

Galdós y Rosalía de Castro: el sustrato alegórico en «La conjuración de las palabras», entre *El caballero de las botas azules* y *El caballero encantado*

AURORA EGIDO
Real Academia Española

Galdós es mucho Galdós. Y no me refiero únicamente a cuanto comporta salir del cerco del realismo entendido como *speculum vitae*.¹ Sobre todo, si partimos del concepto aristotélico de mimesis, pues, como ha señalado John W. Kronik al analizar su obra y la de Clarín, ambos fueron más allá del ideal de reproducción exacta de la realidad.² El escritor canario mostró además un doble rasero en la teoría y en la práctica de la imitación.³ Recordemos que, en una de sus últimas obras, rizaría el rizo de lo paradójico adjudicando a *El caballero encantado* la categoría de «cuento real inverosímil».

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, en su discurso de contestación a Benito Pérez Galdós, «La sociedad presente como materia novelable», *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1897, p. 25, ya señaló que Galdós había escrito novelas en los más variados estilos: realista, idealista y simbólico, mostrando que ningún estilo o tendencia le era ajeno. Agradezco a María Ángeles Ezama la lectura atenta de este artículo.

² Véase John W. Kronik, «La retórica del realismo: Galdós y Clarín», BVMC (en línea), donde, al hilo de las tesis de Auerbach, señala que es fundamental en ambos la *mimesis* aristotélica y la *poiesis*; vale decir, la creación, que apela a una existencia textual. A su juicio, ambos escritores triunfan como novelistas en la medida en que fracasan al reproducir dicho ideal.

³ Ascensión Rivas Hernández, «El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós», *Acta literaria*, 2010, 40, pp. 133-145. Y véase A. E. Smith, *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992, donde analiza lo fantástico, siguiendo la división en dos etapas, materialista y espiritualista, de su obra; y, del mismo, la ed. de Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantás-*

Pero no es nuestro propósito recalcar en el concepto decimonónico de *realismo* o en el de *naturalismo*, ni tratar sobre la complejidad que supone crear un mundo con palabras que se asemeje al real.⁴ Tan solo pretendemos plantear algunas cuestiones relacionadas con el uso de la alegoría por parte de un escritor que trató de manejar una figura retórica tan obsoleta y alejada aparentemente de la novela, y ponerla en relación con algunos precedentes.

Galdós publicó «La conjuración de las palabras» el 12 de abril de 1868 en el periódico *La Nación* con el subtítulo de «cuento alegórico», que lo rubricaba genéricamente con dos marcas vinculadas al territorio de lo fantástico. El mismo, en parte, que había utilizado unos meses antes Rosalía de Castro con su «cuento extraño» de *El caballero de las botas azules*, donde se sirvió de la alegoría con fines novelísticos, como veremos.

La palabra «conjuración» acarreaba un significado claramente político en el *Diccionario de la Lengua Castellana* publicado por la Real Academia Española en 1852, definida como ‘conspiración premeditada contra el estado, el príncipe ú otro superior’, y que siguió manteniendo en ediciones posteriores.⁵ Pero, en relación con el título del cuento galdosiano, tal vez convenga apelar a *La conjuración de Catilina*, que Galdós pudo leer y traducir en sus años de aprendizaje en el Colegio de San Agustín de las Palmas de Gran Canaria, y a sus conocimientos de retórica, que le permitirían utilizar con despejo la figura de pensamiento consistente en el tropo de la alegoría.⁶ Pues fue allí, durante el curso de 1860-1, donde superó «las asigna-

ticos, Madrid, Cátedra, 1997. Para su evolución, Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961.

⁴ Sobre el tema en general, véase Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España, D.L., 1992, y Leonardo Romero Tobar, «La construcción del *canon* del realismo español», *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libro, 2006, pp. 169-192.

⁵ En ese mismo diccionario académico de 1852, *conjurado* es ‘El que entra en alguna conjuración’, derivando la voz de *conjuratus*. Y, de *conjurar*, dice: ‘Conspirar, sublevarse alguno contra su soberano ó superior, ó contra otra cualquiera persona’. El *Diccionario de la lengua castellana* de 1869 altera la definición de «conjuración», dándole un cariz mucho más político: ‘Conspiración premeditada contra el Estado, el Príncipe ú otra autoridad’.

⁶ Yolanda Arencibia, «El colegio que formó a Galdós o la pedagogía progresista en Gran Canaria», *Isidora, Revista de Estudios Galdosianos*, 1, 2005, pp. 157-162; y María del Pino Marraso Henning, *El Colegio de San Agustín en la enseñanza secundaria de Gran Canaria (1847-1917)*, Las Palmas de Gran Canaria, UNELCO, 1977. Galdós ingresó en ese Instituto Elemental en el curso de 1857-8 y allí continuó sus estudios hasta 1862. De ese año es «Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco», comenzando así la senda cervantina.

turas de segundo curso de Latín y Griego, Retórica y Poética e Historia con la nota de Notablemente Aprovechado». Sus primeros pinos literarios en su tierra canaria trazaron un sendero en el que la sátira quevedesco-cervantina se combinó con las caricaturas al carboncillo y el ejercicio de la agudeza, que seguiría cultivando más tarde en su etapa madrileña.⁷

La llegada a Madrid en 1862, para estudiar Leyes en la Universidad Central, le abriría sin duda nuevas posibilidades en una ciudad pobre y atrasada, pero que, como señaló Luis Ángel Rojo en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, acusaba el soplo de los nuevos vientos europeos y un ambiente antigubernamental que condujo a la revolución de 1868.⁸ Claro que cualquier pretensión de relacionar el cuento alegórico de Galdós, publicado ese año en el mes de abril, con acontecimientos históricos coetáneos, deberá tener en cuenta que la revolución septembrina, llamada La Gloriosa, que suscitó la caída de la reina Isabel, tuvo lugar obviamente meses más tarde.

La esperanza con la que el escritor canario recibió la última revolución liberal española del siglo XIX estaba todavía por llegar, así como la inquietud con la que contempló el desorden político de los años siguientes que, a su juicio, iban a llevar al desastre.⁹ De ahí la necesidad de no adelantar acontecimientos, a no ser en el plano profético o premonitorio, a la hora de identificar «La conjuración de las palabras» con lo que todavía estaba por venir.

Conviene también recordar que la alegoría no se suscribe a un espacio y a un tiempo concretos, sino que ofrece un marco de universalidad que los trasciende, aunque se plantee, como es lógico, desde la perspectiva propia de su autor y de la tradición literaria precedente, ofreciendo posibilidades analógicas con la historia del momento, pero también con otras pasadas o futuras. La alegoría es desde luego la forma menos cercana a la concepción de la novela como «imagen de la vida», aunque pueda ser su reflejo.¹⁰

⁷ José Pérez Vidal, *Benito Pérez Galdós. Años de aprendizaje en Madrid (1862-1868)*, Santa Cruz de Tenerife, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias, 1987.

⁸ Luis Ángel Rojo, *La sociedad madrileña en Galdós*, Madrid, RAE, 2003, p. 121. A su juicio, el período de 1836 a 1840 fue fundamental para la construcción del Estado liberal y el avance de Madrid en las etapas siguientes. Hubo luego reformas liberales en 1845 y en el bienio progresista de 1854-1856, que sin embargo sufrieron luego un retroceso con el desplome económico de 1866.

⁹ La decepción de Galdós sobre la revolución de 1868 se plasmó, según Rojo, *opus cit.*, p. 132, en los 20 volúmenes de los *Episodios Nacionales*. Galdós atribuyó a la falta de conciencia política y social del país los acontecimientos desencadenados por la Septembrina, y, como ciudadano y como novelista, trató de educar a la sociedad a través de sus obras.

¹⁰ Así la definió Galdós en *La sociedad presente como materia novelable*, cit.

Por otro lado, «La conjuración de las palabras», calificada como «cuento» por su autor, se ajustó a ese género aparentemente menor desde el comienzo, marcado por el tópico «Érase que se era» de la tradición folklórica, seguido por el distanciamiento cronístico del narrador:

Érase un gran edificio llamado «Diccionario de la Lengua Castellana», de tamaño colosal y fuera de medida, que, al decir de los cronistas, ocupaba la cuarta parte de una mesa, de estas que, destinadas a varios usos, vemos en las casas de los hombres.¹¹

A Galdós le bastaba con el simple «Érase» para vincular, de un solo trazo, su conjuración lingüística al cuento infantil, popular, tradicional o maravilloso, que gozaba de una vigencia de siglos y que acrisolaron en el siglo XIX los hermanos Grimm.¹² Pero no pasó de ahí, pues, a renglón seguido, convertiría el cuento en algo más profundo, siguiendo una corriente que afianzaron en su tiempo autores como Poe, Hoffmann, Maupassant o Chejov.¹³

El siglo XVIII había fomentado el desarrollo pedagógico del cuento tanto en Francia e Inglaterra como en España, donde Iriarte y Samaniego consolidaron una trayectoria que se proyectaría a través de múltiples variantes un siglo después con una fuerte carga didáctica. Lewis Carroll lo elevaría a niveles poco frecuentados hasta entonces, incluido el del absurdo, con su *Alicia en el país de las maravillas*, publicado en 1865.¹⁴

¹¹ Sigo la edición de Rosa Amor del Olmo en *Isidora, Revista de Estudios Galdosianos* 1, 2005, p. 157. Y véase Benito Pérez Galdós, *La conjuración de las palabras*, selección de Germán Gullón, Barcelona, Edhasa, 1991; y Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, ed. cit. de A. Smith; además del prólogo de Santiago Muñoz Machado a la edición no venal de Benito Pérez Galdós, *La conjuración de las palabras*, Madrid, Real Academia Española, 2020.

¹² Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974; y, del mismo, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1998. Y véase en particular, Marisa Bortolussi, *Análisis literario del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 5 y ss.

¹³ Marisa Bortolussi, *ib.*, p. 7; y M. Lancelotti, *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1973. Y véase Julio Peñate, «Benito Pérez Galdós y *La conjuración de las palabras*. Análisis de un relato en dos tiempos», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 19, 1989, pp. 50-71; y, en particular, Luis Beltrán, «El cuento como género literario», en *Teoría e interpretación del cuento*, ed. de Peter Frölicher y Georges Güntert, Bern, Peter Lang, 1995, pp. 15-31.

¹⁴ M. Bortolussi, *opus cit.*, pp. 31 y 32, menciona también los cuentos de Charles Kingsley, *The Water Babies* (1863) y *The Rose and the King* (1855) de Charles Dickens, con otros posteriores al de Galdós. La autora se refiere también al cultivo del

Como ha señalado María Ángeles Ezama, el siglo XIX, en sus distintas etapas, supuso el auge del relato breve, asignando al término *cuento* un significado polisémico, mucho más estricto en la preceptiva que en la práctica y ligado fundamentalmente a la literatura oral.¹⁵ Su revalorización a partir de 1825 se debió a la reedición de textos áureos y a su difusión en periódicos y revistas que buscaban el doble fin horaciano de deleitar y aprovechar.¹⁶ Posteriormente, el género fue enriqueciéndose con figuras señeras como las de Hartzenbusch, Alarcón, Fernán Caballero y Mesonero Romanos. La prensa periódica ofreció además, entre 1845 y 1864, ejemplos del cuento fantástico o maravilloso a través de traducciones de Voltaire, Hoffmann, Perrault, Dumas, Poe, Dickens o Musset, entre otros.¹⁷

La alegoría, hermana del apólogo, se unía a este desde la primera frase en el cuento de Galdós abriendo el camino a la prosopopeya o personificación de objetos inanimados y conceptos abstractos.¹⁸ En ese sentido, el relato se alejaba totalmente de la ilusión realista, entendida como representación fiel de la objetividad, para buscar otros caminos narrativos.¹⁹ «La

cuento infantil en España, incluyendo a Fernán Caballero, Hartzenbusch y otros. Para Luis Beltrán y Antonio Garrido, *Diccionario español de términos literarios internacionales*, Madrid, CSIC, 2015, pp. 49-50, el siglo XIX fue el de la constitución del cuento como género cultural, destacando su simbolismo y su relación con el didacticismo, la sátira de costumbres, la novela corta y el ensayo.

¹⁵ María Ángeles Ezama, «El relato en las preceptivas literarias decimonónicas españolas», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, VIII, 2, 1995, pp. 41-51, señala la rigidez teórica y los planteamientos tradicionales sobre novela corta y cuento, a salvo de teóricos como Agustín García de Arrieta o Milá y Fontanals.

¹⁶ Para María Ángeles Ezama, «El cuento», BVMC (en línea), la primera etapa, de 1825 a 1845, supuso el asentamiento del género con cierta originalidad, siguiendo tres modelos: el relato fantástico o maravilloso, el histórico y el costumbrista; y véase, de la misma, «El cuento como género literario», *Teoría e interpretación del cuento*, ed. de Peter Frölicher y Georges Güntert, Bern, Peter Lang, 1995, pp. 15-31.

¹⁷ M. A. Ezama, Ib. Maxime Chevalier, «Cuento folklórico y literaturas del siglo XIX», *Actas del VII Congreso de la AIH, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 325-333, señaló la impronta del cuento de tradición oral en ese siglo, siguiendo el ejemplo de Fernán Caballero. Cree que Galdós no lo valoró mucho, al calificarlo desde una perspectiva dieciochesca como cosa de niños.

¹⁸ Para la relación entre alegoría y apólogo, véase H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, París, PUF, 1977. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 897, relaciona la alegoría con el *exemplum*, pero establece diferencias de relación.

¹⁹ F. Brioschi y C. Di Girolamo, con la colaboración de Alberto Blecua, Antonio Gargano y C. Vaíllo, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, p. 240; y véase: «prosopopeya», donde se envía a «La catedral de Barcelona» de Unamuno.

conjuración de las palabras» se distanciaba también del cuento infantil propagado por los hermanos Grimm, Andersen y otros autores, para circunscribir el relato a la alegoría clásica, que lo elevaba a destinatarios adultos con fines más profundos.²⁰

Galdós situó, de este modo, la narración dentro del orden artificial de la retórica, dándole además un sentido tan intemporal como universal. Este se desarrollaría no solo en el plano de la invención sino en el de la elocución, tratando que ambas resultasen tan perspicaces y claras como persuasivas en el ánimo del lector. Este captaría desde el comienzo los recursos de una oralidad cuentística que se haría sin embargo más compleja a la vista del artefacto alegórico configurado por el gran edificio de un diccionario colosal cuyos habitantes irán tomando vida poco a poco.²¹

El distanciamiento temporal y espacial del narrador se amplía seguidamente cuando la historia del diccionario, que se supone propiedad de un particular, se atribuye a «un viejo documento hallado en viejísimo pupitre», lo que aumenta la lejanía del relato. Ello nos lleva a considerar cómo Galdós se aparta en todo momento de la autoría de dicho diccionario o de una edición concreta, y más si pretendemos identificarlo con alguna de las emitidas por la Real Academia Española en años anteriores, aunque coincida sin embargo en el título con las más recientes de la institución, según veremos.

El formato del monumento conformado por el diccionario, publicado en dos volúmenes, se describe en términos igualmente añejos, acentuados estéticamente por su encuadernación en piel de becerro y por las doradas letras de su título. Pero muy pronto el estatismo de la imagen del edificio se amplía con la del laberinto maravilloso en el que todo se agiganta, si tenemos en cuenta las seiscientas paredes de papel que conforman sus páginas y los tres corredores o crujías llenas de celdas, «ocupados por los ochocientos o novecientos mil seres que en aquel vastísimo recinto tenían su habitación». Números, estos, que se alejan ostensiblemente de la capacidad de los diccionarios impresos hasta la fecha, y sobre todo de la última edición anterior al cuento galdosiano, la 10.^a, publicada por la Real Academia Española en 1852; a no ser que Galdós no se refiriera únicamente a

²⁰ Galdós insertó numerosos cuentos en sus novelas. Véase Ascensión Rivas Hernández, «Relatos orales y escritos en los *Episodios Nacionales*», *Cuadernos del Lazari- llo*, 21, 2001, pp. 5-11.

²¹ «La conjuración» se ofrece como ejemplo de lo que Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, y *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987, denominó *oralidad secundaria*, marcada por la presencia de lo escrito.

los lemas, sino al posible conjunto de todas las palabras que los definían.²² Recordemos que la 10.^a edición académica del *Diccionario de la lengua castellana* supuso sobre la anterior, de 1843, la adición de 656 lemas y 726 formas nuevas, lo que, en cualquier caso, no llegaban a las 50 000, a gran distancia de las cifras que aparecen en la alegoría galdosiana, que discurrió a lo libre de principio a fin.²³

Tras las imágenes del edificio y la mención del laberinto, que apenas desarrolla Galdós, la alegoría cumple su función clásica al incluir dentro de esos dos *loci*, propios de la retórica clásica del arte de la memoria, la personificación de determinadas palabras que habitaban el lugar, lo que hará posible dinamizar el relato a través de un combate imaginario de corte caballeresco:

Una mañana sintióse gran ruido de voces, patadas, choques de armas, roce de vestidos, llamamientos y relinchos, como si un numeroso ejército se levantara y vistiese a toda prisa, apercibiéndose para una tremenda batalla. (Ib.)

Téngase en cuenta que el *ars memorativa* se construía retóricamente gracias al doble juego de *loci* e *imagines*, que vemos conforman el cuento alegórico.²⁴ A su vez, el edificio y el laberinto sitúan topográficamente las

²² La 4.^a edición del *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española, publicada en 1803, tenía unos 59 000 lemas y la de 1869, posterior al cuento galdosiano, 47 000. Incluso la 23.^a (2014), y última hasta la fecha, consta de 93 111. El título era el mismo que el de los publicados en 1822, 1832, 1837, 1843, 1852 por la RAE. El cambio sustancial se dio en la 15.^a, cuando se cambió al de *Diccionario de la Lengua Española* en 1925. Sabido es que el llamado *Diccionario de Autoridades* en seis volúmenes correspondía a un título mucho más largo, que no coincide enteramente con el del diccionario galdosiano.

