Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: Un viaje redondo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UN VIAJE REDONDO

EL MANUSCRITO

Este texto, compuesto por Galdós durante sus estudios en el Colegio de San Agustín, no fue publicado en vida del autor. El manuscrito se encuentra en un cuaderno con las iniciales "B. P. G. ". Tiene, en la página 3, el título "Un Viage Redondo por el Bachiller Sanson Carrasco", el lugar y la fecha: "Las Palmas, Setiembre 20 de 1861"[1]. El relato empieza en la página 5 del manuscrito y queda interrumpido en la 20. Si a lo largo de los dos capítulos, el segundo de ellos sin concluir, se aprecian numerosas correcciones, todavía quedan muchas otras sin realizar, ya sean ortográficas, sintácticas, estilísticas o semánticas. La escritura, no siempre clara, ha llevado a ciertos errores de lectura desde la primera edición del manuscrito por Chonon Berkowitz en abril de 1933 en la *Hispanic Review*[2].

---

1 A partir de ahora, para facilitar la lectura, actualizaremos la grafía en las citas que hagamos de este texto.

2 Berkowitz (1933: 105-112). El mismo artículo apareció tres años más tarde publicado en castellano en la revista *El Museo Canario* (Berkowitz 1936: 17-26).
Teófilo Martínez de Escobar (1833-1912), profesor de Galdós en el colegio de San Agustín, conservó en su poder tres trabajos de su alumno, uno con las características de un ejercicio escolar (una disertación sobre "El Sol"), otro que pudo ser el inicio de un cuento hecho en clase a escondidas o por encargo ("Un viage redondo") y el tercero, el primer capítulo de un libro de viaje ("Un viage de impresiones"), proyecto no realizado de una obra conjunta entre el profesor y su entonces ex-discípulo, con ocasión del viaje de ambos a la península en 1864. Martínez de Escobar donó estos manuscritos en 1904 al Museo Canario de Las Palmas, donde quedaron traspapelados hasta que en 1931 los descubrió Berkowitz en un paquete con la indicación "Juveniles destellos del eminente literato D. Benito Pérez Galdós", seguida de la mención de los textos allí contenidos. Al editar estos trabajos, Berkowitz convierte la indicación en cómoda etiqueta para designar el conjunto de la obra literaria del Galdós juvenil. Posteriormente, han editado el texto Pérez Vidal (1952: 112-124, texto incompleto), Ruiz de la Serna/Cruz Quintana (1973: 389-396) e Izquierdo Dorta (1994: 49-60). Ver también los comentarios de Pérez Vidal (1979: 211-215).

Una reserva previa es indispensable ante el análisis de este texto (considerado por Pérez Vidal como el más interesante de estos años[3]): según hemos indicado, no se trata de una obra publicada por su autor y destinada a ser leída en el estado en que ha llegado al lector. Al contrario, estamos ante un manuscrito sólo parcialmente corregido, sin concluir (ignoramos la extensión que podría haber tenido) y, por lo tanto, no apto para ser leído como una obra acabada de cuya estructura final el autor sería responsable. Todo ello, aun sin tener en cuenta la posibilidad (que Berkowitz da como una realidad) de que el manuscrito hubiera sido redactado en condiciones de atención bastante precarias: en clase, escapando a la vigilancia del profesor, quien acabaría secuestrando el texto (así se explicaría su interrupción y sus descuidos formales). Manuscrito sin corregir, inacabado y no publicado: tres restricciones que impiden considerarlo como una obra terminada[4] pero no como una fuente riquísima de datos sobre la información, el pensamiento y la posición que el joven Galdós se da a sí mismo en el campo de la literatura, entre otros apartados igualmente significativos.

EL ARGUMENTO

Casi la mitad del primer capítulo está ocupada por una "Dedicatoria" al lector, dedicatoria muy peculiar puesto que su autor, el propio bachiller Sansón Carrasco, confiesa hacerla por la obligación de "dedicar dos palabritas de buena crianza al benévolo lector", siguiendo el uso habitual. Su respeto de la convención termina ahí, ya que la mayor parte de la dedicatoria consiste en un ataque al lector, primero, por considerar menospreciable un libro sin dedicatoria y, segundo, por su inmensa capacidad de absorber sin descanso las novelas de folletín, sinónimo de la peor literatura. Sugiere Sansón Carrasco que esa afición desmedida ha acabado por destartalar el cerebro del lector haciéndole creerse un romántico héroe de una

---

3 Pérez Vidal (1952: 111-112).

4 La necesidad de una precaución metodológica semejante ha sido puesta de relieve por Ignacio Javier López (1993: 21-61) a propósito de "Rosalía": también un manuscrito no publicado por Galdós y editado después de su muerte (Pérez Galdós, 1984). Su estatuto literario no es el mismo que el de las novelas escritas, corregidas y publicadas por el autor. En el primer caso sólo cabe hablar de texto en fase de elaboración (además, rechazado para la publicación en el caso de "Rosalía"). Únicamente al segundo corresponde en rigor la categoría de *obra*.

vulgar novela. El lector, mimado, adulado, cretinizado por la abundancia de tal literatura, se ha vuelto despreciativo ante cualquier otra que no haga todo lo posible por agradarle con las recetas de la facilidad y de la falta de gusto. Sansón Carrasco le amenaza con hacerle "dócil como una malva, mal que le pese a la inmensa cohorte de lectores tragantones que han llegado a familiarizarse con el autor de tal manera que casi se burlan de él en sus barbas sin el menor miramiento"[5].

