinidad. Tampoco podemos imaginarnos cómo hubieran reaccionado los neocatólicos ante tal propuesta. Desde una posición muy distinta, el lector contemporáneo tal vez olvide la interpretación erótica y considere la solución onírica del relato un recurso fácil y manido que ha sido empleado en demasiadas ocasiones y que no es el más apropiado para dar fin a una narración tan sugerente, original y compleja.

Lo que resulta evidente es que la imaginativa historia tiene una finalidad moral porque, tras averiguarse que el cambiante personaje es el Espíritu Santo, este aclara que su intención era «enseñarte, con la parábola de *Mis Edades* y con la contemplación de la naturaleza, a amar la vida y a desechar el espiritualismo insubstancial que te arrastraba al suicidio» (Pérez Galdós: 2013: 428). Leídas estas palabras, tenemos claro que, entre otras cosas, el relato es una clara diatriba contra los espiritualismos que provienen del Romanticismo y del Idealismo filosófico. Por supuesto, también contra las novelas folletinescas que tantas lectoras y lectores tuvieron en el siglo XIX y de las que también Galdós ya había abominado en *La novela en el tranvía* (1871). La actuación inicial de Diana es la propia de un personaje de folletín o de un drama romántico porque una decepción amorosa la impulsa irremediabilmente al suicidio. El resto de cuento persigue refutar ese deseo y proponer una visión vitalista de la existencia. Las intenciones del autor están claramente expuestas en las palabras del Espíritu Santo y son demostración palpable de que en su narrativa siempre anida una visión positivista del mundo y de la existencia.

Galdós no estaba superficialmente<sup>9</sup> contra los presupuestos románticos, sino que el rechazo a esa corriente estética y filosófica anidaba en lo más profundo de su pensamiento. En el fondo, en *Celín* mantiene la misma posición que defendió en el resto de su narrativa y que también está presente en otros cuentos. La novela o el cuento no son neutrales sino que lo llevan a posicionarse ideológicamente y a mostrar su ideario. En el Prólogo a *Torquemada en la hoguera* y en una fecha tan avanzada como 1889, cuando explica la importancia que para el desarrollo del cuento en nuestras letras tuvieron las aportaciones de Fernán Caballero y Antonio Trueba, escribe: «De este modo, el género se engrandecía, aumentaba su valor literario y eficacia moral, sin perder sus cualidades propiamente castizas, el sentido apologético y la brevedad epigramática» (Shoemaker: 1962: 71). Si nos fijamos en los rasgos que emplea para destacar las cualidades de los cuentos de estos dos autores, estos se resumen en las palabras casticismo, apología y brevedad. Olvidemos por un momento lo tradicional y lo conciso y destaquemos su sentido apologético. En su propia raíz griega el término apología implica toma de posición o defensa de una opinión o de alguien. No otra cosa hace Galdós en *Celín*: defender una visión positiva de la vida y del ser humano. No hay que repetir que es un elemento esencial que hallamos también en sus novelas y en sus obras de teatro. Sirvan de ejemplo dos citas. La moraleja final de *La desheredada* (1881) vuelve a cargar, como en *Celín*, contra los vanos proyectos y las falsas ilusiones: «Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera» (Galdós: 1967: 476). Asimismo, en el inicio de *La de Bringas* (1884) describiendo el sauce llorón que dibuja con cabellos don Francisco Bringas, se puede leer:

---

<sup>9</sup> Es evidente que en el conjunto de su obra aparecen algunos rasgos de la narrativa costumbrista romántica en las descripciones de los ambientes o personajes de su época. También, de la novela folletinesca en algunas de sus tramas novelesca. Sin embargo, no hay defensa de los espiritualismos ni de las exaltaciones y ensoñaciones sentimentales. Su universo está muy apegado a la realidad.

Su ondulado tronco elevábase junto al cenotafio, y de las altas esparcidas ramas caía la lluvia de hojitas tenues, desmayadas, agonizantes. Daban ganas de hacerle oler algún fuerte alcaloide para que se despabilase y volviera en sí de su poético síncope. El tal sauce era irremplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo» (Galdós: 1984: 8).

Como se advierte, don Benito se mofa de los excesos sensibleros y hasta a tan delicados árboles habría que darles una medicina para que despabilaran. Rechaza claramente cualquier sentimentalidad de raíz romántica, ya escriba una «novela contemporánea» o un cuento inverosímil.

