

**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:** La mula y el buey  
**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:** 14.12.2025

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

## LA MULA Y EL BUEY

### EDICIÓN Y ARGUMENTO

Este relato, acaso el más popular de Galdós tanto en vida como tras la muerte del autor, vino publicado en el número 47 de *La Ilustración Española y Americana*<sup>1</sup>, páginas 383 y 386, el 22 de diciembre de 1876<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> El semanario *La Ilustración Española y Americana*, publicado en Madrid, era la continuación de *El Museo Universal* (1857-1869), editado por Gaspar Roig, y en el que habían aparecido algunas de las rimas de Bécquer. En 1869 Abelardo J. de Carlos adquiere la publicación y la imprime bajo su dirección con el nuevo título, a partir del 25 de diciembre de 1869 y la dirige hasta 1898, año en que asume la dirección Alejandro Moreno. El último número presente en la Hemeroteca de Madrid es el del 30 de diciembre de 1921 (sin que se anuncie su cese), lo que la convierte en la revista finisecular de mayor duración. El semanario, dotado de gran profusión de grabados, dibujos y fotografías, estaba dedicado a recoger la actualidad artística, científica, industrial y la información general: el número en que aparece el cuento galdosiano presenta, en sus dieciséis páginas, una revista semanal, información con ilustraciones sobre inundaciones recientes, una crónica de la actualidad parisiense, una glosa a la figura de Manuel Cantero y un artículo sobre la vida de Goethe, además de una página de anuncios publicitarios. *La Ilustración Española y Americana* figura entre las publicaciones periódicas de más seriedad y prestigio de la época, quizás por su capacidad de informar sin tomar claramente partido. Entre sus colaboradores figuran Castelar, el Conde de Coello y Fernández Bremón (política), Ramón Arizcun (ciencia), Juan Pérez de Guzmán (historia), Mariano de Cavia (teatro), Clarín, Juan Antonio Cavestany, Ángel Guerra y Valera (crítica literaria), José Ramón Mélida, Rodrigo Amador de los Ríos (pintura), Juan Fastenrath (música), etc. Aparecieron también numerosas creaciones originales de autores de prestigio en la época: Rafael Altamira, Clarín, Galdós, Riva Palacio, Salvador Rueda, Sawa, Valle Inclán, Zahonero, Zamacois, entre muchos otros.

<sup>2</sup> Galdós lo recoge en el volumen colectivo *Torquemada en la hoguera* (1889:145-168 y ediciones posteriores), así como en *Nuevo Mundo*, el 25 de diciembre de 1901. También apareció en *Lecturas populares*, suplemento cultural de *El tiempo*, diario de Bogotá, con un elogioso artículo de Azorín (14.07.1914: 97-110). Después de la muerte de Galdós ha sido publicado numerosas veces, por ejemplo en: *Prosistas modernos* (Díez Canedo, 1922: 122-141), las *Obras Completas* de Aguilar, *Antología de la literatura infantil es-*

Próximas las fiestas de Navidad, la pequeña Celinina cae gravemente enferma. El padre, hombre de negocios, decide satisfacer un caprichito de su única hija: traerle cada día figuras del nacimiento navideño. Todo tipo de personajes van llegando al lecho de la niña (de la sagrada familia a los reyes magos, pasando por pastores, lavanderas y hasta choriceros). Sólo faltan la mula y el buey: su padre, ocupado durante todo el día 23 con mil actividades, olvida comprarlas. Al desconsuelo de la pequeña sigue un agravamiento de su estado. Los siete u ocho médicos convocados son incapaces de controlar el mal. Además, Celinina se da cuenta del engaño cuando sus papás, como último remedio, quieren hacer pasar por mula y buey las dos figuras que le enseñan (en realidad, dos pavos). Obsesionada siempre por su deseo insatisfecho, la niña muere el 24 de diciembre, ante el dolor de la madre y los remordimientos del padre que se siente íntimamente culpable de no haber colmado las infantiles ansias de la enfermita<sup>3</sup>.