²³ Cristina Buenafuentes de la Mata, «La décima edición del *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1852): el aumento y la supresión de voces», *ELUA: El diccionario de la Academia y su tiempo: lexicografía, lengua y sociedad en la primera mitad del siglo XX*, Anexo V, págs. 205-229.

²⁴ Francis Yates, *The Art of Memory*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, pp. 20 y ss., señala cómo el arte de la memoria era una de las cinco partes de la retórica, junto a las de *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronunciatio*, según Quintiliano y la *Ad Haerennium*, que serían fundamentales junto al *De oratore* de Cicerón en la tradición medieval y humanística. España fue particularmente rica en tratados mnemotécnicos. Véase Aurora Egido «El arte de la memoria y *El Criticón*», en *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza ed., 1996; y, de la misma, *La fábrica de un auto sacramental. «Los encantos de la Culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

imágenes léxicas y gramaticales, según prescribía la retórica, pero Galdós lo hará de forma dinámica sintetizando a su modo los dos ingredientes propios de la alegoría: *peregrinatio* y *bellum intestinum*. Por otro lado, cabe recordar que la imagen del laberinto estuvo anteriormente ligada a la de la casa o edificio, como muestra el *Laberinto de Fortuna* de Juan Mena, con el que culminó la tradición alegórica del siglo xv, así como en otras muchas obras posteriores.²⁵

En ese laberinto, el autor entra, guiado por la Providencia, en la casa de la Fortuna, donde se hará relación de héroes y autoridades al igual que en la *Divina Comedia*. Se trata de una casa de dimensiones descomunales desde la que se ven las cinco zonas del mundo, lo que da lugar a un severo escrutinio sobre las obras pasadas y presentes, relegando estas al ávido fuego mientras otras son repartidas desordenadamente. Mena atacó en su *Laberinto* los falsos saberes y otros muchos vicios a través de una larga metáfora continuada, que reelaboraría más tarde Pero Guillén de Segovia en el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, donde no faltó, por cierto, la casa de la Gramática.²⁶ No en vano el propio Juan de Mena la había situado en su *Laberinto* dentro del círculo de la luna.²⁷

Galdós se ciñó a las susodichas imágenes topográficas del edificio y del laberinto, ampliamente desarrolladas por Calderón y otros escritores áureos, pero lo hizo de forma sucinta, afianzando sobre todo la primera por su relación secular con el lenguaje.²⁸ Bastará recordar al respecto el auto de *La torre de Babel* y el simbolismo pictórico de su desmesura, a través de una imagen que se repitió hasta la saciedad como lugar de con-

²⁵ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maxim P. A. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1995, donde se mezcla la imagen de la casa y la del laberinto con una ideología caballeresca. Téngase en cuenta que, como recordó John G. Cummins, en su introducción a Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Anaya, 1968, p. 19, a principios del siglo xix, la hostilidad contra el estilo de esa obra se atenuó gracias a Quintana, Martínez de la Rosa, Ticknor y P. J. Pidal. En cuanto al laberinto, fue imagen extendidísima, como señalamos en *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia Española, 2014.

²⁶ Sobre la alegoría como metáfora continuada en Quintiliano 9, 2, 46, véase H. Lausberg, *opus cit.*, 895; e *infra*, para la imagen de la casa de la Gramática.

²⁷ María Amor Martín Fernández, «La estructura mitológica del *Laberinto de Fortuna*», BRAE, 116, 1989, pp. 191-208.

²⁸ Sobre su desarrollo, véase Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983. Lope de Vega, Calderón y Gracián son buenos exponentes de la imagen del laberinto. Sobre todo el segundo, con *El laberinto del mundo* y otros autos y comedias como *La vida es sueño*, donde aparece la imagen de la torre unida a la del laberinto.

flictos en la literatura y en el arte.²⁹ Galdós dulcificó sin embargo el belicismo inherente a unas imágenes que andaban ya lexicalizadas y que no necesitaban explicarse. La batalla lingüística que surge a partir de ellas se ofrecerá además sin asomo alguno de tragedia, desarrollándose como un ingenioso juego al alcance de cualquier lector.

No deja de ser curioso además que la primera *Orthographia Española*, publicada por la Real Academia Española en 1741, hiciera referencia expresa al laberinto que suponían las irregularidades cometidas en cuestiones ortográficas. Por esa razón, era necesario «hallar el hilo de oro, que guie con seguridad en un laberintho de tan extendida confusion en tan inmenso número de voces, y diversidad en el modo de escribir, y en disponer reglas ciertas, universales, y claras, que todos puedan entender con facilidad, y por las cuales todos se puedan guiar».³⁰

En ese aspecto y a despecho de otros antecedentes del cuento galdosiano, incluidos los iconográficos, lo cierto es que su autor tuvo siempre en cuenta el gusto de los lectores, y, gracias a ello, consiguió una popularidad inusitada en su tiempo. Sobre todo porque cumplió su propio ideal de convertir en materia novelable la sociedad presente, teniendo en cuenta el gusto de quienes leían sus obras, tal y como dijo él mismo en su discurso de entrada en la Real Academia Española y consideró en su respuesta Menéndez Pelayo.³¹ Ambos se adelantaron, en buena parte, a lo que hoy

²⁹ Véase la introducción de Valentina Nider a Calderón de la Barca, *La torre de Babel*, Kassel Reichenberger, 2007, pp. 26 y ss.; y vv. 985-92, en particular, donde muestra el simbolismo de la ambición y la soberbia representados por la torre; y el clásico estudio de A. Borst, *Der Tumbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1960, en 4 volúmenes. Tratamos del tema en «Erasmus y la Torre de Babel. La búsqueda de la lengua perfecta», *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes*, Zaragoza, PUZ, 2019, cap. 1. El símbolo de la torre y la invención toponímica aparecen en la ciudad de Turris en *Celín*, donde Galdós mezcló el espacio utópico y a la vez exótico y lejano, propio de los libros de caballerías. Véase María Ángeles Ezama, «La invención del espacio en un cuento maravilloso: el Madrid de *Celín*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 33, 1993, pp. 617-627.

³⁰ *Orthographía Española*, Madrid, Real Academia Española, 1741, p. 93.

³¹ Benito Pérez Galdós, en *La sociedad presente como materia novelable*, cit., partió de la atención al público en su doble función de protagonista de la novela y receptor de la misma. Para Menéndez Pelayo, en su discurso de contestación, el público colabora en la obra del novelista, así como en la del orador y el dramaturgo. Sobre la atención de Galdós a los gustos del público y a su educación, véase ib., p 37, donde Menéndez Pelayo dice que este «ha sido en todo tiempo observador atento del gusto del público», pues, el «vulgo» era para él «la materia primera y última de toda labor artística» (ib., p. 12).

entendemos por historia de la recepción, según la conocida terminología de Hans Robert Jauss, quien consideró el horizonte de expectativas de los lectores.³² Por otro lado, aunque Galdós presumiera de beber más en la realidad que en los libros, y así lo entendió Menéndez Pelayo en el mencionado discurso, lo cierto es que fue un gran lector, que trató sin embargo de huir de la erudición en sus obras, transformando lo leído en algo vivo y cercano.

Aparte de los paralelismos alegóricos que el relato galdosiano pueda establecer con el *Viaje del Parnaso* cervantino y otras alegorías precedentes, lo cierto es que cualquier lector medianamente culto podría recordar, a primera vista, el combate imaginario de los molinos quijotescos, fruto de otros muchos sueños a los que remitía la propia historia de la caballería andante.³³ Claro que la diferencia, en este caso, era abismal, pues el *Quijote*, como invención de la novela moderna, nació precisamente al margen de la alegoría, situando el combate caballeresco no en el territorio de lo real, sino en el espacio mental y creativo del ingenioso hidalgo.³⁴ En cualquier caso, Galdós siguió la saga de la caballería literaria que nutrió el magín de don Quijote, ofreciendo un debate lingüístico y gramatical bajo metáforas caballerescas, que desarrollaría ampliamente años después en *El caballero encantado*.³⁵

El cuento galdosiano cumplió con los preceptos retóricos de la alegoría, estableciendo, de principio a fin, una metáfora continuada en la que todo remite a otro significado, dentro de los parámetros de un tiempo y un espacio indeterminados, susceptibles de ser interpretados a tenor del

³² Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

³³ José Carlos Morales Umpiérrez, «La conjuración de las palabras y el *Viaje del Parnaso*: un cuento y una novela actuales», *VIII Congreso valdesiano*, pp. 139-47, analiza ese poema alegórico cervantino (que califica curiosamente de novela) en paralelo con el cuento de Galdós, mostrando ambas obras como reflejo de la España de su tiempo (incluso premonitorio de La Gloriosa por lo que a Galdós se refiere), y mezcla de realidad y fantasía. Discrepamos respecto a que, en el cuento de Galdós, «Las críticas vertidas sobre la Real Academia de la Lengua serán extrapolables a la reina o a su gobierno, responsable del mal uso de la lengua española, es decir, del poder regidor sobre el país y sus ciudadanos».

³⁴ Galdós sabía mucho sobre la guerra, como demostró en sus *Episodios* y otras obras, siendo además hijo de un coronel del ejército y hermano de un militar. Pero también conocía las novelas de caballerías y cuanto estas tenían de combate imaginario.

³⁵ Sobre el tema, Pedro Cátedra, *De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Akal, 2007.

gusto de los lectores.³⁶ Se trata, en este caso, de una batalla imaginaria, que habla de «choques de armas» relatados por un testigo ocular, que ve cómo las palabras visten «fuertes y relucientes armas, formando un escuadrón que no cupiera en la misma Biblioteca Nacional» (p. 157), apuntalando con ello la propiedad particular de tan singular diccionario.³⁷ No en vano una buena parte del imaginario colectivo se había nutrido siglos atrás de un sinfín de batallas y caballeros de papel cuyo parecido con la realidad era pura coincidencia.³⁸

La verosimilitud aparente del relato se apuntala con la existencia de un testigo ocular, tan vetusto como quienes batallan, pues se trata de un «viejísimos *Flos Sanctorum* forrado en pergamino, que en el propio estante se hallara a la sazón», y que se personifica para dar fe de lo ocurrido. De este modo, Galdós sitúa la acción caballeresca desde la perspectiva ocular de un libro religioso que sirvió de lectura durante siglos y que remitía a la conocida tradición del santoral, tan íntimamente relacionada, por otro lado, con la cuentística.³⁹

La alegorización de las palabras es sustancial en el cuento galdosiano, porque, gracias a ella, se supera el estatismo arquitectónico del diccionario-edificio y del laberinto para entrar en el dinamismo vivo de la gramática, que además gozaba, como veremos, de una riquísima tradición alegórica dentro del panteón clásico de las artes liberales. Galdós sitúa el singular ejército de las palabras según estamentos gramaticales repartidos en distintas categorías, empezando por los artículos, que actúan de heraldos portando los escudos de sus señores los sustantivos. Estos, en número infinito,

³⁶ Recordemos la definición de «alegoría» en el *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Gredos, 1971: «Procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama *real* y de la imaginativa, exista correspondencia. Ordinariamente se parte de una comparación o de una metáfora», a lo que añade: «Cuando la correspondencia entre la imagen con sus notas y el término real con las suyas, no se percibe con claridad, se produce el enigma».

³⁷ La Biblioteca Real se creó en 1711 por Felipe V y desde 1819 se ubicó en la antigua casa del marqués de Alcañices, donde permaneció hasta que en 1836 se creó la Biblioteca Nacional por Isabel II en su ubicación actual, aunque la obra sufrió distintos avatares, incluidos los que resultaron de la Revolución Septembrina, retrasándose su edificación. La alusión a la Biblioteca Nacional hace pensar en la ubicación madrileña del cuento, pero enunciada alegóricamente, podía corresponder a la de cualquier país y tiempo.

³⁸ Pedro Cátedra, *opus cit.*, por extenso.

³⁹ Sobre ello, José Aragües Aldaz, *El «Fructus sanctorum» de Alonso de Villegas (1594)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993.

comparecen ataviados «con armas resplandecientes y cascos con cimera de plumas, vistiendo lorigas de cuero finísimo», cumpliendo así, en su riqueza y vestimenta, con el *ornatus* propio de la alegoría y con la vetustez de tan singular batalla caballeresca.

Galdós establece distintos grados entre los sustantivos según la riqueza de su vestimenta y vigencia, pues considera que, entre ellos, los había decrepitos y próximos a desaparecer. Y no se olvida del toque feminista, tan propio, por otro lado, de la lucida caterva alegórica de las personificaciones femeninas a lo largo de la Historia. Me refiero a cuando considera que los sustantivos femeninos cabalgaban con igual donaire que los masculinos y esgrimían las armas como estos. Ello no era sin embargo ajeno a la propia historia de la caballería andante, tan rica en amazonas, sobre todo en las novelas del siglo XVI, a través del recreo de la figura de la *virgo bellatrix*, que tanto juego dio a las doncellas guerreras.⁴⁰

Al lado de los sustantivos, los pronombres discurren a pie, llevando la brida de los caballos de sus amos o la cola de sus vestidos, con lo que dan muestra de su subordinación jerárquica. Ello afecta igualmente a los adjetivos, también a pie, como servidores de los sustantivos, ya que «no valían solos ni un ardite». Galdós destaca sin embargo su cualidad de ser «caprichosos y brillantes, con colores vivos, que tenían, al acercarse, el color y la forma de los sustantivos», en clara referencia al *ornatus* que les adjudicaba la retórica.

Situada la acción en la conocida e indeterminada República de las Letras, aparecen en ella unos señores extraños y maravillosos, sin sexo ni estatura, edad ni rostro, en continuo movimiento: los verbos.⁴¹ Estos, del mismo modo que ocurrió con los sustantivos, tienen también a su lado quienes les ayuden. En este caso, se trata de los adverbios, minusvalorados al compararlos con pinches de cocina que preparan la comida a los verbos.

⁴⁰ María del Carmen Marín, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

⁴¹ El *Flos Sanctorum*, también personificado, opina al respecto que no se hace nada sin ellos, ya que lo dirigen todo. Y véase Ricardo Gullón «Lo maravilloso en Galdós», *Ínsula*, 113, mayo, 1953, para la mesurada fusión de lo irreal y lo fantástico con la realidad en sus novelas. Sebastián de la Nuez, «Génesis y estructura de un cuento de Galdós», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987, I, pp. 181-192, ya había formulado, al hilo de los estudios de Clavería, Gullón y Francisco Ynduráin, esa mezcla de la realidad y lo maravilloso a partir de 1868 con *Sombra*. Su análisis de la alegoría en *Los meses* y en *Celín*, desde la perspectiva de Todorov, lo engarza con la vacilación entre lo real y lo ilusorio.

No faltan al respecto otras notas de humor, pues los adverbios son parientes de los adjetivos, que con el sufijo *-mente* hacen tropa de adverbios. Y lo mismo ocurre con las preposiciones enanas, que hacen de correveidile entre los sustantivos y los verbos; o con las conjunciones metiendo bulla; sobre todo la «que», capaz de indisponer a un señor sustantivo con un señor verbo. Por no hablar de las incorpóreas interjecciones, que tan solo tienen cabeza «con gran boca siempre abierta» y que son pocas, pero capaces de hacerse valer.⁴²

De la lexicografía definitoria y estática en sus millares de lemas, pasamos así al dinamismo de las palabras en su función gramatical. Es decir, a la transformación de las voces estáticas del diccionario en una gramática viva y en movimiento, que establece una continua batalla de la lengua en la que las palabras vencen o se abaten según el dominio y uso de sus componentes. Galdós establece además distintas categorías en las palabras, dependiendo de su abolengo latino o árabe, lo que considera sustancial, frente a aquellas que carecen de él, como «nuevecillas o de poco más o menos». Y no se olvida de los neologismos, en aquellas emigradas de Francia, que están «esperando el tiempo de adquirir nacionalidad», planteando así el asunto de los neologismos, que gozaba de largo predicamento desde el siglo XVIII.

Al igual que Horacio en su *Ars poetica*, Galdós considera a las palabras como seres cambiantes que mudan a tenor de las estaciones, pues, aunque no aluda directamente a ello, entiende que no solo hay palabras antiguas o preteridas, sino que, algunas, de puro viejas, se arrinconan. Y no se olvida de otras, que considera petulantes, aunque no se detenga en ellas. Su concepto de la lengua como algo vivo se centra finalmente en la batalla consustancial a toda alegoría, pues dibuja una justa en campo abierto, que nos recuerda la larguísima tradición de las cartas de batalla o de los certámenes literarios del Siglo de Oro, presidida, en este caso, por el verbo Ser, junto a dos admiraciones y algunas comas.⁴³

Ello conlleva la introducción de los signos diacríticos en el matraz metafórico y también conceptual, siguiendo además una larga tradición en la que la Filosofía había ido unida consustancialmente a la alegoría. No olvidemos que la obra de Marciano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercu-*

⁴² Galdós recoge después las admiraciones al hacerlas aparecer en el cadalso de «La conjuración», p. 159.

⁴³ Sobre los términos *battle and progress*, véase por extenso Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2003, para quien la alegoría es un dispositivo proteico que ofrece una confrontación de autoridades en liza, entendiendo (pp. 11 y 76) que es algo más complejo que una metáfora continuada, como dijo Quintiliano.

rii tenía un alto componente filosófico en el que su autor se preocupó de la Gramática, la Dialéctica y la Retórica, siguiendo el modelo de la sátira menipea. En dicha obra, la Filología vomita todos los libros que le oprimen, ofreciendo así un modelo para la alegorización futura de los temas literarios.⁴⁴ El debate galdosiano de «La conjuración» se librará entre palabras y es el sustantivo Hombre quien, ayudado por los adjetivos Racional y Libre, que ofician de edecanes, le quitará la palabra al verbo Ser.