La parte propiamente narrativa, interrumpida en el capítulo segundo (dada su extensión, superior a la del primero, podemos suponer que estaba efectivamente terminado o casi) trata de la visita hecha por Satanás al bachiller para pedirle su colaboración: con ocasión de las bodas de un cuñado suyo, el diablo pretendía componer una representación teatral pero no se le ocurría ni un mal verso. Acude a Sansón Carrasco para que la escriba y se ocupe de la escenificación. El bachiller acepta, vuela con el diablo por encima de los tejados y desciende a la morada de Satanás para conocer el espacio de la representación.

Consultando el libro de entradas correspondiente a 1860 y mirando a través de una ventana hacia donde se encuentran los habitantes del infernal recinto, Sansón Carrasco toma conocimiento de quienes allí moran. Ante sus ojos aparecen distintas categorías de condenados: procuradores, escribanos y demás administradores de justicia, alguaciles, educadores, periodistas, prostitutas, zapateros, economistas y novelistas "que eran innumerables. Entre ellos había muchos de aquellos que se dan a propagar teorías ridículas, absurdos teñidos de color de rosa muy agradables a primera vista pero que producen el mismo efecto que una dosis de veneno revestido de una ligera capa de azúcar". Lo más notable es que el propio Satanás parece tener un discurso de tipo moralizador. Así, a propósito del aumento de prostitutas en el presente siglo (aumento que va a llevar a la ampliación de las dependencias del infierno), Satanás sostiene que lo peor es que los poetastros y novelistas las convierten en modelo de conducta de tal modo que la inocente lectora, "al encontrar delante de sí tan donosa ocasión de echar su zancajo por esos mundos de Dios, abraza la profesión sin temor de que lenguas maldicientes se ocupen de su vida, antes bien admirada y vitoreada de todo el mundo". Los sacerdotes evitan tocar estos asuntos para no complicarse la vida y se limitan a hablar de santos, de milagros y de todo aquello que no implique molestar las conciencias o plantear la necesidad de

---

[5] Berkowitz, 1933. De ahora en adelante citaremos por este autor.

la corrección. Los libreros no se atreven a sacar libros de reforma de costumbres y que hablen de la realidad: cuando los hacen, nadie los lee y quien los lee los interpreta al revés. "Así hablaba el bueno de Satanás, con tan comedidas razones, que nada al tentador de Eva semejaba, dejándome atónito y en extremo absorto con su discreto razonamiento".

SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD

Tanto en su presentación de este texto como en su estudio de conjunto sobre Galdós[6], Berkowitz insiste en la influencia básica de tres obras sobre el manuscrito galdosiano: *El Quijote* de Cervantes, *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y *Los sueños* de Quevedo. El tema tiene toda su importancia dado que lleva a reflexionar sobre los autores que marcaron la formación del joven escritor y el grado de intensidad con que lo hicieron. Puesto que tales conexiones existen, examinaremos aquí las que a nuestro juicio son más destacables entre cada una de las tres obras y *El viaje redondo.*

El tono irónico de raigambre cervantina, perceptible en las frases citadas, recorre todo el texto galdosiano de tal modo que *El Quijote* funciona como hipotexto[7] omnipresente en esta breve narración. Su presencia se detecta básicamente en cinco apartados: en primer lugar, alusiones directas a personajes como el narrador y protagonista Sansón Carrasco y las menciones explícitas de Sancho Panza y del hidalgo manchego así como de algún rasgo suyo (por ejemplo, en el ataque a los "librejos de moral más viejos que el rascar y más vacíos que los sesos del buen D. Quijote"). En segundo lugar, el empleo casi continuo de expresiones sacadas del relato cervantino, introduciendo con frecuencia alguna modificación para marcar tanto relación como distancia con el hipotexto ("pasando las noches leyendo de claro en claro y los días de oscuro en oscuro", "y si el mismo Felixmarte de Hircania tocarme ha las orejas aunque para ello me armare caballero", "Apenas el rubicundo Apolo restregándose los ojos con aire soñoliento"[8]). En tercer lugar tenemos una morfología

---

6 Berkowitz (1933: 100-101; 1948: 37).

7 Gérard Genette, al estudiar el conjunto de las relaciones intertextuales (que él prefiere llamar hipertextuales), distingue entre el texto imitado o hipotexto y el nuevo texto o hipertexto. El primero aparecería en filigrana en el segundo a través de alusiones más o menos explícitas (Genette 1982).

8 Este último tiene especial relieve: se repite no sólo la expresión (alterándola)

y una sintaxis arcaizantes al estilo del lenguaje de don Quijote, con evidente propósito burlesco ("yo me holgara de serviros", "tendré que abrir nuevos apartamentos para encerrallas", "si vuesarcé se dignare asistir, harto gusto recibiría de ello mi mujer que es la mesma cortesanía"). En cuarto lugar, el préstamo de motivos argumentales como el encargo que recibe Sansón Carrasco de escribir versos[9], la presencia de un interlocutor en el prólogo (un amigo, en Cervantes; el lector, en Galdós), las reticencias para adornar la presentación del relato con dedicatorias innecesarias, la crítica de los malos libros, la figura del protagonista, que reúne el desenfado expresivo de Sancho (a través de su habla directa, coloquial, no exenta de insultos si la ocasión lo requiere) con el hábito, la socarronería y el buen entendimiento del bachiller cervantino[10]. Por ello, no es de extrañar que si

---

sino también la solemnidad de la circunstancia en la que se emplea. En el capítulo segundo de la obra cervantina, don Quijote empieza la narración que, según él, harán los futuros historiadores de esta su primera salida, acudiendo al tópico literario del amanecer mitológico (Lida, 1945):

> Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel. (Cervantes 1991, I: 80).

