

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: Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870
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: 12.01.2026

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

DOS DE MAYO DE 1808, DOS DE SEPTIEMBRE DE 1870

EDICIÓN, ARGUMENTO Y FECHAS

En consonancia con su propio título, este relato salió a la calle el 2 de mayo de 1896 en el número 7 del semanario madrileño *Apuntes*¹, pero firmado por B. Pérez Galdós con fecha de "Diciembre

¹ *Apuntes. Periódico semanal ilustrado*, con 16 páginas de información gráfica y escrita, fundado y dirigido por Félix de la Torre, aparecía los sábados entre el 22 de marzo de 1896 y el 27 de febrero del año siguiente. Del optimismo de la revista habla el anuncio de su número 41 (27 de diciembre de 1896), en el que se afirma que no sólo continuará en 1897 sino que intervendrán numerosas mejoras como la duplicación de la cantidad de páginas y la aparición de nuevas firmas pero, en el número 50, correspondiente a dicho 27 de febrero de 1897, el director de entonces (Eduardo Sánchez de Castilla), informa que, desde el siguiente sábado 6 de marzo, pasa a llamarse *La Revista Moderna* y que se trata de una "ampliación", no de una "sustitución". Pero *La Revista Moderna*, dirigida por J. Lázaro, ya existía sólidamente desde 1889, colaboraban en ella muchos de los escritores de *Apuntes* (Galdós, que figuraba en su consejo de redacción, publicaría allí *Torquemada en la hoguera*) e incluía artículos de historia, arte, política, economía. Es decir, abarcaba el terreno de *Apuntes* y lo superaba ampliamente. Por lo tanto, estamos ante un doble empleo que acabaría con la presumible absorción o desaparición de la revista más modesta de las dos.

Vendida al precio de 20 cts. y con suscripción anual de 9 pts., *Apuntes* llegó a contar con una excelente paleta de colaboradores tanto en la parte ilustrada como en la escrita. Ya desde la primera salida aparecen plumas como Alcalá Galiano, Navarro Ledesma, Sellés, Casal y Pereda, éste con una de las colaboraciones más extensas de la revista, *Las Brujas*, publicada por entregas entre el primer número y el 8 (10 de mayo de 1896). Posteriormente habrían de participar Clarín (con su inolvidable *La fantasía de un delegado de Hacienda*), Echeagaray, Picón, Campoamor, Valle Inclán, Benavente, Altamira y la Pardo Bazán (con cuentos como *Los hilos*, *Miguel y Jorge*, *Suerte macabra*, etc.), entre muchos otros.

La parte gráfica (ilustraciones, grabados, fotos, caricaturas), muy rica y abundante, ganará progresivamente terreno sobre la redaccional, con la presencia de firmas tales como la de Joaquín Sorolla, Arturo y Enrique Mérida, y Aureliano de Beruete. Este último había intervenido en la edición ilustrada de los *Episodios*

de 1870", lo que supone una diferencia de casi veintiséis años entre su escritura y su publicación (volveremos sobre este punto en su debido momento)².

El texto relata la búsqueda infructuosa que una madre, la Margara, lleva a cabo para intentar encontrar a su hijo Mundo, de diez años, perdido en la calles madrileñas durante los acontecimientos del 2 de mayo de 1808. El día había empezado normalmente, enviando a su sobrina (cuyo nombre no se nos da) y al pequeño a la escuela, y con la visita de un vecino, don Jesús Cuadrado, "vejete saladísimo, bueno como el pan y muy callejero". Éste pone al corriente a la señora Margara de los rumores de levantamiento del pueblo madrileño por la marcha forzada de los infantes reales. Ante la indiferencia de su interlocutora ("a mí la verdad, no me importaba gran cosa que nos arrebataran a los infantes"), su vecino le reprocha su falta de patriotismo. Al aumentar el tumulto, don Jesús sale, "como alma que lleva el demonio", para enfrentarse a los franceses con un asador y una estaca. Los niños regresan de la calle contando el inicio del levantamiento y deseando volver afuera para no perderse los acontecimientos. Margara, temiendo por sus vidas, los encierra, y contempla, horrorizada, el espectáculo a través de la ventana:

En ésta [la calle] veía yo charcos de sangre, ya porque los hubiera, ya porque mi miedo me pintara las cosas con los colores de sí mismo antes

Nacionales en diez volúmenes (1881-1885). El cuento de Galdós, de apenas tres páginas (6-8), viene acompañado de dos ilustraciones de Moreno Carbonero y de I. Fernández.

Galdós colabora en el primer número con el relato *El pórtico de la Gloria*. Posteriormente, en el número 3 (5 de abril de 1896), comentará brevemente un cuadro de Orbajosa realizado por Beruete ("Mi querido Beruete: es Orbajosa, sí, la verídica, la auténtica *Urbs augusta*"), cuadro quizás motivado por el estreno en forma teatral de *Doña Perfecta*, con notable éxito de público, el 28 de enero de 1896. Finalmente, publicará *Dos de mayo de 1808, dos septiembre de 1870* en el número ya citado. De la cordial relación entre Galdós y la revista es muestra la noticia del número 48 (14 de febrero de 1897), "D. Benito Pérez Galdós en la Academia", muy elogiosa para el nuevo inmortal, firmada por Navarro Ledesma, con foto de la sesión académica y un dibujo de Galdós.

Dirigida por Enrique López Marín, hubo otra publicación con el mismo título, que había aparecido del 1 de julio al 6 de diciembre de 1894 y sólo sacó cinco números. También era semanal, tenía la misma cantidad de páginas y estaba igualmente ilustrada en negro y en color. Ver Asenjo y Pérez Campos (1928: 194-195 y 199; 1933a: 100 y 103; 1933b: 63).

² El relato ha sido publicado de nuevo, un siglo después de ser escrito, por Hoar Jr. (1970-1971: 336-339) y, más recientemente, por Izquierdo Dorta (1988: 57-62 y 1994: 121-127). Aquí citaremos por la edición de *Apuntes*.

que con los de la verdad. No sé el tiempo que pasé en aquella ansiedad.
¡Cañonazos, alaridos, olor de pólvora, horrible vaho que subía de la calle!
Yo creo que estuve sin conocimiento largo rato.