Galdós, en lugar de recrearse en la tradición humanística de la lengua como marca mayor de la dignidad del hombre, se centra en el problema lexicográfico de los galicismos, al hacer que el discurso del verbo Ser se detenga en la osadía de los escritores españoles que introducen de contrabando palabras francesas. Y lo hace con el recurso oratorio de un patetismo no exento de humor, ya que Ser trata de reprimir el llanto utilizando como pañuelo una «e», que le servía de faldón. De este modo, el relato alegoriza no solo las palabras y las partes gramaticales de la oración, sino las letras y hasta los signos diacríticos y ortográficos.

Cabe considerar que la cuestión de la *declamatio* era fundamental en la retórica, que se practicó durante siglos integrando *res* y *verba*, sentimiento y razón. No en vano era un arte liberal que trataba de seguir la variación de los *tria generi dicendi*: enseñar, agradar y emocionar.⁴⁵ Galdós lo hizo a su modo, procurando que su cuento aludiera de forma sencilla a las cuestiones relacionadas con la elocución, sin olvidar la función académica que suponía el análisis del hecho literario.⁴⁶

El cuento galdosiano recoge, como decimos, la cuestión palpitante de los galicismos, que venía de la Ilustración y que se plasmó en numerosas obras lexicográficas y literarias del siglo XIX.⁴⁷ La Real Academia Española no fue ajena a ello desde sus inicios, como tampoco lo fue para Feijoo, Forner, Moratín o Vargas Ponce, entre otros muchos.⁴⁸ El *Diccionario de*

⁴⁴ Véase Danuta Shanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Berkeley, University of California Press, 1986, por extenso.

⁴⁵ Antonio Alberte, «Los caminos de la retórica en la latinidad tardía y medieval», *Studia Philologica Valentina* 8, 2005, pp. 11-35, se refiere a la integración entre *res* y *verba* en el *Orator* de Cicerón y en San Agustín.

⁴⁶ *Ib.*, pp. 23-24.

⁴⁷ José Checa Beltrán, «Paralelos de lenguas en el siglo XVIII: de Feijoo a Vargas Ponce (1726-1793)», *Revista de Literatura*, LIII, 106, 1991, pp. 485-512.

⁴⁸ Véase Fernando Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1949; y M. Desjardins, «Breve estudio de los galicismos a través de la historia», *Tinkuy*, 4, 2007, pp. 63 y ss.

Autoridades incorporó galicismos al igual que lo haría el de Terreros, basándose en el uso común y literario, pero su abundancia fue censurada constantemente y se siguió discutiendo en el siglo XIX.⁴⁹

Tras el discurso de Ser, Galdós ofrece la disputa entre el Sustantivo Sentido y el Adjetivo Común, que, a su juicio, algunos usaban sin ton ni son. De ahí que el primero le dé a su criado de mojicones, en un nuevo alarde de humor donde no falta un leve rasgo quijotesco:

Y al decir esto, el *Sentido* enarboló la *t*, y dándole un garrotazo con ella a su escudero le dejó tan mal parado, que tuvieron que ponerle un vendaje en la *o* y bizmarle las costillas con la *m*, porque se iba desangrando por allí a toda prisa.⁵⁰

En medio de tal trifulca, aparecen dos personificaciones que extienden la batalla al ámbito de los sustantivos femeninos, pues Galdós hace que la Filosofía entre en liza con la Música. Nos situamos así en la lucha entre dos artes liberales, que representan, de una manera u otra, el dominio de los conceptos o de la estética bajo figuras femeninas, como era habitual. Esta vez, es la Música la que insulta a la Filosofía diciéndole que es vieja y merece irse con la Alemana, «otra vieja loca». La perspectiva se establecerá así bajo la tradicional imagen satírica de la *vetula* a varios niveles, transformando a lo burlesco el simbolismo de dichas artes relacionadas con la imagen del mundo. Estas, como señaló Lewis, adquirieron desde la Edad Media una posición semejante a la de la propia Naturaleza, personificada al igual que las virtudes y los vicios.⁵¹ Pero Galdós no entra en el territorio propio de la filosofía moral, sino en el del lenguaje, introduciendo no solo la cuestión de fondo relativa a los conceptos, sino la más estética de la música, cuya alegorización estaba vinculada al cosmos desde Marciano Capella.⁵²

⁴⁹ Enrique Jiménez Ríos, «Los galicismos en el *Diccionario de Autoridades*, en el *Diccionario* de Terreros y en la primera edición del DRAE», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 141-159.

⁵⁰ «La conjuración», p. 160.

⁵¹ C. S. Lewis, *opus cit.*, pp. 141 y ss., traza su aparición literaria y artística dentro del espacio cósmico en la Edad Media.

⁵² Luis Robledo Estaire, «La Música, intermediaria ente el saber humano y la piedad: La *Alegoría de las artes liberales* de Miguel March (ca. 1633-1670)», *Revista Catalana de Musicología*, V, 2012, pp. 31-51, se refiere también a la alegoría de la Gramática estampada por Hieronymus Cock en 1565 como una matrona inclinada sobre un niño al que enseña las primeras letras, junto a otros ejemplos alegóricos del

Recordemos que el lugar de la gramática, dentro del triple camino o *trivium* de las artes liberales se identificó en la Edad Media con la misma lengua, pues ya para San Isidoro esta consistía en la habilidad de hablar. Quintiliano la había homologado con el concepto de literatura en un sentido que abarcaba el aprendizaje de la lectura y de la escritura, abarcando incluso el más amplio de cultura general.⁵³ De ahí las secuelas posteriores a la hora de interpretar la gramática, que iría vinculada a cuestiones de retórica, lengua y lógica o de literatura propiamente dicha en sentido moderno.

Respecto al cuento de Galdós, vemos cómo pasa de la lucha entre las palabras y las funciones gramaticales a cuestiones de poética y estética, aunque la sangre no llegue al río en el debate, gracias a la intervención del Sustantivo Sentimiento, que defiende a la Música. Se establece así un salto que lleva el *trivium* a un arte propia del *quadrivium*, lo que encajaba con una perspectiva sensorial y sensitiva afín a las tendencias postrománticas.

El panorama se amplía levemente, en el cuento galdosiano, hacia los territorios filosófico-morales, pero situados en el plano lingüístico, al hacer que aparezcan en escena la Razón y el Mal: este, acompañado por su lacayo Necesario. Y no falta al concurso la Religión, «que había venido a manos de la Política», con lo que el debate léxico y gramatical se libra en la arena donde se plantean asuntos que trascienden lo meramente elocutivo.⁵⁴ No en vano, por la fecha del cuento, se estaba gestando una crisis en la que se pondrían en tela de juicio los principios del credo tradicional.⁵⁵

Galdós no se conformó con sugerir planteamientos verbales y éticos, pues vemos cómo va dando paso al Sustantivo Gobierno, que trata de

Renacimiento y del Barroco, incluido el de Juan Caramuel, presentes en la obra de Miguel March.

⁵³ Ib. Esa perspectiva tan amplia de la gramática tuvo, en Donato y en Prisciano, sus principales valedores. A ella le seguiría la dialéctica, que enseñaba a hablar con sentido, así como a argumentar y a elaborar demostraciones. Lo que hoy denominamos crítica pertenecía a la gramática o a la retórica.

⁵⁴ La alegoría política venía, como se sabe, de atrás y fue particularmente rica en América, según Miguel Gomes, «Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano», *Hispanic Review*, 1, 2005, pp. 41-63. Su popularidad se extendió a los formatos más variados en la literatura y en el arte, como es el caso de los pliegos sueltos. Véase por ejemplo A. C. Pliego y J. M. Pedrosa, «Literatura de cordel y cultura popular: alegorías de la miseria y de la risa en los siglos XIX y XX», *Boletín de Literatura oral*, 1, 2017 (<https://doi.org/10.17561/blo.vanejoi.1>).

⁵⁵ Así lo dice Ménéndez Pelayo en su respuesta a *La sociedad presente como materia novelable*, cit.

poner paz entre Religión y Política, aunque Justicia diga a Gobierno que allá se las apañen estas. El recuerdo del conocido debate calderoniano, que llevó a la alianza entre Religión y Rey en *El gran teatro del mundo*, salta a la vista en nuestro cuento, más allá del implicado por *La conjuración de Catilina* y los parlamentos de César y Catón. Sobre todo, si consideramos el marco alegórico en el que se desenvuelven ese y otros autos sacramentales bien conocidos por Galdós y los lectores de su tiempo. El cuento hace así una alusión sutil al juego entre poderes, pero sin ahondar en cuestiones puntuales, lo que obliga a no llevar demasiado lejos, como decimos, las connotaciones históricas y de otro tipo, pues todo se desenvuelve en un ámbito más alusivo y elusivo que concreto.

A ello se añade otra personificación de raigambre tan calderoniana como española: la del Sustantivo Honor, quejoso de los desatinos que se cometían en su nombre. Ello sitúa la alegoría en un territorio bien conocido por los lectores y que Galdós llevó constantemente a sus novelas y dramas. Pero, en este caso, no entra tampoco en ello, centrándose jocosamente en cómo un arrinconado Sustantivo Moral, que andaba atándose un hilo en la *l*, roto en la anterior refriega, se quejaba de que ciertos adjetivos advenedizos se le subían a las barbas, por lo que prefería estar solo.

Galdós, alejándose de la sátira, añade así notas de humor a la hermandad alegórica establecida en su tiempo entre Gramática y Filosofía, patente, por ejemplo, en la *Gramática filosófica de la lengua española*, publicada en 1836 por el agustino José de Jesús Muñoz Capilla.⁵⁶ Heredera del sensualismo francés y las teorías de Condillac, la obra arrancaba de la consideración del lenguaje de acción, patente en gestos, ademanes y acentos de la voz humana como medio de comunicación de los afectos.⁵⁷ El final de esa obra, cargada con la ordenación didáctica de reglas y leyes, apelaba además a tres principios fundamentales para saber gramática con los que Galdós pudo estar de acuerdo: el uso, la lectura de los buenos autores y el diccionario.⁵⁸

⁵⁶ José de Jesús Muñoz Capilla, *Gramática filosófica de la lengua española*, Madrid, M. J. Espinosa, 1831.

⁵⁷ Alain Guy, «Muñoz Capilla, interprète du sensualisme mitigé», *Philosophie*, 9, 1883, pp. 45-57. En la segunda parte de la *Gramática* de Muñoz Capilla, aparecen los elementos del lenguaje y de las partes de la oración, ligando siempre lengua y filosofía a través de un diálogo con el alumno Plácido, al que trata de comunicar el arte de la gramática a través de reglas y principios. El orden es el usual, iniciándose con el sustantivo y el verbo. No deja de ser curioso que Muñoz Capilla dé una gran importancia al verbo Ser (p. 64) y que, a la hora de analizar el sustantivo, lo haga con «Hombre», seguido del «Adjetivo», al igual que a su modo lo haría Galdós en su cuento.

⁵⁸ José de Jesús Muñoz Capilla, *opus cit.*, p. 262.

Cabe recordar que, según Hernández Guerrero, hay numerosas publicaciones entre 1830 y 1880 que establecieron la relación entre pensamiento y lenguaje, concepto y palabra, siguiendo una larga tradición clásica.⁵⁹ La alegoría obligaba además a la unión de ambos niveles, aunque Galdós lo situara en un terreno burlesco que no impedía sin embargo los efectos analíticos propios de la sátira, pues las rencillas políticas y religiosas de la conjuración galdosiana terminan, a fin de cuentas, en agua de borrajas, aunque la Gramática triunfe por encima de todo.

Siguiendo la lectura del cuento de Galdós, vemos cómo, a las imágenes clásicas del caballero y del escudero, e incluso a la del lazarillo y el ciego, se une también la figura de una viejecilla pegando fuego a una hoguera «con interrogantes gastadas, palos de *T* y paréntesis rotos». Esa imagen recoge de forma sucinta la mencionada tradición satírica de la *vetula*, tan frecuente en Quevedo y otros autores.⁶⁰ Ello y el hecho de que la vieja quiera quemar a la Libertad en un ingenioso juego de palabras y signos que se unen a los gritos que da el verbo Matar, añaden una nueva pincelada, cervantina y escrutadora, al incendio verbal, completando el abanico galdosiano de referentes clásicos.

Claro que, como decimos, la tragedia no llega a término, gracias a que el Arte pone paz en la contienda, clavándole unas comas a la *z* de la Paz, que vela y hace cabriolas ante el Sustantivo Cañón, del que estaba curiosamente enamorada. Galdós ofrece así un final feliz *a lo humano*, como lo era *a lo divino* el de la alegoría en los autos sacramentales. Y lo hace poniendo un término cómico de ingeniosas bodas a «La conjuración de las palabras».

Pero antes, el escritor canario había dejado claro que ni Ser, ni Hombre, ni Racional eran capaces de poner orden en la desigual batalla que tendrían que emprender con los escritores españoles, dando por terminado el debate y ordenando que cada cual entrase en su celda, lo que devolvía las palabras a buen recaudo en el gran edificio del diccionario.

⁵⁹ Véase José Antonio Hernández Guerrero, «Filosofía y Gramática: una polémica ideológica en el siglo XIX», *Revista Española de Lingüística* II, 12, 1982, pp. 321-356, donde se refiere a las obras de Coussin, Arbolí y Gómez Hermosilla. Aparte habría que considerar la importancia de la retórica en la época de Galdós, como muestra el análisis del estilo de Sanz del Río, Castelar y Cánovas del Castillo. Véase Teresa Toscano, *Retórica e ideología de la Generación de 1868 en la obra de Galdós*, Madrid, Edición Pliegos, 1993.

⁶⁰ Lía Schwartz, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1987, analiza los recursos satíricos de Quevedo en relación con figuras como la *vetula* desde los presupuestos del decoro y la intertextualidad.

El círculo alegórico entre Diccionario, Gramática y Diccionario se cierra sin fisuras, aunque Galdós no se prive de introducir una burlesca fe de erratas en la que el estéril debate termina como el rosario de la aurora. Y será la Gramática la que intentará, a través de una diplomática embajada de géneros, números y casos, que se arreglen los asuntos del castellano. Una lengua, esta, que ya en el prólogo al *Diccionario de la lengua castellana*, publicado en 1817 por la Real Academia Española, se había concebido, siguiendo la poética horaciana, como un ente vivo. Y así lo siguió mostrando en ediciones posteriores, al igual que lo haría por extenso Andrés Bello al publicar su *Gramática de la lengua española destinada al uso de los americanos*, publicada en Santiago de Chile en 1847.⁶¹

La ficción alegórica de Galdós es una sátira suave, fundada en el uso de las palabras y que sigue la tradición de otras muchas obras en las que se hacía burla de las cuestiones lexicográficas y gramaticales. No en vano la sátira gramatical, como ha señalado Javier Espino, gozaba de una trayectoria de siglos desde *Las nubes* de Aristófanes y la obra de Sexto Empírico *Adversus grammaticus*.⁶²

Pero, acudiendo a una obra más cercana, cabe recordar al respecto *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, publicada unos meses antes que «La conjuración de las palabras». En ambos casos, el recuerdo del *Quijote* aparece por doquier, aunque el uso de la alegoría las acerque más a otros autores como Calderón o Baltasar Gracián. Particularmente en el caso de Rosalía de Castro, acuciada por la búsqueda de la inmortalidad graciana, patente ya en el prólogo de esa obra suya, donde el anónimo Hombre solicita a la Musa Novedad que le conceda la fama póstuma.⁶³ En ese sentido, creemos capital la idea de la escritora gallega sobre la distinción entre inmortalidad y fama, al relegar a la nada la fama póstuma como símbolo de la ambición.

Conviene recordar al respecto la ligazón de esa alegoría con las artes liberales, particularmente en el caso de la tríada formada por la gramática, la retórica y la lógica, vinculadas secularmente a la idea de la fama. Bas-

⁶¹ Sobre ello, Aurora Egido, *El árbitro de las lenguas. Anotaciones sobre la norma y el uso en la Real Academia Española*, Madrid, Cátedra, 2001.

⁶² Javier Espino Martín, «Entre la regeneración educativa y las polémicas literarias. La sátira gramatical y la figura de latinidad en escritores y hombres de letras del siglo XVIII español», NRFH 65, nº 1, enero-junio 2017, pp. 101-141, trata de las sátiras contra los gramáticos en Montaigne y otros autores del Renacimiento, recalcando en las obras del padre Isla, Juan Pablo Forner y Vera de la Ventosa

⁶³ Véase Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, ed. de Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 13 y ss., para la recepción crítica de la obra; y

tará recordar la obra de Chaucer *House of Fame*, que retomaría Pope en su *Temple of Fame*, mostrando así la pervivencia de una larga vinculación alegórica, también presente en la isla de la inmortalidad de *El Criticón* y siglos después en el cuento de Rosalía de Castro.⁶⁴

Esta, al igual que Cervantes con las novelas de caballerías, pretendió hacer un ataque contra las novelas de su tiempo, situando la acción en Madrid, como haría Galdós décadas después con *El caballero encantado*, extendiendo la alegoría a otros lugares de España. El hecho de que *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro se subtitulara «cuento extraño», lo apartaba, en el fondo y en la forma, de la corriente novelística al uso, lo mismo que ocurriría pocos meses después con el «cuento alegórico» galdosiano. Si *El caballero de las botas azules* rompía desde el título con los parámetros realistas de su tiempo, también lo haría Galdós, aunque en un plano menos ambicioso, a través del simbolismo de un cuento breve, que se ofrecía como metapoética al atacar la lengua usada en su tiempo.⁶⁵

El caballero de la escritora gallega, publicado en Lugo en 1867, según una carta de su editor Soto Freire enviada a la autora el 24 de diciembre, se iba a comercializar próximamente en Madrid, lo que hace plausible su lectura por parte de Galdós.⁶⁶ La singular obra de Rosalía de Castro, inter-

pp. 41 y ss., sobre las huellas de Cervantes, la picaresca y el folletín en la obra. La Musa del prólogo encarnaría la rebelión contra el pseudo-romanticismo de Hombre.

