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: Necrología de un prototipo
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

NECROLOGÍA DE UN PROTOTIPO

EDICIÓN, ARGUMENTO Y CONFIGURACIÓN FORMAL

Al igual que *Crónicas futuras*, fue también *El Omnibus* el que sacó a la luz este texto en su sección "Folletín", el 1 de diciembre de 1866, firmado por "H. de V. " y fechado en Las Palmas el 29 de noviembre de 1866[1].

En siete breves capítulos conocemos la vida de un oscuro personaje cuya existencia se limitaba al rezo casi continuo en la catedral de Las Palmas, a disciplinar sus flacas carnes y a dar fuelle al inmenso órgano del templo. La descripción de su fisonomía se realiza, primero, a través del ruido que emite el protagonista (el arrastre de sus pies, el amplio eco de sus rezos, el clamoroso estampido de sus estornudos); después, por la paulatina percepción de su cuerpo en la sombra del templo (un bulto inmóvil envuelto en una luenga capa negra). Si su cara apergaminada, su barba rala y descuidada, sus huesos que tienden a salírsele y sus ojos de cinabrio resultan particularmente repulsivos, no lo es menos el abandono de su sombrero antediluviano y de su calzado: "dos navíos portugueses en forma de zapatos con tantas troneras o remiendos que hubiera sido difícil imaginar su antigua configuración". Completa el cuadro un pañuelo "del tamaño de un pabellón nacional", desplegado dos o tres veces al día para hacer vibrar las columnas del templo con el estruendo de un inmenso "trueno nasal".

No obstante, su rostro y su cuerpo todo *parecen* transformarse en dos momentos particulares: en el éxtasis de la oración (su espíritu,

---

[1] Años más tarde apareció en el número 10 de *La Lira Canaria. Semanario de Literatura*, editado también en Las Palmas, el 14 de septiembre de 1889, págs. 1-3, en este caso firmado por "B. Pérez Galdós". Se eliminaron algunas erratas pero se añadieron otras y quedó sin corregir la numeración del último capítulo (se repite el número VI, correspondiente al anterior). Recientemente, Izquierdo Dorta lo recoge en su antología (1994: 79-90). Sobre este relato no conocemos más estudios que el de Peñate Rivero (1995b). Nuestras citas serán de la primera edición, con las adaptaciones imprescindibles a la ortografía actual.

"en comunicación directa con Dios", hace olvidar todo lo repugnante de su cuerpo) y, sobre todo, en su actividad de palanquero del órgano catedralicio: "El instrumento y él son una misma cosa: una sola vida les anima, el viento; un solo pulmón les alienta, el fuelle. Respiran unísonos: las arterias sonoras del uno se unen a los nervios excitados del otro y de este himeneo de un santo y un cajón, de un estafermo y una corriente atmosférica, resulta la más maravillosa sinfonía que han sentido oídos humanos". La simbiosis entre ambos es tal que, con la desaparición del palanquero, al templo le falta algo necesario y característico de su propio cuerpo: "La catedral ha perdido su tímpano sonoro".

Pero al dejar el templo se esfuma la aureola del personaje: "El Santo, ¡oh portento!, sale arrastrándose. Al pasar el umbral, se acomoda el sombrero, se persigna diecinueve veces, se envuelve en la capa y echa a andar hacia su garito. Ya lo tenemos hecho hombre". Se convierte en un ser oscuro, sin relieve, motivo de chanza para los niños que lo encuentran en la calle. Sin percibir la vida a su alrededor (el ir y venir de familias, parejas, vehículos, bañistas), se encierra en su cuartucho para disciplinarse entre rezos y latigazos, hasta que un día, ese ser cuya existencia casi se identificaba con el aire del fuelle que amorosamente comprimía, desaparece de su habitación cerrada por dentro: "Este proto... tenía afinidad con el aire y se evaporó. No es extraño: era la personificación de un fuelle". Pero tal vez la desaparición no es definitiva: según el sacristán, el fantasma del palanquero regresa por las noches y, empuñando el fuelle, arranca a la voluminosa maquinaria millares de (espectros de) sonidos.

Podríamos decir que el relato se constituye, en un primer nivel, en forma de un tríptico cuyas partes se oponen sucesivamente: la primera se encarga de rebajar al personaje, casi burlándose de él. En la segunda, de forma inesperada si tenemos en cuenta lo anterior, se le valoriza (con los matices que luego veremos) de manera bastante enfática mediante la referencia a su diálogo con la divinidad y, sobre todo, a su profundo convencimiento de estar creando arte al impulsar la palanca del órgano catedralicio. En cambio, la tercera parte destruye el efecto de la anterior, poniendo al personaje a un nivel incluso inferior al de la primera: si en aquélla se aludía a su físico repelente y a su presencia casi continua en la catedral como una excrecencia más de sus muros, en la tercera se insiste en la vacuidad de una vida caracterizada por su insignificancia, por la ausencia de relaciones con el medio que le rodea y por los extremos de un rigor infundado (las disciplinas físicas). Indirectamente, esta última parte

también corrige la recuperación del personaje ante el lector que habíamos apreciado en la segunda: en definitiva, esa existencia ha carecido de auténtica sustancia humana y por ello no ha de extrañar que el personaje se haya evaporado literalmente.

Así, ese tríptico temporal (según el desarrollo de la lectura) se viene a resolver, en un segundo nivel, en una oposición básica entre dos espacios: el de la catedral y el exterior a ella. En el primero, el personaje es "alguien": su apariencia severa impone, su misticismo le distingue, su convencimiento artístico lo transfigura. En el segundo, no parece existir para los demás ni éstos para él, su vida carece de relieve, su desaparición no tiene mayor trascendencia. Se comprende que la necrología tenga lugar dentro de la catedral, donde ese individuo existía de alguna manera: el relato nos es presentado como un elogio fúnebre ante los fieles que habían percibido al palanquero alguna vez en el templo.

Pero también en este punto hay oposición o corrección del principio por la continuación del texto: el carácter inicial de elogio fúnebre deja enseguida paso a la burla y al sarcasmo, aludiendo primero al desmesurado ruido de la tos y de los rezos del palanquero, después a lo desagradable de su físico y de su vestimenta. Tal vez por ese motivo, agotado el relato por la falta de sustancia de su protagonista, hacia el final abandone el discurso narrativo para revelar lo que realmente es: no un sermón elegíaco efectivamente dicho ante un auditorio de fieles sino una simulación del borrador de esa exposición, dirigida de hecho a un público lector (el texto acaba afirmándose como un artículo, aunque, dada su ambientación, sólo sea "el espectro de un artículo")[2].

LA IRONÍA COMO PRINCIPIO DE COMPOSICIÓN

Unas notas previas

Las oposiciones mencionadas apuntan todas en la misma dirección: la conveniencia de abordar el análisis de este texto desde la ironía como principio estructural del mismo. Además de ser una

---

[2] Señalemos el componente metatextual que aparece al final del relato: a medida que el narrador va terminando su texto, comenta, con breves acotaciones entre paréntesis, lo que está escribiendo: "(así va bien)", "(perfectamente)", "(¡qué miedo!)" y concluye, como hemos dicho, afirmando que lo que ha hecho es escribir un texto.

constante de la narrativa galdosiana, esta figuración retórica ya intervenía en los relatos vistos anteriormente y no va a desaparecer en los siguientes. Pero, dada la particular complejidad e insistencia con que se presenta en *Necrología*, intentaremos caracterizarla brevemente antes de analizar cómo actúa en el texto que nos ocupa.