Sansón Carrasco también empieza el notable relato de su "venturosa aventura" en términos semejantes, con tono paródico y con una cadencia final diferente:

> Apenas el rubicundo Apolo, restregándose los ojos con aire soñoliento, dejaba el fúlgido jergón de escarlata y, puestas las correspondientes botas de viaje y el airoso sombrero adornado de blancas plumas, enjaezaba los fúlgidos caballos de su rutilante carroza; y apenas despidiendo con aire majestuoso a la tímida noche aparecía en el dintel guarnecido de diamantes de su oriental palacio cuando, dando un salto en mi cama, desperté y, como buen cristiano que soy hice la señal de la cruz y me levanté. (pág. 106).

Si bien Galdós utiliza la evocación del amanecer para una circunstancia parecida, se desmarca del texto cervantino al romper la solemnidad de la ampulosa evocación (que es, ella también, una parodia) con referencias a la humilde realidad cotidiana (levantarse de la cama, santiguarse, ponerse la ropa como dirá a continuación): todo un indicio de por donde han de ir los asuntos que deben interesar al escritor no pedante ni superficial.

9 En *El viaje redondo*, versos para la boda del cuñado; en *El Quijote*, "para la despedida que pensaba hacer de su señora Dulcinea del Toboso" (Cervantes 1991, II: 72).

10 El narrador cervantino lo presenta con esos rasgos: "no muy grande de cuerpo

en la novela derrotó[11] a don Quijote y acabó con sus sueños, también en *El viaje redondo* (y éste será el quinto apartado) el bachiller aparezca con la función de derribar falsas ilusiones, en este caso del lector, de que la literatura sea lo que él consume glotonamente como tal. Es decir, el bachiller desempeña en ambos textos una función semejante aunque sólo iniciada en *El viaje redondo* por la interrupción del relato.

Resumiendo los apartados anteriores, podemos decir que tanto en el terreno de los recursos narrativos como en el del argumento y en el de la función del protagonista, Galdós adopta aspectos centrales del texto cervantino parodiándolos, esto es, retomándolos pero sin dudar en alterarlos cuando y como le parece conveniente.

El vuelo del bachiller don Cleofás por encima de los tejados transportado por un demonio suele ser el episodio que lleva a relacionar *El viaje redondo* con *El Diablo Cojuelo*. Sin embargo, esos tres motivos (el vuelo, la condición intelectual de don Cleofás y un diablo como guía) poseen rasgos distintos en las dos narraciones: el vuelo de Sansón Carrasco se reduce a un instante y en el texto a una frase: "A este punto había llegado mi razonamiento cuando asiéndome por entrambas orejas echó a volar por encima de aquellos tejados de Dios como gato que lleva sardina y en un santiamén me encontré en el zaguán de Lucifer, honor y prez de los diablos cazadores". Ese vuelo tiene como destino el infierno y como finalidad ver el escenario para una representación teatral. En Vélez de Guevara, el vuelo es dentro de este mundo (por distintas ciudades de España), se extiende casi a través de todo el relato y éste se termina por no poder continuar el viaje, al ser apresado el Diablo Cojuelo[12]. Si bien don Cleofás y Carrasco tienen algo de intelectuales, aquél sólo es "estudiante de profesión" y parece más movido por intereses amorosos que por los problemas morales que inquietan a éste y a Satanás, su anfitrión. Ambos comparten la preocupación por la literatura, pero a Don

---

aunque muy gran socarrón; de color macilenta pero de muy buen entendimiento [...] de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas" (Cervantes 1991, II: 59).

[11] En el capítulo 64 de la segunda parte, bajo la apariencia del Caballero de la Blanca Luna, derrota a don Quijote y le impone el abandono de las armas por un año, abandono que será definitivo por la muerte, mientras tanto, del caballero manchego.

[12] El conjunto del viaje es lo que permite afirmar a un estudioso del texto como Peal (1977: 44): "En una palabra, El *Diablo Cojuelo* es una exégesis anatómica y anatomística de la sociedad española de su época al mismo tiempo que es una autoexégesis del autor".

Cleofás le interesan sobre todo los elementos formales (léxico, rimas, pronunciación correcta), según muestra en sus "Premáticas" leídas en la Academia de Sevilla[13]. Finalmente, el diablo de Vélez de Guevara (que, en comparación con el de Galdós, es, literalmente, un pobre diablo... cojo) se caracteriza por unas preocupaciones limitadas, urgentes y muy concretas: huir de los diablos alguaciles que le están persiguiendo y que darán con él al final de la novela.

La diversidad en personajes y acciones se acentúa en el terreno de la lengua, muy diferente en ambos textos. Podemos decir que en la misma medida en que el relato de Galdós muestra un esfuerzo continuo por remedar al texto cervantino marca distancias con el de Vélez de Guevara, caracterizado por períodos largos, saturados de incisos, uso continuo de subordinaciones encadenadas unas a otras, frecuencia de hipérbaton, acumulación de términos descriptivos: todos son rasgos que contrastan con el nervio, la fluidez y la vivacidad de la escritura galdosiana, mucho más próxima a la cervantina.