⁶⁴ C. S. Lewis, *opus cit.*, pp. 162-3. Este señala también, en p. 165, cómo, en el siglo XIX, a pesar de los cambios científicos, el hombre seguía creyendo que, mediante inferencias de la experiencia sensorial, se podía conocer la realidad física esencial, lo que ofrece una perspectiva interesante a la hora de valorar el relato de Rosalía de Castro. Para la alegorización de la fama, véase Aurora Egido, *La búsqueda de la inmortalidad en la obra de Baltasar Gracián*, cit.

⁶⁵ Noelia Iglesias Iglesias, «Los entresijos paratextuales de un “cuento extraño” de Rosalía de Castro: *El caballero de las botas azules*», *Revista de Literatura*, LXXIX, nº 158, jul.-dic. 2017, pp. 511-532, utiliza el ejemplar que perteneció a Emilia Pardo Bazán depositado en la Academia Galega, que, al ser encuadernado, sintetizó el título en «Botas azules», para denunciar las modas extravagantes de la época. Iglesias recuerda que Rosalía dio el título de «cuento extraño» a *El primer loco*, obra posterior en la que también se apartaba del realismo. *El caballero* se publicó en Lugo, en la imprenta de Soto Freire, 1867.

⁶⁶ *Ib.*, p. 521. Rosalía ya era sobradamente conocida en 1867, habiendo publicado obras como *La hija del mar* (1859), que influiría en Galdós (*infra*), *Flavio* (1861), *Cantares gallegos* (1863) y *En las orillas del Sar* (1866). Choca sin embargo que la relación entre la obra de ambos, particularmente la de sus «caballeros» no haya sido considerada apenas por la crítica. Pero véase *infra*.

pretada como sátira social de propósito reformista y voluntad de cambio en el ámbito político y en el literario, es de una evidente ambigüedad, ya resaltada desde Fernán Caballero a Murguía. En ella, su autora trató de alejarse de la corriente novelística imperante al ofrecer la historia del satánico duque de la Gloria como un ataque a la vida social capitalina, imbricándola en el territorio de lo fantástico y desde una perspectiva satírica.⁶⁷ Esta gozaba de una rica tradición en la literatura española medieval, y particularmente en la gallegoportuguesa, aplicada a los temas más diversos.⁶⁸

Por otro lado, el diálogo que se establece en el prólogo de *El caballero de las botas azules* entre Hombre y Musa, centrado en la gloria póstuma desde una perspectiva irónica y simbólica, parece preludear la traza de la conocida «musa moderna», que se movería años más tarde «con el ringorrango/rítmico del tango» en la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) de Valle-Inclán. Sin entrar todavía en las máscaras y en los viajes por el cementerio de *Lucas de Bohemia*, lo cierto es que la nueva Musa de Rosalía inspira en su obra personajes extravagantes que preludian, en parte, las comedias y tragedias valleinclinianas de ensueño. Lejos todavía de la invención posterior de los esperpentos, la escritora gallega se adelantó algo a su hechura en el episodio del cementerio, con la aparición de esa inusitada Margarita amante de las flores nacidas en las tumbas y que vivía en la Corredera del perro.

Con sus visajes de marimacho mefistofélico, la Musa de Rosalía de Castro se enfrenta a un Hombre, que aparece como el vivo retrato de la melancolía, un auténtico «héroe de nuestros tiempos» y a la vez un nuevo Quijote. Enfrentado a la Musa Novedad, contrapunto de la saga de otras musas explícitas que inspiraran a Homero, Virgilio, Garcilaso, Herrera o Calderón, la autora se olvidó sin embargo de mencionar en el prólogo otras que le eran familiares y que inspiraron *El caballero de las botas azules*; caso del *Lazarillo*, *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara o *El Criticón* de Baltasar Gracián, tan preocupado por la fama y la inmortalidad. Claro que, en el diálogo entre Musa y Hombre, no faltó la alusión a Quevedo, cuyos *Sueños* están presentes, como las *Visiones* de Villarroel, en el singular caballero de azuladas botas, al igual que la más concreta del Caballero

⁶⁷ María do Cebreiro Rábade Villar, «Alegoría y revolución. *El caballero de las botas azules* (1867)», *Decimonónica*, vol. 10, nº 2, 2013, pp. 50-69, señala el paralelo de dicho personaje con otros modelos europeos como el Petchorín de Lermontov o el Doctor Lañuela de Ros de Olano.

⁶⁸ Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, pp. 50-134, analiza desde las cantigas satirizantes y los ataques a los poetas hasta las de tipo social, moral o histórico, junto a otros ejemplos de la sátira castellana y catalana.

del verde gabán cervantino. Esta se proyectaría además en los visajes del Moravo, heredero natural de Cide Hamete.

Sin entrar en el menudo de una obra que merecería atención más detenida, lo cierto es que el capítulo I de *El caballero de las botas azules* se inicia con la descripción de un palacio extenso y magnífico que Galdós trazaría luego con otras intenciones en su conjuración elocutiva, pero olvidando el marco de la siesta-sueño del señor de la Albuérniga, tantas veces usado en las alegorías oníricas, gracias al cual, se aparece el singular caballero.⁶⁹ El hecho de que este se describa a sí mismo y a su interlocutor en el capítulo II como seres simpáticos que conforman «la figura de una A vuelta al revés» acercan las imágenes escriturarias de Rosalía, llenas también de ironía y humor, al posterior cuento galdosiano. Sobre todo, en la figura de ese caballero-duende con galas de bufón carnavalesco y galán fantasma, que pretende publicar el *Libro de los libros*.⁷⁰

A despecho de otros paralelismos entre las dos obras, es curioso comprobar que Rosalía de Castro arremeta, como haría después Galdós, contra el sentimentalismo, aunque ella se distancie del ejercicio puro de la alegoría, pues es muy difícil sostener una metáfora continuada sin que esta se apoye de forma permanente en conceptos correlativos, como habían hecho siglos antes Calderón en sus autos o Baltasar Gracián en *El Criticón*. Galdós, sin embargo, lo hizo posible al ceñirse a las dimensiones de un cuento mucho más breve que el de *El caballero de las botas azules*, donde Rosalía se atuvo de modo simbólico a la sátira de costumbres, tan frecuentada en su tiempo.

Pero lo más interesante, en relación con la conjuración galdosiana, es sin duda la crítica de Rosalía a los escritores y periodistas que ignoraban la sintaxis, la prosodia y la ortografía, contando además con ese maestro «a la moderna», Ricardito Majón, representante de un pésimo panorama educativo. En esa trayectoria, cabría considerar, en el capítulo XXI, la ridiculización del uso de «la jerigonza que no pertenece a ningún idioma ni dialecto», llena de giros retorcidos, que la escritora gallega sitúa en el seno de

⁶⁹ En el capítulo IV de *El caballero de las botas azules*, la aparición del duque de la Gloria se compara a «sueño o cuento», lo que ofrece sin duda el parangón con los sueños quevedianos y goyescos, así como el rango onírico y fantástico del concepto de «cuento» en Rosalía y en Galdós. En el capítulo XIX, hay una referencia explícita a que la obra es un cuento o un sueño, acorde, en ello, con la tradición de la sátira menipea desde Luciano.

⁷⁰ Sobre la relación entre alegoría e ironía en Quintiliano 8. 644, H. Lausberg, *opus cit.*, 896, y 920, quien señala también, en 899, cómo el enigma es una alegoría oscura no irónica.

una tertulia donde aparece además la idea de la obra literaria como laberinto, imagen que Galdós trasladaría luego sutilmente al diccionario.

No nos detendremos en el amplio recorrido satírico por el que desfila una caterva de editores, poetas y novelistas de *El caballero de las botas azules*, pero sí en una imagen que recuerda, en curiosa fusión, la Fuente de los engaños, la Fuente del olvido y la Cueva de la nada en *El Criticón* de Baltasar Gracián.⁷¹ Me refiero al alto monumento lleno de letreros que conforma una fuente de la que caen los libros nuevos «en el hondo abismo de aquel pozo profundo», dibujando así un destino aciago al que Rosalía de Castro dirige todo lo escrito, cuando dice en el capítulo XXIII:

Esa fuente vierte en un pozo profundo el fruto de nuestras vigili-
as: Dramas,
novelas, historias, periódicos, versos, la mayor parte de lo que constituye
la moderna literatura va a pudrirse en semejante abismo.

Recordemos que Gracián había dibujado en la crisis VII de la Primera parte de *El Criticón* una Fuente de los engaños que producía extraños y monstruosos efectos entre los sedientos del «hacer parecer». A esa fuente del olvido iban a parar en la crisis XII los ambiciosos, que se olvidan hasta de sí mismos. Pero será en la crisis VIII de la Tercera parte, donde Critilo y Andrenio encontrarán, en el campo franco de los vicios, «un boquerón funesto de una horrible cueva» en la que todo y todos acaban en el vacío, incluidos los que fueron nada y obraron nada, junto a los ruincillos, ociosos y venusinos. Pero lo que más asombró a los protagonistas de la obra graciana fue ver cómo iban a parar al eterno olvido los libros escritos por adulación y lisonja, junto a otros muchos, cuyos nombres desaparecerían para siempre:

—¡Allá van esas novelas frías, sueños de ingenios enfermos! ¡Esas comedias silbadas, llenas de impropiedades y faltas de verisimilitud!⁷²

⁷¹ Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. crítica de Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana, anotación de María Pilar Cuartero, José Enrique Laplana y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2016, vol. I, pp. 97 y ss., 486 y 708 y ss. Sobre esa obra graciana como libro de libros y cuanto se refiere al uso de inscripciones y a los capítulos mencionados, véase Aurora Egido, «La letra en *El Criticón*», en *Bodas de Arte e Ingenio*, donde también nos referimos a los alcázares llenos de inscripciones y al jardín de las buenas letras.

⁷² *El Criticón*, vol. I., p. 728. Gracián rescata sin embargo las comedias de Moreto, el Terencio de España, mandando al olvido a muchos autores italianos, que prometen mucho y dejan burlado al lector, junto a libros de historia mal escritos, con otros

A su vez, el uso constante de letreros e inscripciones en *El Criticón*, libro de libros, tal vez pudo servir de inspiración a Rosalía de Castro en los que adornaron su fuente del olvido. No en vano Gracián los empleó por doquier, ya sea en el Palacio del entendimiento (II, IV), por cuyas mansiones desfilan los mejores plectros, desde una demoledora perspectiva crítica, junto a los historiadores, anticuarios, científicos, filósofos y tratadistas. Y no es asunto menor que la chalupa que lleva a Andrenio y Critilo a la Isla de la inmortalidad (III, XII) esté también llena de inscripciones.

Rosalía de Castro no se olvidó además de aventurar un futuro que estaba por escribir, al igual que ocurrió con las tablas en blanco, donde figurarían con el tiempo los escritores venideros de fama en el cervantino Museo del porvenir al final de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Recordemos el momento en el que la escritora gallega señala que los letreros que rodean el monumento de la fuente «dicen los nombres de los autores cuyas obras se hallan destinadas a llenar el pozo de la moderna ciencia», aparte de la referencia explícita a que el Moravo ciego había escrito «el libro de los libros y los triunfos de un nuevo porvenir».⁷³

Claro que la fusión de lecturas áureas, como la de la comedia del mundo en el gran teatro calderoniano, junto a las de Cervantes y Gracián en las últimas páginas de *El caballero de las botas azules* no acaba ahí. Pues, como decimos, la graciana Cueva de la nada bien pudo prestar a Rosalía de Castro la idea de un pozo profundo al que iría a parar el peso inútil configurado por la historia, los versos insípidos, las novelas extravagantes y los artículos críticos y empalagosos de su tiempo.

Por otro lado, la quema de libros en las páginas del *Quijote*, que Galdós sugerirá levemente en su cuento, había estado ya presente en el capítulo XXIV de *El caballero de las botas azules*, donde se habla precisamente de una revolución, y cuando el palacio de la Albuérniga aparece en llamas, la gente se precipita a recoger los libros de tres pulgadas, encuadernados en terciopelo y con broches de oro, que se arrojaban desde los balcones.

de teología, leyes, medicina, etc. Su visión sobre la fama no puede ser más desengañada, pues apenas queda sombra de nombres, salvo la de los eminentes. En la crisis IX, el jesuita insistirá en el destino aciago de los nonadillas, ruincillos y figurillas de sombra y de sobra.

⁷³ En el capítulo XXII, no solo aparece la idea del libro-mundo, tan fundamental en la obra, sino un posible paralelismo, según creemos, con el Museo del Porvenir cervantino en *El Persiles*, donde unas tablas en blanco esperan contener los nombres de los autores futuros. Ya antes, en el capítulo XX, Rosalía de Castro había desarrollado sutilmente la imagen del gran teatro del mundo calderoniano al dibujar al héroe «calzando unas botas azules que harían el primer papel en el mundo o la primera figura».

La sátira de la autora gallega termina con la desaparición del caballero de las botas azules, mientras un letrero a modo de epitafio señala que «los malos libros se hallan sepultados en el abismo». A cambio, el triunfo del *Libro de los libros* pondrá fin a un relato fantástico de 24 capítulos, en el que se invocará de nuevo a la Musa incomparable, vindicando una obra singular que curará a los brutos y malos escritores «haciendo la felicidad del universo».

Como ha señalado Maria do Cebreiro Rábade, la obra de Rosalía de Castro no solo plasma la relación entre alegoría e ironía, sino una visión apocalíptica consustancial a la esencia misma de un género que llevaba en su seno la *psicomachia* medieval entre vicios y virtudes destacada por Fletcher y otros críticos.⁷⁴ Esos materiales, comunes a la fábrica de los autos sacramentales calderonianos y a otras muchas obras clásicas, como se ha dicho, se plasman no solo en el mencionado prólogo de *El caballero de las botas azules* y en el desafío entre el duque de la Gloria y el señor de la Albuérniga, sino en todos y cada uno de los capítulos de una obra en la que triunfa finalmente el *Libro de los libros* frente a los que van a parar al profundo abismo del olvido.⁷⁵ Los ribetes románticos de la melancolía que trufan el relato de la autora gallega no deben hacernos olvidar cuanto esta heredó del Barroco al trazar «el ceñudo rostro del desengaño» en una obra que, pese a su aparente triunfo final, muestra constantemente un profundo pesimismo.⁷⁶

Pero Rosalía de Castro se alejó de los estrictos límites que la retórica asignaba a la alegoría para correr por cuenta propia, insertando en su obra toda una tradición satírica, incluso con pespuntes carnavalescos, que se acercó a las visiones y sueños remozados por Torres Villarroel y Goya, entre

⁷⁴ Sobre la peregrinación y la batalla de vicios y virtudes, véase Rosemund Tuve, *Allegorical Imagery*, Princeton, Princeton University Press, 1977 capp.3 y 5. María do Cebreiro Rábade Villa, art. cit., analiza la obra de Rosalía de Castro siguiendo los parámetros establecidos por Angus Fletcher, Walter Benjamin y Paul de Man, entre otros estudiosos de la alegoría, señalando que ella sigue la teoría romántica del libro absoluto, atacando el uso y el abuso de la literatura comercial.

⁷⁵ Sobre el tema, Aurora Egido, *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la Culpa»*, cit. y «La configuración alegórica del *Castillo interior*», *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz*, Barcelona, J. Olañeta, 2010.

⁷⁶ Rábade Villa, art. cit., remite también a la relación entre alegoría y melancolía que Walter Benjamin estableció desde su perspectiva sobre el Barroco. Y véase nuestra introducción a Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España del Siglo de oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

otros que lo harían posteriormente como el propio Valle-Inclán. A partir del destierro de las viejas musas, ella vindicó la inspiración de una musa moderna llamada Novedad, que, sin olvidar a sus antepasadas, denunciaba la ambición y la pomposidad de los escritores de su época, dando paso, en el mefistofélico prólogo de *El caballero de las botas azules*, a una estética diferente, engendrando en la mente de Hombre «un héroe de nuestros tiempos».

El hecho de que esa obra haya sido interpretada «como uno de los paradigmas hispánicos de la novela revolucionaria», en el plano social, literario y político, no deja que se anticipe al belicismo de «La conjuración de las palabras», donde su autor buscaría posteriormente una renovación pareja en el plano elocutivo y en otros de orden político, religioso y social, desarrollados ampliamente muchos años después en *El caballero encantado*.⁷⁷ Ambos, Rosalía de Castro y Pérez Galdós, se alejaron sin duda en esas obras del mimetismo decimonónico propio del realismo para utilizar una trama con fines socio-políticos y metaliterarios.

La perspectiva alegórica aplicada a la filosofía de la palabra escrita gozaba de una larga tradición humanística que elaboró una retórica y una poética en todos los planos, incluido el del simbolismo de las letras.⁷⁸ Su trayectoria culminó sin duda en ese libro de libros de *El Criticón*, que creemos tuvo su impronta en *El caballero de las botas azules*, donde, como hemos dicho, se recogió el paradigma de la juiciosa *crisi* graciana, donde se destierran al eterno olvido de la Cueva de la nada novelas frías, sueños de ingenios enfermos y comedias inverosímiles, salvando únicamente del naufragio las obras perdurables.⁷⁹

Gracián ofreció a la escritora gallega no solo las imágenes lúdicas y gráficas de la escritura, presentes desde los *Diálogos* de Luis Vives a los jardines escriturarios de Geofroy Tory, sino la del *Libro de los libros*, equiparable a la vida en su secuencia lineal, cíclica y secuencial, discurriendo en paralelo con un mundo escrito concebido como laberinto. Que Gracián reco-

⁷⁷ La cita, en María do Cebreiro Rábade, art. cit., p. 64, donde insiste en que Rosalía se distancia del modelo canónico del realismo del siglo XIX, aferrándose a una tradición alegórica que también está presente en otros autores de su época, como Ros de Olano, Lermontov, Edgard Allan Poe y Hoffman.