Entrando en el cuarto donde ha encerrado a los niños, descubre que Mundo se ha escapado, según le dirán luego los vecinos, hacia el centro mismo de la refriega, el parque de Monteleón. Se lanza entonces ella a la calle, olvidando su miedo anterior. La batalla ha terminado y comprueba sus terribles efectos: cuerpos destrozados, manchados de lodo y sangre, ruinas, llamas, moribundos, soldados franceses cerrando el paso. Descubre a don Jesús Cuadrado justo a punto de morir. Sus últimas palabras son de elogio para el niño, sin llegar a precisar dónde se encuentra: "Señá Margara, ¿busca a su hijo?... Mundo es un héroe, un héroe chiquito"³. Al caer la noche, todavía indaga en el Prado entre los condenados a muerte y entre los cadáveres de la calle, creyendo encontrarle a cada instante. Desesperada, no duda en enfrentarse a los franceses recriminándoles su acción, pero éstos la dejan seguir, quizás por no entender sus palabras, quizás conmovidos por su desesperación. Agotada al cabo de tres días de búsqueda, la internan en un hospital, del que sale curada o incurable, puesto que, según sus palabras, desde entonces cada día va a Monteleón para llamar a su hijo.

Han pasado 62 años y del antiguo parque sólo quedan las puertas. La anciana persiste en creer que su Mundo vive, tal vez en el país vecino y gozando de buena posición... Su interlocutor le hace ver que, después de los años transcurridos, ya es tiempo de perdonar. Además, los franceses están expiando ahora sus excesos de entonces con una acción de guerra en la que ellos, en cierto modo, también han perdido su *Mundo*: se trata de la reciente derrota de Sedán, el día 2 de septiembre de este año de 1870.

Los casi veintiséis años de diferencia entre la composición y la publicación del texto plantean el problema de su ubicación cronológica: ¿hasta qué punto hubo modificaciones por parte del autor a la hora de su aparición en *Apuntes*? En un caso extremo, ¿serían de tal calibre esas correcciones que deberíamos hablar de un texto de 1896 más que de 1870? En su excelente presentación del relato, Hoar Jr. considera que no debió de haber muchas modificaciones, todo lo más "algunos cuantos toques" antes de entregarlo a la revista. Se basa para

³ Para un lector de *Los Miserables*, no es arbitraria la relación con el intrépido Gavroche: pensemos en la descripción de su salida de la barricada y su caída al buscar cartuchos bajo los disparos del enemigo (Hugo 1951: 1238-1241).

ello en lo que él considera como fundamental en dicho texto: se trataría de un relato incompleto, inacabado, todavía en estado de borrador. A su vez, esta opinión se asienta en su tesis de que, mientras escribía *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, Galdós tomó conciencia de la riqueza del tema, percibió que superaba ampliamente los límites de un simple cuento y abandonó estas páginas para elaborar un género superior y mucho más ambicioso. La significación de este relato sería la de haber generado en el autor la idea de la magna empresa de los *Episodios Nacionales* (lo cual no está mal para un borrador de sólo tres páginas)⁴.

Por nuestra parte, consideramos plausible que Galdós operara algunas correcciones cara a su publicación inmediata, en primer lugar, porque era algo que tenía por costumbre y que en algunos casos podían ser particularmente numerosas, según hemos comprobado nosotros comparando la primera aparición de *La conjuración de las palabras* con la de 1889. En segundo lugar, porque, al margen de algunos descuidos estilísticos o lexicales, se percibe un lenguaje algo más cuidado que el de los relatos dados inmediatamente a la prensa como era el caso de los aparecidos en *La Nación*. Por otro lado, tal vez las modificaciones no fueran tan notorias como en el caso de estar el cuento destinado a formar parte de un libro (es de sobra conocida la atención que prestaba Galdós a la corrección de galeras). Esa corrección, que suponemos relativamente poco importante, apoya la consideración del relato como perteneciente a 1870, en el caso de que no baste el hecho de que Galdós lo avalara con su firma y fecha al final del texto⁵.

Sin llegar a considerar el relato como el prototipo de los *Episodios Nacionales*, sí seguiremos a Hoar Jr. en el reconocimiento de la

⁴ Hoar Jr. (Id.: 313-317).

⁵ También aborda Hoar Jr. (especialmente en las págs. 316-318 y 331) los posibles motivos por los que Galdós no publicó el cuento en fecha más próxima a su composición y sí en 1896. Para no publicarlo en 1870 entraría en línea de cuentas el simple abandono del texto al percibir la posibilidad de pasar a un género de más envergadura como los futuros *Episodios*, los fallos de composición al darle demasiada importancia a la derrota de Sedán, lo inconfesable del secreto placer de ver derrotados a los franceses, la poca calidad general del texto. Para su publicación en 1896, la amistad con los miembros de *Apuntes*, en especial con Beruete, las necesidades económicas del momento (época del conflicto con el editor Cámara por los derechos de su obra), lo apropiado del tema con la fecha de publicación. Suponemos que ninguna de las razones pretende dar la solución. Además, se podrían alegar varias otras en sentido contrario. Con la información hoy disponible no pasan de una posible hipótesis. Pero, sobre todo, está por probar el interés de semejante discusión.

relación entre el cuento y el episodio de la primera serie *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, publicado en 1873. Ya el título alude a esa relación, con su referencia a dos fechas de gran significación histórica y una de ellas común a ambos textos (pero notemos que el paralelismo no es total: son dos fechas de distinto signo; en el episodio se trata de algo relativo a la historia española con acontecimientos sucedidos a menos de dos meses de distancia; en el cuento se relaciona fechas mucho más separadas en el tiempo y una de ellas sin vinculación directa con España). El asunto del cuento, la búsqueda desolada de un ser querido entre los horrores del dos de mayo, corresponde a lo realizado por Gabriel Araceli en los últimos capítulos del episodio. En cuanto a los personajes, el comportamiento de varios como el propio Gabriel y el cura don Celestino recuerda los de Margara y de don Jesús Cuadrado. La evolución mental del joven, incluso con su locura momentánea, parece calcada de la de la madre del cuento. Incluso hay personajes que reciben el mismo nombre como la Primorosa, la Bastiana o Pujitos⁶. También se dan situaciones paralelas en algún momento determinado de ambos relatos: Pacorro Chinitas muere junto a Gabriel cuando éste anda buscando a Inés; don Jesús Cuadrado muere ante los ojos de una Margara que angustiosamente intenta encontrar a Mundo.