El prólogo existe en los dos textos. Al margen de que el de Galdós se halle físicamente dentro del primer capítulo (estamos ante un manuscrito), notemos que Vélez de Guevara introduce dos al frente de su obra. Por su tono desenfadado, el primero puede parecerse al de Galdós pero hay una diferencia notable: en el caso de Vélez de Guevara, el destinatario formal son los mosqueteros, público teatral de soldados y gente ruidosa, verdadero pánico de los autores por sus reacciones violentas, imprevisibles. Pero ese público, como el mismo prólogo afirma, es de gente analfabeta, que no va a tener acceso al texto escrito. Más que dirigirse a ellos, el escritor habla de ellos con alivio, dado que en este caso se ha escapado de su influencia. En el segundo prólogo, Vélez de Guevara se dirige brevemente al público lector, pero en este caso, con real mesura y pidiendo su benevolencia. Como veremos enseguida a propósito de *Los sueños*, no es eso lo que sucede ni en Galdós ni en Quevedo.

También cabría hablar de una diferencia de perspectiva: cuando Vélez de Guevara termina la obra en 1640, es un hombre mayor, de sesenta años, bastante desencantado de la existencia, y ya en la pendiente final de su vida (moriría cuatro años más tarde, en 1644). En cambio, Galdós con apenas dieciocho años, ignora todavía la carrera que la vida le reserva pero ya está puliendo sus armas de escritor y si de algo parece tener ganas es de romper con unas formas literarias caducas, en las que él ya no se puede reconocer.

---

[13] Vélez de Guevara (1999: 118-124).

Por consiguiente, podría decirse que la huella de *El Diablo Cojuelo*, aun siendo cierta, se reduce esencialmente a motivos argumentales[14] y a algunos aspectos críticos, de menor alcance en el texto galdosiano teniendo en cuenta la extensión de éste y su carácter inacabado. De todos modos, más relevante que esa relación, nos parece la existente con *Los sueños* de Quevedo, no sólo por las conexiones formales y temáticas evidentes sino porque esta obra funciona como auténtico hipotexto para las otras dos. El *Sueño del Juicio Final*, primero de la serie quevediana, es de 1605 y el último, el *Sueño de la Muerte*, es de 1622. El conjunto de la obra se imprime en 1627 y logra inmediatamente un gran éxito de público (incluso antes de esa fecha habían circulado diversas copias manuscritas). Por otro lado, Vélez cita con admiración a Quevedo en el tranco VI de *El diablo Cojuelo* y muestra conocer la producción de quien para entonces ya había adquirido la categoría de maestro de escritores. Así pues, nos detendremos en la obra a la cual remiten las otras dos.

En el mismo prólogo de *El alguacil endemoniado*[15], "Al pío lector", surgen las coincidencias. Ya en la primera frase ("Y si fuéredes cruel y no pío, perdona; que este epíteto, natural del pollo, has heredado de Eneas"[16]) aparece un trato irónico, desenfadado, al borde de la descortesía, que se prolonga por la página siguiente y

---

[14] Los motivos argumentales no nos parecen ser decisivos: Sansón Carrasco, acudiendo al recurso de la ironía (decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender) descalifica al "inagotable Dumas" y al "sensibilísimo Federico Soulié", ambos perfectos representantes de la novela folletinesca (por el calificativo de "inagotable" y por la fecha del relato suponemos que se trata de Dumas padre), fustigada en el texto. Ahora bien, Soulié debe su fama a los ocho volúmenes de *Les Mémoires du diable* (1837-1838), uno de los primeros folletines melodramáticos de la época. Pero, curiosamente, estaban inspirados en el argumento de la novela de René Lesage *Le Diable boiteux* (1707), ella misma basada en la obra de Vélez de Guevara. Por lo tanto, lo decisivo no es la inspiración argumental en la misma fuente sino el producto y el sentido dado a esa inspiración.

[15] Éste es el título con que aparece en la edición príncipe de 1627, donde se recogen los diversos *Sueños y discursos*. Se cambia a *El alguacil alguacilado* en la edición de 1631, en la que, por denuncia a la Inquisición, se suprimen o modifican diversos párrafos así como el título de la serie, que pasa a ser *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*.

[16] Quevedo (1991: 131). La referencia a Eneas se debe a que Virgilio lo designa frecuentemente con dicho apelativo. El tono de ironía es evidente al conectar al lector habitual con el esforzado héroe de *La Eneida*. Un desenfado semejante aparece en otros prólogos de la serie. Baste recordar el título del correspondiente a *El mundo por de dentro*: "Al lector como Dios me lo deparare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna" (Quevedo 1991: 271).

hasta el final del prólogo: "[este libro] si le quisieres leer, léele, y si no, déjale, que no hay pena para quien no le leyere". Tanto en Quevedo como en Galdós la *captatio benevolentiae* se convierte en un auténtico pulso al lector atrayéndole a la lectura mediante el descaro y la provocación[17]. Tal recurso viene a ser una crítica al estado de la literatura, así como al lector-consumidor y una advertencia de lo que le espera si continúa leyendo. Dado que la crítica presupone que el autor no va a repetir lo criticado, hay en esa introducción un efecto de intriga sobre la posible novedad de las páginas siguientes: justamente es lo que se pretende para que el lector siga adelante[18].

Tal vez mayor interés estructural posee la identidad del narrador: al igual que en *El viaje redondo*, se trata de un personaje que relata la aventura, dirigiéndose al lector en primera persona y compartiendo con éste la sorpresa por los hechos y comportamientos que presencia. Ese personaje posee una lucidez bastante apreciable y es a través de la visión que él nos transmite como el contenido de la obra se va decantando, por debajo de su envoltorio humorístico, hacia una verdadera crítica de comportamientos sociales (al hablar de los condenados, en las dos narraciones importan las categorías por encima de los individuos).