No restringiremos su alcance a la antífrasis: ya la retórica clásica considera que existe ironía no sólo si la información transmitida está en oposición con la expresión literal sino cuando existe diferencia entre una y otra[3], cuando se da una disparidad, generalmente intencionada, entre apariencia y realidad. El lector realiza lo que Booth llama la *reconstrucción* del significado, advirtiendo los diversos signos o marcas de ironía y llegando a percibir la intención del autor[4], condición indispensable para la eficacia textual del procedimiento[5].

Si Kerbrat-Orecchioni[6] insiste en la complejidad de la ironía afirmando que se trata del tropo más ambiguo de todos, Díaz Migoyo destaca la amplitud de su campo de acción: rebasa los límites de las figuras literarias puesto que las puede afectar a todas[7]. La ironía es capaz de orientar cualquier desvío del lenguaje respecto de su sentido literal. Tal vez por ese motivo, autores como Hayden White la

---

3 Esta precisión se encuentra ya en *De oratore* de Cicerón: "También es elegante la disimulación que consiste en decir una cosa distinta de lo que se piensa aunque no la contraria" (Ballart 1994: 51).

4 En general, se suele pensar aquí en la intención del autor material del texto. Retomando la distinción de Umberto Eco (1992: 33-46) entre intención del autor, del texto y del lector, podríamos decir que se buscaría hacer coincidir la del lector con la del autor pero, añadiríamos nosotros, con la matización de que se trataría más bien de la categoría de autor implícito, introducida y así denominada por Booth (1978: 66-72), es decir, de la imagen que del autor nos da el texto o, en términos de Garrido Domínguez (1993: 116), "la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto", imagen que puede coincidir o no con la del autor material del mismo (ver las interesantes matizaciones aportadas al concepto por Genette 1983: 96-102).

5 Booth (1986: 30-60), en su minuciosa descripción de esta operación, distingue cuatro tiempos: percepción del fenómeno, interpretaciones posibles, toma de partido por una e instalación argumentada en ella.

6 Kerbrat-Orecchioni (1986: 105). No obstante, la autora parece limitar el alcance de la ironía al de la antífrasis (*id.*, 102).

7 Díaz Migoyo presenta el divertido ejemplo contenido en la metáfora "las perlas de tu boca": incluso si la persona es desdentada, la metáfora lo seguirá siendo pero enmarcada en este caso dentro de la figuración irónica (Díaz Migoyo 1980: 45-68).

consideran, quizás con cierta exageración, como la figura por excelencia de todo el lenguaje[8].

La complejidad mencionada por Kerbrat-Orecchioni no se refiere sólo a la relación de la ironía con otras modalidades retóricas sino también a sus implicaciones pragmáticas: si la metáfora puede ser comprendida en el plano del discurso, la ironía depende en un alto grado de la situación de comunicación. Si en la lengua hablada, el tono, los gestos, las pausas, el volumen de la voz, el conocimiento directo del interlocutor, etc., facilitan la actividad de interpretación señalada por Booth, en el texto escrito el lector deberá estar atento a aquellas marcas susceptibles de poner en contacto el texto con su circunstancia paratextual[9] a fin de detectar la presencia de la ironía y explicar su alcance.

La significación de la ironía no se limita al aspecto discursivo de ser una figura retórica más o menos destacada entre las demás o por encima de ellas: la ironía permite vincular el campo de la actividad literaria con uno de los rasgos más profundos y graves de la problemática de nuestra época. El hecho de que revista tanto relieve en la obra galdosiana, se debe probablemente a que Galdós es uno de los escritores de su tiempo más conscientes de la modernidad y más volcados hacia ella. Si a partir de la Ilustración y sobre todo, del Romanticismo, el hombre occidental ha perdido la confianza en la posibilidad de dar un sentido unitario a la realidad, si ya no cree plausible la visión objetiva del mundo, si admite que toda interpretación del mundo es fragmentaria, efímera e incompleta, entonces la ironía, se convierte en un medio adecuado de dar cuenta, aunque sea de forma limitada, de lo inevitable que resulta la necesidad de diversidad y de relativismo, y del sinsentido de una verdad que pretenda ser absoluta e imponerse como explicación unívoca de la realidad. Esa situación, que puede considerarse como perturbadora o incluso angustiosa para el individuo, tiene también su vertiente alentadora en la escala de valores: en cierto modo, el desmoronamiento de esa axiología significa la secularización de la sociedad, su intento de liberarse de verdades sacras e incuestionables, para vivir de acuerdo con su propia experiencia concreta y cotidiana, una forma de pensar que se articula perfectamente con el intento de consolidación de la nueva sociedad burguesa.

---

8 Ballart (1994: 372).

9 Ballart (1994: 426-436) insiste en la categoría que Genette (1987) llamaría *epitextual*, particularmente en los elementos de crítica, historia literaria y general, que se vuelven imprescindibles para la descodificación.

Como es conocido, buena parte de la obra de Galdós aborda la intersección de esas dos mentalidades y los conflictos que provoca el enfrentamiento entre las dos tendencias en la sociedad española del siglo XIX. Limitándonos a los relatos breves, ya en los anteriores se hallaba presente esta modalidad textual: recordemos que *Un viaje redondo* muestra la paradójica situación del demonio encargando a un ser humano la redacción de un texto literario que él es incapaz de realizar o la actitud moralizadora del mismo demonio en oposición al comportamiento de los cristianos, incluso de los sacerdotes; por otra parte, *Una industria que vive de la muerte* resalta la oposición entre el fabricante de ataúdes y el resto de los habitantes, mientras que *Crónicas futuras* permite entrever la distancia entre las realizaciones posibles y la situación real de las islas. Sin embargo, no apreciamos en ellas una presencia tan sistemática y significativa como en las narraciones que vendrán a continuación.

Funcionamiento textual de la ironía

El texto se asienta en el contraste como base de la ironía, empezando por el mismo título: lo que se presenta como el elogio fúnebre de un individuo será de hecho una auténtica diatriba no sólo contra él sino contra la forma de vida representada a través del palanquero. Si el término *prototipo* puede hacer pensar en alguien excelente, modélico, por reunir en sí y en más alto grado las características de un conjunto, aquí se tratará más bien de un antimodelo, rechazable precisamente en la medida en que encarna los rasgos de un comportamiento presentado como negativo por el autor implícito. Si es cierto que la lectura del título no ofrece al lector elementos suficientes para situarse, el tono del exordio le proporciona todo un muestrario de indicios para que evite la trampa de una lectura literal:

> Vosotros, ciudadanos graves, le conocíais muy bien. Cuando los negocios públicos os permitían algún reposo, cuando la ventilación de las cuestiones nacionales y europeas daba paz y desahogo a vuestros espíritus inquietos, solíais ir a la catedral con el santo fin de oír, ver u oler alguna misa y entonces víais [*sic*] al prototipo cuya desaparición deploramos. Vosotras, jóvenes amables, le conocíais también. Cuando gozosas y vivarachas penetrabais en la capilla de Sta. Teresa para rezar un poco de letanía con toda la vista clavada en la santa y las tres cuartas partes del corazón fijas en vuestros novios, víais al personaje, tipo, anomalía, aberración, cuya desaparición deplorarían los gabinetes zoológicos y anatómicos, si aquí los hubiera.

