

LA LITERATURA ITALIANA EN *LAS TORMENTAS DEL 48* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

LIEVE BEHIELS
Katholieke Vlaamse Hogeschool, Antwerpen

Las tormentas del 48 es la primera novela de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós y se editó en 1902. Teniendo en cuenta que los *Episodios Nacionales*, además de apasionantes lecciones de historia, son ante todo obras literarias, quisiéramos enfocar unos aspectos culturales y literarios de la novela: nos preguntaremos cuál es la función de las alusiones a obras y autores italianos y de las citas de poemas italianos en *Las tormentas del 48*.¹ Presentemos primero la novela.

La novela constituye las llamadas *Confesiones* del narrador-protagonista Pepe Fajardo. Empiezan a redactarse cuando Fajardo regresa a España en el otoño de 1847, después de haber pasado algo más de dos años en Roma como estudiante de teología. En sus años romanos descubre y pierde la libertad, y este movimiento de liberación personal y de vuelta al redil se repetirá durante los años siguientes que pasará en Madrid.

1. Montesinos dedica 140 páginas a la cuarta serie, pero no ha reparado en las citas italianas; según él, «Nunca como ahora fue Galdós tan parco en referencias a la literatura» (Cf. J. MONTESINOS, *Galdós III*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 242). En los libros de Brian Dendle (*Galdós. The mature thought*, Lexington, University Press of Kentucky, 1980) y de Hans Hinterhäuser (*Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963) ni siquiera figura la estancia italiana. Alfred Rodríguez (*An Introduction to the «Episodios Nacionales»*, Nueva York, Las Américas, 1967, p. 141) la menciona de paso. Sólo Antonio Regalado ha comentado una función del contacto con la cultura italiana: «Su educación en Italia le facilitó el formarse una apreciación cosmopolita del fondo ideológico de las revoluciones del 48, que le servirá de punto de partida para su educación política, y que el autor va a utilizar para contrastarla con la visión provinciana española de los mismos sucesos». (Cf. A. REGALADO GARCÍA, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española 1868-1912*, Madrid, Ínsula, 1966, p. 367).

Comienza a escribir cuando acaba de cruzar el Mediterráneo, es decir, en la frontera que separa sus jóvenes años italianos de su vida adulta.

Desde la primera secuencia de sus *Confesiones*, que lleva la fecha del 13 de octubre de 1847, Pepe Fajardo se presenta como un lector ya que lo único que se salva de la estancia en Italia son los libros. ¿Qué es lo que lee el joven Fajardo?:

Los tomos de la *Storia d'ogni Letteratura*, del abate Andrés, y el *Primato degli italiani* de Gioberti, están caladitos hasta las costuras del lomo; mejor han librado Gibbon, Ugo Fóscolo, Pellico, Cesare Balbo y Cesare Cantú, con gran parte de sus hojas en remojo. Helvecio se puede torcer y Condillac se ha reblandecido...²

Podríamos decir que Fajardo tiene, literalmente, un «gran bagaje intelectual». Los siete volúmenes de la obra del jesuita Juan Andrés, *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1789), constituyen una referencia obligada para la época. El libro de Gioberti, *Degli primato morale e civile degli Italiani* (1844) al que se harán varias referencias a lo largo de la novela, es típico de una visión política que buscaba la solución del problema italiano en una fusión entre la tradición cristiana y el moderno liberalismo. Con *Delle Speranze d'Italia* (1844), Cesare Balbo toma posición frente a Gioberti y Cantú preconiza a su vez la unidad de Italia. Los literatos italianos enumerados comparten la preocupación por el futuro de su patria y el compromiso político y vital. Algunos —Pellico, Fóscolo— son representativos de cierto tipo de emotividad. Los dos aspectos presentes en núcleo en esta cita se desarrollarán en la novela y serán objeto de comentario. La presencia de Gibbon, Condillac y Helvetius se explica por el hecho de que la estancia en Roma no sólo constituye una apertura a Italia, sino a la vida intelectual europea en general, con la que Fajardo no había podido familiarizarse en el seminario de Sigüenza. Esta modernidad implica conceptos clave tales como ilustración, ciencia, libertad del pensar, libertad política.