En las tres obras hay una revista de oficios, particularmente amplia en Quevedo (jueces médicos, sastres, zapateros, mujeres públicas, taberneros, etc.) y reducida en Galdós. Es cierto que Quevedo continúa aquí con una tradición satírica medieval y humanista pero también lo es que las adapta a la época e insiste en determinados oficios y personajes, de acuerdo con sus inquietudes críticas. Son

---

[17] En su estudio sobre "El realismo artístico", señala Jakobson que apostrofar al lector es un recurso habitual en toda obra con pretensiones de renovación literaria, dado que el lector conservador no se halla demasiado dispuesto ni preparado para apreciar el valor estético de la renovación (Todorov 1965: 76).

[18] Señalaremos también alguna diferencia notable entre el prólogo de Galdós y los de las otras dos obras. Tanto en *El Diablo Cojuelo* como en *Los sueños,* los prólogos aparecen bajo la responsabilidad del autor y preceden a la narración; son, pues, peritextuales. En cambio, el prologuista de *El Viaje redondo* es, formalmente, Sansón Carrasco, personaje de ficción y su prólogo se encuentra dentro del primer capítulo: es intratextual. Así, escudándose en el personaje de ficción, el autor se permite despacharse a gusto y apostrofar con cierta violencia al pobre lector. Sin identificarse con el de *El Quijote,* este prólogo se acerca a él: el de la obra cervantina se inicia con apariencia peritextual y acaba en diálogo plenamente ficcional (aunque no deja de ser llamativo, hacemos este paralelismo con todas las reservas, dado que en el caso de Galdós nos referimos únicamente a un texto manuscrito).

oficios y profesiones elegidos para denunciar comportamientos sociales degradados: la corrupción, la hipocresía, la incompetencia, la vulgaridad, la sumisión al dinero, etc. Por su parte, Galdós, realiza una selección siguiendo esencialmente las categorías quevedianas (procuradores, escribanos, administradores de justicia en general, prostitutas, profesores, zapateros, escritores), pero así como Quevedo insistía en «los malos ministros de justicia»[19], Galdós lo va a hacer en los poetas y novelistas sentimentales. Es su forma de adaptar la tradición del motivo al tipo de problema que él quiere destacar en su propio relato y que, como sabemos, va a constituir la base de sus inquietudes literarias futuras.

El tipo de ataque emitido tiene un sentido fuertemente moral en ambos relatos, con mayor acritud, marcada por la duda en la posibilidad de reforma, en Quevedo. Precisamente en este aspecto puede sernos útil la referencia intertextual. Dado que el relato galdosiano nos ha llegado sin corregir e inconcluso, carecemos de la (eventual) explicación que nos permitiría comprender cómo todo un demonio se expresa con un discurso digno del mejor moralista, discurso que extrañaba al propio narrador, según indicamos antes. Ahora bien, existe un paralelismo bastante estrecho entre las situaciones descritas en los dos relatos: el pasar revista a tipos y profesionales que no cumplen su obligación, motivo por el cual están en el infierno. El diablo es el encargado de los comentarios, lo cual despierta la admiración del interlocutor. Pero en un caso, mientras sigue el diablo explicando, se interrumpe la historia. En cambio, en el otro aparece la explicación dada por el propio diablo: advertir de la necesidad de arrepentimiento para evitar las consecuencias del mal realizado; la lucidez impedirá la disculpa[20]. Precisamente por quedar inacabado el "texto" de Galdós, no sabremos con seguridad si para él la explicación habría sido necesaria o si bastaba con lo ya escrito. Lo que sí podemos suponer (y aquí radica en nuestro caso el aporte más útil de la intertextualidad) es que *ésa* fuera la explicación.

---

[19] Leemos en el prólogo a *El alguacil endemoniado*: "Sólo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sola una reprensión de los malos ministros de justicia, guardando el decoro que se debe a muchos que hay loables por virtud y nobleza» (Quevedo, 1991: 138).

[20] —Cuando el diablo predica, el mundo se acaba. ¿Pues, cómo siendo tú padre de la mentira —dijo Calabrés—, dices cosas que bastan a convertir una piedra?

—¿Cómo? —respondió—; por haceros mal, y que no podáis decir que faltó quien os lo dijese. (Quevedo, 1991: 168).

Quisiéramos destacar un último punto común: la importancia dada a la actividad literaria. Aun teniendo en cuenta que el tono humorístico de ambos textos relativiza formalmente (y ésa es su función) el alcance de lo afirmado o aludido, llama la atención la vinculación hecha, en el caso de los literatos, entre la falta al deber como escritor y el tipo de castigo[21]: en los dos relatos traspasa el dominio de la vida física y se convierte en condena definitiva trasladada a un nivel superior. Si, en el plano del argumento, ese nivel es el de la vida de ultratumba, en el plano de la significación la condena se refiere probablemente a la ausencia del reconocimiento posterior del escritor (de la fama augurada por Jorge Manrique para su padre), es decir, de su auténtica vida en la historia de las Letras. En otros términos, los dos relatos vienen a afirmar tanto la dignidad de la obra literaria como su responsabilidad ante los que tienen acceso directo a ella y quizás también ante el conjunto de la sociedad.

En resumen, si nuestro examen permite confirmar la tesis berkowitziana de la triple presencia de estas tres obras en el texto galdosiano, también la matiza notablemente: las huellas de los tres autores no poseen la misma intensidad ni la misma extensión ni se sitúan en el mismo nivel. En particular la de *El Diablo Cojuelo* tiene un alcance mucho más reducido. Existe una proximidad bastante notable entre las otras dos en cuanto a la crítica de modelos literarios se refiere: Galdós parece seguir *Los Sueños* (y sobre todo, *El alguacil endemoniado*) como una falsilla hipotextual. Ello no significa que nuestro autor no se distancie, tanto en el plano formal como del contenido; por ejemplo, en la proclividad hacia lo grotesco, de gran presencia textual en Quevedo como trasunto de una visión del mundo bastante más desengañada que la del joven Galdós[22].