El lector de *Crónicas futuras* y de los reproches que allí se hacen al ciudadano local, duda mucho de que el autor trate realmente de 'graves' y de 'inquietas' a las autoridades locales ni las pueda imaginar volcadas en la resolución de asuntos que, por otra parte, al ser nacionales o europeos, escapan (entonces incluso más que ahora) a las manos isleñas[10]. Sin embargo, por si no bastaran las referencias de tipo intertextual o histórico, otras marcas textuales inciden en la misma dirección. El discurso arranca en un tono de solemnidad, con tendencia a la búsqueda de efectos expresivos (repetición, con ligeras variantes, de la frase introductoria dirigida a los ciudadanos y a las jóvenes, períodos amplios y paralelismos en las siguientes) pero esa progresión hacia un cierto clímax retórico se ve enseguida saboteada por las dos alusiones "*oler* alguna misa" (tal vez distraerse observando al bello sexo) y "las tres cuartas partes del corazón fijas en vuestros novios", referidas a los señores y a las muchachas respectivamente, así como por las sorprendentes calificaciones dadas al desaparecido ("anomalía", "aberración"), por la insidiosa alusión al retraso científico insular y, finalmente, por el tono hiperbólico empleado para señalar el posible interés científico que presentaba la figura del palanquero.

Así pues, desde el principio, el texto nos ofrece diferentes indicios sobre su carácter irónico: anticlímax que rompe el efecto anterior, hipérboles que atenúan la credibilidad de lo afirmado, referencias al contexto histórico local, sin olvidar la misma estructura retórica, ampulosa y gratuita, adoptada como forma de elogio fúnebre.

Lo observado en el exordio no es más que un mero adelanto de la enorme riqueza irónica que viene a continuación, tanto en el campo de la ironía frástica como de la relacional. La primera es la que se encuentra en elementos contenidos en el interior de la frase (los ejemplos citados del exordio). La segunda resulta de la relación

---

[10] Durante el siglo XIX, las Canarias figuran, unas veces, entre las "islas adyacentes" y, otras, entre los territorios coloniales y demás posesiones. El preámbulo al Real Decreto sobre los Puertos Francos (1852), uno de los documentos capitales en la historia económica de este siglo, tan pronto aplica al archipiélago la denominación de *provincia* como de *dominio español* (Bourgón Tinao 1982: 513-516).

Antonio Bernal (1981) nos presenta un ejemplo elocuente de la escasa implicación de las élites isleñas en la política nacional: con ocasión de un impuesto creado durante la Guerra de la Independencia, parte de la burguesía local protestó alegando la condición de territorio ultramarino (y situándose de este modo entre las colonias) para evitar el pago del impuesto... Otras precisiones en Peñate (1982: 82-84).

de contraste o de incongruencia entre acciones, descripciones, niveles o cualquier otro factor narrativo (el título en relación con la estructura y con el contenido real del texto, por ejemplo). En *Necrología de un prototipo*, texto de tres páginas, hay una auténtica proliferación de ironías frásticas, especialmente de carácter hiperbólico. He aquí algunos ejemplos característicos:

— metáforas extremas: el hombre era "una excrecencia", "un hisopo", "un parásito"; sus ojos eran "perennes manantiales de cinabrio diluido"; sus zapatos, "dos navíos portugueses"; su estornudo, "un trueno nasal"; al rezar, "el resplandor de su calva es aureola"[11];
— comparaciones desorbitadas: parecía capaz de "volar como un hipogrifo", su pañuelo era "del tamaño de un pabellón nacional", los escasos pelos de la barba "eran como menudos filamentos de vidrio"; al darle a la palanca, su rostro poseía "la sacra inspiración de Paganini"[12];
— cuantificaciones excesivas por lo altas o por lo bajas: su sombrero, de fecha "poco menos que antidiluviana"; su barba, "compuesta de una treintena de pelos"; al salir de la catedral "se persigna diecinueve veces".

El efecto irónico se refuerza de diversas maneras, siendo la principal de ellas la confluencia de varios procedimientos como, por ejemplo, comparación y cuantificación (su piel semejaba el forro de

---

[11] La exuberancia verbal, especialmente mediante el recurso a la metáfora, no se limita a la figura del palanquero sino que recorre todo el texto, aplicándose a buena parte de los elementos narrativos en él presentes. Por ejemplo, el órgano será un "dédalo monstruoso, catálogo razonado de los ruidos"; el pianista, "un prestidigitador"; el tintero de los retóricos, un "aljibe de silogismos"; y la catedral en silencio, "una campana sin lengua".

[12] Dentro del terreno de la comparación destaca la ampulosidad con que se describe la música producida con la colaboración física del personaje: la música del órgano es más elocuente que la voz de un Padre Santo porque "habla como el apóstol, como el profeta, como el misionero, como el mártir, como el doctrino. Él dice más que cuanto han escrito plumas sagradas desde el evangelio al canon, desde el dogma a la liturgia. Resuena como las trompas de Jericó, como las arpas de David, como el clavicordio de Sta. Cecilia. Remeda la voz de Gabriel, la de la Pitonisa de Endor y la de la burra de Balaán". Observemos el anticlímax final, que rompe la ascensión anterior mediante la mención del re-buzno del animal como inesperado "culmen" de las comparaciones precedentes, aunque se puede considerar que el anticlímax empieza con la mención de la pitonisa: la consulta de Saúl a la célebre *médium* viene a resolverse en una burla para el rey, según leemos en el capítulo veintiocho del *Libro primero de Samuel*.

"un *Decretalium thesaurum* mil veces leído") o metáfora y cuantificación (su sombrero: "documento arqueológico de infinitas abolladuras"). La segunda en importancia es la constituida por los procedimientos que pretenden afirmar como verdad lo que, después de lo leído anteriormente, no puede ser tomado más que como hipérbole monumental: por ejemplo, la protesta del narrador ("no es exageración") a propósito del sombrero convertido en turbante por el paso del tiempo, así como la vinculación de su confección a una época histórica precisa ("el año 22, en tiempo de Angulema y de Riego"), lo mismo que su llegada a la isla (con motivo de "cierto naufragio", al parecer aún en la memoria de los isleños[13]).

La ironía de tipo relacional resulta de la acumulación de incongruencias u oposiciones entre diferentes elementos y partes del relato, en unos casos provocada directamente por el narrador y en otros debida a la actitud o al comportamiento del personaje. La más destacada dentro del primer subtipo resulta de la oposición entre el rebajamiento del personaje que el ironista opera en los primeros capítulos, la exaltación posterior y la ridiculización final ya mencionada[14]. Esta variante, de nivel argumental, recubre prácticamente todo el texto, lo mismo que otra de nivel estructural, también aludida antes: la transformación de un discurso oral (un sermón elegíaco) en relato escrito con tono de autoirrisión (el "espectro de artículo", según se nos revela al final[15]). Cabe citar también la forzada relación

---

[13] Puede referirse al célebre hundimiento del buque inglés Warrior, que tuvo lugar el 18 de septiembre de 1860 al intentar auxiliar a un barco isleño. Sus mercancías deteriorables, sacadas a subasta, despertaron un gran interés entre la población local.

[14] Dado lo negativo de la caracterización anterior, la transformación de la segunda parte resulta tanto menos creíble cuanto más insiste el narrador en ella (y esto es precisamente lo que pretende el autor). No obstante, el rebuscamiento del recurso va más allá, puesto que también en esa segunda parte el clímax extático, apenas conseguido, queda ya socavado: a renglón seguido de comparar su inspiración con la de Paganini y de describir el esfuerzo del palanquero, se precisa que "por efecto de la combustión interna que el genio alimenta, de los poros del prototipo brotan tremendas gotas de sudor que van a fecundar los abonados campos de su camisa" y, concluida la música, el personaje reza inmóvil en su capilla, lo que le permite al narrador compararlo con "la estatua de Ulloa después de cenar con D. Juan".