En la secuencia del 23 de octubre de 1847, Fajardo cuenta su exploración de Roma en el verano de 1845. Descubre los monumentos arquitectónicos al mismo tiempo que los literarios:

El Campo Vaccino fue para mí libro sabido de memoria, y los museos del Vaticano y Capitolio estamparon en mi mente la infinita variedad de las bellezas. A los seis meses hablaba yo italiano lo mismo que mi lengua natal; los pensamientos se me salían del cañete vestidos ya de las galas del *bel parlare* y metidos Maquiavelo y Dante, Leopardi y Manzoni dentro de mi cerebro, me enseñaban a compo-

2. B. PÉREZ GALDÓS, *Las tormentas del 48. Obras completas II* (ed. F. C. Sainz de Robles), Madrid, Aguilar, 1951, p. 1.357. Para no multiplicar las notas, nos referiremos a esta novela poniendo entre paréntesis detrás de cada cita *T*, como abreviatura del título, y la página de esta edición.

ner verso y prosa, figurándome yo que no era más que una trompa o caramillo por donde aquellas sublimes voces hablaban (T, 1359).

Aquí los autores enumerados no figuran por su relevancia ideológica, sino por su importancia estética que une a clásicos y modernos más allá de los siglos.

Fajardo va abandonando sus estudios teológicos porque le apasionan cada vez más las cosas profanas. Para meterle en cintura, su tutor, don Matías Rebolledo, le coloca de interno en un convento donde se hace amigos de dos otros jóvenes que comparten su ansia de libertad: Fornasari, «revolucionario en música», que canta las arias de Verdi, y Della Genga, que «tenía semejanza con Bellini y con Silvio Pellico» (T, 1361). Que el joven revoltoso Fornasari cante Verdi no es ninguna casualidad, teniendo en cuenta el compromiso político del compositor a favor de la unificación de Italia; su ópera *Nabucco*, cuyo libreto cuenta la liberación del pueblo judío de la esclavitud en Egipto, se estrenó en 1842.³ Della Genga, «de complexión delicada, nerviosa y fina» (T, 1361) es la otra vertiente de la juventud romántica y así se explica la asociación con el compositor Bellini que murió a los 34 años (1801-1835), dejando pocas pero importantísimas óperas de temas sentimentales que pertenecen a lo más granado del *bel canto*. La comparación con el autor de *Le miei prigionie* (1832), Silvio Pellico, que pasó largos años encerrado en cárceles italianas y austríacas, puede basarse en el tono melancólico de su relato.

Los tres amigos siguen discutiendo firme sobre temas filosóficos, leen en secreto libros «prohibidos» (el sensible Della Genga posee las *Ideas sobre la Historia de la Humanidad*, traducción de las *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* de Herder (1784-1791) y el más atrevido Fornasari esconde un ejemplar de *De l'humanité, de son principe et de son avenir* (1840) del filósofo y socialista francés Pierre Leroux).

Un día deciden escaparse del convento. El trío se deshace por falta de medios de supervivencia, y Pepe Fajardo vuelve cabizbajo a la casa de don Matías. Para colmo de desgracia aprende allí la muerte de su protector. Pasa a la tutela del cardenal Antonelli y vuelve a tomar algo más en serio sus estudios.

Como Mastai Ferretti sale elegido del cónclave después de la muerte del papa Gregorio XVI, el pueblo romano entra en efervescencia y espera del nuevo papa Pío IX la liberalización política de toda Italia unida en la fe católica. En medio de este clima de entusiasmo, Fajardo escribe su primera obra, un ensayo titulado *Risorgimento dell'Italia una e libera* y la ofrece a Antonelli. Se trata

3. Cf. G. KOBBE, *Tout l'opéra*, París, Laffont, 1980, p. 287: «*Nabucco* fut le premier vrai succès de Verdi, l'opéra qui fit de lui le premier grand compositeur d'Italie en l'identifiant publiquement, en raison du sujet, aux aspirations politiques du pays. Il ne faut pas seulement imputer ce succès aux qualités musicales de l'oeuvre, mais aussi à la façon dont Verdi sut exprimer le désir de liberté et d'autonomie de ses compatriotes. Chaque Italien qui entendait «*Va pensiero*» ne pouvait manquer de s'identifier au chœur des exilés qui le chantait».

probablemente de un calco del *Primato* de Giobetti, como lo parece indicar el título y el comentario de Antonelli, que le aconseja que no «robbase tiempo a [sus] estudios para meter[se] a divagar sobre lo que ya habían tratado las mejores plumas italianas» (T, 1367).

Hasta ahora las alusiones a figuras literarias y a la cultura en general contribuyen a esbozar un clima vital. En el capítulo cuarto de la novela se añade otra función: la literatura le sirve al personaje como medio de seducción y al mismo tiempo como eco de sus emociones.