En conjunto, cabe hablar aquí de parodia y de caricatura. La primera, referida a la imitación más o menos distorsionada de elementos de los textos mencionados, marcando tanto la proximidad como cierta distancia con ellos (la distancia que media entre dos siglos de historia literaria). La segunda, aunque en menor medida, también está presente dado que *El viaje redondo* parodia a las otras

---

[21] En *El alguacil endemoniado*, al ser un texto concluido, la descripción es algo más detallada. Así se llega a precisar que uno de los tormentos infligidos a los poetas condenados es escuchar las obras de los demás.

[22] La presencia de Quevedo en Galdós ha retenido la atención de la crítica: citemos, por ejemplo, las páginas que le dedica Baquero Goyanes (1963). Por nuestro lado, recordemos que el joven Galdós habla de él en términos muy elogiosos en su "Galería de figuras de cera número XIII" (*La Nación*, 19 de abril de 1868).

obras en el sentido en que, como ellas, caricaturiza burlonamente a la mala literatura. Podríamos decir que aquí predomina el seguimiento a unos determinados modelos (la parodia de signo más bien positivo), mientras en los textos siguientes lo que va a destacar será el aspecto crítico, caricaturizador de unos códigos literarios (el romanticismo, la novela folletinesca) considerados como ya superados o reprensibles. Ahí aparecerá un indicio fundamental de la evolución y de la independencia crítica del joven escritor, aunque la obra de Cervantes siga apareciendo siempre en filigrana. En ese sentido, y refiriéndonos a *Un viaje redondo*, podríamos decir que don Quijote ha vencido al bachiller: ¿no surge aquí Sansón Carrasco como un nuevo cruzado dispuesto a deshacer los entuertos literarios que se pongan a su alcance?

EL VIAJE REDONDO COMO CUENTO LITERARIO

Retomando nuestra reserva anterior sobre el tipo de texto que estamos tratando (un manuscrito y no una obra acabada), conviene preguntarnos si el texto corresponde a un proyecto de relato corto o de novela, puesto que si adoptamos la segunda solución, no tendría cabida en estas páginas. Nosotros nos inclinaríamos por su cualidad de relato breve: existe una acción que transforma una situación previa (la cotidiana operación de levantarse), acción realizada por un conjunto de personajes en unas circunstancias espaciales y temporales determinadas. Pero falta la posible prolongación de la acción y su conclusión (el dejar el relato abierto no parece probable en este momento de la historia literaria; suele considerarse más bien una característica del relato del siglo XX).

Sin embargo, nos atrevemos a emitir algunas hipótesis favorables a la condición de relato breve de *El viaje redondo*. Tenemos, en primer término, el mero hecho de haberle dado un título. Al margen de las distintas funciones que se le atribuyen (atraer al lector, identificar la obra, informar sobre el contenido de la misma, etc. [23]), podemos suponer que el autor, al ponerle título a su texto, tiene una visión o intuición de su conjunto, lo cual es más plausible en el cuento que el relato largo, no sólo por su extensión sino por una característica de su gestación: no en vano se habla de la unidad de

[23] Ver Genette (1987: 73-77) y Lane (1992). Michel Butor (1969: 17) expresa esta relación con una fórmula atractiva: una "electricidad de sentido" circularía entre título y texto, los dos polos básicos de la obra literaria.

inspiración que acerca el cuento al poema, unidad que permite esa visión de conjunto y que facilita la emergencia del título. Además, ese título alude a un trayecto circular, viaje de ida y vuelta; en el manuscrito ya aparece la ida y parte de la estancia en las moradas infernales; si las proporciones de espacio se hubieran mantenido, faltaría sólo el final de la entrevista y el retorno, acaso no más que el doble de las páginas que contiene el manuscrito.

Otro elemento que se añade al anterior es el fechar el texto: podría aludir a un proyecto de conclusión bastante claro y próximo en la mente del autor y, por consiguiente, al proyecto de componer una historia de dimensiones reducidas. La tercera hipótesis sería de orden intertextual: los nombres de los personajes, las acciones, el léxico, las expresiones, los fragmentos de frases levemente alterados, el conjunto de las parodias y caricaturas sitúan el texto en un campo de referencias intertextuales tan evidentes que se vuelven innecesarias presentaciones, descripciones y explicaciones convenientes o imprescindibles en otro tipo de narración. En la medida en que opta por la acumulación de alusiones a obras muy conocidas, Galdós puede construir un texto breve, liberado de todo lo que no sea estrictamente necesario para la acción (y éste es precisamente, un rasgo esencial del cuento literario del siglo XIX). Por otra parte si, según lo sugerimos antes, consideramos *Los Sueños* como una especie de falsilla argumental para *El viaje redondo*, podemos deducir que no le faltaba mucho a Galdós para concluir el relato ya que el quevediano termina muy poco después de unos comentarios bastante parecidos a los que encontramos a esa misma altura en el texto galdosiano: tras las reflexiones de los personajes sobre lo extraño, por lo moralizador, del discurso del demonio.

Otras muchas hipótesis podrían citarse (las condiciones de redacción del texto en clase no le permitiría una empresa de mayor extensión, el grado de pericia narrativa del joven Galdós le impediría imaginar relatos extensos, etc.). Todas poseen sólo un carácter probabilista, por lo que no sería muy útil seguir apuntando más. Nos quedamos, simplemente con lo plausible de esa posibilidad.