Sin embargo, debemos notar que algunos personajes actúan en otras novelas fuera de los *Episodios*, como la Pintosilla (en *El Audaz*, 1871) y Canencia (en *La Desheredada*, 1881), sin olvidar que personajes con nombre distinto pueden aparecer con una personalidad y comportamiento semejantes como sucede entre don Jesús Cuadrado y Estupiñá o Villaamil. Es decir, que no todos reaparecen en los *Episodios* y algunos lo hacen en otras obras fuera de dichos *Episodios*. Sin focalizar la obra posterior de Galdós en torno a este relato, sí podemos verlo como un signo de que ya en este año nuestro autor está de alguna manera configurando, empezando a caracterizar y a poblar de actores el mundo literario que le será tan propio y al cual ya ha empezado a dar vida con *La Fontana de Oro*.

Quizás el enfocar este texto casi exclusivamente en función de la obra posterior del autor dificulte la percepción de sus características propias, que son muy notables. Por este motivo nos centraremos a continuación en sus rasgos internos como paso previo para valorar la posible significación del relato.

⁶ Pujitos será uno de los personajes que más reaparecerán: además de en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, en *El grande Oriente*, en *Siete de julio* y en *El terror de 1824*.

EL BINARISMO COMPOSITIVO

En el terreno de la composición destaca la configuración binaria casi perfecta de este relato. No se trata de una división rigurosa en dos partes simétricas sino una llamativa multiplicación de referencias a la binariedad, demasiado densa como para ser casual o insignificante. El mismo título ya nos prepara, intentando relacionar una pareja de fechas vinculadas al mismo siglo y al mismo día pero a diferentes meses, años y lugares (esto último, aclarado al final del texto: Madrid, Sedán).

El relato se compone de dos partes en función de los escenarios, interior el uno, exterior el otro, en que se desarrollan los acontecimientos: la primera transcurre en el domicilio de la protagonista, donde hace sus faenas hogareñas, donde recibe a su vecino y adonde regresan los niños después de la escuela. Es un lugar considerado por Margara como seguro, protector de la vida de los pequeños, de tal manera que los encierra en él. La segunda, es la del exterior adonde acude obligada para recuperar a su hijo. Es el lugar de la inseguridad, del peligro, incluso de la muerte, motivo por el cual intenta retirar de él a Mundo.

A su vez, cada una de las dos partes se divide en dos secciones o fases claramente perceptibles. Si nos referimos al escenario interior, observamos que se compone de dos entradas, la de Jesús Cuadrado y la de los niños, muy diferentes ambas por la información que ofrecen. La de Cuadrado se distingue por su globalidad y carácter abstracto: las razones del enfrentamiento (salida-secuestro de los infantes, defensa del parque de Monteleón, lugares donde se desarrolla el combate, enfrentamiento entre patriotas españoles y ocupantes franceses). En la de los niños (parece ser Mundo el que más habla), domina el tono de lo próximo y directo: cuentan lo referente a personas conocidas o incluso miembros de la familia, con sus nombres propios (Rafaela, hermana de Margara, la Pintosilla, Matías Canencia) y acciones concretas: muertes de la Pintosilla y Canencia, destripamiento de los caballos de los mamelucos.

El escenario exterior también se compone de dos fases: en la primera, Margara, una vez en la calle, busca información (sobre la suerte de Mundo) entre los españoles sanos, enfermos o moribundos y encuentra entre éstos a Jesús Cuadrado, muerto antes de poderle informar. En la segunda, perdido ya cualquier reparo, se atreve a importunar a los mismos franceses, suplicándoles e insultándoles,

también sin obtener la menor respuesta. Cada una de estas dos fases también se compone de dos elementos: uno que acentúa la búsqueda en general y el otro que incide en el encuentro con personas concretas (Jesús Cuadrado y soldados franceses). En la primera es Cuadrado quien habla sin informar nada (sólo elogia el patriotismo del niño) y en la segunda es Margara quien apostrofa sin por ello obtener más datos. Tampoco esto debe de ser casual, ya que esa misma distribución binaria se percibe también en la primera parte del cuento, el escenario interior: en la fase correspondiente a la entrada de Jesús Cuadrado tenemos las noticias que él aporta y la información que Margara recibe al mirar por la ventana hacia la calle. En la fase de la entrada de los niños, también se da esa misma distribución: los datos que ellos traen y de nuevo, la mirada hacia el exterior como para comprobar lo que acaba de escuchar.

En principio, Margara es una mujer de interior y lo dice con cierto orgullo al inicio del relato, para distanciarse de su hermana Rafaela: "Siempre fue mi hermana muy correntona, como yo muy casera. Si para diligencias de calle no había otra como Rafaela, para el trajín de la casa nadie le echaba el pie adelante a la Margara, que así llamaban a una servidora". Su misma profesión, sastría, también incide en esa noción de interioridad. No obstante y contra la voluntad de la protagonista, el exterior invade el interior, indirectamente por las dos fuentes de noticias ya citadas, directamente por la mirada a través de la ventana y por la percepción inevitable de los ruidos que llegan (también aquí otra binariedad posible, visual y auditiva).

Podríamos decir que el intenso dinamismo del relato se concentra en dicha invasión y en la doble victoria del exterior frente al interior, en primer lugar, aquél penetra en éste como acabamos de indicar. En segundo lugar, la protagonista debe abandonar el interior como condición para recuperar a su hijo (esa salida es la que provoca el paso de la primera parte a la segunda, la búsqueda infructuosa del pequeño). Dicha victoria contiene un ingrediente dramáticamente irónico: tanto a propósito de la primera parte del relato como de la segunda hemos hablado de información, tema que, si efectivamente atraviesa todo el cuento, tiene dos caras casi opuestas. En la primera parte llega una información no pedida ni deseada por parte de Margara, confortablemente instalada en su casa. En la segunda, cuando el personaje la busca ansiosamente en la calle, la información le es negada, lo cual ocasionará su desconexión de la realidad y su persistente fijación en el pasado durante más de sesenta años.