Este ambiente de suma tristeza contrasta tanto con el que se respira en la calle como en el piso de arriba, donde una alegre fiesta de niños y adultos parece hallarse en su apogeo con la típica algazara de tambores, zambombas y panderos, y donde no falta ni el nacimiento lleno de figuritas ni el árbol de navidad colmado de regalos. De repente, oyen un gran murmullo de alas y ven cómo muchos personajes del portal caen o varían de lugar, el monte se viene abajo, el río cambia de curso y las luces se apagan dejando el nacimiento a oscuras. Hecho de nuevo el silencio, y restablecidas las figuras en su sitio, observan extrañados que faltan la mula y el buey. Celinina, quizás aprovechando el sueño de la única mujer que vela su cadáver, se ha ido volando y ha robado ("afanado", dirá el texto en la edición de 1889) los dos muñequitos que tanto ansiaba. No obstante y ya camino del cielo, un ángel más veterano le explica que ha de devol-

---

pañola (Bravo Villasante, 1979: 228-238), *Ocho cuentos* (Izquierdo, 1988: 65-77), *Navidad. Algunos cuentos* (de Miguel, 1991: 78-89), *Conjuración de las palabras* (Gullón, 1991:121-130), *Cuentos fantásticos* (Smith, 1996: 137-155), *La mula y el buey* (Librería Hernando, s. a.), la edición facsímil del Cabil-do de G. Canaria *La mula y el buey* (1995) y *Cuentos españoles de Navidad* (Alarcón López, 1998, I: 131-150). Para no alargar nuestra relación, renunciamos a citar ediciones en lengua extranjera.

<sup>3</sup> Heard y Rodríguez (1982) han hecho la relación entre la fecha del 24 de diciembre y la noción de desesperanza en Galdós, actualizando *La Nochebuena de 1836*, de Larra, en varias de sus novelas. Cabría incorporar *La mula y el buey* a las obras allí comentadas (*La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Torquemada en el purgatorio*).

verlos a la tierra: si bien Dios Padre permite a los angelitos bajar al mundo esta noche para que enreden un poco en los nacimientos, ellos no deben coger nada y, por lo tanto, Celinina, angelito aún inexperto, devolverá su botín a la tierra tras una breve discusión. Así, la familia de la niña observará, sin poder explicárselo, que en sus manecitas ya no está el ramo de flores puesto a la hora de amortajarla sino una mula y un buey, fuertemente apretados, figuras con las cuales es enterrada.

#### INSERCIÓN DEL RELATO EN LA LITERATURA FANTÁSTICA

Para insertar este relato en una perspectiva narrativa adecuada parece pertinente vincularlo como ya se ha hecho anteriormente<sup>4</sup>, a la literatura fantástica pero con la serie de matizaciones que emitiremos en su momento. Además relacionaremos este texto con la serie literaria llamada *cuento de navidad*, puesto que Galdós la cultiva en varias ocasiones y, por otro lado, parte del relato navideño puede entrar dentro de las coordenadas de la literatura fantástica. Tanto en un caso como en el otro, apreciaremos la inserción galdosiana en el género y cómo lo marca con su aportación propia.

La emergencia de la literatura fantástica moderna<sup>5</sup> se realiza en la transición entre el siglo XVIII y el XIX como una forma de

---

<sup>4</sup> Austin (1977), Clavería (1953), Gullón (1955), Izquierdo (1994), Millán (1989), Smith (1992 y 1996), sin olvidar al propio Galdós en su casi disculpa por escribir y dar al público relatos de este tipo: "El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en éstas acierta menos que en aquéllas" (*La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros*, 1890: 7). Dado el conocimiento que posee Galdós de la obra de Hoffmann y de Poe entre otros, cabe tomar el término *fantástico* sólo en su sentido corriente sino también y sobre todo en el técnico, relativo al tipo de literatura cultivada por dichos autores.