⁷⁸ Véase Aurora Egido, «La escritura en los tratados de Gracián», *Tropelías*, 13-22, 1991, donde recogemos la tradición simbólica de la escritura desde Marcial a los humanistas.

⁷⁹ Sobre *El Criticón* como libro de libros, mundo escrito y laberinto de prodigios, Aurora Egido, «La letra en el Criticón», *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996.

giera un expolio de libros como en el *Quijote*, pero trasladado a un Leteo de tinta por el que Andrenio y Critilo navegan en una chalupa hecha de letras, libros, plumas y lienzos hacia la Isla de la Inmortalidad, nos permite comprobar hasta qué punto la literatura se compone de un sinfín de eslabones, en un ir y venir entre tradición y creación sujeto a infinitas variantes.

En cualquier caso, la fisicidad de la palabra graciana se acopló libremente a la obra de Rosalía en la idea un libro-mundo equiparable al mundo-libro, extendido no solo a los alcázares llenos de inscripciones y a la Fuente de los engaños, sino a la alegoría de letras en el mundo cortesano y a los personajes-letra, que Rosalía plasmó posteriormente en los protagonistas de su obra ensamblados en una A. Por otro lado, la idea clásica y graciana de peregrinación por la vida y por la escritura, que a su modo adaptó Rosalía de Castro, no aparece sin embargo explicitada en «La conjuración» galdosiana. Esta se acogió, sin embargo, como hemos visto, de forma continuada a la batalla gramatical propia de la *psicomachia* alegórica, que anteriormente había trasladado a un duelo la escritora gallega.⁸⁰

Rosalía de Castro se alejó mucho más que Galdós de la alegoría total, que tanto Calderón como el jesuita aragonés habían trazado de principio a fin, recogiendo una idea más flexible de las metáforas de la escritura viva, que habían desarrollado, entre otros, Lope de Vega o Quevedo.⁸¹ Ella se acercó intensamente, en *El caballero de las botas azules*, a la concepción metafórica y simbólica del libro, mientras que Galdós lo hizo a la tradición viva de las palabras, de la gramática y de las grafías en su cuento alegórico.

Sin acudir a los presupuestos de la crítica literaria actual sobre la alegoría, lo cierto es que tanto Rosalía de Castro como Galdós tuvieron presente una tradición retórica clásica que cada uno trató de renovar a su manera, siguiendo la pauta de la concepción corporal y humana de la escritura, presente ya en el *Orador* de Cicerón y en Quintiliano.⁸² Ambos novelistas siguieron el modelo retórico de la alegoría, concebida como tropo del pensamiento, convirtiéndola en una metáfora que tenía más posibilidades de funcionar a lo libre en los parámetros breves del cuento que en los de la novela

⁸⁰ Ernest Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, pp. 196 y ss. y 791 y ss.

⁸¹ Aurora Egido, «La escritura viva en la poesía de Quevedo», *De Orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60 Geburtstag*, ed. de Axel Schönberger y Klaus Zimmermann, Frankfurt, Domus Editora Europea, 1994, vol. I, pp. 803-14; y, de la misma, «Lope al pie de la letra. Poesía y escritura», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 121-150.

⁸² Ana-Jimena Deza Enríquez, «Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 2004, pp. 151-178.

propriadamente dicha. De ahí que se adaptara mejor a la brevedad de «La conjuración de las palabras» que al cuento-novela de Rosalía de Castro, donde la traslación de un nivel de significado a otro se rompe continuamente, al igual que ocurriría posteriormente en *El caballero encantado* del escritor canario.

La alegoría medieval, resucitada en el Barroco junto a la proliferación de jeroglíficos y emblemas renacentistas, perduró posteriormente en el siglo XVIII gracias a las ediciones de las obras de Cesare Ripa, Boudard y Richardson entre otros. Como ha señalado Juan Francisco Esteban Lorente, su uso en las clases de retórica de los jesuitas, los escolapios y las órdenes religiosas es fundamental a la hora de analizar la obra de Goya, Moratín, Jovellanos o Ceán Bermúdez, que trataron de dibujarlos a nueva luz.⁸³ Bastará recordar al respecto los *Caprichos* de Goya y su revitalización de los emblemas, que le sirvieron de pauta para criticar el retraso de la educación y de la oratoria con la figura de maestros-asnos y oradores-papagayos. Sin olvidar la necedad de la masa inculta, que le serviría para apelar a una perspectiva simbólica, extendida también a la literatura de su tiempo.

Pero a la hora de Galdós y de su conjuración, conviene tener en cuenta la iconografía alegórica de la Gramática, una de las artes liberales, representadas tradicionalmente como doncellas, y que a veces aparece como la Nicóstrata/Carmenta de Bocaccio en *De claris mulieribus*.⁸⁴ Su figura, identificada como maestra y como reina o raíz del árbol de la ciencia, se extendió en multitud de grabados y dibujos, recogiendo la huella agustiniana, que la ubicó en lugar preeminente en el orden de los estudios.⁸⁵ Su imagen, vinculada a la concepción de la gramática como llave del conocimiento y jardinera, siguió, en buena medida, la susodicha idea humanística de la lengua como marca mayor de la dignidad del hombre, pues, gracias a ella, se accede al resto de los conocimientos.⁸⁶ La amplísima tradi-

⁸³ Juan Francisco Esteban Lorente, «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artigrama*, 18, 2003, pp. 471-503.

⁸⁴ Ildefonso J. Santos Porras y Rosalía Holgueras Arranz, *Cuadernos de arte e iconografía*, 23, nº 46, pp. 375-398. Como Carmentia dibujaron a la Gramática Hartmann Schedel en su *Liber chronicarum* (1493) y Gregor Reisch en su *Margarita philosophica* (1508).

⁸⁵ *Ib.*, pp. 388 y ss., donde se señala cómo el estudio de las palabras debe ir acompañado de la búsqueda de la verdad. Véase Xavier Tubau, «El *De doctrina christiana* de San Agustín y las retóricas sagradas del siglo XVI», *Criticón*, 107, 2009, pp. 29-55, quien ha destacado esa influencia en las obras de García de Matamoros, Juan de Segovia y otros autores en su orientación de la retórica persuasiva y el movimiento de los afectos.

⁸⁶ Ildefonso J. Santos Porras y Rosalía Holgueras Arranza, art. cit., para la imagen de la gramática como llave, que aparece en las figuraciones de Juan de Salisbury,

ción de Nicóstrata-Gramática en la literatura y en el arte no sería ajena a Galdós, aplicado estudiante de retórica y consciente sin duda de un simbolismo de siglos, que también tuvo su asiento en el siglo XIX y permanecía vivo en los frescos que lucen en la techumbre de la biblioteca del Monasterio de El Escorial.⁸⁷

Recordemos, por otro lado, que las ideas gramaticales de Jovellanos acarrearon el legado sensualista ilustrado de Condillac en su *Tratado de las sensaciones*, o de Luis Antonio Verney en su *Verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia*, entre otros. A su vez, la *Gramática General* de José Gómez Hermosilla, publicada en 1837, fue testigo de esa herencia de Condillac y Destutt de Tracy, que partía de la noción de «lenguaje en acción» e incluso de la del «verbo activo».⁸⁸

Todo ello pudo venir como anillo al dedo a Pérez Galdós, heredero de la idea del lenguaje basado en el movimiento material. Él pudo además ser consciente de la unión entre la gramática y la filosofía, que aparece en un tratado del agustino José de Jesús Muñoz Capilla, *Gramática filosófica de la lengua española*, publicada en 1836, y que tal vez explique la aparición de ambas artes en «La conjuración de las palabras», aunque ambas ya estuvieran unidas desde siglos en el panteón de las artes liberales.⁸⁹

La Gramática había aparecido en el *Paraíso* de Dante como «la prima arte» y base de todas las demás, dentro de una corriente metafórica de amplio espectro en la que no estaban ausentes las relaciones ontológicas, caso del *Planctus Naturae* de Alain de Lille.⁹⁰ Como señaló Curtius, las metáforas de los términos gramaticales y retóricos estuvieron presentes en el sistema escolar de la tardía Antigüedad y de la Edad Media, que here-

Gregor Reisch y Heinrich Vogtherr. Y véase Jesús de la Iglesia, «Las Artes liberales en la Biblioteca Real del Escorial. Los antecedentes iconográficos», *El monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Seviola, Estudios Superiores del Escorial, 2001 (en internet). Sobre la idea de la lengua como marca mayor de la dignidad, Aurora Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

⁸⁷ Ildefonso Santos Porras, «Nicóstrata y la Gramática», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura visual*, 3, 2011, pp. 51-62.

⁸⁸ *Ib.*

⁸⁹ *Ib.*, donde se menciona también el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla, publicado en 1826, que planteó la necesidad del talento, unido a la instrucción y a las reglas en la preceptiva.

⁹⁰ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, 70 y 176 y ss. Alain de Lille, en su *Anticlaudianus*, mostró a la Gramática llevando el timón del carro celeste junto a la Dialéctica, la Retórica y otras artes liberales.

daron más tarde autores tan diversos como Lope, Góngora y Gracián.⁹¹ La obra de Lille recogió fundamentalmente las imágenes clásicas del libro como símbolo del mundo y de la vida, a su vez reversibles a la de la vida y del mundo como libro.⁹² Incluso podríamos incluir la obra de Rosalía como eslabón de una simbólica cadena libraria que va desde San Buenaventura, Nicolás de Cusa o Paracelso a Jorge Luis Borges, pasando por Dante, Shakespeare, John Donne, Baltasar Gracián y John Milton, entre otros. Recordemos además que el siglo XVIII ya había ahondado, con Voltaire y Rousseau, en el libro de la Naturaleza, tema que llegó hasta Goethe y el Romanticismo alemán con distintas variantes.⁹³

Rosalía de Castro y Galdós no solo se desvincularon de la profunda carga religiosa que arrastraba la alegoría, sino que cargaron justamente contra tal presupuesto trasladando la contienda tradicional entre virtudes y vicios a otros terrenos como el literario. Su carga moral e incluso política subyace sin embargo en la amplia crítica de costumbres de *El caballero de las botas azules* y de *El caballero encantado*, aparte de la que Galdós hace, siquiera brevemente, en «La conjuración». Todo ello debe insertarse en el interés por la función social del arte, destacada por Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*, donde se refiere a la intención parenética o exhortatoria al estudio de las letras, en su relación con la gloria, la libertad y la dicha humana, de Madame de Staël.⁹⁴ En el caso de los autores españoles que nos ocupan, lo cierto es que ambos introdujeron además elementos de ironía y humor, que se hicieron cada vez más abundantes en las alegorías modernas.

En Galdós, nos interesa destacar que su alegoría de «La conjuración», antes de ser dinámica y pasar a conformarse dentro de los parámetros de la *Psychomachia* de Prudencio y de la *bellum intestinum*, transformada en un singular combate caballeresco, configura el diccionario como edificio y como laberinto, imágenes fundamentales en la obra de Calderón de la Barca y en una tradición vinculada precisamente a la gramática. Recordemos que, en el panteón de las artes liberales, esta formaba parte del *trivium* junto a la retórica y a la dialéctica, y que no solo estuvo sujeta a las susodichas personificaciones, incluida la de una mujer anciana, sino que apareció bajo la imagen de un edificio en numerosos grabados y pinturas.

⁹¹ Ib., II., 591 y ss. En el caso de Calderón, no deja de ser curioso que las use en *El galán fantasma*, cuya traza heredaría, en parte, *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro.

⁹² Ib., II., 423-489 y 450 y ss.

⁹³ Ib., II., 454.

⁹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, II, p. 675.

La iconografía de la Gramática como maestra, raíz del árbol de la ciencia y llave que abre la puerta del conocimiento, no estuvo ausente en el breve cuento de Galdós, siquiera de forma indirecta. Pero él se afilió fundamentalmente a considerarla como base y torre del saber, aunque trasladando la imagen arquitectónica de la gramática a la del diccionario, concebido como un gran edificio. Este, sin embargo, se abriría, como ya vimos, a un desarrollo ulterior, al convertir las palabras inmóviles del diccionario en la personificación de las partes de la Gramática, estableciendo con ellas una batalla caballerescas, que se libraría a lo vivo entre sustantivos, verbos, adverbios y otras partes de la oración.

La antigua Nicóstrata, inventora de las letras, que representaba a la Gramática para los romanos, sufrió una larga transformación junto a otras artes liberales, pero es evidente que, desde Marciano Capela, su existencia se vinculó fundamentalmente a las que trataban de las palabras y del lenguaje.⁹⁵ De ahí su ligazón con las imágenes escolares, como ocurre en la representación alegórica que de ella hizo Tibaldi en la Biblioteca del Escorial, donde aparece en la figura de una dama rodeada de niños con cartillas y libros junto a la torre de Babel.⁹⁶ Aparte cabría considerar la amplia tradición alegórica de la pintura del siglo XVIII, en buena parte deudora de Cesare Ripa y la tradición humanística, que lució por doquier en las academias y palacios erigidos durante la Ilustración y posteriormente.⁹⁷

A Galdós, en cambio, le sedujo más la tradición arquitectónica de la gramática, que, como hemos visto, trasladó al diccionario, aunque no se olvidara de aquella en su cuento alegórico. En este caso, como en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o en las *Moradas* de santa Teresa, por poner ejemplos bien conocidos, el estatismo arquitectónico tenía pocas posibilidades de avanzar narrativamente, por lo que, una vez establecido el edificio como imagen de un *locus*, la alegoría gramatical dinamizó el relato introduciendo personificaciones. Pero Galdós, al igual que había hecho anteriormente Rosalía de Castro, se alejó de la susodicha batalla entre vicios y virtudes para establecerla en un orden estético, religioso y político mucho más moderno.

⁹⁵ Sobre ello, véase I. J. Santos y R. Holgueras, art. cit.

⁹⁶ *Ib.*, pp. 383-4, donde se dan numerosos ejemplos de Nicóstrata como maestra en Pizan, Gregor Reisch, Raimondi y Cesare Ripa, entre otros. Y véase pp. 385-6, para la imagen de la Gramática regando una flor, como símbolo de la raíz sin la cual no crece el árbol del saber. Y véase Jesús de la Iglesia, «Las Artes Liberales en la Biblioteca Real del Escorial. Los antecedentes iconográficos», cit.

⁹⁷ Véase por extenso la tesis doctoral de María Jesús Rey Recio, *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*, Universidad de Barcelona, 2018.

Respecto a la obra de la escritora gallega, su deuda con la tradición alegórica merecería atención más detenida. Sobre todo, en lo que afecta, como se ha dicho, a los precedentes que la entroncan con la literatura española del Siglo de Oro, particularmente con Calderón y Baltasar Gracián. Galdós pudo tener acceso a la lectura de *El caballero de las botas azules*, pero es evidente que sus conocimientos de retórica, lengua y gramática le llevaron a aplicar el matraz alegórico a un tema que se prestaba pintiparado para un cuento corto, publicado en un diario y cuyo contenido debía estar al alcance de cualquier lector. Los paralelos establecidos con la obra de Rosalía no dejan de ofrecer sin embargo diferencias sustanciales de fondo y forma en este caso, al igual que ocurriría años más tarde con *El caballero encantado*.

El caballero de las botas azules fue sin duda una obra mucho más ambiciosa que la del cuento galdosiano, pues su autora pretendió plantear una visión crítica y pesimista del Madrid de su tiempo elevándola alegóricamente a categoría universal. Su sátira, dirigida a las costumbres sociales y a la situación política cercana no fue sin embargo lo fundamental, ya que Rosalía de Castro trató sobre todo de aspirar a un *Libro de los libros* absoluto, contrapuesto a la corriente que fluía de una nueva fuente de los engaños, llena de obras que iban a terminar (gracianamente) en el pozo sin fondo del olvido. En este sentido, conviene apuntar que la herencia de la literatura áurea en los autores del siglo XIX fue mucho más amplia que la consignada a veces; y sorprende en algunos casos, como ocurre con el «cras, cras» tradicional, que Larra actualizó en *Vuelva usted mañana* precisamente tras las huellas de *El Criticón* de Baltasar Gracián.⁹⁸

En el caso de Galdós, su visión se ajustó sin puntos de sutura a la perfección de la alegoría como metáfora continuada, ofreciendo una crítica menos acerada que la de Rosalía, pero exacta en la denuncia de los desafueos lingüísticos y gramaticales que se cometían, junto a muchos otros, en su tiempo. En ello, se ajustó a la trayectoria iniciada durante el siglo XVIII contra el aluvión imperante de galicismos, deteniéndose particularmente en mostrar sus conocimientos gramaticales a la hora de personificar las partes de la sintaxis y su morfología.

Galdós tenía un alto concepto de un género aparentemente menor como el del cuento, que él definió como «la máxima condensación de un asunto en forma sugestiva, ingenua, infantil», pero al que alabó por «su sentido

⁹⁸ Aurora Egido, «Cras, cras. Vuelva usted mañana: Gracián y Larra», *Epos*, 30, 2014, pp. 161-172.

apológico y la brevedad epigramática». ⁹⁹ Baquero Goyanes ya resaltó en él un vaivén entre lo mágico-alegórico y lo documental-realista, configurando las dos caras de un autor que transitó por los caminos más diversos de la narración. ¹⁰⁰ A fin de cuentas, contaba con el precedente cervantino de lo real maravilloso, muy anterior a los presupuestos modernos del realismo mágico.