[15] Reproducimos el final para los lectores que no tengan fácil acceso al texto:

> Por las noches (esto no puede acabarse sin un epílogo plástico terrorífico) a la hora en que... (cómo decirlo...) a la hora en que los búhos... (así va bien) surgen con siniestro vuelo... (perfectamente) de entre las tumbas; a la hora en que reina el silencio en la catedral y las sombras envuelven el ancho

explicativa que se establece entre la pasión del personaje por proveer de aire al órgano y su propia disolución en la atmósfera ("No es extraño: era la personificación de un fuelle"). Destaquemos, finalmente, una variante, que podríamos calificar de isotópica, común a ambos tipos: cuando el narrador alude al personaje como "tímpano sonoro" de la catedral durante su transformación extática, podemos considerarlo como un elogio hiperbólico, es decir, una ironía frástica corregida por lo evidente de la exageración. Pero cuando el narrador repite la misma expresión hacia el final del relato después de denigrar la figura del palanquero, la relación entre la primera y segunda cita le hace cobrar una acuidad mucho mayor: teniendo en cuenta el tratamiento recibido por el personaje entre la emisión de esa expresión y la de su recurrencia, la segunda vez ya no se trata de exageración sino más bien de sarcasmo.

La ingenuidad y el apocamiento del personaje le hacen incurrir también en incongruencias fácilmente detectables por el lector: además de la rigidez de la penitencia que se administra aun llevando una vida que parece de lo más inocente, tenemos la enternecedora creencia en su protagonismo musical: al iniciar un ejercicio descrito por el narrador como meramente físico, "el hombre de la capa se acerca, llega y exclama: *fiat armonia*". Al final, después de secretar "torrentes de sudor copioso" en su brega con el fuelle, pronuncia regocijado su segunda y última frase en todo el relato: "¡Qué bien hemos tocado hoy!". Tampoco parece justificado el comportamiento del palanquero: habiendo realizado su humilde tarea en la catedral, se encierra en su cuarto y somete su débil cuerpo a una durísima penitencia (el lector se pregunta cómo puede pecar semejante organismo...).

Considerando la presencia de la ironía en su conjunto, percibimos que aparece generalmente descubierta por la presencia de marcas bastante explícitas. Si, además, tenemos en cuenta su gran acumulación en un texto tan corto, admitiremos que este último abusa y padece de una sobrecarga probablemente excesiva. Tal vez por este motivo se podría argumentar que el presente relato pertenece más

---

recinto, se ve (el sacristán me lo ha dicho) vagar un fantasma por las capillas. Se arrodilla, murmura una plegaria, una salmodia, un réquiem (¡qué miedo!). Después de recorrer toda la catedral, sube al coro. Se le ve empuñar la palanca del órgano. La mueve con afán, con ímpetu, con entusiasmo. De la voluminosa caja que el espectro anima, salen millares de sonidos. Pero, señores, no se asombren ustedes, son sonidos que no suenan, son espectros de sonidos, música celestial, señores míos. Con ella he hecho este artículo, que es... el espectro de un artículo.

bien a la sátira que a la ironía. No obstante, la sátira obedece a unos parámetros algo diferentes. En primer lugar, en cuanto a su punto de partida, se produce a partir de un programa moral particularmente rígido, casi de tono militante. En segundo lugar, en cuanto a su presencia textual, ese rigorismo moral y la opción que conlleva suelen aflorar de forma bastante explícita a lo largo del texto que la contiene[16]. En tercer lugar, en cuanto a su finalidad, al contrario de la ironía, busca producir efectos inmediatos[17] en un receptor al que el satirista trata desde una posición de superioridad y, por consiguiente, no le importa recurrir a la invectiva y al sarcasmo. En cuarto lugar, en cuanto a su destinatario, la sátira se dirige a individuos concretos, mientras que la ironía tiene un alcance más general y abstracto. Finalmente, en cuanto a su estructura profunda, la sátira viene a constituir una lección moral llevada por su firme voluntad de reforma de vicios. En definitiva, el campo de acción preferido de la sátira es, "extramural", estigmatizando por el ridículo y la irrisión los vicios y la estupidez humana para corregirlos desde su perspectiva.

No parece que esas características correspondan rigurosamente al relato aquí analizado. Siendo cierta la voluntad de reforma de nuestro autor a lo largo de toda su producción, no se puede afirmar su propósito (ni su realización textual) de dar una lección moral desde una postura normativa. Sin embargo, algunos elementos textuales como la ridiculización de la forma de vida encarnada en el palanquero lo acercan a esa figura. Hutcheon[18] recuerda que el grado de efecto irónico de un texto es inversamente proporcional a la cantidad de señales manifiestas necesarias para realizar dicho efecto. Galdós, ciertamente, carga las tintas, necesita una enorme masa y variedad de señales indicadoras, quizás por no encontrar todavía el tono justo que irá descubriendo poco a poco y que aflora ya en sus relatos

---

16 Utilizando la distinción referente a los actos del discurso creada por J. Austin (1970) y desarrollada posteriormente por Ducrot (1984), diríamos que, si tanto la sátira como la ironía constituyen un acto ilocutorio, puesto que tienden a modificar la posición del interlocutor, la ironía es, además, un acto perlocutorio (superpuesto al anterior): la función que designa no aparece explícitamente inscrita en el enunciado; ha de ser interpretada a partir de la relación entre el enunciado y la pragmática de la enunciación, de la situación en la que se inserta dicho enunciado.

17 Como observa Ballart (1994: 421), el ironista, desde su conciencia de no poseer la verdad, evita el adoctrinamiento y se limita a buscar la maduración y el sentido crítico del receptor.

18 Hutcheon (1981: 144).

siguientes, según se puede comprobar en algunas de las "Jaulas" del "Manicomio político-social".

IRONÍA E INSTANCIAS NARRATIVAS FUNDAMENTALES

Narrador y protagonista

El papel del narrador es fundamental en el dispositivo irónico de este texto no sólo porque, como en todo relato, está siempre presente sino por su especial relación con el objeto narrado, con el narratario y con su propia narración. Examinemos cada una de estas relaciones.

Se trata de un narrador homodiegético, conocedor del protagonista (lo cual justifica que realice la necrología) pero que, en lugar de glosar su vida de forma más o menos encomiástica u objetivante, muestra estar en casi total disonancia con él y se dedica esencialmente a rebajarlo ante la audiencia, lo cual impide desde el principio que el lector pueda identificarse con el personaje o, al menos, comprenderlo: el narrador lo presenta de forma paulatina (sus ruidos, su cuerpo, su vestimenta, sus actividades, su carácter) pero no con la finalidad de acercarnos a él sino de alejarnos. En efecto, las pocas veces que el narrador abandona la focalización externa para entrar en el personaje, lo que nos presenta de él es su ingenuidad, su desinterés por el mundo que le rodea y su apocamiento de espíritu. Para ello, lo sitúa en tres espacios primordiales, la catedral (lugar de su "realización" personal y, al mismo tiempo, revelador de su ingenuidad), la calle (espacio de contraste entre su ensimismamiento y la vitalidad de su alrededor) y el cuarto (concretización de su apocamiento espiritual mediante la autoflagelación).