Pepe Fajardo se encuentra debilucho, y Antonelli le manda a su residencia en el campo. Una campesina algo mayor que él, Barberina, se preocupa por su bienestar material y a cambio Pepe se encarga de enseñarle a leer y a escribir. Empieza con *I Promessi Sposi* de Manzoni. Barberina «lloraba con las ternezas religiosas de Manzoni, se entusiasmaba con el fiero nacionalismo de Monti y de Alfieri, y Leopardi la dejaba no pocas veces silenciosa y cejijunta» (T, 1369).

No paran ahí los acontecimientos: Barberina se convierte a su vez en tutora del joven al que quiere preservar de las perversiones del mundo. Siguen las clases de lectura: «Después del *Jacopo Ortis* y de las *Prisiones*, leí parte de la *Eloísa* de Rousseau, y de aquí saltamos a las *Confesiones*, cuyos primeros capítulos fueron el encanto de Barberina» (T, 1369). Después de los libros italianos, *Ultimi lettere di Jacopo Ortis* (1802-1817) de Ugo Foscolo y *Le miei prigioni* de Silvio Pellico, *Julie ou La nouvelle Héloïse* —una de las fuentes de Foscolo— y *Les Confessions* del filósofo ginebrino. El fragmento que más le interesa a Barberina es el de la iniciación que recibe el joven Juan Jacobo en casa de madame de Warens. Luego de comentado el fragmento, ocurre lo que el lector veía venir; dice el narrador: «Mi amor a la verdad me obliga a terminar este relato repitiendo el famosísimo *que giorno piú no vi leggemo avanti*» (ib.).⁴ He

4. En la cita, tal como está reproducida en la edición que manejamos, hay una errata: *avanti* en lugar de *avante*. Reproducimos el verso aquí dentro de un contexto algo más amplio:

Noi leggiavamo un giomo per diletto
di Lancialotto, come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per piú fiata li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
- ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso.
La bocca mi bacio tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giomo piú non vi leggemo avante.»

(Cf. DANTE, *Inferno V*, vv. 127-138, *Le Opere* (ed. Società Dantesca Italiana), Florencia, Bemporad, 1921, p. 500).

aquí la primera cita de la novela, en italiano y en cursiva en el texto. No es casualidad que se trate de uno de los versos más célebres del *Inferno* de Dante, la caída en la tentación de Paolo y Francesca. Este verso sólo basta para que el lector evoque la analogía situacional entre los dos fragmentos.⁵ Tanto en el intertexto italiano como en el texto galdosiano se trata de dos enamorados cuya lectura conjunta de un fragmento erótico —la novela de Lanzarote en el primer caso y las *Confesiones* de Rousseau en el segundo— les impulsa a la acción. Con justicia dice Cesare Segre que el verso de Dante constituye una de las dos «máximas reticencias»⁶ de la literatura italiana.

La colocación de la cita es igualmente significativa: se sitúa al final del capítulo IV. El capítulo siguiente empieza con las consecuencias: «Alegría insensata y sombríos temores alternaban en mi alma desde aquel día» (T. 1369). No es la primera vez que Galdós escamotea una escena de entrega amorosa entre dos capítulos, ni que utiliza para ello el episodio de Paolo y Francesca: en *Tristana* (1892) ocurre otro tanto.⁷

Por otro lado no deja de ser evidente la autoironía del narrador-protagonista que hace una utilización paródica de la cita. En el capítulo V tenemos otras dos citas poéticas. Fajardo tiene miedo a que se descubra su «delito» y exclama: «*Ahí, como mal me governasti, amore!*», un verso del poema «Il primo amore» de los *Canti* de Leopardi. Se trata otra vez de una analogía situacional —si es que este adjetivo puede aplicarse a un poema eminentemente lírico— ya que en los dos casos se trata de la amargura que deja el primer amor, presente en el título del poema.⁸ Claro está que entre el aturdimiento de Fajardo, que se alegra de los disturbios callejeros en Roma para que su transgresión de la moral quede escondida y la desesperación interiorizada que emana del poema de Leopardi se observa un salto de nivel apreciable.

5. Utilizando la terminología de Jenny podríamos decir que se trata de una «isotopía metafórica»: «*Isotopie métaphorique*: un fragment textuel est appelé dans le contexte par analogie sémantique avec lui» (Cf. L. JENNY, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 1976, p. 274).

6. C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 107.

7. Al final del capítulo XII, Tristana manda a Saturna a casa de Horacio para decirle que esté solo al día siguiente. Su última frase es: «Si este hombre [Don Lope, su tutor] me mata, máteme con razón» (*Tristana. Obras completas IV* (ed. F. C. Sainz de Robles), Madrid, Aguilar, 1951, p. 1.569). El capítulo XIII empieza por: «Y desde aquel día ya no pasaron más» (*ib.*), donde se podría, a nuestro entender, detectar un eco del verso de Dante, cuya obra es la primera lectura compartida por los amantes.