Su recreación alfabética, lexicográfica y gramatical bajo el ropaje de la alegoría no solo hay que adscribirla a una tradición retórica secular, sino a la corriente popular alegórica de las aleluyas y aucas difundidas en pliegos sueltos, que tuvieron un gran auge en el siglo XIX. ¹⁰¹ Gracias a ellas, los niños y los adultos gozaban de un aprendizaje a través del cual la imagen y la letra se unían en un mismo afán didáctico. El mismo que, en definitiva, emanaba de los catecismos, cartillas y libros ilustrados con estampas en los que se traducían a veces las obras de Esopo, Perrault, La Fontaine y Fenelon; sin olvidar a Iriarte, el *Quijote* o *Robinson Crusoe*. ¹⁰² Recordemos también las ilustraciones de J. Cuchy, que adornaron *Insolación (Historia amorosa)* de Emilia Pardo Bazán en 1889. ¹⁰³

Esos géneros se completarían con otros igualmente populares en el siglo XIX. Un ejemplo curioso en relación con la alegoría galdosiana y circunscrito al género chico, que creció tras la revolución septembrina de La Gloriosa en 1868, lo conforma la zarzuela *Ortografía* de Arniches, Cantó y

⁹⁹ Véase W. H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois y México, Andrea, 1962, p. 71.

¹⁰⁰ Mariano Baquero Goyanes «Las caricaturas literarias de Galdós», *Monteagudo*, 3, 25, 2020, pp. 15-42. Y véase A. E. Smith, «Los relatos fantásticos de Galdós», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 223-233, donde, aparte de «La Conjunción», considera cuentos alegóricos, «La pluma en el viento», «Thero», «El pórtico de la gloria» y «Rompecabezas».

¹⁰¹ Antonio Martín, «Las aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil de España», *Espéculo, Revista de Estudios literarios*, 2011 (en internet). También cabría recordar el uso pictórico del hombre-letra en los alfabetos humanizados de numerosos carteles y pliegos hasta época reciente.

¹⁰² Antonio Martín, art. cit. Y véase Henry Ettinghausen, *How the Press Began. The pre-periodical Printed News in Early Modern Europe*, A Coruña, SIELAE, 2015, con abundante información sobre los usos de la imagen en los precedentes de la prensa periódica.

¹⁰³ Emilia Pardo Bazán, *Insolación (Historia amorosa)*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez, y Cia, 1889. Y véase la ed. facsímil del ejemplar de la Real Academia Española B 1 II 56, s. I., JdeJ, 2020.

Chapí, estrenada en 1888.¹⁰⁴ Prueba, esta, de la vigencia y popularidad de un recurso retórico en el que la alegorización de la gramática y del léxico se unieron a la de la ortografía, y que sirvió para denunciar cómo los disparates cometidos en ellos eran correlativos a los políticos y sociales.

En esa zarzuela, la crítica a la monarquía, a la religión y a la política se acompasa con los coros de acentos y esdrújulos, sin olvidar el juicio sobre las letras mal escritas y el ataque al abuso de galicismos. El libreto hace que desfilen en escena las letras del abecedario, junto a los paréntesis y las interrogaciones. Y no faltan al reclamo el concurso de personajes como Guión, maestro de gramática, y el Habla Castellana, que, al cantar: «Yo soy el castellano neto», dirá que no admite extranjerismos.¹⁰⁵

La doble lectura satírica, bien que dulcificada, subyace de principio a fin en esa zarzuela, como se ve en el cuadro tercero de *Ortografía*, con la batalla librada entre el conspirador Erre («la letra más revolucionaria, resuelta y republicana del alfabeto») y el borracho Ese. El desfile de letras simbólicas se completará al final con la aparición de los signos ortográficos convertidos en símbolos nacionales (banderas, guitarras y corridas de toros), mostrando la capacidad del llamado género chico a la hora de ofrecer una alegoría lingüística al alcance de todos y que contaba con un precedente galdosiano que bien pudo inspirarla.

Por otro lado, conviene situar el cuento de Pérez Galdós en el contexto de un título que no solo iba ligado a la tradición estudiantil de las clases de latín en las que se traducía habitualmente *La conjuración de Catilina*, sino al hecho de que esta, prodigada en numerosas traducciones, también fue materia fundamental en el teatro decimonónico, como luego veremos. Pero antes de entrar en ello, convendría tener en cuenta la carta que Alfredo Adolfo Camus, maestro de Lengua Latina de Galdós, dirigió en 1858 a Emilio Castelar, pues en ella hacía una defensa clara del latín frente a los conservadores, que, a raíz de la Revolución Francesa, veían un peligro en la enseñanza de la cultura pagana.¹⁰⁶ El hecho de que esa carta vin-

¹⁰⁴ C. Arniches, C. Cantó y R. Chapí, *Ortografía, Obras Completas*, ed. de V. Sotomayor, Madrid, Fundación José Antonio de Castro y Turner Libros, 1889, pp. 121-167.

¹⁰⁵ María Rosal Nadales y Francisco José Rosal Nadales, «Alegoría y sátira social en el género chico: *Ortografía* de Arniches, Cantó y Chapí», *Universitat de Murcia, Digitum*, 30, 2016 (en la red).

¹⁰⁶ Cabría tener en cuenta, como me indica Teresa Jiménez Calvente, la discusión habida en la época entre los partidarios del latín en la enseñanza y sus contrarios, según refleja una carta de 1858 publicada por Camús en la prensa diaria. Véase Alfredo Adolfo Camús, *Carta a Emilio Castelar*, ed. y estudio introductorio de María José Barrios y Francisco Jurado, Madrid, 2015.

dicara a los clásicos desde la perspectiva satírica, defendiéndolos desde la postura de los Santos Padres, no deja de ser significativo a la hora de valorar los principios que nutrieron la alegoría del cuento galdosiano.

También creo que viene al caso recordar la traducción de la obra de Suetonio, que el infante don Gabriel Antonio de Borbón hizo bajo la supervisión de su preceptor Pérez Bayer.¹⁰⁷ Esa edición conjunta de *La conjuración de Catilina* y de *La guerra de Yugurta*, editada en 1772 por el impresor del rey Joaquín Ibarra y que se difundió por Europa y América, se considera el mejor libro impreso del siglo XVIII. Ibarra, que, como es bien sabido, también publicó la edición del *Quijote* de la Real Academia Española, hizo de la traducción de Salustio una obra de arte que se editó no solo con fines propagandísticos al servicio de la monarquía, sino como modelo educativo puesto al servicio de las nuevas ideas que Mayans había auspiciado en su *Idea de la gramática de la lengua latina* en 1768, tras la expulsión de los jesuitas un año antes.¹⁰⁸ La obra de Salustio se constituiría así en un modelo educativo que trascendió el siglo para servir de pauta a generaciones futuras hasta bien entrado el siglo XX.

Pero, más allá del componente educativo que sin duda arrastraban esa y otras ediciones más humildes de *La conjuración de Catilina* y que pudieron ser fundamentales tanto en Galdós como en sus lectores, lo cierto es que el tema estuvo presente en varias tragedias del siglo XIX, cercanas al cuento alegórico.¹⁰⁹ Entre ellas, las obras de José María Díaz: *Julio César* (1841) y *Catilina* (1856), sin olvidar *La muerte de César* (1862) de Ventura de la Vega y la más tardía *¡Bruto!* (1903) de Tomás Rodríguez Alenza, algunas de las cuales fueron prohibidas.

¹⁰⁷ *La conjuración de Catilina y la Guerra de Jugurta por Cayo Salustio Crispo, del infante don Gabriel de Borbón libro impreso en Madrid por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara del Rei Nuestro Señor en 1772.* Hay dos ejemplares en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense: BHFL Res. 449 y BHFL Res. 450. La edición se considera un monumento artístico, por su impresión, y la mejor de su siglo. Ignoramos si Galdós la tuvo en sus manos, pero no deja de ser curioso que, en las ediciones que se conservan de la *princeps*, esta aparezca encuadernada en rojo con filacterías doradas como el diccionario del cuento galdosiano, que además estaba publicado a dos columnas, al igual que la edición de Ibarra. Véase Juan B. Olaechea, *El infante don Gabriel y el impresor Ibarra en la obra cumbre del Salustio*, Madrid, Arbor, 1997.

¹⁰⁸ María Luisa López Vidriero, «Traducción y tramoya: el Salustio de don Gabriel de Castilla», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, XXIII, 129, 1996, pp. 41-53.

¹⁰⁹ Véase por extenso Cristina Martín Puente, «La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, vol. 23.1, 2003, pp. 227-48.

La centuria, pródiga en traducciones de los clásicos, llevó a escena un tema que gozaba de cierto atractivo, como era el del intento de asesinato de César contado por Suetonio, Plutarco, Apiano y otros. Ni que decir tiene que el asunto conllevaba no pocas analogías con la situación política del siglo XIX, al plantear cuestiones como la de la tiranía. Ese fue el caso del *Julio César* de José María Díaz, obra en la que se justificaba el levantamiento de los conjurados, si se veían obligados a liberar al pueblo sirviéndose de la palabra y de la fuerza.¹¹⁰ A su vez, *La muerte de César*, obra de Ventura de la Vega, planteaba intencionadamente, desde su prólogo, el pensamiento crítico, político y social que subyacía en la tragedia.

Sin entrar en el menudo de la obra de Suetonio y en los aspectos revolucionarios que aparecen en las tragedias mencionadas, lo cierto es que a Galdós pudieron atraerle las ideas de Ventura de la Vega, que unió la figura de César al progreso social y a la abolición de la tiranía.¹¹¹ Y no parece asunto menor que el escritor canario, al igual que esos autores trágicos, resaltara en su conjuración la figura de las mujeres, traducida alegóricamente.

El cuento galdosiano trasladó las *Catilinarias* al plano verbal, fraguando una conjuración caballerisca en paralelo con la reminiscencia de la que se había dado por vía militar en el 63 antes de Cristo. Todo ello, sustanciado y sintetizado a leves rasgos, incluidos el discurso y los incendios, pero omitiendo matanzas, asesinatos y exilios. Y no deja de ser curioso al respecto que el discurso de César, abogando por la paz y el perdón frente al odio, subyaga sutilmente en el cuento galdosiano, que unió conjuración y discurso, pero evitó el final trágico de los conjurados y de la muerte de Catilina recogidos en la tradición latina, adornando el cuento con pespuntos satíricos e irónicos, pero propiciando un final más o menos feliz.¹¹²

Galdós, como hemos visto, trasladó al terreno de la caballería andante las batallas romanas, situando las palabras en un terreno fantástico que

¹¹⁰ Ib. En *Catilina*, José María Díaz plantearía el tema de la oposición de un pueblo libre como el romano. Téngase en cuenta que se trataba de un asunto bien conocido, que ya había atraído a Quevedo y a Shakespeare, como muestra *La muerte de César* de Ventura de la Vega.

¹¹¹ Ib., p. 245. Todas esas tragedias pintan a César como un hombre ambicioso y sin escrúpulos, en tanto que los conjurados representan la virtud y la defensa de la libertad.

¹¹² Ernesto Palacio, *Catilina. La revolución contra la plutocracia en Roma*, Buenos Aires, Claridad, 1946. Y véase la tesis doctoral de Irune Berrueta Sainz, *La «Conjuración de Catilina» de Salustio y las «Catilinarias» de Cicerón*, Universidad del País Vasco, 2015, donde habla de cómo se convirtieron en un mito de la antigüedad clásica.

cultivaría años después en *El caballero encantado*, donde seguiría una vez más la senda cervantina.¹¹³ El conflicto entre realidad y ficción de esa obra, planteado sociológicamente, se ofrece a muchos otros niveles, incluidas las técnicas narrativas y la configuración de personajes, tras las huellas de las *Novelas Ejemplares*, del *Quijote* e incluso del *Persiles*.¹¹⁴

En ese sentido, y pese a la adscripción reciente de algunas obras galdosianas al posmoderno realismo mágico, creemos que estas no hacen sino considerar a nueva luz el concepto de lo real maravilloso que Cervantes cultivó en el *Persiles* y otras obras. *El caballero encantado*, que Galdós subtuló como «cuento... inverosímil», ofrece sin duda algunos paralelismos con el cuento alegórico de «La conjuración de las palabras» y sobre todo con *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro en su crítica a la sociedad madrileña de su tiempo y a la religión.

A Cervantes le preocupó, como sabemos, la relación entre la realidad y la ficción, así como el juego entre literatura y vida, que el escritor canario configuró como metaficción en *Tormento* y en otras obras.¹¹⁵ Ya dijo Casaldueiro que «Galdós interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales».¹¹⁶ En *El caballero encantado*, no solo hizo una revisión del *Quijote*, sino de los libros de caballerías, proyectando una perspectiva propia sobre Castilla distinta a la de la Generación del 98. En esa obra, ampliaba además cuestiones que habían planeado nominalmente en «La conjura-

¹¹³ Véase Rodolfo Cardona, «Cervantes y Galdós», *Letras de Deusto*, jul.-dic., 1974, pp. 190 y ss. Ignacio Elizalde, «Cervantes y las novelas galdosianas», *Actas II. Asociación de Cervantistas*, 1989, pp. 233-39, señala cómo Galdós publicó en 1861 «Un viaje redondo en torno al bachiller Sansón Carrasco», ya aludido, en sintonía con un autor que, en 1915, recrearía el viaje de don Quijote y Sancho al Toboso con el que él mismo había realizado por tierras manchegas en 1909.

¹¹⁴ I. Elizalde, *ib.*, p. 239, indica el juego con la ironía y el uso polivalente del narrador, heredado del *Persiles* cervantino, en *El caballero encantado*, obra que sitúa en el terreno de lo fantástico-mitológico. Las huellas del *Persiles* en Galdós y en Rosalía de Castro merecerían sin duda consideración más detenida. La primera edición de *El caballero encantado* apareció en Madrid, Perlado, Páez y Cia, 1909.

¹¹⁵ Mercedes Comellas Aguirrezábal, «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) «Tormento» de Galdós», BVMC (en línea), plantea el tema desde una revisión de la herencia idealista y romántica. La metaficción supondría, en esa obra, la superación del realismo y la fusión del folletín y de la corriente esotérico-krausista, mostrando la doble cara, verdadera y falsa, de la ficción.

¹¹⁶ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961, p. 71. Y véase C. F. Cordero, «*El caballero encantado*: una (re)visión del *Quijote*», *Verba Hispanica*, 15, 2007, pp. 143-50.

ción de las palabras», ahondando en una visión crítica sobre la España de su tiempo.¹¹⁷

La huella de las novelas de caballerías y el cambio de rumbo que representó el *Quijote* como remate a dicha tradición estableció en el siglo XIX un paralelo con las nuevas corrientes novelísticas, que aparece tanto en el plano teórico como en el práctico en numerosas obras galdosianas. El propio Menéndez Pelayo lo sacó a propósito de Galdós, al decir que la novela histórica de su tiempo era una transformación a lo moderno del género caballeresco.¹¹⁸

El caballero encantado sostuvo y mantuvo una perspectiva onírica propia del género satírico que, sin entrar en la alegoría pura, le permitió a su autor ahondar simbólicamente en cuestiones políticas, sociales y estéticas, al igual que había hecho Rosalía de Castro años atrás con su singular caballero de las botas azules. En este caso, sin embargo, Galdós trascendió lo metaliterario y lo fantástico, ofreciendo un final feliz con la regeneración de su héroe, insertándola en un plano moral y político que poco tenía ya que ver con la regeneración literaria de la autora gallega ni con la gramatical de su cuento alegórico.

Al igual que en *La razón de la sinrazón*, de título con reminiscencias cervantinas y goyescas, que se publicó como «fábula teatral absolutamente inverosímil», *El caballero encantado* presentaba materiales oníricos y fantásticos, en una fusión de géneros que mezclaba la novela de caballerías con la bizantina, la picaresca y la pastoril.¹¹⁹ Se trataba de una obra sin-

¹¹⁷ Julio Rodríguez Puértolas, «Galdós y el caballero encantado», en Galdós, *Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975. Y véase la introducción a su ed. de Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra, 1982; y P. Ontañón, *El caballero encantado de Galdós*, México, UNAM, 2000.

¹¹⁸ Menéndez Pelayo, en Benito Pérez Galdós, *La sociedad como materia novelable*, p. 198. El propio Galdós, ib., p. 16, había dicho previamente que la confusión y el desconcierto habían favorecido en su tiempo el desarrollo de la novela, aventurando formas nuevas «que sirven de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados como el *Quijote* es al adiós del mundo caballeresco».

¹¹⁹ Rosa Eugenia Montes Doncel, «Galdós y el componente fantástico. Análisis comparado», *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 489-503, sitúa *El caballero encantado* dentro del realismo mágico, considerando que, a su juicio, Cervantes fue su primer cultivador en el *Persiles*, aunque, como decimos, este habló de «lo real maravilloso». Montes analiza la obra galdosiana a la luz de la utopía heredada de Rousseau y del Krausismo, señalando lo fantástico y la huella del cuento folklórico. En la ed. cit. de *El caballero de las botas azules* de Rodríguez-Fischer, p. 65., esta relaciona la crítica de Rosalía al sistema educativo con el Regeneracionismo y el Krausismo; aspectos que, como vimos, son comunes a Galdós.

gular y controvertida en el plano de la recepción crítica, pero que creo merece ponerse en relación con «La conjuración de las palabras» y con el cuento extraño de Rosalía de Castro.