El paralelismo entre las dos partes se acentúa todavía más, puesto que ambas tienen algo así como una sección complementaria de

particular interés. A propósito de la primera, observemos que el texto comienza con un párrafo introductorio en que la narradora alude a acciones habituales en un barrio de Madrid (enramar una cruz de Mayo, ir de campo) y a personajes cuya popularidad viene destacada por los sobrenombres o mote con que son conocidos: La Carbonera, Pujitos, La Primorosa. El ambiente aludido, el léxico empleado, la forma de interrumpir el relato nada más comenzado y de retomarlo⁷ son todos elementos que nos sitúan casi en un cuadro costumbrista. No obstante, esta impresión queda enseguida borrada para dar paso a algo diametralmente opuesto: ni estamos en un día como otro cualquiera en la vida de un popular barrio madrileño ni los acontecimientos descritos van a ser los habituales sino excepcionales por su dramatismo y trascendencia histórica. El boceto costumbrista ha derivado hacia el relato trágico.

Pues bien, ese prolegómeno halla su oponente casi perfecto al final de la segunda parte donde, a modo de epílogo, se nos sitúa en el momento presente y donde también habrá una severa interrupción de la continuidad narrativa: al cabo de los años, Margara sigue preguntando por su hijo y odiando a los enemigos de entonces. El lector recibe en ese momento una doble sorpresa: por un lado, esa actitud no es considerada viable en la actualidad. Por otro, quien así lo manifiesta resulta ser un desconocido interlocutor de la anciana, el cual ha escuchado y nos ha transmitido su relación.

Vemos así una estructura binaria, divisible, a su vez en cada una de las partes, en dos fases y cada una a su vez compuesta de dos momentos o situaciones diferentes. Además, cada una tiene un componente que contrabalancea al de la otra: si la primera parte posee una introducción destinada a familiarizar al lector con el ambiente de la historia, la segunda termina con un epílogo cuya

⁷ Empieza el texto con una frase capaz de hacer creer (a pesar del inciso sobre profesión y mote) que la acción va ser narrada sin pausas y a fuerte ritmo: "Mi hermana Rafaela, planchadora, conocida en todo Maravillas con el mote de *La Carbonera*, había salido al amanecer". No obstante, el párrafo desborda a continuación sobre diversos personajes y costumbres. Hasta que parece retomarse el hilo del relato, lo cual no se hará sin un nuevo inciso, como se puede ver:

Pues señor, tempranito barrí la casa y avié a las criaturas para mandarlas a la escuela. Eran éstas la niña de mi hermana y el chiquillo mío nombrado *Remundo*, de diez años que parecían doce. Fáltame decir que yo era viuda: mi marido, zapatero fino, que había calzado al Príncipe de la Paz y a la de Vallabriga, murió el año 6, dejándome por todo patrimonio un centenar de hormas y algunas leznas, que vendí para poner mi modesto taller de sastrería de curas.

Como iba diciendo, a poco de salir los niños [...].

función consiste en cuestionar la impresión que el lector ha podido hacerse sobre la estructura discursiva del relato (con la aparición del interlocutor desconocido y sus observaciones respecto a la actitud de la anciana).

Llegando al punto final del relato, se deshace la posible impresión inicial derivada del título (orientador y ambiguo al mismo tiempo), de que el cuento habría de tratar dos momentos históricos dándole un desarrollo equivalente a cada uno para facilitar la eventual comparación. Ahora bien, el fin del texto viene a indicar que no se trata de una comparación, de una equivalencia o de un paralelismo (lo que justificaría un desarrollo más amplio de ese final) sino de una superación, superación de comportamientos y actitudes derivada del paso del tiempo y de las nuevas circunstancias que dicho paso trae consigo. La amazona misma del relato, combinada con los contenidos del diálogo entre el narrador y Margara, sugiere una visión de la realidad de clara confianza en la progresión de la historia: el Galdós reformista y confiado en el futuro de España está perfectamente presente en estas líneas.

EL PERSONAJE: EXPERIENCIA Y TRANSFORMACIÓN

A pesar de la brevedad del texto, el personaje central, Margara, queda fuertemente individualizado en la mente del lector. Ello se debe con cierta probabilidad a una serie de razones complementarias. En primer lugar y de forma muy comprensible, el lector difícilmente permanecerá imperturbable ante el intenso sufrimiento de Margara por la pérdida de su hijo. En segundo lugar, al tratarse de un relato primordialmente autodiegético, este actante se erige en centro del mundo descrito y en foco central de perspectiva: nos narra su actividad y sus sentimientos, por encima de cualquier otra consideración. En tercer lugar, el dirigismo y la parcialidad a los que esa situación privilegiada podría dar lugar se matizan por la humanidad del personaje, que en su relación confiesa tanto su indiferencia de entonces por los acontecimientos oficiales (el rumor sobre la marcha forzada de los infantes) como su casi general ceguera ante los sufrimientos de los heridos y el panorama de los muertos que veía por las calles, concentrada como estaba Margara en la búsqueda del pequeño. Así narra su reacción ante el encuentro de Jesús Cuadrado, ya moribundo: "No tuve tiempo ni ánimo para compadecerle, porque el furor materno me alejó de allí y traspasé la puerta y entré en el Parque gritando: Mundo, Mundo mío, ¿dónde estás?". Posteriormente

reconoce: "Creía encontrarle a cada instante. De lejos, todos los cuerpos, aunque fueran de hombre, me parecían el suyo". En cuarto lugar, por el desequilibrio entre Margara y su entorno: a pesar de la enorme actividad desarrollada, queda demostrado que aquél carece del más mínimo poder sobre este último, lo cual vuelve su empeño aún más admirable. Finalmente, porque las palabras del interlocutor al término de su narración, nos la muestran frente a otra derrota: ha de comprender que su actitud ya no tiene sentido. Su amor materno, su miedo (vencido por el amor), sus trastornos, su persistente ceguera, nos la vuelven especialmente próxima y humana.