Así pues, la función testimonial del narrador (dar cuenta de los acontecimientos) se dobla de la ideológica al intentar despertar en el receptor la desaprobación del comportamiento del protagonista. En realidad, casi podría decirse que el auténtico protagonista es el narrador: él ralentiza el ritmo narrativo inicial introduciendo reflexiones propias e interrumpiéndolas cuando le parece ("Pero dejemos el origen y vengamos a la cosa") para detenerse morosamente en la descripción del físico del desaparecido; presenta una determinada imagen del personaje; la modifica cuando el narratario se ha adaptado a ella y la vuelve a trastocar en el último tramo del relato; le lleva a creer que el personaje es el excelso organista catedralicio, para desengañarle a continuación revelándole que sólo es un modesto

palanquero; primero le hace pensar que está realizando un panegírico funerario; después le muestra que desaprueba el comportamiento del difunto; a continuación, que la desaparición del palanquero no se debe a una muerte convencional sino a una evaporación en el aire, para concluir descubriéndole que no se trata de un discurso oral sino de un artículo escrito frente al cual toma sus distancias[19].

Por otra parte, ese narrador no sólo toma partido contra una determinada forma de entender la vida sino también contra ciertos asuntos y formas de narrar o de describir (sirviéndose siempre de la ironía) para reprobarlos o por lo menos para desmarcarse de ellos. Dos autores y una tendencia literaria son aludidos directamente en el texto, Campoamor y Fernández y González:

> ... poco después [pasan] una dama y un hermanito; enseguida una abuela remolcada por su nieto... y *pasan, pasan, pasan,* como los pajarracos marinos de D. Ramón de Campoamor. [...] Confúndese [el palanquero] en la penumbra y desaparece al través de una pared, como dice Fernández y González en todos los primeros capítulos de sus novelas.

La tendencia literaria evocada es la que recurre abusivamente a los tópicos del romanticismo tenebrista (nocturnidad, tumbas, ruidos, soledad, sombras, fantasmas, espectros), con cuya imitación termina el texto, según hemos reproducido anteriormente. Ella se realiza a partir de un texto concreto: leyendo el final de *Necrología*, es casi inevitable pensar en Bécquer y en su leyenda *Maese Pérez el organista*[20]: el ambiente religioso, el instrumento elegido, la magnificencia de la música, y la descripción final, que recuerda un fragmento semejante en el cuarto capítulo de la leyenda.

Se podría incluso decir que Galdós aprovecha el efecto intertextual derivado del conocimiento de la leyenda para, en un primer tiempo, equivocar al lector: éste, teniendo en mente la figura de Maese Pérez, está inclinado a pensar que el protagonista del relato es

---

[19] Esa manipulación concierne al lector casi tanto como al narratario, con la salvedad de que ésa conoce desde el principio el estatuto del relato, puesto que lo está leyendo como texto escrito en la sección literaria de un periódico. Por otra parte, al lector se le ha preparado para ese fuego de artificio final a través de un recurso gráfico, los comentarios entre paréntesis del narrador: salpicados a lo largo del texto de forma aparentemente anodina, acaban ganando la partida al discurso que llamaríamos normal, socavándolo en su casi totalidad como si fueran cortocircuitos intermitentes.

[20] Esta leyenda había sido publicada en las páginas de *El Contemporáneo*, de Madrid, el 27 y el 29 de diciembre de 1861.

el músico capaz de extraer semejantes notas al órgano catedralicio: el efecto de sorpresa queda logrado cuando comprueba la función real del personaje. Al mismo tiempo que imita al texto becqueriano, nuestro autor lo relativiza y se separa de él: su preocupación por la renovación de las letras españolas va por otro camino, lo cual no le impide reconocer el depurado arte del escritor sevillano[21].

De esta manera, el personaje que, en principio, se debería definir por un conjunto de acciones concretas que lo revelaran como tal, se caracteriza aquí por la ausencia de relieve en sus actividades repetitivas y mecánicas, aunque para él no lo sean. Su espacio vital está limitado a un mínimo de relaciones (aunque incluyan a la propia divinidad...), sin mayor incidencia en el medio: su vida es casi exclusivamente interior. Sería un personaje totalmente plano, previsible, si no fuera porque la estrategia narrativa utilizada nos revela nuevas facetas de su comportamiento gracias a los cambios de perspectiva que el narrador imprime al relato para desmontar repetidamente la imagen que el lector se ha podido hacer del personaje[22]. No existen tensiones entre él y el exterior. Más que agente de una actividad significativa, parece la ejemplificación de lo contrario.

Curiosamente, la tensión más notable es la existente entre él y el narrador, tensión sentida sólo por parte de éste que, en disonancia total con el personaje, intenta rebajarlo ante el lector por los medios que ya hemos explicitado. De tal manera es así que (diríamos, exage-

---

[21] Galdós reconoció el mérito literario de Bécquer en una detallada crítica al publicarse dos tomos con las obras del autor: "Bibliografía. Las obras de Bécquer", aparecido en *El Debate* del 13 de noviembre de 1871. Precisamente en dicho estudio aparece, aplicada a la musicalidad escritural de Bécquer, la expresión ligeramente modificada "el espectro del sonido", que nuestro autor había utilizado y modificado al finalizar *Necrología* ("espectros de sonidos", "espectro de un artículo") (Cazottes 1975).
También Fernández y González merecería un amable artículo por parte de Galdós, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 11 de febrero de 1888, con motivo de su muerte (Pérez Galdós, 1923, II: 103-116). El recuerdo de sus lecturas le llevaría a elogiar la vivacidad de su ritmo narrativo, la capacidad para representar los rasgos sobresalientes del carácter español y la riqueza de su fantasía (no sin ver en ésta tanto una cualidad como un defecto dada su excesiva abundancia).

[22] Nos referimos a su imagen moral. Su aspecto físico queda prácticamente fijado con la descripción inicial, que recuerda a la del licenciado Cabra en el capítulo III de *El Buscón* quevediano, tanto por los diversos elementos retomados (ojos, barbas, tocado) como por algunos procedimientos retóricos semejantes; por ejemplo, los zapatos son "tumbas de filisteo" en Quevedo y "navíos portugueses" en Galdós: en ambos casos se acude a una metáfora de tono hiperbólico con soporte gentilicio para tratar el mismo objeto.

rando las proporciones) el protagonista termina desapareciendo ante la presión del narrador: da la impresión de que es él quien lo condena a la evaporación... También aquí se ha de operar un cambio más que notable entre este relato y los siguientes, donde el protagonista, liberado del sometimiento del narrador, es el que tiene la palabra, aunque también allí, con los intermediarios identificables en cada caso.

Acción, tiempo y espacio

Si el tiempo está vinculado al transcurso de los acontecimientos y la acción de los personajes es el componente más significativo de los mismos, aquí el tiempo que abarca al conjunto de la vida del protagonista se caracteriza, como ésta, por su insignificancia. No se dan apenas actos voluntarios, elegidos, actos humanos. Más que acción hay pasión, sometimiento mecánico a un suceder repetitivo y, al parecer, no cuestionado. Si en el relato breve la acción es la instancia narrativa que permite expresar el carácter del personaje, en este caso lo que se expresa es, precisamente, su carencia. De esta manera, la intriga está prácticamente ausente en el plano de la historia.