En *El caballero encantado*, vemos que Galdós trató de documentarse en una bibliografía amplia, como él mismo confesó en una carta a Teodosia Gandarías, donde le decía que la obra se las traía y que había tenido que leer mucha erudición clásica para escribirla.¹²⁰ Su inspiración brotaba, en este caso, del estilo de las novelas de caballerías que desterró Cervantes y que él quería recuperar para ofrecer una dura visión satírica de la sociedad y la política de su tiempo. A través de la alegoría, *El caballero encantado* criticaba todo cuanto había representado la Restauración, tratando de ofrecer un nuevo destino político a España e Hispanoamérica.¹²¹ Y su autor lo hacía configurando el perfil de un héroe que pasaba de lo real a lo maravilloso a través de modernas imágenes especulares muy frecuentes en la novela de su tiempo y sin preocuparle la cuestión de la verosimilitud.¹²²

Para ello, Galdós utilizó, junto a la imagen de los espejos y de la cueva, la del laberinto, presente en «La conjuración de las palabras», ampliándola y configurándola desde una perspectiva marcada por las nuevas corrientes del psicoanálisis.¹²³ Pero, más allá de ese paralelismo, que el autor canario entronca con el laberinto del marqués de Villena en el capítulo VIII y de cuanto se relacionaba con la obra de Cervantes (autor de *El laberinto*

¹²⁰ Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado (cuento real... inverosímil)*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2006, pp. 21-2, dice que ha tenido que recurrir a una amplia erudición a la hora de escribir una sátira social de su tiempo que fundiera realidad y fantasía. Rodríguez Puértolas ofrece, en pp. 25 y ss., una síntesis amplia de la crítica sobre la obra. Y véanse pp. 32 y ss., para la huella clásica y cervantina.

¹²¹ Sobre las distintas teorías de Tuñón de Lara y otros sobre la obra, ib., p. 29.

¹²² Ib., pp. 44-5. Y véase ib., cap. VI, en cuyo título empiezan las inverosímiles andanzas del caballero encantado. En p. 201, aparece la imagen del laberinto con referencias a varios libros de caballerías. Claro que la peregrinación de este caballero tiene también huellas del *Persiles* en su rastreo por los lugares históricos, sin olvidar las de *El peregrino en su patria* de Lope, que merecerían consideración aparte.

¹²³ Es significativo que, en la obra, aparezcan el laberinto y la cueva (Ib., pp. 170 y ss.), tan afines, como decimos, a las alegorías clásicas, incluidas las de Gracián. Cuestión aparte es la de las distintas posturas de Rosalía y Galdós respecto a la vindicación de la mujer, según Leigh Mercer, «Shadowing the Gothic: Rosalía de Castro's *La hija del mar* and Galdós's *La sombra*», *Decimonónica*, 9, núm. 1, 2012, pp. 32 y ss., donde considera que Galdós se enfrentó a las ideas de *La hija del mar* (1859) de Rosalía en *La sombra* (1870), cuyo goticismo ve reproducido más tarde en *El caballero encantado*. Sobre la huella de *La hija del aire* de Calderón en *La hija del mar*, véase Montserrat Ribao Pereira, «A biblioteca de Rosalía de Castro», BVMC, en la red.

de amor), *El caballero encantado*, como señaló Rodríguez Puértolas, tenía un sustrato educativo profundo que conviene relacionar con el que subyace en «La conjuración» y en la obra de Rosalía.¹²⁴ Bastará recordar que el comienzo de *El caballero* galdosiano empieza precisamente con el trazo de una educación malentendida y ociosa, que parece el reverso de la del Caballero del verde gabán en el *Quijote*, y que ya había tenido su remitente en *El caballero de las botas azules*.

Sin ahondar en otros paralelos entre el cuento alegórico de Galdós y *El caballero encantado*, lo cierto es que este recoge de «La conjuración» la alegoría de las palabras y hasta de los signos, caso de la Madre o de los personajes Equis y Hache, aparte del susodicho sustrato caballeresco, ridiculizado en el caballero de Cristo y en la aparición del sabio Merlín. Todo ello multiplicado en ese especular «cuento... inverosímil», que llevó la crítica anticlerical y política a sus últimas consecuencias a través de cronicones y becerros, encantamientos y aojamientos, sin olvidar la reinterpretación de la historia de España, en una clara fusión de realidad y ensueño no exenta de locura.

Galdós llevó a su caballero encantado por los viejos territorios de la sátira lucianesca y los vuelos lunáticos, tan frecuentes en el Siglo de Oro, tratando de explicar el presente desde una visión onírica de la Historia, que, según él, da brincos de cien en cien años sin saber qué le deparará el porvenir. La peregrinación, propia del género alegórico, se dibuja, en este caso, por los caminos de España con una clara revisión histórica, que incluye, entre otros, el símbolo de Numancia, tan cervantino por otra parte.

La curiosa peregrinación del caballero encantado terminará sus aventuras hispánicas en Madrid, con un final feliz que simbolizaba la posibilidad de una nueva España con la que Galdós quería aventurar un futuro político, religioso, educativo y social alejado del presente.¹²⁵ Algo que, con parecidos mimbres, también había tratado de hacer Rosalía de Castro

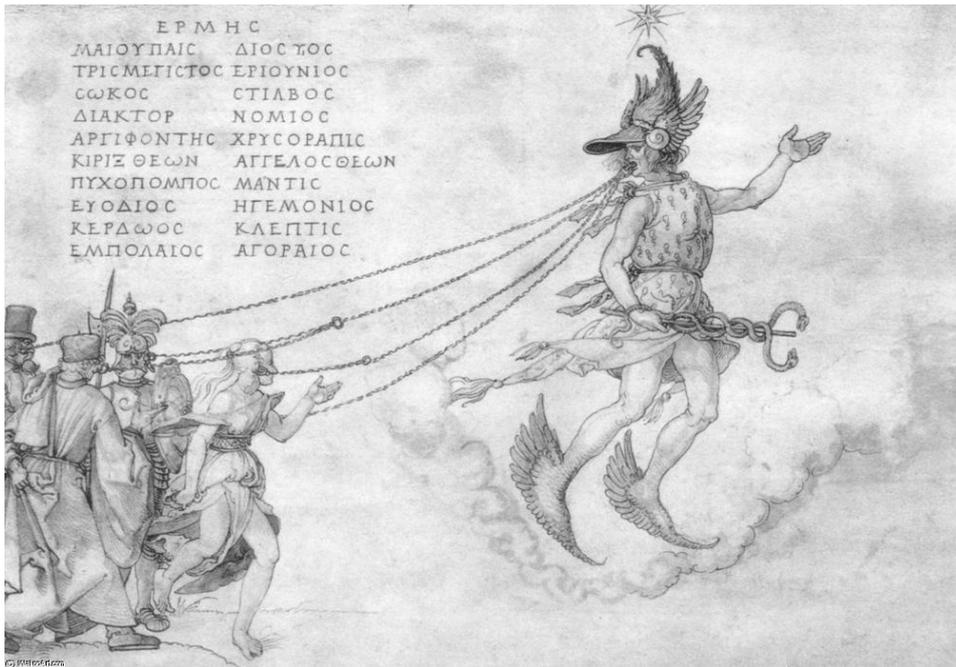
¹²⁴ Rodríguez Puértolas, Ib., pp. 54 y ss., lo considera un tema omnipresente en *El caballero* a través de la figura de la Madre, alegoría de España, relacionando sus teorías educativas con las más avanzadas de su tiempo, incluidas las de la Institución Libre de Enseñanza.

¹²⁵ El programa educativo de *El caballero encantado*, p. 394, llega hasta el final, con la ciudad soñada en la que los protagonistas dicen que construirán «veinte mil escuelas aquí y allí, y en toda la redondez de los estados de la Madre», es decir, de España. Y véase José Álvarez Junco, «*Mater dolorosa*». *La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001; y el artículo-reseña sobre dicha obra de Demetrio Castro, «De tiempos y naciones (Inconsistencia y desatino en *Mater dolorosa*)», *eHumanista*, 46, 2020, pp. 227-246.

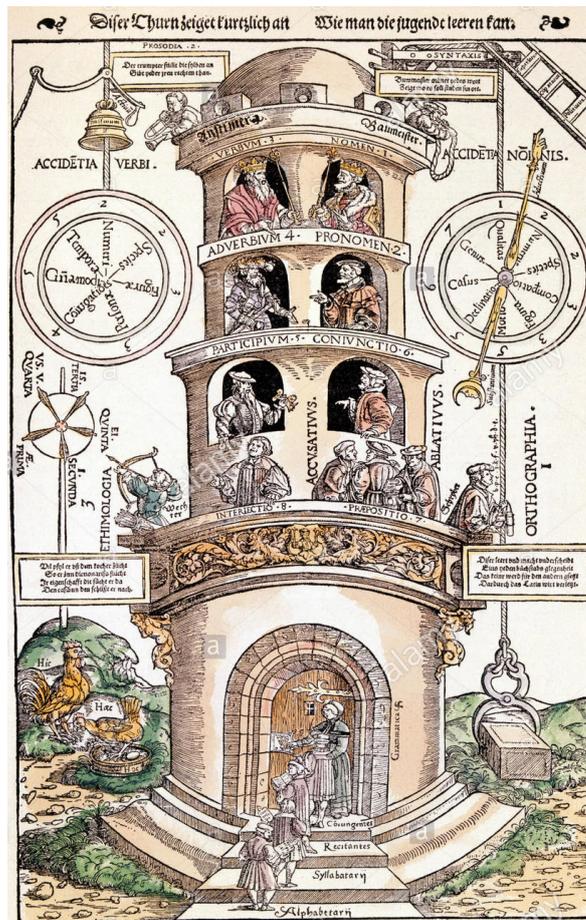
tiempo atrás en *El caballero de las botas azules*, trasladando además su simbolismo a un *Libro de los libros* que cambiara el rumbo de la literatura de su tiempo. La peregrinación del caballero de las botas azules y del caballero encantado por el Madrid y la España de sus épocas respectivas tuvieron sin embargo que sostenerse de una forma más simbólica que alegórica a la hora de narrar unas aventuras no exentas de realismo en la pintura de costumbres.

La variedad de géneros de la obra galdosiana ofrece, como hemos visto, algunos pespuntes dignos de consideración, que enlazan el «cuento alegórico» de «La conjuración de las palabras» con el «cuento... inverosímil» de *El caballero encantado*. Pero antes de esas dos obras Rosalía de Castro con su «cuento extraño» de *El caballero de las botas azules* había ofrecido un precedente curioso en el que la alegoría, inserta en la tradición onírica de la sátira menipea, se puso al servicio de la crítica sobre la sociedad de su tiempo. La obra supuso, además, de principio a fin, toda una revisión literaria que creemos no era ajena a la mantenida por Baltasar Gracián en *El Criticón* con la Fuente de los Engaños y la Cueva de la Nada. En cualquier caso, esas obras de moderna caballería rebasaron el didactismo tradicional de un tropo como el de la alegoría, que dio nuevos frutos en el siglo XIX e incluso en el siguiente, gracias a su evolución simbólica.

La capacidad regeneradora de la literatura en Rosalía de Castro y en Galdós quedaba patente en el recorrido de sus caballeros andantes por el Madrid y la España de su tiempo, convertidos en espacios críticos y meta-literarios. Pero en «La conjuración de las palabras» subyacía sobre todo un mundo relativo a la lengua, que se entiende mejor si lo insertamos en la voluntad educativa de Galdós, que sabía de los valores de la gramática y de la batalla que las palabras libran para regir el curso y el discurso de la vida.



A. Durero: *Alegoría de la Elocuencia*. 1514. Grabado.



Heinrich Vogtherr: *La torre de la gramática*. *Poema para la enseñanza del latín*. 1548. Grabado.

La conjuración de las palabras

Cuento alegórico

BENITO PÉREZ GALDÓS

*Publicado en el diario La Nación,
Madrid, 12 de abril de 1868*

*Imágenes procedentes de los fondos de la
Biblioteca Nacional de España*

Pensamiento moral de la comedia.—Considerando en su conjunto las causas y los efectos de la vanidosa virtud, ó si quisiere mejor, vanidad virtuosa que hemos observado, preciso es confesar que en la vida hay virtudes que parecen defectos y defectos que tienen algo de virtudes.

EMILIO.

LA CONJURACION DE LAS PALABRAS.

CUENTO ALLEGÓRICO.

Erase un gran edificio llamado *Diccionario de la lengua castellana*, cuyo tamaño era tan colosal y fuera de medida, que, al decir de los cronistas, ocupaba casi la cuarta parte de una mesa, de estas que, destinadas á muchos usos, vemos en las casas de los hombres. Si hemos de creer á un viejo documento hallado en un viejísimo pupitre, cuando ponían al tal edificio en el estante de su dueño, la tabla que le sostenía amenazaba ruina, con detrimento de todo lo que encima había. Formábanlo dos anchos murrallones de carton, forrados en piel de becerro jaspado, y en la fachada, que era tambien de cuero, se veía un ancho cartel con letras doradas, que decían al mundo y á la posteridad el nombre y la significación de aquel gran monumento.

Por dentro era una maravilla tan curiosa, que ni el mismo librero de Creta se le igualara. Dividíalo hasta sescientos tabiques de papel con sus números llamados páginas; cada tabique estaba subdividido en tres galerías ó columnas muy grandes, y en estas galerías se hallaban innumerables celdas, donde vivían los ochocientos ó novecientos mil seres que en aquel vastísimo y complicado recinto tenían su habitación. Estos seres se llamaban palabras.

**

Una mañana sintióse un gran ruido de voces, patadas, choques de armas, roces de vestidos, llamamientos y rumores, como si un numeroso ejército se levantara y vistiera con grande prisa, aperciéndose para una atroz y descomunal batalla. Y á la verdad, batalla ó cosa parecida debía ser, porque á poco rato salieron todas ó casi todas las palabras del *Diccionario*, formadas en orden, con fuertes y relucientes armas, formando un escuadrón tan grande que no cupiera en la misma Biblioteca Nacional. Magüillo y sorprendente era el espectáculo que este ejército presentaba, según me dijo el testigo ocular que lo presencié todo desde un escondrijo inmediato, el cual testigo ocular era un viejísimo *Flos sanctorum*, forrado en pergamino, que en el propio estante se hallaba á la sazón.

La comitiva avanzó hasta que estuvieron todas las palabras fuera del edificio; trataré de describir el orden y aparejo de aquella procesion, siguiendo fielmente la veraz, escrupulosa y auténtica narración del *Flos sanctorum*.

Delante venían unos heraldos llamados Artículos, vestidos con relucientes dalmáticas y cotas de finísimo acero; no llevaban armas, y si los escudos de sus señores los Sustantivos, que venían un poco mas atrás. Estos formaban un número cuasi-infinito, y estaban todos tan vistosos y gallardos que daba envidia el verlos. Unos llevaban resplandecientes armas del mas puro metal, y cascos, en cuya cimera ondeaban plumas y festones; otros vestían lorigas de paños de Segovia con listones de oro y adornos recamados de plata; otros cubrían sus cuerpos con liegos trajes talaros, á modo de senadores venecianos. Unos iban caballeros en poderosísimos potros cordobeses; y otros á pié. Algunos habia tambien menos ricos y lujosos en el vestir que los demás; y aun puede asegurarse que habia bastantes pobremente vestidos, si bien estos eran poco vistos, porque el brillo y esplendor de los otros, como que les ocultaba y oscurecía. Al lado de los Sustantivos estaban los Pronombres, que iban á pié y delante, teniendo la brida de los caballos, ó detrás, sosteniendo la cola del vestido de sus amos, ó guiándoles á guisa de lazarillos, ó bien dándoles el brazo para sosten de sus flacos cuerpos; porque sea dicho de paso, tambien habia Sustantivos muy valeducarios y decrepitas, y algunos parecían próximos á morir. Tambien es cierto que habia algunos Pronombres que se hallaban allí representando á sus amos, que se habian quedado en la cama por enfermos ó perezo, y estos Pronombres formaban en la linea de los Sus-

tantivos, como si de tales tuvieran categoria. No es necesario decir que los habia de ambos sexos; y las damas cabalgaban con tanto donaire como los hombres, y aun esgrimían las armas con tanto desenfado como ellos.

Detrás venían los Adjetivos, todos á pié: y eran como servidores ó satélites de los Sustantivos, porque formaban al lado de ellos y atendían á sus razones para obedecerlas. Era cosa sabida que ningun caballero Sustantivo podia hacer cosa buena sin el auxilio de un buen escudero de la familia de los Adjetivos; pero estos, apesar de la fuerza y significación que prestaban á sus amos, no valían solos ni un ardite, y se aniquilaban completamente en cuanto quedaban solos. Eran muy brillantes y primorosos sus vestidos y adornos, de colores vivos y formas muy determinadas; y lo mas particular era que cuando se acercaban al Sustantivo este tomaba el color y la forma de aquellos, quedando trasformado al exterior, aunque en la esencia el mismo.

Como á diez varas de distancia venían los Verbos, que eran unos seres de lo mas extraño y maravilloso que puede concebir la fantasia.

No es posible decir su sexo, ni medir su estatura, ni pintar sus facciones, ni contar su edad, ni definirlos con precisión ni exactitud. Baste saber que se movían mucho, y á todos lados, y tan pronto iban hacia atrás como hacia adelante, y se juntaban dos para andar juntos. Lo cierto del caso, según me aseguró el *Flos sanctorum*, es que sin tales Verbos no se hacia cosa á derechas en aquella república, y si bien los Sustantivos eran muy útiles, no podían hacer nada por sí, y eran como unos instrumentos ciegos, cuando no los dirigía algun Verbo. Tras estos venían los Adverbios, que tenían catadura de pinches de cocina: no servían mas que para prepararles la comida á los Verbos y servirles en todo. Es fama que eran parientes de los Adjetivos, como lo acreditaban viejísimos pergaminos genealógicos, y aun habia Adjetivos que servían en la clase de Adverbios, para lo cual bastaba ponerse una cola ó falda en esta forma: *menfe*.