El factor que la hace mantenerse y asentarse como protagonista en el conjunto del cuento es la transformación que se opera en su comportamiento: el paso de la primera a la segunda parte del texto se concreta en su salida a la calle para realizar la acción central de la historia: la búsqueda del hijo durante la cual ese personaje, hasta entonces casi plano, estático, pusilánime, transforma su miedo en arrojo e incluso en temeridad, pues se introduce entre los franceses "a riesgo de ser fusilada". Esa transformación, provocada inicialmente por la reacción materna a la salida del niño, es facilitada por un elemento coadyuvante esencial: el ejemplo de los heridos y muertos que encuentra en la calle (a ello no es ajena la acumulación del verbo *ver* que, referido al personaje, se repite cuatro veces al inicio de la segunda parte) y, en particular, por el del arrojo de su vecino Jesús Cuadrado, quien le había reprochado su falta de patriotismo y al que ve morir ante sus ojos.

Esa transformación entre un antes y un después es quizás el principal rasgo caracterizador del personaje e incluso uno de los del texto, puesto que le da por sí mismo entidad narrativa (la acción constitutiva de una narración se funda precisamente en la distinción que opera entre el antes y el después de realizarse): la transformación de la protagonista por la búsqueda del niño constituye el hecho central del relato. De ahí su particular interés para el conjunto del texto. Notemos a este respecto cómo el autor ha elegido un solo hecho concentrado en un tiempo limitado: aunque se nos informa que la búsqueda duró tres días, las diferentes peripecias narradas se refieren sólo a la tarde y noche del 2 de mayo. Se supone que se repiten en los días siguientes, por lo que no se insiste en ellas. Pero esa búsqueda, centro de la vida de Margara, ha marcado su existencia hasta la misma vejez. El autor ha limitado el relato a esa única circunstancia, excepcional por el hecho en sí y por sus consecuencias, lo cual constituye ni más ni menos que una de las características del cuento clásico: decir lo más en el menor espacio posible, eligiendo

las circunstancias o momentos que, a veces bajo una apariencia inocente, son decisivos en la vida de sus protagonistas.

Por este motivo resulta aún más dramático el que, al final de su vida y a instancias de quien ha recogido su relación, deba intentar una doble renuncia: a seguir buscando a su hijo y a continuar odiando a los invasores, lo cual es tanto como trastocar completamente su visión de la realidad. Su pequeño *mundo*, traumatizado, íntimo y anacrónico, ha de dejar paso al *Mundo* tal y como es hoy. Esa ampliación de perspectivas es la que se impone en el presente. Las circunstancias privadas se han de ver enmarcadas en las históricas y sociales: "Las naciones viven más que los individuos y tienen tiempo de expiar aquí sus errores", le dirá su interlocutor. En 1808 no captó esa realidad: su propia salida para recuperar al niño estaba motivada, en última instancia, por una coyuntura sociohistórica concreta, el proyecto napoleónico de anexionarse la corona española. La escapatoria de Mundo se debió al deseo (quizás sin ser del todo consciente de ello) de participar en el levantamiento madrileño contra las tropas del emperador francés. En 1870, la realidad aun siendo otra, mantiene el mismo principio básico: la conexión estrecha entre el individuo y la Historia. Dentro de los relatos galdosianos, éste es uno de los que con más nitidez y densidad, mostrando el peso que hay que pagar por la lucidez, insisten en esa articulación indispensable para la supervivencia común.

EL EFECTO DEL SEGUNDO NARRADOR

El revelador de la necesidad de modificar la visión sobre sí mismo y sobre el mundo es precisamente el que llamaremos el segundo narrador por oposición a Margara, primera narradora. El segundo narrador, descubierto como tal hacia el final del texto, desplaza al primero, mostrando que la privilegiada situación de aquél se encuentra en realidad supeditada a la de éste, quien ha recogido y restituido las confidencias de Margara. El relato resulta así asumido por ese segundo narrador convertido en un personaje del mismo nivel que la anciana. Ese descentramiento del primer narrador y el cuestionamiento de su punto de vista es quizás el efecto de sorpresa final que (como en todos los buenos cuentos clásicos) no se esperaba el desprevenido lector. El segundo narrador no sólo incita al protagonista a modificar su percepción del mundo sino también obliga al lector a corregir la visión que hasta entonces se había hecho del universo ficcional: no está leyendo una narración directa, realizada para él por

la protagonista, ya que ésta se dirigía en realidad a un amable interlocutor "que se digna escuchar los relatos de esta pobre vieja" y que nos los transmite, así como su pequeño diálogo final con ella incitándola a perdonar el dolor recibido.

El efecto más notable, decisivo de la aparición del segundo narrador, es que atenúa la posible connivencia existente entre Margara y el lector, si no identificado con su actitud, al menos comprensivo con ella. Marcando su disonancia en relación con Margara al cuestionar su comportamiento, el segundo narrador invita al lector a adoptar un visión del mundo más abierta y comprensiva que la de Margara (se diría que el segundo narrador, dando una especie de salto diegético, se dirige más bien al lector que a la anciana, quien, por lo avanzado de su edad, difícilmente cambiará de actitud).

Así pues ese segundo narrador no se limita a la función de relator intermediario, como testigo de unos hechos o depositario de una confidencia sino que adopta una función crítica respecto a lo relatado y a su protagonista. Es tal vez una invitación al lector para que, a su vez, proceda de la misma manera (lo cual sería tanto como cuestionar desde dentro la pretendida soberanía del narrador ochocentista, auténtico lugar común en algunos sectores de la crítica del pasado siglo XX).

Esta reflexión sobre los narradores tiene que ver también con un aspecto muy concreto del texto: el lenguaje de Margara, utilizado como caracterizador del personaje, siguiendo el procedimiento ya empleado por el autor, con notable eficacia, en *La Fontana de Oro* y de gran fertilidad en la continuación de su obra. En principio llama la atención el marcado tono popular de su expresión, tono acorde con el barrio y la situación social del personaje.