La única intriga existente la crea el narrador en el plano del discurso, acudiendo principalmente a dos tipos de recurso estilístico. El primero es la hipotiposis o actualización de una acción pasada con el uso sistemático del presente histórico que el narrador toma después de la descripción física del personaje y ya prácticamente no abandona hasta el final. El segundo es la interrupción de la narración, apenas comenzada, de las ya de por sí mínimas peripecias, mediante la abultada dilatación de las descripciones y de las digresiones interpretativas. Pero la ironía que preside esa estrategia nos sugiere que semejante exuberancia descriptiva estando ahí, a primera vista, para encubrir el vacío de la acción, lo está, en realidad, para revelarlo, actuando, según lo requiere esta figuración, como un significante con dos significados diferentes y, en este caso, opuestos.

El narrador nos quiere dar la impresión de que sin tales dilaciones casi no habría relato: así, la vacuidad del personaje resulta directamente proporcional a la inflación del discurso que le concierne. He aquí un ejemplo:

> Poco importa que el cincel del arquitecto labre aquí bóvedas suntuosas, poco importa que el arte plástico quiera hacer más comprensible la grandeza por la magnitud de la forma. Es verdad que la belleza del estilo pre-

> dispone al sentimiento a sus deleites espirituales; pero la fantasía exige más arte. Es necesario un lenguaje más elocuente y vivo que el lenguaje mudo de la piedra, más inmaterial y expresivo que esos signos resplandecientes que traza la luz exterior sobre el ramaje de la arquitectura. Para la gran obra del arrobamiento general, para que la mente cristiana salga de quicio es indispensable la ayuda de un arte que no es el arte de la piedra ni el arte espectral de los vidrios de colores. Allá a espaldas del coro se eleva el más enorme instrumento músico que han inventado los hombres.

El lector ya ha adivinado que se trata del inmenso órgano de la catedral. Lo que ignora todavía es que esto no es más que el preludio a la descripción del aparato y de sus sonidos.

El espacio, en cambio, tiene un relieve mucho mayor. En primer lugar, hay una cierta riqueza de lugares: la catedral, la calle, el cuarto y el espacio que llamaríamos 'atmosférico'. Pero esos términos todavía son demasiado vagos: en realidad, el espacio puesto de relieve en la catedral se concreta en una capilla y en el determinado por el órgano. El de la calle se limita al trayecto entre la catedral y su cuarto. Este último interesa básicamente en su calidad de espacio apto para la penitencia corporal en privado. El atmosférico tiene un doble alcance: por un lado, facilita el único momento de gloria del personaje al convertir su esfuerzo en melodía; por otro, permite concretizar la desaparición física del palanquero.

En segundo lugar, uno de ellos, el del recinto catedralicio, es el decisivo en la caracterización del personaje y en el desarrollo del relato. Si el espacio puede funcionar como signo del protagonista en los terrenos de la ideología, del comportamiento y de la personalidad[23], tenemos aquí una perfecta ilustración del fenómeno. Ya en el exordio, el orador alude a la presencia casi continua del personaje en la catedral. Su rezo y su misma tos adquieren dimensiones acústicas monumentales gracias a las bóvedas del recinto. La oscuridad de la capilla hace de su figura un bulto sin facciones. La música del órgano está inevitablemente asociada con este Maese Pérez de la palanca. Su cuerpo es comparado con el liquen de los muros catedralicios. Su inmovilidad en la oración le asemeja a la estatua funeraria de don Gonzalo de Ulloa. Sus momentos más "brillantes" (oración y órgano) se producen en este recinto[24]. El mismo narrador insiste en el peso

---

[23] Desarrollan este aspecto, entre otros teóricos, Bourneuf y Ouellet (1981: 119-123) y Garrido Domínguez (1993: 216-217).

[24] La figura del personaje y su vinculación musical a la catedral (las campanas en este caso) han permitido a Pérez Vidal (1987: 183 y 255) encontrar un eco de Quasimodo en nuestro palanquero. Menciona el erudito galdosista la temprana

de este lugar sobre el personaje, indicando el resultado que en él se opera según esté en el interior o en el exterior[25].

Si a lo anterior añadimos que el templo figura en buen lugar entre las recurrencias favoritas del romanticismo (como el salón lo será para el realismo o el castillo para la novela gótica), se puede considerar que la catedral funciona aquí como un auténtico *topos* narrativo[26], una combinación especialmente densa de espacio y acción determinados pero, eso sí, siempre en clave irónica, encubriendo una doble dimensión: por un lado, esa acción sólo es densa y satisfactoria para el personaje, no para el narrador ni para el lector. Por otro lado, el recurrir a un topos de raigambre romántica y utilizarlo precisamente para mostrar la negativa influencia que ejerce sobre el protagonista hasta el punto de casi anularlo como persona, es algo más que insinuar la perentoria necesidad de abandonarlo, no tanto por el topos en sí mismo sino por el lastre literario, histórico y social que lleva consigo.

HACIA UNA SIGNIFICACIÓN

Necrología de un prototipo podría ser considerado bajo múltiples perspectivas no siempre forzosamente excluyentes: como un texto de simple pasatiempo en espera de otras empresas literarias o periodísticas de mayor envergadura, como un compromiso de amistad con los responsables del periódico en el que apareció, como un mero ejercicio para el afinamiento de algunos recursos expresivos, etc. Pero penetrando algo más en el campo de la creación, hemos comprobado que el relato también funciona como muestra de distanciamiento o de aproximación a ciertas maneras de entender la escritura

admiración de Galdós por Víctor Hugo e incluso una referencia suya al personaje de Quasimodo en la "Revista de la Semana" del 29 de octubre de 1865 en *La Nación*. En la biblioteca de Galdós en 1865 figura Hugo en muy buen lugar: *Théâtre*, *Odes et ballades*, *Chants du crépuscule*, *Orientales*, *Les Rayons et les ombres* y *Les Misérables* (*Ibid.*: 213-226).

25 "Pero, ¿las sombras y soledad del recinto no le dan tal vez ese aspecto siniestro y medroso? Quizá fuera de aquí sería una risueña y amable figura más propia para inspirar regocijo que pavura". Cuando el personaje sale, sin llegar a ser risueño, cambia completamente: "Ya le tenemos hecho hombre. Podemos seguirle sin miedo; no es santo ni papamoscas, ni estatua ni elemento ni Eolo, ni nada de eso. Es un pobre diablo, un ser inofensivo, uno de esos entes desgraciados que viven en las poblaciones para servir de solaz de los chicos y de estorbo a los mayores".

26 Bal (1987: 104-105) y Prince (1985: 427).

en general y la narración en particular: en cuanto al distanciamiento, recordemos las alusiones más bien malévolas a Campoamor y a Fernández y González. Combinando distanciamiento y aproximación, tendríamos la posible parodia en torno a Maese Pérez, que se puede tomar también como caricatura del romanticismo tremendista. Dentro de esta misma escuela literaria, aparecía el intenso uso del topos eclesial que destaca muy por encima de los otros espacios aludidos en el relato. Finalmente, como muestra más clara de aproximación, prolongando una admiración que ya se mostraba en *Un viaje redondo*, hemos señalado la presencia quevediana en la descripción del protagonista.