Las Preposiciones tenían un cuerpo enano; y mas que personas parecían cosas que se movían automáticamente: iban junto á los Sustantivos para llevar recados á algun Verbo, ó vice-versa. Las Conjunctiones andaban por todos lados metiendo bulla; y habia especialmente una llamada *que*, que era el mismo enemigo; y á todos los tenía revueltos y alborotados, porque indisponía á un señor Sustantivo con un señor Verbo, y á veces trastornaba lo que este decía, variando completamente el sentido. Detrás de todos venían las Interjecciones, que no tenían cuerpo, sino tan solo unas cabezas con una gran boca, siempre abierta. No se metían con nadie, y se manejaban solas; que aunque pocas en número, es fama que sabían hacerse valer.

De estas palabras algunas eran nobilísimas y llevaban en sus escudos delicadas empresas, por donde se veía en conocimiento que tenían abolengo latino ó árabe; otras no tenían alcurnia antigua y eran nuevecillas y de poco mas ó menos. Las nobles las trataban con desprecio. Algunas habia tambien que estaban en calidad de emigradas de Francia, esperando el tiempo para adquirir nacionalidad. Tambien habia algunas que se caían de puro viejas, y estaban arrinconadas, aunque las demás tenían consideración á sus canas; y las habia tambien tan petulantitas y pretenciosas, que desdeñaban á las demás mirándolas de soslayo.

**

Llegaron á la plaza del estante, y la ocuparon toda. El Verbo *Ser* hizo una especie de cadahalso ó tribuna con dos admiraciones y algunas comas que por allí habia, y subió á él con intención de hablar; pero le quitó la palabra un Sustantivo muy travieso y hablador, llamado *Hombre*, el cual, subiéndose á los hombros de sus dos edecanos los nobles Adjetivos *Racional* y *Libre*, saludó á la multitud; quitándose la *H*, que á guisa de sombrero le cubría, y empezó á hablar en estos ó parecidos términos:

«Señores: la osadía de los escritores españoles ha irritado nuestros ánimos; y es preciso darle justo y pronto castigo. Ya no basta introducir en sus libros palabras francesas, con gran detrimento nuestro, sino que cuando por casualidad se nos emplea, trastornan nuestro sentido y nos hacen decir lo que no significamos. (*Bien, bien*). De nada sirve nuestro noble origen latino, ni la exactitud de nuestro significado. Se nos desfigura de un modo que da grima y dolor el recordarlo. Así, permítidme que me conmueva, porque las lágrimas brotan de mis ojos y no puedo reprimir la emoción.» (*Nu-tridos aplausos*.)

El orador se enjugó las lágrimas con la punta de la *e*, que le servía de faldon, y ya se preparaba á continuar, cuando le distrajo el rumor de una disputa, que no lejos se habia entablado.

Era que el Sustantivo *Sentido* estaba dando de migajones al Adverbio *Comun*, y le decía:

—Perro, follen y sício vocablos: por tí me traen asendereado, y me ponen como salvaguardia de toda clase de desatinos. Desde que un escritor no entiende palotada de una ciencia, se escuda con el *sentido comun*, y ya le parece que es el mas sábio de la tierra. Vete, sício Adjetivo, lejos de mí, ó te juro que no saldrás con vida de mis manos.

Y al decir esto, el *Sentido* enarboló la *t*, y dándole un garrotazo con ella al Adjetivo, lo dejó tan mal parado, que tuvieron que ponerle un vendaje en la *o*, y bizmarlo las costillas de la *m*, porque se iba desangrando por allí, con mas prisa que satisfacción.

—Haya paz, señores, dijo un Sustantivo femenino llamado *Filosofía*, que con dueñescas y blanquimas tocas apareció entre el tumulto. Mas en cuanto le vió otra palabra llamada *Música*, se echó sobre ella y empezó á mesarla los cabellos y á darle coeces, diciendo:

—Miren la bellaca, la sándia, la loca; ¿pues no quiere llevarme encadenada con una Preposicion, diciendo que yo tengo *Filosofía*? Yo no tengo sino *Música*, hermana, y ruegue á Dios no se pndra de vieja, si anda en compañía con la *Alemána*, que es otra vieja loca.

—Quita allá, papuerca, dijo la *Filosofía* arrancándole á la *Música* el penacho ó acento que muy erguido sobre la *u* llevaba; quita allá, que para nada vales, ni sirves mas que de pasatiempo pueril.

—Poco á poco, señoras mías, dijo un Sustantivo alto, delgado, flaco y medio tísico, llamado el *Sentimiento*. A ver, señora *Filosofía*, si no me dice usted esas cosas á la *Música*, ó tendremos que vernos los dos. Estése usted en paz, y deje á Perico en su casa, porque todos tenemos trapitos que lavar, y si yo saco los suyos, ni con colada habrán de quedar limpios.

—Miren el mocos, dijo la *Razon*, que andaba por allí en traje de mañana, y un poquillo desmelenada; ¿qué sería de vueas mercedes sin mí? No reñir, y cada uno á su puesto; que si me incomodo...

—No ha de ser; dijo el sustantivo *Mal*, que á la sazón llegaba.

—¿Quién lo mete á usted en estas danzas, tío *Mal*? Váyase con Dios, que ya está demás en el mundo.

—No señoras, perdonen usias; que no estoy sino muy relebien. Un poco decaidillo estaba; pero despues que he tomado este lacayo, que ahora me sirve, no me va tan mal.

Y mostró un lacayo, que era el adjetivo *Necesario*.

—Quitémela que la mato, dijo la *Religion*, que habia venido á las manos con la *Politica*; quitémela, que me ha usurpado el nombre para ocultar en el mundo sus socialinas y gatuperias.

—Basta de alusiones personales, dijo el sustantivo *Neo*, que todo tiznado de negro se presentó para poner paz en el asunto.

—Déjelas que se arañen, hermano, dijo la *Hipocrestia*, que estaba rezando el rosario en una sarta de puntos suspensivos; déjelas que se arañen, que ya sabe vuestra señoría que rabian de verse juntas. Entendámonos nosotros, y dejémoslas á ellas.

—Sí, bien mio... ¿pero cuándo nos casamos, dijo el Sustantivo masculino?

—Pronto, luz de mis ojos, dijo el femenino.

Mientras estos dos amantes desaparecían abrazados entre la multitud, se presentó un gallardo Sustantivo vestido con relucientes armas, y trayendo un escudo con primorosas figuras y lemas de plata y oro. Este sustantivo se llamaba el *Honor*, y venía á quejarse de los innumerables desatinos que hacían los humanos en su nombre, dándole las mas raras aplicaciones y haciéndole significar lo que mas les venia á cuento. Pero el sustantivo *Moral*, que estaba en un rincón atándose un hilo en la *l* porque se la habian roto en la refriega anterior, se presentó atrayendo las miradas de todos. Quejóse de que se le subían á las barbas ciertos adjetivos advenedizos; y concluyó diciendo que no le gustaban ciertas compañías y que prefería andar solo, con lo cual se rieron mucho otros Sustantivos, que no llevaban nunca menos de seis Adjetivos de servidumbre.

Entretanto, el sustantivo *Inquisicion*, que era una vieja que no se podía tener, estaba pegando fuego á

una hoguerilla que había hecho con interrogantes gastadas y palos de t e y algunos paréntesis rotos, en la cual hoguera dicen que quería quemar a la *Libertad* que andaba dando zancajos por allí con singular gracia y desenvoltura. Por otro lado estaba el verbo *Matar* dando grandes voces y cerrando el puño con rabia, diciendo de vez en cuando:

—¡Si me conjugo!

Lo cual oyendo el sustantivo *Paz*, vino corriendo con tanta prisa, que tropezó en la z, con que venía calzada y cayó cuan larga era dando un gran batacazo.

—Allá voy, dijo el sustantivo *Arte*, que ya se había metido á zapatero. Allá voy á componer ese zapato, que es cosa de mi incumbencia.

Y con unas comas lé clavo la z á la *Paz*, que tomó vuelo y se fué á hacer cabriolas ante el nombre propio *Chassepot*, de quien dicen que estaba grandemente enamorada.

No pudiendo el verbo *Ser*, ni el sustantivo *Hombre*, ni el adjetivo *Racional*, poner en órden á aquella gente, y comprendiendo que de aquella manera iban á ser vencidos en la desigual batalla que con los escritores españoles iban á emprender, resolvieron volverse á su casa. Dieron órden de que cada cual se fuera á su calda, y así se cumplió, aunque costó gran trabajo encerrar á algunos rezagados que se empeñaban en alborotar y hacer el coco.

Resultaron de este tumulto algunos heridos, que aun están en el hospital de sangre del *Diccionario*. Han determinado congregarse de nuevo para examinar los medios de imponerse á los escritores. Se está redactando un reglamento que establecerá el órden en las discusiones. Aquella conjuración no tuvo resultados, pues gastaron el tiempo en escrítes debates y luchas intestinas, en vez de congregarse para combatir al enemigo comun: así es que concluyó todo con mas prontitud que fruto.

El *Flos sanctorum* me aseguró que la *Gramática* había mandado al *Diccionario* una embajada de géneros, números y casos, para ver si por las buenas y sin derramamiento de sangre, se arreglaban los trastornados asuntos de la *Lengua castellana*.

B. PEREZ GALDÓS.

DATOS PARA LA HISTORIA.

CUENTO, POR ALFONSO KARR.

(Continuacion.)

De pronto se oye á lo lejos ruido de voces y de pasos. El príncipe manda dirigirse hacia la derecha para alzarse de este ruido. Deben hallarse muy cerca de la ciudad y penetrarán en ella por la última puerta del lado contrario. Pero ¡calle! ¿es ya de día? ¡Que rojizo está el cielo! Nunca se ha visto una aurora tan espléndida y brillante levantarse por detrás de Nihilburgo. Adelantan un poco mas. ¡Oh cielos! ¡Son llamas! ¡La ciudad está ardiendo! Dejan los prisioneros y el botín al cuidado de un tercio del ejército y los demás se precipitan á apagar el incendio.

¡Cómo es que no se oye ningún grito pidiendo auxilio? ¡Habría sucumbido las mujeres y los niños presa de las llamas sin despertarse? Llegan, por fin, dominan el fuego que ha reducido ya dos cabañas á cenizas, y se encuentran con que todas las casas están abandonadas.

Rayo el alba por fin, llegan el botín y los prisioneros conducidos por los vencedores, que entonan cantos guerreros. Nadie sale de las casas. Se encierra provisionalmente á los prisioneros en dos abandonadas, y se ponen en ellas centinelas.

Todos se apresuran á entrar en sus casas con su parte de botín, y el príncipe Cederico es de los primeros. Pero ¡cuál es su sorpresa al no hallar ninguna de las damas de la procesal! Se apresura á entrar en la habitación de esta y no está tampoco! Qué dase sorprendente del desórden que reina, de los muebles rotos, de las puertas arrancadas; el palacio ha sido sin duda saqueado. El príncipe, en el colmo de la desesperación, quiere sentarse y no encuentra ni una silla.

Y no es el monarca el único que sufre tan dolorosa sorpresa. Todos sus súbditos encuentran sus respectivas moradas escrupulosamente desahucadas. No hay en Nihilburgo ni una mujer, ni un niño, ni un viejo, ni siquiera un mueble entero.

Se reúnen todos tumultuosamente en la plaza pública,

y el príncipe arenga á sus súbditos, manifestándoles que todo induce á creer que el pérfido enemigo, abusando cobardemente de las sombras de la noche, ha penetrado en la ciudad y se ha abandonado con infame menosprecio del derecho de gentes á todos los horrores de que es capaz una soldadesca desenfundada.

Lleban entonces todos á los microburgeses de dictorios y maldiciones, y se admiran sinceramente de que el cielo deje impunes á bandidos semejantes.

No menos se admiraban al mismo tiempo los microburgeses en su desierta capital de que el cielo no destruyera con un rayo de su cólera á los malvados nihilburgeses. Como habrán conocido ya mis lectores, el mismo día de la *fiesta de la paz*, los microburgeses habían pensado como los de Nihilburgo que sería fácil sorprender á sus vecinos y enemigos trastornados sin duda por los vapores del vino. Se habían puesto en camino por sendas estraviadas, y habían tenido las mismas vacilaciones, los mismos terrores, idéntico éxito que los nihilburgeses, llevándose, como estos, todo lo que encontraron en la ciudad y encontrándose tambien sus hogares desiertos; catástrofe que, como á los otros, les impulsó á maldecir á sus enemigos y á creer que Dios se apresuraría á castigar cruelmente su injustificable perfidia.

El duque Ernesto de Microburgo había sido mas afortunado que su enemigo, porque encontró en el palacio del príncipe Cederico CXXVII á la esposa de este, la bella Foedora y se la llevó consigo apesar de sus lágrimas y de sus súplicas. No necesitó decir que al encontrarse mutuamente en tan envidiable estado, no tardaron las dos naciones en enviarse parlamentarios para arreglar el asunto de la mejor manera posible y á gusto de todos. Al cabo de largas discusiones, se convino en que cada uno devolvería lo que había tomado en el país vecino, y que de la expedición no les quedaría á ambos países mas que la gloria de haberla ejecutado.

Firmado el pacto, fué preciso proceder á su realización. Se comenzó por cambiar el oro y la plata, luego los muebles, después los animales, y por fin se llegó á la parte mas difícil y delicada del cambio: á dar y tomar las mujeres.

Unos y otros se habían escedido algo, como es de costumbre en el saqueo de una ciudad, unos y otros habían abusado mas ó menos de las influencias del vencedor y dueño sobre las vencidas esclavas.

De aquí que cada uno, al recordar el poco respeto que había tenido al honor conyugal de sus vecinos, no pudiera dejar de estremecerse pensando que su propia mujer se encontraba en posición idéntica á la del enemigo que él guardaba en rehenes. Sin embargo, apesar de la igualdad de ambas situaciones, como cada uno se creía mejor mozo y mas simpático que los demás hombres, como pensaba que su esposa lo adoraba de un modo singular y casi único, natural era que pensase que de fijo había evitado por su parte la desgracia que á los demás había cabido en suerte.

Por otro lado, tanto las nihilburgesas como las microburgesas, cual si todas se hallaran de comun acuerdo, al volver á sus casas, se apresuraban á asegurar que en sus raptores solo habían encontrado buen proceder, respeto y cortesía, y todas juraban y perjuraban que no se habían atrevido ni á cozerlas la mano; lo cual, microburgesas y nihilburgesas respectivamente creían de muy buen grado, sintiéndose así dispuestos á dar las mas fervientes gracias á Dios y á su fortuna.

Entretanto, los nihilburgeses no se cansaban de burlarse unos con otros de sus enemigos, acusándolos de tímidos, inocentes y necios.

Mientras, los microburgeses por su parte decían: —¡Pobres nihilburgeses! Es la gente mas cándida y tímida del mundo. Ya podemos darles mujeres á guardar, porque está visto que son unos pobres diablos.

Y sonreían de la manera mas maliciosa que puede imaginarse.

Y no era esto solo, sino que al mismo tiempo que cada habitante de Microburgo y de Nihilburgo se creía particularmente favorecido por el cielo y concedía una fé ciega á la relación de su mujer, sobre las consideraciones de que había sido objeto, no cesaba de reirse interiormente de la credulidad de sus vecinos, que sin fundamento de ningún género pensaban que los enemigos habían respetado á sus esposas, al tenerlas prisioneras.

(Se continuará.)

SALA DE VARIOS.

¡AY!

A veces, caro lector sentí impulsos de gritar: ¡favor! ¡sacarroll favor! y es que padezco un dolor que no lo puedo aguantar.

A veces vengo inspirado con afán de distraeros, y escribo mas que el Testado; pero estoy tan trastornado, que pongo por letras... ceros.

Este dolor tan cruel, lector, ni crece ni mengua, y consumiéndome en él, aun no sé si está en mi piel, en mis huesos ó en mi lengua.

«No tenga usted aprension,» me dijo ayer D. Torcuato, el profesor de violon; «ese mal, en mi opinion, no es mas que un dolor... de flato.»

«¡Flato! ¡Si señor! ¡Caball!» —dijo entonces don Rufino;— «yo me he curado ese mal, y de un modo radical, tomando sopas en vino.»

«¡Estraña remedio á fé!» gritaron todos en coro; y yo entonces protesté, temiendo que el comité me tomase por un loro.

Dicenme que tengo miedo; y yo sin querer me apoco, que aunque á los males no cedo, la verdad es, que no puedo hablar, ni escribir tampoco.

**

Aceróse un pollo el Jueves Santo á saludar á una linda y elegante jóven que estaba sentada junto á una mesa de petitorio en una de las iglesias de esta corte.

—A ver qué me da usted para los pobres, le pregunta esta.

—¡Para los pobres! Ha de saber usted que yo soy el pobre mas pobre, y que hoy la pido la limosna de una palabra cariñosa.

—Es que yo solo acostumbro á socorrer la miseria justificada, contesta tranquilamente la discreta jóven.

**

Los periódicos de Paris dan noticia de un ingenioso reclamo ideado por una modista del faubourg Saint-Germain.

Vive en una calle estrecha, cuya acera es casi microscópica. Pasa una señora por delante del establecimiento y se siente cogida por detrás; tira del vestido y este se rompe y continúa enganchado en una pequeña escarpia, especie de anzuelo, onidulosamente disimulado.

Inmediatamente salen dos ó tres jóvenes de la tienda, lamentan el percance y hacen entrar á la señora para coserla aquel giro.

Una vez dentro la victima, se apresuran á abrir cajas, á sacar lazos, flores, encajes, etc., á colocarlos sobre el mostrador, á mudarlos de sitio, á correr de una parte á otra, á hacer paquetes, á abrir cartas; en una palabra, despliegan una actividad inusitada, y entretanto se oye una voz que no cesa de decir:

—No olvidar que la señora condesa espera su adorno para el baile de esta noche.

—¡Han llevado ya el sombrero de la señora princesa!