Pero a esta impresión se oponen dos hechos: primero la alternancia de estructuras y expresiones populares con un lenguaje bastante más cultivado o simplemente "discreto"; segundo, la aparición de términos quizás más plausible en un locutor canario que en uno del madrileño barrio de Maravillas. Entre las formas populares tenemos, por ejemplo, la proliferación del pronombre personal enclítico en la tercera persona verbal (*díjome, acordéme, fáltame, recogieronme*), el frecuente empleo de aumentativos y diminutivos (*hermana muy correntona, héroe chiquitín*), el posesivo de relación familiar antepuesto al nombre propio (*mi Mundo*), el uso de ciertos verbos y expresiones de neto sabor popular (*avié las criaturas, nadie me daba razón, como alma que lleva el demonio*⁸). Entre las formas más

⁸ Tenemos aquí un ejemplo de una de las formas del tratamiento que Galdós opera

discretas baste citar la frase "Tenía el rostro como envuelto en un velo de sangre endurecida". Entre las expresiones habituales en Canarias: el diminutivo usado y la posposición del posesivo en el segmento coloquial *el chiquillo mío*, la significación de 'presumir' en *echándoselas de patriota*, el empleo de *desalada* para indicar 'asustada o 'llena de miedo'⁹, la fórmula familiar *mi niño*, la vacilación entre 'ustedes' y 'vosotros' (este último apenas presente en Canarias¹⁰) en frases muy próximas: "Todos ustedes, con su Emperador a la cabeza, no valen lo que mi Mundo [...]. Le matáis por envidia; teméis que os haga salir de España".

La alternancia de expresiones populares con un lenguaje más neutro se podría deber a un simple descuido del autor pero también puede estar en consonancia con la personalidad de Margara y su eventual preocupación por cuidar su lenguaje ante un interlocutor casi o totalmente desconocido ("Señor mío, que se digna escuchar los relatos de esta pobre vieja" es la fórmula utilizada para dirigirse a él). El éxito relativo de esa preocupación obedece quizás a la posición del personaje, situado entre las capas más modestas de la sociedad y una cierta clase media baja: Margara tenía un taller de costura y su hijo iba a la escuela, lo que no estaba al alcance de todos en la España de 1808. Pero tampoco debemos olvidar que la narración de la anciana viene mediatizada por el transmisor, el segundo narrador (más culto e informado) quien, voluntaria o involuntariamente, deja en la relación la huella de su propio lenguaje que puede ser, por qué no, de origen canario. Todo ello, manteniéndonos en el nivel de la ficción, es decir, sin identificar Narrador y Autor: la coincidencia, en este caso, es... pura casualidad¹¹. Lo que nos importa destacar es que, tanto en una posibilidad como en otra (situación social del personaje

sobre el lenguaje popular: no se limita a recogerlo sino que, según las ocasiones, agrega palabras a la expresión para exagerar o reforzar su significado, adapta la fórmula cambiando unas palabras por otras o suprime parte de la expresión para ganar en agilidad (Andrade Alfieri 1964: 33). En este caso asistimos a una leve modificación de la fórmula habitual (*como alma que lleva el diablo*). Sobre la riqueza del lenguaje popular en Galdós es ya clásico el estudio de Lassaletta (1974, centrado en cuatro obras de madurez de nuestro autor *Fortunata y Jacinta*, *Torquemada en la hoguera*, *Miau* y *Tristana*) y hoy resulta imprescindible el de Román (1993).

⁹ Para *desalada* y *echárselas* ver Guerra (1977: 140-141, 157-158) y también Lorenzo, Morera y Ortega (1996: 114 y 127).

¹⁰ Almeida y Díaz Alayón (1988: 115-116).

¹¹ Sobre la necesidad de no confundir ambas personas y niveles, recordemos las precisiones de Lintvelt (1981: 23) y sus referencias a Kayser, Stanzel, Barthes y Genette, todas en el mismo sentido.

o mediación lingüística del transmisor) se mantiene la coherencia expresiva del relato y, por consiguiente, no es necesario interpretar esas alternancias de nivel como un error o descuido en la composición del texto.

LA CONDENSACIÓN DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

El relato posee una concentración espaciotemporal llamativamente densa, sobre la que debemos detenernos, empezando por considerar cada una de forma particular. En cuanto al tiempo, la actividad principal, la búsqueda, podríamos decir que se prolonga, en el plano de la historia, durante casi sesenta y dos años pero, en el plano del discurso, el texto la somete a una triple reducción: por una parte, destaca sólo su principio y su posible final (mayo de 1808, septiembre de 1870). Por otra, menciona los tres días de peregrinar incansable de la protagonista hasta caer agotada. Por fin, dramatiza, presenta en vivo las peripecias de la protagonista durante la tarde y noche del 2 de mayo de 1808 y la madrugada del día siguiente. Pero esto no es todo, puesto que se nos recuerda, de forma intermitente, el inquietante paso de las horas:

Llegó la noche, y sabiendo que en el Prado fusilaban, corrí allá y me acercaba a los pelotones de franceses y a las cuerdas de víctimas llamando a mi valiente [...]. Toda la noche estuve recorriendo calles, y allí donde veía cadáveres o alguna señal de lucha me paraba para llamarle: "Mundo, Mundo mío". A la madrugada y al amanecer del 3 visité los sitios donde enterraban muertos. Creía encontrarle a cada instante. De lejos, todos los cuerpos, aunque fueran de hombre, me parecían el suyo.

Como muestra la cita, primero intenta hallarlo entre los vivos, próximos a ser fusilados. Luego lo busca entre vivos y muertos. Al amanecer, su búsqueda se centra ya en los cadáveres: a medida que las horas avanzan, disminuyen las probabilidades de encontrarlo con vida. Inflexible, el tiempo se reduce cada vez más, aumentando en forma paralela la ansiedad y la angustia de la madre (su percepción del paso de las horas, su diacronía subjetiva, avanza probablemente más deprisa que el tiempo exterior, regulado y contable). El paso de las horas alimenta la tensión creciente del relato hasta que el personaje, no soportando más la situación, se derrumba y es internado.