Sí nos parece adecuada la vinculación de *El viaje redondo* a un tipo de narración particular que se encuentra en buena parte de los cuentos de Galdós, el relato maravilloso. También en *El viaje redondo* lo extraordinario se vuelve ordinario: la aparición del demonio sólo perturba a Sansón Carrasco por el dolor del tirón de orejas con que Satanás anuncia su presencia. Nada importa que el personaje se exprese como en el siglo XVII ni que se vista como en aquella época en pleno 1861. Tampoco plantea mayor problema la posibilidad de

un diálogo entre personajes de dos mundos diferentes, el de ultratumba y el de la realidad (¿o de ficción?: el bachiller, por su nombre, su hábito, su carácter y su lenguaje queda identificado desde el principio como personaje de *El Quijote*). Los poderes del demonio tampoco desconciertan a Sansón Carrasco (el viaje por los aires, la bajada a los infiernos, la aparición, mediante un simple golpe en el suelo, de un magnífico canapé donde ambos se sientan, etc.). Al contrario, lo que sí le admira, lo que le parece extraordinario, es algo perfectamente cotidiano: la torpeza general del comportamiento de los hombres. En la unión de estos dos órdenes, en el hecho de que lo (que debería ser) extraordinario se haya convertido en cotidiano, radica una de las características básicas del relato maravilloso: la disolución de órdenes, de dimensiones, de mundos para nosotros diferentes. Es lo contrario de la literatura fantástica tradicional, cuya tensión máxima radica precisamente en el enfrentamiento de esos dos mundos.

Lo que hemos dicho del universo narrativo y de la descripción de los personajes se extiende también a otras dimensiones como la acción y la relación con el lector. La acción, al contrario de la literatura fantástica, no muestra los límites del personaje ni su desestructuración por incapacidad de comprender y de soportar lo que le sucede. Al contrario, cada acción nueva nos muestra capacidades insospechadas en unos personajes que no terminan de sorprendernos (acabamos de mencionar varias y podríamos citar otras, como el encargo de la pieza teatral o la amistosa relación entre el demonio y el bachiller). Precisamente por ser personajes no problemáticos, el centro de atención no es el interior de un personaje determinado sino la acción y las peripecias en que se ve envuelto, como sucede en *El viaje redondo*.

El lector[24] del relato fantástico comparte los trastornos de los protagonistas ya que pertenecen a su mismo mundo, son personas corrientes, como él, y se hallan desarboladosante fenómenos incomprensibles para ellos y para el propio lector. En cambio, el lector de *El viaje redondo* no comparte la misma condición de los personajes, Sansón y Satanás están en un medio que para ellos es normal, conocido y actúan de acuerdo con él. El lector, en cambio, desconoce las normas de ese mundo, lo que en él resulta posible o no (ya que es sustancialmente distinto del suyo) y, por lo tanto, casi todo acto

[24] Nos referimos aquí al lector material, de carne y hueso, no al lector como personaje del texto narrativo, figura que se encuentra presente en *El viaje redondo* y en otros relatos posteriores de Galdós como *Necrología de un prototipo* o *La pluma en el viento*.

nuevo es una nueva sorpresa. En el relato galdosiano, una de ellas, y no la menor, es el comportamiento de Satanás, "honor y prez de los diablos cazadores": de rigurosa conciencia profesional, mal escritor, marido preocupado por organizar una fiesta familiar, prevenido ante el carácter de su mujer (si no hay obra de teatro ella no callará en tres días), de humor amigable y bonachón, con un discurso realmente moralizador (como el demonio quevediano), presentándose casi como portavoz de las víctimas de los demás, etc. [25] La síntesis de humanidad y de sobrenaturalidad es aún más desorientadora para el lector que la permanencia del personaje en un solo mundo y con un solo código de comportamiento.

En resumen, la diferencia de condición entre personaje y lector, típica del relato maravilloso, está perfectamente ilustrada en este texto, a pesar de haber quedado interrumpido. Sin embargo, esa interrupción no impide que el relato haya adquirido ya una cierta sustancia, un cierto peso específico al menos como proyecto artístico. Lo podemos resumir en un núcleo central, la crítica de dos tipos de degradaciones, una literaria: la inautenticidad (vaciedad, agotamiento, repetición) de la literatura que se propone al lector; la otra, social: la subversión de valores, la no correspondencia entre la función oficial de quienes desempeñan actividades de impacto público (las profesiones citadas en el relato y tantas otras) y la real, la desempeñada en la práctica, a menudo en oposición con la primera (desde Quevedo las cosas no habían cambiado tanto).