Presidiendo la articulación entre procedimientos literarios y percepción de la realidad, surgía la figuración irónica, omnipresente a lo largo del texto. La ironía, tanto a nivel textual como de visión del mundo supone un cuestionamiento auténtico, entre la firmeza y el humor, de la univocidad de sentido, de la sumisión a una norma impuesta que se haya de respetar por el simple criterio de haber sido impuesta, aunque su incoherencia sea, más que perceptible, evidente. Posiblemente uno de los elementos que concretizan esta uniformidad forzada, esté representado, no por la Iglesia en sí, sino por las actitudes y comportamientos que puede imprimir a parte de los miembros del cuerpo social. Ya que hemos tratado el topos catedralicio, añadamos aquí que no se encuentra solo sino en medio de una constelación de alusiones que connotan un mismo universo de referencias: Biblia[27], *Decretalium thesaurum*, santos padres, profetas, apóstoles, misioneros y santos, igualmente influidos por el tono irónico con el que aparecen citados[28].

La implicación social de la Iglesia está sugerida en el texto con gran habilidad: el relato se abre, "casualmente", con la referencia (casi podríamos decir 'reverencia') directa a una parte del público, los "ciudadanos graves", aquellos que están atareados con los negocios públicos y con los trascendentales asuntos nacionales y europeos. La necrología se dirige a ellos como receptores primordiales del discurso:

---

[27] Las citas y las referencias bíblicas, con carácter humorístico o no, son frecuentes a lo largo de toda la obra galdosiana. Sobre su presencia en la narrativa, ver en particular G. Correa (1962: 49-62).

[28] También se podría vincular con esa ironía la vecindad textual de estos personajes y textos con la cita de los escritos de Lamennais, pensador cristiano de tendencia liberal, cuyas obras *Paroles d'un croyant* y *Le Livre du peuple* se hallaban en la biblioteca galdosiana de 1866. El segundo libro (de 1838) merece especial mención: en él se defiende la tesis de la separación entre la Iglesia y el Estado.

constituyen la parte más selecta del auditorio y, además, son los habituales del culto catedralicio, única posibilidad de conocer al palanquero ("Vosotros, ciudadanos graves, le conocíais muy bien"). Es decir, el texto da por sentada una relación bastante estrecha y continua entre el selecto auditorio y la institución eclesial.

Trasladando lo anterior a la realidad del momento y del lugar donde Galdós escribe y publica el relato, tenemos, además de la confirmación de la íntima relación entre Iglesia y Estado en el ámbito local (lo que no era novedad: así sucedía en el conjunto del país), un curioso paralelismo entre esos "ciudadanos"y los realmente existentes en la sociedad local de entonces. Si aceptamos que la ironía es el principio estructural de este relato y que su análisis implica la relación del texto con su referente situacional, hemos de suponer que esos ciudadanos no son precisamente demasiado "graves", que su entrega poco menos que desinteresada a los "negocios públicos" no es tal y que las "cuestiones nacionales y europeas" no perturban en absoluto a sus "espíritus inquietos".

En efecto, durante la práctica totalidad del siglo XIX, la mayor inquietud de la élite local no se sitúa en el campo internacional ni nacional sino regional y, más estrictamente, insular: el pleito provincial, la pretensión de la burguesía grancanaria, a la cabeza de la de las islas orientales, de obtener la división provincial: "A lo largo del siglo XIX, la clase política de Canarias Orientales había intentado obtener la división de Canarias en dos provincias; las razones que alegaban eran múltiples pero se resumían en un razonamiento único: la unidad provincial suponía la dependencia de todo el Archipiélago a un único centro de decisiones: Santa Cruz de Tenerife"[29]. No parece que el interés por la reflexión política de altos vuelos o la entrega a la cosa pública sean las principales características de dicha élite, más bien lo contrario. Justo en torno a estos años hay un testimonio que lo sintetiza acertadamente: "Al terminar el año 1865 [...] las ideas políticas en Canarias parecían dormir el sueño de la muerte. Las dictaduras locales se habían apoderado de los destinos del país so pretexto de dirigirlos por la senda de su mayor desenvolvimiento, pero, en realidad, para explotar la cosa pública en provecho de determinadas individualidades. Las personas habían sustituido a los principios"[30].

---

[29] Noreña Salto (1977, I: 65). La referencia básica para el tratamiento en profundidad de esta problemática sigue siendo el estudio ya citado de Guimerá Peraza (1976).

[30] Villalba Hervás, Miguel: *Una página de la Historia de las Islas Canarias*,

En el plano socioeconómico eran años de una autosatisfacción y un contentamiento pocas veces repetidos en la historia de las islas: después del azúcar en el siglo XVI[31] y del vino en el XVII y XVIII[32], se estaba entonces en plena expansión de la cochinilla como monocultivo de exportación, abandonándose otros productos y ocupando éste incluso los terrenos menos adecuados para su explotación. Tanto es así que *El Omnibus*, precisamente en el mismo número donde Galdós publicaba *Necrología*, se hacía eco del gran aumento del cultivo y, ante la falta de brazos, planteaba la posibilidad de favorecer la inmigración extranjera[33]. Sin embargo, el crecimiento de ese período no generó la implantación de industrias básicas y secundarias, ni durante estos años ni en los que quedaban de siglo: los capitales obtenidos se dirigían a la ampliación de la propiedad urbana, a la adquisición de nuevas tierras, a la adaptación de las ya adquiridas y al aumento de la propiedad de agua, elemento siempre escaso en el campo isleño. La ciudad de Las Palmas se iba convirtiendo en lugar de residencia de propietarios procedentes de otros municipios e incluso de otras islas, de comerciantes locales o foráneos, de funcionarios civiles y militares, de profesionales liberales y de la jerarquía eclesiástica. La Iglesia seguía conservando grandes propiedades a pesar de las desamortizaciones de 1836 y de 1855, así como una influencia no desdeñable por sus relaciones institucionales con la jerarquía civil y por su tradicional labor en la configuración de las mentalidades. Recordemos que el pleito insular tenía también su vertiente eclesiástica en la rivalidad por la sede episcopal: la articulación entre lo clerical y lo político no podía ser más elocuente[34].

Santa Cruz, 1870, pág. 7. Hemos tomado la cita de Noreña Salto (1977, I: 112).

31 El cultivo del azúcar, dominante a mitad de siglo, ha sido presentado como uno de los motivos fundamentales de la conquista de las islas (Alemán, Bergasa, García Márquez y Redondo, 1978, I: 96), que llegaron a ser significativamente llamadas "del azúcar". Notemos, no obstante que el cultivo se limitó a cuatro de ellas, Tenerife, Gran Canaria, La Palma y Gomera (Aznar Vallejo, 1983: 251-264).

32 A mediados del siglo XVII, el cultivo de la vid era la base de la economía insular, especialmente en Tenerife (Morales Lezcano 1970: 70; Bethencourt Massieu 1995: 71-97).

33 "Familias enteras abandonan sus antiguos hogares para establecer nuevos domicilios en pueblos donde la cochinilla se recolecta en abundancia: hácense las traslaciones del Sur al Norte en esta isla". Pero como ello no es suficiente y, previendo que "nuestra riqueza deberá aumentar, sería conveniente hacer venir trabajadores de otros países" (*El Omnibus*, 1 de diciembre de 1866).