Vemos, pues, la drástica reducción que el texto imprime al tiempo aludido en el relato: de esos casi sesenta y dos años pasamos a una

temporalidad mínima que se evapora inexorablemente e impide la resolución feliz del drama. En definitiva, la vida de la protagonista queda fijada en los acontecimientos de esa fecha crucial: la condensación temporal es máxima, como lo son las repercusiones de los hechos narrados (la condensación aún es mayor si al tiempo de la historia y al del discurso añadimos un tercer nivel, el tiempo de lectura, cuya duración, la necesaria para leer menos de tres páginas, acentúa aún más esa sensación de brevedad).

A este propósito, observemos la existencia de otro tipo de tensión en el texto: lo que acabamos de señalar conviene bien a los sentimientos de Margara y, en caso de oírnos, sería aprobado por ella (ese día fue poco menos que definitivo en su existencia), pero no conviene al segundo narrador, que intenta relativizar el alcance de aquella terrible jornada y así se lo hace saber a la anciana. Para él, respetando la trascendencia de aquellos hechos, lo esencial es su inserción en la historia y su superación en el presente y hacia el futuro. Recordemos lo dicho anteriormente respecto al título: más que de oponer dos fechas se trata de ver la primera a la luz de la segunda, ampliando la perspectiva y situándola en la historia general, española y europea. Así pues, existe una tensión entre las dos visiones, tensión resuelta a su favor por el segundo narrador con la reflexión y la información que aporta a su interlocutora y al lector¹² a través de las cuales muestra una percepción del mundo mucho menos emotiva y bastante más amplia que su interlocutora. La unidad del cuento en este terreno radica precisamente en este punto, en el hecho de que no se limita a presentar dos visiones opuestas sino que

¹² Recordemos el breve diálogo final, una vez que Margara manifiesta seguir creyendo que su hijo vive, convertido en un "francesón muy empingorotado" y pide a su oyente que la reconforte en su idea. Éste, después de una breve introducción, añade (la doble grafía de *Mundo/Mundo* indica, además del juego metafórico, el salto cualitativo que el segundo narrador quiere dar a la visión de Margara):

Pues a estas alturas, señora mía, ya se impone el perdón. Los agravios del Dos de Mayo deben ser generosamente olvidados. Las naciones viven más que los individuos y tienen tiempo de expiar aquí sus errores. Los matadores o raptos del pobrecito Mundo acaban de sufrir ahora una pérdida semejante.

—¿Qué me cuenta, señor?

—Que ellos tenían también su *Mundo* y acaban de perderlo.

—¿Quién se lo ha quitado? ¡Ah! Ya nos lo han dicho los papeles. Ha sido el prusiano.

—Justo. La fecha triste para Francia es el 2 de Septiembre de este mismo año. La acción de guerra en que le han quitado su Mundo, se llama Sedán.

privilegia una, respetuosa sin duda, pero abarcadora y finalmente superadora de la otra.

A la condensación temporal corresponde otra espacial no menos intensa¹³. La amplitud sugerida por el título (un eje Madrid/España-Sedán/Francia) se limita en el texto a Madrid, lugar de los hechos (y donde transcurre la entrevista entre Margara, ya anciana, y el segundo narrador) y, más concretamente al barrio de Maravillas donde vive la protagonista y su familia (se nos precisa incluso la calle, San Vicente Alta). Pero si este barrio es el escenario de los hechos, el punto neurálgico del relato es aún más reducido: el parque de Monteleón¹⁴, cuartel donde se centra la insurrección, atacado y finalmente destruido por los franceses. Fue hacia ese lugar adonde el niño se había dirigido al escaparse de casa, según la versión de los vecinos y adonde acudió su madre para intentar recuperarlo. En la primera parte del relato es aludido por Jesús Cuadrado y los niños quieren ir a él para asistir (o tal vez resistir) al asedio. En la segunda parte su mención se convierte en obsesiva: la madre ve a la gente regresando de Monteleón tras la derrota, se introduce por entre las ruinas y busca a Mundo tan insistente como inútilmente, hasta que es obligada por los franceses a dejar el lugar. Ya fuera, sigue mirando hacia el cuartel y gritando a su hijo. Desde entonces, y según nos cuenta, volvería de nuevo a las ruinas no sólo al salir del hospital (una vez recuperada de su agotamiento) sino todas las mañanas, durante más de sesenta años, aunque del cuartel únicamente queda la puerta.

La vuelta obsesiva a ese sitio, tanto material como lingüísticamente (se le menciona diez veces; sólo el nombre de Mundo aparece

¹³ No volveremos aquí sobre la oposición entre exterior e interior antes señalada. Ahora nos centramos en el término de la oposición que resulta más relevante en el conjunto del texto, es decir, el exterior.

¹⁴ El nombre se debe al palacio que allí existía, anteriormente propiedad de los duques de Monteleón. En 1807, Godoy reconstruye el edificio (quemado por un incendio) y lo transforma en el cuartel de artillería donde un año después se produce la insurrección dirigida por los oficiales Daoiz, Velarde y Ruiz contra las tropas de Murat. Después de la guerra, las ruinas son transformadas en plaza, en cuyo centro queda la portada del antiguo cuartel en recuerdo de los hechos del 2 de mayo, fecha que da hoy nombre al lugar. Las modificaciones se debieron al ayuntamiento revolucionario de Madrid, que decide emprenderlas en 1869, lo cual puede haber actuado como estímulo para la redacción del cuento por Galdós y quizás fuera una de las razones para no publicarlo entonces: el tono del relato podría ser interpretado como reticencia frente a la revalorización simbólica del lugar, cosa que sin duda el autor no pretendía (Cabezas, 1989: 170; Hidalgo, Ramos y Revilla, 1990: 54).

con más frecuencia) no se debe, claro está, a la posibilidad real de encontrar al niño sino a su poderosísima carga simbólica: se trata de un espacio determinado donde se produjo una acción trascendental en un tiempo preciso. Ese lugar, por estar físicamente circunscrito y localizable, permite una percepción sensible, casi material, concreta, de la insurrección. El alto valor simbólico del sitio no es cuestionado por ninguno de los dos narradores. La diferencia aparece en el contenido del símbolo: para Margara, Monteleón representa una injusticia y un robo irreparables, la pérdida de dos *mundos* en uno: su hijo y el futuro que él hubiera podido realizar. Con su muerte no le queda más que una existencia ya sin sentido y tornada irremediablemente hacia el pasado. El segundonnarrador no menosprecia la acción ni los sentimientos de la anciana (en tal caso no se habría molestado en escucharla y en transmitirnos su relación) pero el lugar no significa para él ningún final de la Historia sino, más bien, un sacrificio inserto en su dinámica. Además, la propia Historia es, en cierto modo, capaz de corregir lo que de injusto tiene ese sacrificio (la reciente derrota francesa).