Por otra parte, en cualquier momento de su trayectoria, como narrador o dramaturgo, siempre defendió el valor ético y social de la literatura. Sin poder entrar a matizar esta posición que no implica, como muchas veces se quiere hacer creer, una reducción de los valores estéticos y narrativos, es evidente que, aunque Galdós escribiera sus relatos breves con fines económicos, creara muy imaginativas historias, unas cercanas a la alegoría (*La pluma en el viento*), otras a lo fantástico (*¿Dónde está mi cabeza?*) o a lo maravilloso como *Celín*, siempre tiene presente las implicaciones ideológicas y éticas de estas. Como él mismo escribió, valor literario y eficacia moral caminan juntos.

Su positivismo también explica que de su narrativa breve desaparezca cualquier personaje que pudiera relacionarse con lo gótico o con la leyenda romántica. Excepto en el primerizo *Una industria que vive de la muerte* (1865), en el que resuenan los martillazos que da en su ataúd el muerto<sup>10</sup>, no hay espectros, brujas, aparecidos, súcubos, ondinas, magos o seres de otros mundos en el resto de sus cuentos. Solo aparecen personajes propios de la sociedad decimonónica. Claro que son relatos «inverosímiles», pero los hechos prodigiosos o inexplicables para la razón solo están relacionados con criaturas del panteón cristiano que, evidentemente,

---

<sup>10</sup> Estas son las palabras que aproximan el texto a lo fantástico: «Los habitantes del barrio, que durante las sombrías noches del cólera se desvelaban al rumor de aquella sinfonía pavorosa, sienten aún las mismas notas agudas» (Pérez Galdós: 2013: 132). ¿Continúa vivo el personaje en su ataúd?

son aceptadas como «realidades» por la mayor parte de los lectores del XIX y, por ello, no provocan inquietud alguna. Pocas veces se ha destacado este rasgo pero creo que es algo esencial en su narrativa breve inverosímil. No hay ninguna narración donde aparezcan seres ligados a lo fantástico, ni tampoco aflora el menor rastro de inquietud ni de temor ante lo real. Su visión vitalista del mundo le impide siquiera jugar en los textos con muertos vivientes o fantasmas que, en el fondo, son una punta de lanza contra el positivismo filosófico y contra el realismo estético. El terror ligado a lo fantástico, se entienda como algo revolucionario o conservador, cuestiona la realidad en la que vivimos. Si nos fijamos en algunos títulos «inverosímiles» más significativos, vemos que en *La pluma en el viento* su viaje solo resulta un pretexto para equipararlo al de la vida; en *La mula y el buey* Celinina quizá ha sido ayudada por su Ángel de la Guarda para poder realizar su deseo de llevar a la tumba los dos animalillos del Belén; en *La princesa y el granuja* el rasgo inverosímil consiste en que el pobre raterillo se introduce en el mundo de los muñecos y tendrá una vida como la de ellos; en *¿Dónde está mi cabeza?* desde el propio título se indica dónde se halla el elemento imaginativo. En ningún caso los narradores dan pie a que nos planteemos la veracidad o no de esos extraños acontecimientos o personajes porque en el universo alegórico o maravilloso han pactado con los lectores su total aceptación. Por supuesto, tampoco estas historias provocan sentimientos de desazón o de terror porque nada hay más lejos de las intenciones de Galdós. Sus postulados realistas o naturalistas no le permitían siquiera acercarse a nada que tuviera relación con lo que hoy entendemos por fantástico. Ese tipo de literatura estaba fuera de sus intereses y de su horizonte estético.

JUAN MOLINA PORRAS  
SEVILLA

## Bibliografía

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1949) *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid. CSIC. *Revista de Filología*. anejo L.

CAILLOIS, Roger. (1965) *Au coeur du fantastique*. París, Gallimard.

GARCÍA GARCÍA, Alegra. (2016) «Los meses un proyecto original de Luis Alfonso; el proceso de publicación a través de su epistolario» en *Cartas Hispánicas*. 007.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y otros. (2019) *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Santander. Universidad de Cantabria / Universidad de Santiago de Compostela.

IZQUIERDO DORTA, Oswaldo. (1994) Prólogo a *Los cuentos de Galdós. Obra Completa*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1967) *La desheredada*. Madrid. Alianza Editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1984) *La de Bringas*. Madrid. Alianza Editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1996) *Cuentos fantásticos*. Madrid. Cátedra. Edición y prólogo de Alan E. Smith.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2013) *Cuentos*. Madrid. Cabildo de Gran Canaria. Edición y prólogo de Yolanda Arencibia.

ROAS, David. (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco Libros.

SMITH, Alan E. (1992) *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. Barcelona. Anthropos.

SHOEMAKER, W. H. (1962) *Los prólogos de Galdós*. México D. F. Ediciones de Andrea.

TODOROV, Tzvetan. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. París. Seuil.