EL VIAJE REDONDO EN LA OBRA DE GALDÓS

No sería muy pertinente someter a análisis la estructura de un relato inconcluso ni valorar los rasgos estilísticos de un manuscrito posiblemente redactado con cierta rapidez y que ha quedado sin corregir. Por lo tanto, nos parece adecuado al menos citar algunos que tienen que ver con el escritor Galdós que se encuentra aquí en ciernes. En primer lugar, el apoyo en modelos literarios: de Quevedo va a retener varias aportaciones, entre ellas una capital para la "veta

[25] Recordemos la doble tradición respecto a la figura del diablo en el Siglo de Oro: una como figura aterradora que impone miedo; otra, como personaje familiar, buena persona, gracioso y que incluso puede llevar a risa (Chevalier 1986: 125-127 y Minois 1998: 77). Los textos de Quevedo y de Vélez optan por esta segunda variante, que Galdós a su vez prolonga en *El viaje redondo*.

fantástica" (en expresión de Carlos Clavería[26]) del Galdós futuro autor de relatos breves y no tan breves donde lo maravilloso, lo fantástico, lo inexplicable y el sueño o lo demoniaco como acceso a ámbitos incontrolados por la razón, van a tener un lugar privilegiado (desde *La sombra* a *La razón de la sinrazón*, pasando por *El caballero encantado* y *Casandra*). Pero junto a *Los sueños* tendríamos de manera muy destacada *El Quijote*, tanto por la confianza reformista que subyace en la obra (más próxima a la mesura galdosiana que al desgarro de Quevedo) como por diversos elementos de composición, por ejemplo, la parodia, la estructura de la frase y las expresiones y fórmulas que salpican todo el relato[27].

En segundo lugar, la preocupación por la lengua literaria (preocupación también insistente en Quevedo): el autor se levanta contra el adocenamiento al que ha llegado la poesía romántica, de la que se burla explícitamente ("donde se agitaban en horroroso torbellino, como diría un poeta, más de 500 millones de condenados y otros tantos diablos, culebrones martirizados, etc. "), al mismo tiempo que muestra con el propio ejemplo la posibilidad de un lenguaje fluido y coherente con la situación que se describe, lo cual, como sabemos, será en el futuro objeto de constante atención por parte de nuestro autor [28].

En tercer lugar, la crítica por la situación de la novela en España. Ya hemos aludido a la poesía pero se aprecia un especial interés en Galdós por la situación de la novelística, incidiendo sobre todo en un punto: el ataque a los novelistas autores de "absurdos teñidos de color de rosa, muy agradables a primera vista pero que producen el mismo efecto que una dosis de veneno revestido de una la ligera capa de azúcar"[29]. Además, Galdós complementa este punto con las alusiones a la moda de la novela extranjera, sobre todo francesa (Soulié, Dumàs[30]), que sofocaba entonces la emergencia de una

---

[26] Clavería (1953 y 1956).

[27] Según hemos mostrado, la presencia citada no desemboca en mera copia de modelos previos: Galdós muestra ya en este texto una notable independencia respecto a modelos y a comportamientos literarios preexistentes. Ver a este respecto Beyrie (1980, I: 89-94).

[28] Recordemos que en su composición escolar "El sol" también rechaza el empleo de fórmulas huecas ("el rielar de las aguas", "perfumes de mística ambrosía", "vivificantes reflejos"), sin corresponder a otra realidad que a la pedantería del poeta.

[29] Limitándonos al relato breve, Galdós habrá de tratar este punto con particular insistencia en *Un tribunal literario*.

[30] Galdós, en la primera "Revista de Madrid" para *El Omnibus* de Las Palmas (15

narrativa propia española, observación, por cierto, confirmada por investigaciones actuales[31].

Finalmente, la relación con el lector: como ya hemos indicado, en *Un viaje redondo* se sacude (y de manera más bien violenta, sin reparar en insultos) la sensibilidad adormecida del lector, acostumbrado a consumir una literatura saturada de peripecias y sin la menor exigencia estética, un lector que ha encanecido leyendo malas novelas, que ha petrificado su sensibilidad y que recibe con auténtico enfado todo lo que le saque de su comodidad. Es decir, el autor, por boca del narrador, precede a los gustos del público y pretende ponerle en contacto con otras formas literarias, de mayor exigencia que las habituales.

Conviene resaltar este punto contra la idea, aún extendida, de un Galdós dado al fácil compromiso con el público lector, un público que dictaba sus recetas al escritor, el cual se limitaba a satisfacerle. Botrel ha mostrado que es necesario distinguir cuidadosamente dos cosas. La primera es la conciencia que tenía Galdós del papel capital del público en el campo de la comunicación literaria, puesto que la obra carece de sentido hasta que no se ajusta con su receptor, el cual la recrea en el acto de lectura (observemos la proximidad de estos planteamientos con la teoría de la recepción, formalizada "muchos años después" en el ámbito de la crítica literaria...). La segunda es que, a pesar de ser consciente de esa realidad, Galdós va por delante del público y le propone, con el paso del tiempo, opciones y programas literarios sucesivos que son modificaciones o rupturas con los anteriores: el primer público de los *Episodios Nacionales*, el reajuste que exige a partir de 1881 ("Novelas españolas contemporáneas"), la novela dialogal (1893) y el teatro, la tercera serie de los *Episodios* a partir de 1898, etc. Todos esos cambios supusieron una sorpresa para el lector, un reajuste de público y un difícil despegue de nuevas lecturas[32]. Pues bien, el origen de la inquietud estética que le lleva a dar esos diferentes pasos se encuentra ya en el breve manuscrito que aquí

---

de octubre de 1864), califica a Dumas de "célebre charlatán" y también de "inmortal novelista" (Pérez Vidal 1987: 119).

31 Estudiando el mercado editorial de mitad de siglo XIX, Martí-López (1997: 565) asegura: "La primera y fundamental característica es la centralidad prácticamente exclusiva que tiene la novela francesa en el mercado literario español [...]. En este sentido, se puede afirmar (sin temor a exageraciones) que a mediados del siglo XIX en España sólo se leen novelas francesas".

32 Botrel (1996: 217-218) señala los repliegues, cifrados en miles de volúmenes, que tales cambios provocaron hasta que Galdós reconquista cada vez o aumenta el número de sus lectores.

hemos comentado, motivo más que suficiente para que lo tengamos en cuenta.