Así pues, la densidad simbólica producto de la articulación entre lugar de los hechos y fecha de su ejecución permite pensar que estamos ante una nueva forma de cronotopía en el sentido bajtiniano¹⁵ del término, es decir, una confluencia espaciotemporal especialmente densa por la carga significativa que contiene, produciendo una imagen global de la realidad a partir de una perspectiva concreta. Según hemos mostrado, dicha confluencia se produce en nuestro cuento con una apreciable nitidez. Lo más destacable en este caso es que, a pesar de su brevedad, el relato manifiesta, por un lado, que puede entenderse bajo sentidos diferentes y, por otro, que es posible intentar armonizarlos, articular el uno en el otro y dotar a dicho símbolo de una cierta homogeneidad y significación.

DE MUNDO A *MUNDO*: LA INSERCIÓN EN LA HISTORIA

Lo que bloquea a la protagonista en su percepción de la realidad y la incapacita para mirar hacia el futuro es su concentración sobre su propia circunstancia personal y familiar, con exclusión de lo que supera sus muy estrechos límites. A lo largo de los años se ha desentendido de lo que sucedía a su alrededor, inmersa en el recuerdo paralizante de su traumática experiencia. Por este camino, el perso-

¹⁵ Bajtín (1989: 237).

naje se ha venido a quedar al margen de la Historia. Ahora bien, lo que permite la inserción del individuo en el devenir histórico es precisamente su implantación social, el ser y sentirse ser miembro de un cuerpo superior que lo engloba, que da sentido a sus actos y que los orienta hacia adelante. Esto implica supeditar de algún modo parcelas de la propia autonomía en beneficio del conjunto al que se pertenece. Por consiguiente, lo que para Margara es un despojo, ha de ser visto como un sacrificio, pero sacrificio no inútil sino con una proyección histórica que lo justifica y le da sentido.

Es quizás de esta manera como se relaciona este cuento con el episodio *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, al cual hemos visto muy próximo con el resto de los *Episodios Nacionales* e incluso con el conjunto de la obra posterior del autor: no se trata de resaltar nacionalismos más o menos trasnochados sino de aprovechar la carga simbólica de momentos decisivos del pasado para utilizarlos como fuente de energía cara al futuro. En este sentido sí que el relato posee un valor de referencia frente al posible nacionalismo de algunos *Episodios*: para valorarlos con serenidad, hay que situarlos en su momento histórico y tomar los hechos allí representados como referencia, como estímulo, no como ejemplo a copiar mecánicamente. Ya *La Fontana de Oro* (reconocida por Montesinos como prefiguración de los *Episodios*¹⁶) encierra una significación semejante, utilizando en este caso los sucesos allí representados como contraejemplo. En efecto, en toda la novela histórica de Galdós subyace esa polaridad entre dos momentos, el entonces, dramatizado en el texto y el ahora de la lectura, que pretende ser iluminado por el anterior.

Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870 es el único cuento conocido de evocación histórica directa en toda la producción de Galdós. Es también el único de 1870 (a más de dos años de los anteriores) y quizás el único escrito y no publicado ese año. 1870 es también el año en que Galdós publica sus "Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y *La Fontana de Oro*, a la que añade el "Preámbulo" (fechado, como el cuento, en diciembre de 1870) justificativo de la aparición de la novela: en pocas palabras, evitar que la revolución de 1868 acabe como la de 1820. Artículo, cuento y novela se conjugan en un mismo objetivo: construir una obra literaria capaz de representar y explicar la sociedad española en la perspectiva de una mejor convivencia futura. Incluso el procedimiento narrativo ha de ser fundamentalmente el

¹⁶ Montesinos (1980: 26).

mismo: no sólo presentar casos, conflictos, vidas particulares en relación con el conjunto social, sino hacer que los primeros funcionen textualmente como símbolo, como síntesis y como ilustración concreta del segundo. He ahí la inserción de las historias particulares dentro de la general, inserción que, aunque lograda con total éxito en su obra de madurez, aparece como proyecto firme ya en este año decisivo de 1870, estimulado como está Galdós por el triunfo (por entonces no se sabía hasta qué punto iba a ser efímero) de la revolución de 1868.

Finalmente, en relación con los relatos anteriores, podríamos decir que *Dos de mayo de 1808* revela, en algunos aspectos, una envergadura diferente (casi diríamos que superior), que se podría sintetizar en los tres puntos siguientes:

— En cuanto al protagonista, hasta ahora es posiblemente el más individualizado, el de mayor densidad humana y quizás el más próximo al lector por esa misma densidad. Se expresa con un lenguaje que le es propio (a pesar de la mediación del segundo narrador), convincente y definidor de su carácter; sus acciones están de acuerdo con su personalidad y lo sentimos menos dependiente, menos manipulado por su autor que los anteriores: quizás por eso el segundo narrador "se permita" intervenir y corregirlo, lo cual no impide que se mantenga (aunque se matice) la conexión del personaje con el lector.

— El autor ha sabido sacar todo el jugo a una condensación temporal extremadamente exigente: no sólo pintando un marco ambiental, narrando varias peripecias, permitiéndose detallismo en algún caso, sino mostrando la capacidad de convertir ese reducido marco temporal en el centro de la existencia del personaje y, más aún, mostrando (para mayor drama de la madre o para la liberación de su larga pesadilla) que ese centro ya no tiene razón de ser.

— Es éste un relato donde se perfila lo que va a ser uno de los logros estéticos esenciales de la obra de Galdós, la conexión entre la anécdota y el símbolo, aquí acaso realizada de manera demasiado explícita: pensemos en el nombre del niño, Mundo, en lo que él significa para su madre, su mundo, y en lo que el mundo debe ser, según el segundo narrador: mucho más que ese ser individualizado, nada menos que el devenir de la Historia.