34 Noreña Salto (1977, I: 43-45), Núñez Muñoz (1978) y Brito (1980: 23). Según este último autor, la concepción religiosa de la vida, en especial entre el

Como indicio de la actividad de los responsables locales en el parlamento español (lugar donde podían contribuir a "la ventilación de las cuestiones nacionales y europeas" y, sobre todo, isleñas), baste indicar sus intervenciones ante los problemas locales: "A lo largo de la primera mitad del siglo no aparecen intervenciones que denuncien problemas o propugnen salidas. Ante la magnitud de los conflictos de un siglo que se inicia arrastrando dificultades de subsistencia y crisis en los productos de exportación, en particular los vinos, sólo se producirá una mención aislada del estado de la epidemia del cólera-morbo y las secuelas que deja a su paso por las Palmas en 1851". Ante la crisis de los años setenta, motivada por la caída de la cochinilla, la medida más llamativa resulta ser la del diputado Pérez Zamora en 1878 pidiendo que se destine uno o más buques del estado "para conducir a Cuba a los isleños que lo deseen por carecer en el país de medios de subsistencia"[35].

CONCLUYENDO

A través de los recursos expresivos que hemos puesto de relieve, Galdós parece aludir en este texto, por una parte, a la existencia de una élite local en la que se imbrican tanto responsables civiles como religiosos y, por otra, a la posible responsabilidad de dicha élite en le mantenimiento de unas relaciones sociales de tipo tradicional sólo para su propio e inmediato beneficio. El tomar como referencia al auditorio capitalino se explica por la progresiva concentración en esta ciudad de la jerarquía religiosa y civil en sus diferentes categorías (que, según hemos indicado, pueden en parte recubrir a los mismos individuos). Cabría pensar que el joven Galdós ya está aquí en contacto con el trasfondo humano que luego alimentará buena parte de sus novelas contemporáneas. No falta desde luego un funcionamiento social de estructura caciquiltanto a la hora de las elecciones como del gobierno, basada en las limitaciones del sufragio y en un clientelismo político fácilmente controlable (364 electores, un 2,5% sobre el conjunto de la población de la ciudad de Las Palmas[36], para las

---

campesinado, se imbricaría perfectamente con una visión jerarquizada de la existencia, concretada en una resignación pasiva ante la estructura social vigente y en una admiración ingenua ante todo lo venido de fuera, considerado automáticamente como superior.

35 Las dos citas proceden de Pérez García (1989: 40-41).

36 El porcentaje es, incluso, muy alto, por concentrarse en Las Palmas la mayor

elecciones legislativas de 1867). Tampoco falta la estrecha vinculación entre jerarquía religiosa y seglar ni un medio humano particularmente reducido en sus inquietudes y en sus relaciones con el exterior ni un ambiente intelectual cuyo mayor signo de vitalidad era su lucha contra la censura de ideas (recordemos las dificultades del periódico donde apareció este texto). Y desde luego, no falta en el autor un punto de vista ya relativamente exterior (pero no indiferente) al espacio observado: Galdós, después de cuatro intensos años de estancia en Madrid, percibe el medio canario desde un ángulo de visión enriquecido por el contacto con otros ámbitos y estaba perfectamente capacitado para relacionarlos de forma crítica.

En una mirada de conjunto a las narraciones vistas hasta ahora, diríamos que *Necrología* es uno de los relatos en los que se marca la huella de Quevedo de manera más intensa y evidente: se diría que Galdós se mueve en estos años entre el polo quevediano y el cervantino, el primero (*Industria*, *Necrología*) más caricaturesco, desengañado y crítico; el segundo (*Un viaje*, *Crónicas futuras*), más comedido, risueño y confiado en el porvenir (la experiencia vital y literaria irá haciendo que el autor logre un cierto equilibrio entre los dos). En segundo lugar, Galdós va aquí más lejos en la explotación de ciertas estrategias discursivas como la ironía (según hemos observado) o la descripción de un tipo de comportamiento particular[37]. En cambio, se afirma en otras como la narración enmarcada, el recurso a lo fantástico, la alusión directa al receptor (el "señores míos" del final), la burla de la exaltación romántica, la dimensión metanarrativa, la música como motivo (central aquí y en *Una industria*, secundario en *Crónicas*), la muerte no tanto en su sentido metafísico sino como balance de un comportamiento socialmente significativo o irrelevante y el libro en su riqueza y ambigüedad (referencias a la

parte de los altos contribuyentes. En el conjunto del distrito en el que se engloba esta ciudad, el porcentaje apenas llega el 1,3% (Pérez García 1989: 189).

37 Quizás, al igual que en la figura del fabricante de ataúdes, se podría pensar aquí en el cuadro costumbrista pero convendría distinguir dos niveles: en el argumental ambos personajes se caracterizan por ser muy distintos de sus semejantes (y destacar negativamente entre ellos); en cambio, en el nivel de la estructura significativa sí encarnan comportamientos comunes a grupos humanos (como suelen suceder con la literatura de cierto mérito). En nuestra visión (equivocada o no) del tipo costumbrista habitual, esa representación tiene lugar ya en el primer nivel, por lo que nos parece que los personajes citados no entran en esa categoría. Tal vez Galdós lo presintió calificando a su personaje de *proto*-tipo, máxima síntesis en un individuo de un conjunto de cualidades o defectos colectivos.

cultura antigua y clásica pero también a la literatura más bien superficial o sugerida como tal: Campoamor, Fernández y González).

Quizás también se pueda apreciar en *Necrología* una mayor capacidad de concisión narrativa: a pesar del tono barroco, de la frase ampulosa y de la comparación amplificativa, se asiste en tres páginas al resumen de una vida, a su transformación inesperada al final del texto, a un movimiento continuo tanto en la presentación del personaje (en la catedral y en el exterior) como en las mínimas (pero para él tan importantes) peripecias de su vida y a un desenlace doblemente inesperado: en el plano de la historia, la desaparición del palanquero; en el plano del discurso, el estatuto ficcional del texto (no elegía pronunciada sino borrador escrito entre parodias y vacilaciones).

Finalmente, teniendo en cuenta que *Necrología* parece ser el último relato de asunto canario, destacaremos aquí, brevemente, cuatro puntos a propósito del medio insular en la progresión narrativa de Galdós. Ese medio le ha suministrado una formación literaria que se manifiesta tanto a través de los autores clásicos en quienes se apoya explícitamente como en las tendencias literarias que rechaza. En segundo lugar, le ha aportado un microcosmos de comportamientos y actitudes, reducido pero también complejo (pensemos en la diversidad interinsular e intrainsular) y que viene a ser una síntesis de lo que el conjunto de España le proporcionará desde Madrid. En tercer lugar, le ha dado la posibilidad de expresarse literariamente en una publicación como *El Omnibus*, que no es de las menos exigentes en el reducido círculo cultural isleño. En último lugar, y quizás sea lo más importante, su origen insular le facilita la estructura de base para la observación de la realidad: el sistema del contrapunto, la visión a través del contraste o la perspectiva comparativa, como la queramos llamar. Galdós percibe Canarias a partir de su experiencia directa con Madrid, otro lugar y otro ritmo de vida; pero también observa Madrid y el conjunto de la península a partir de su origen externo, insular.

La diferencia entre ambos medios le lleva, de manera casi natural a contrastar, oponer, cuestionar o aprobar la pertinencia de los hábitos de vida allí observados a partir de otros realmente conocidos desde dentro (en Canarias), por su propia experiencia individual. Esos contrapuntos los hemos visto en la oposición de comportamientos, por ejemplo, entre estilos literarios, entre el fabricante y el resto de los industriales (*Una industria*), entre el presente y el futuro (*Crónicas*), entre las distintas facetas del palanquero en este último relato y entre niveles textuales aparentes y reales (*Crónicas* y *Necrología*). Por consiguiente, no se trata de meros recursos formales más o

menos repetidos sino algo mucho más rotundo: una estrategia de observación de la realidad y de su traslación creativa al texto literario.