8. Citemos el contexto del verso de Leopardi:

«Ahi come mal mi governasti, amore!
Perché seco dovea sì dolce affetto
Recar tanto desio, tanto dolore?»

(Cf. G. LEOPARDI, *Opere I*, Florencia, Le Monnier, 1845, p. 39).

Cuando Fajardo tiene que despedirse de Italia porque Antonelli descubrió su secreto y lo manda de vuelta a casa, dice:

Así como los antiguos ponían sus muertos en las constelaciones, yo quiero darte [Barberina] luminosa eternidad en el firmamento... Durante las noches en mi largo viaje, he clavado de continuo mis ojos *nelle vaghe stelle dell'Orsa* (T, 1371).

Aquí la cita viene a integrarse completamente dentro de la estructura sintáctica de la frase.⁹ Al contrario de lo que ocurre con las dos citas anteriores, aquí no hay analogía situacional, y no se respeta el contexto sintáctico original: en efecto, el primer verso del poema «Le ricordanze» de Leopardi empieza por «Vaghe stelle dell'Orsa»¹⁰ y es desde la casa de la infancia, no durante un viaje, que el poeta habla con las estrellas y evoca al final el recuerdo de un amor muerto.

Dentro del mismo capítulo V puede observarse otro tipo de cita dantesca: el narrador se sirve de giros que se utilizan en el *Inferno* para indicar el cambio de interlocutor en el diálogo. Se encuentran dos ejemplos de este fenómeno en la última conversación que mantienen Antonelli y Pepe Fajardo.

Con más miedo que finura contesté que me parecía muy bien. *Ed egli a me:*

—Hijo mío (...).

Parecióme que (...) su eminencia echaba mano de los tópicos que sólo sirven para aleccionar a la infancia, sin tener más que un valor pedagógico semejante al de las palmetas. *Poi ricomincio.*

—Tus facultades prodigiosas se pierden en la distracción (T, 1371).

Estas mismas fórmulas se encuentran para marcar los turnos en los diálogos entre Virgilio y Dante o entre Dante y otros personajes del *Inferno*. Su presencia puede explicarse por la proximidad de la primera cita. Este capítulo V es el

9. Podríamos calificar esta operación como una «isotopía metonímica»: «*Isotopie métonymique*: un fragment textuel est utilisé, appelé, parce qu'il permet de poursuivre avec une précision souvent 'de première main' le fil de la narration» (Cf. L. JENNY, *op.cit.*, p. 274).

10. A continuación reproducimos el verso con algo de contexto:

«Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tomare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillante,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioe mie vidi la fine.»

(Cf. G. LEOPARDI, *op. cit.*, p. 71).

punto culminante y el final de la aventura italiana, lo que puede constituir otro motivo de la concentración de las citas.

Al volver a Madrid, el aprendizaje italiano se va degradando. El protagonista le da lecciones a su hermano Agustín que quiere lucirse en la tertulia:

Ante aquel discreto senado quiere Agustín hacer gala de su ciencia y de hallarse muy al tanto de las ideas que en la actualidad *agitan a los pensadores europeos* y como *la idea del día* es el liberalismo papal y la filósofa histórica de Gioberti y de Balbo, viene a mí por las tardes, un poquito antes de comer, a pedirme que en cuatro palotadas le dé una *tintura* de estas sabias doctrinas (T, 1380).

La lección supera las capacidades intelectuales de Agustín, que a duras penas sabe retener en la memoria y reproducir correctamente lo que le explica su hermano.

El recuerdo de Barberina también se deteriora cuando en un baile de máscaras se le presenta una falsa Barberina que a pesar del ligero parecido físico es una señora de la clase media alta madrileña, y que aparentemente ha leído las *Confesiones* de Fajardo, cuyo manuscrito había desaparecido de manera misteriosa. La desconocida le habla de su obra:

Dime: ¿qué estimas por lo mejor de tus *Memorias*?
Lo de... *Juan Jacobo fu il libro e chi lo scrisse* (T, 1384).

Mezclando una referencia a Rousseau con otro verso del episodio de Paolo y Francesca, «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»,¹¹ Fajardo alude a su encuentro amoroso. Al mismo tiempo, la cita acentúa el deslizamiento del papel de Fajardo en la novela, y en la cuarta serie en general: poquito a poco, deja de ser actor para convertirse en autor, y la observación llegará a sustituir la vivencia propia en la tarea de historiador que el personaje asume. El que el ex estudiante de teología se compare con Rousseau y con el autor del *Lanzarote* constituye otro elemento paródico.

Al final del baile, Fajardo se emborracha y ahora se viene abajo la cultura literaria adquirida en Italia:

Improvisé versos sáficos, imitando los de Anacreonte; canté al amor en prosa poética y el vino y los placeres; hablé en latín y en griego, y recité casi todo el *Ultimo canto di Saffo* de Leopardi; *Placida notte, e verecondo raggio — della cadente luna...* añadiendo en diversidad de lenguas extravagantes desatinos, que mis amigos aplaudían a rabiar (T, 1386).

11. Cf. DANTE, *op. cit.*, v. 137, p. 500.

Cabe observar aquí que a diferencia de las citas del capítulo V, el narrador-protagonista identifica completamente su fuente.

También desaparece su pasión por la política, tanto en lo que se refiere a los acontecimientos concretos como en lo ideológico:

Gioberti y Balbo, de Italia, y aquí Balmes y Donoso Cortés, valen para mí, con todas sus retóricas elocuentes, tanto como un comino, y el buen Pío IX, a quien de veras quise y admiré, ya no me embarga el ánimo con el supuesto carácter de pastor de los pueblos y patrono de la regeneración itálica (*T*, 1402).

Pierde el interés por la vida política hasta tal punto que la versión madrileña de la revolución de 1848 le sorprenderá en la cama.

Pepe Fajardo se lanza a la vida madrileña, y como el sueldo no le basta para pagar sus extravagancias, acumula las deudas. Después de una riña en el casino, otro jugador le ha desafiado para batirse en suelo. Fajardo está convencido de que no saldrá con vida de este encuentro. En este preciso momento escribe en su diario:

Cinco maggio.

Lo escribo en italiano porque la fecha trae a mi memoria la muerte de Napoleón y la célebre oda de Manzoni. ¡Vaya, que no es floja honrilla morir el mismo día que el primer capitán del siglo! Con cierto humorismo me aplico los viriles acentos del poeta:

*Ei fu, Siccome Immóbile
dato il postrer sospiro... (T, 1425).*

Se trata efectivamente de una cita casi literal de los primeros versos del poema «In morte di Napoleone. Il cinque maggio» de Manzoni.¹² Incluso en este momento melodramático el narrador es consciente de lo desproporcionado de la comparación, lo que confirma también la lectura paródica de las citas precedentes. Esta última cita italiana se sitúa en el último momento de autoengaño del

12. En el poema original, el segundo verso dice «mortal sospiro»:

«Ei fu; siccome immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Cosí percossa, attonita
La terra al nunzio sta.»

(Cf. A. MANZONI, *Opere varie*, París, Baudry, 1853, p. 318).

narrador: quiere crecerse a sus propios ojos y a los de sus familiares y amigos mediante una muerte heroica.

Pepe Fajardo no sirve ni siquiera para héroe romántico —el romanticismo es otro código cultural degradado a lo largo de la novela— y sale del duelo sin un rasguño. Cambia la esclavitud de las deudas por la del matrimonio con una chica feúcha pero riquísima heredera. De despidе definitivamente de sus ilusiones políticas y sentimentales, a las que la cultura italiana servía de fuente, de eco y de contrapunto irónico. Desde ahora en adelante se convertirá en observador desengañado de la vida social, incluso si vuelve a veces el remordimiento por las oportunidades fallidas.

En conclusión: el análisis efectuado nos permite afirmar que la presencia de la literatura italiana mediante alusiones y citas textuales cumple varias funciones. En primer lugar, la de crear un ambiente, en el que se interpenetran lo político, lo ideológico y lo cultural. En los capítulos IV y V, que cuentan los sucesos culminantes de la estancia en Italia, la presencia de las citas de Dante y Leopardi ponen de relieve el estado emocional del narrador y al mismo tiempo crean un distanciamiento a causa de la desproporción entre las mediocres emociones del narrador y la grandeza de sentimientos evocados por los poetas italianos. Esta función de distanciamiento y de ironía se hará más evidente aún en los capítulos posteriores, cuando, de regreso a España, los recuerdos italianos se degradan. La España isabelina no tolera ni las emociones puras e intensamente vividas, ni el desarrollo de una ideología política transparente fundada en lo mejor de la cultura europea.

Nos parece haber demostrado que estas pocas citas no sólo sirven para pintar el color local, sino que obedecen a una coherencia y que contribuyen a configurar el itinerario del protagonista de la cuarta serie.