<sup>5</sup> Las definiciones de lo fantástico destacan por su diversidad, nada extraña si tenemos en cuenta la amplitud del terreno que pretenden abarcar. En el fondo, se suele volver a una, bastante manejable tanto por lo que precisa como por lo que soslaya, la de Roger Caillois, para quien lo fantástico es la "ruptura del orden reconocido, la irrupción de lo inadmisibile en el seno inalterable de la realidad cotidiana" (Caillois 1965: 161): por una parte, lo cotidiano, habitual, considerado como lo real; por otra lo inquietante y misterioso, ilógico y extraño que aparece de forma brutal o imprevista; en el centro, el individuo frente a esa ruptura. Otras aproximaciones que hemos tenido en cuenta: Castex (1951), Todorov (1970), Bessière (1974), González Salvador (1980), Finné (1980), Risco (1982), Steinmetz (1990), Albertazzi (1993) y Risco, Soldevila y López



reacción frente al racionalismo y al cientifismo de la sociedad occidental, que pretende con ellos eliminar o por lo menos marginar la fabulación, lo misterioso, lo inexplicable, lo sobrenatural. En esa misma sociedad en progresiva secularización es donde se afirma la presencia de lo inquietante, de lo absurdo, de lo irracional, de la alteridad, elementos provocadores de la inquietud ante el misterio de lo desconocido que el racionalismo pretende evacuar. No sorprenderá entonces el temprano desarrollo en Gran Bretaña de la novela gótica, una de las primeras manifestaciones del género, con *El castillo de Otranto* (Walpole, 1764), *Los misterios de Udolfo* (Radcliffe, 1794), *El monje* (Lewis, 1795), *El vampiro* (Polidori, 1816), *Frankenstein* (Shelley (1817), *Melmoth* (Maturin, 1820), entre otras obras hoy consideradas clásicas. Pero es a partir del Romanticismo, movimiento que insistirá en marcar sus distancias con el tipo de sociedad al que nos referimos, cuando esta literatura adquiere su madurez al ir aligerando las exageraciones y el terror macabro de las obras anteriores y mostrar una preferencia cada vez más acentuada (pero no exclusiva) por las formas breves del relato. Es entonces cuando surge la obra de Hoffmann, Chamisso, Arnim y Tieck en Alemania, de Hawthorne, Irving y Poe en Estados Unidos, de Potocki en Polonia y de Nodier, Nerval, Gautier, Mérimée en Francia, una obra que en varios autores incluye tanto la creación como la reflexión teórica<sup>6</sup>. La continuación de la centuria no hará más que confirmar el fenómeno y se concluirá con textos como *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde* (Stevenson, 1886), *Le Horla* (Maupassant, 1886-1887), *Cuentos crueles* (Villiers de l'Isle-Adam, 1886), *El retrato oval* (Oscar Wilde, 1891), *Drácula* (Stocker, 1897) y *La vuelta de tuerca* (Henry James, 1898).

En España se dieron diversos ejemplos vinculables a esta literatura ya en la primera parte del siglo XIX: recordemos *La pata de palo* y *El estudiante de Salamanca* (Espronceda, 1836, 1840), algunos fragmentos de *Los bandos de Castilla* (López Soler, 1830), *El castillo de Montoliú* (Piferrer, 1837), algunos cuentos de Eugenio Ochoa y sobre todo *Galería fúnebre de espectros y sombras ensan-*

---

(1998).

<sup>6</sup> Por ejemplo, el coloquio inicial de Hoffmann en *Lacasa deshabitada* (*Cuentos nocturnos*, 1817) y sobre todo el definitivo ensayo de Nodier *De lo fantástico en la literatura* (1830). También autores reacios a la literatura fantástica contribuyeron a su conocimiento, como sucedió a Walter Scott cuyo texto *A propósito de lo sobrenatural en la composición ficcional* (*Foreign Quarterly Review*, 1827), provocó amplias discusiones al ser traducido al francés dos años más tarde (*Revue de Paris*, 12 de abril de 1829).

*grentadas* (Pérez Zaragoza, 1831), con su cortejo de venganzas horribles, crímenes atroces y apariciones espantosas. No obstante, la tendencia tal vez más notable de esta primera parte del siglo (con las reservas de rigor, puesto que la época aún no ha sido suficientemente estudiada) es la vinculación de parte de los textos a la tradición de lo *maravilloso cristiano* (fuertemente valorada en Francia a partir de Chateaubriand<sup>7</sup>) y del relato oral de tipo folclórico, en cuya base se inspira buena parte del cuento literario romántico e incluso del posterior<sup>8</sup>.

Así pues, es en la segunda mitad del siglo, al ir asimilando la sociedad española los modos de vivir y de pensar manifestados en el medio anglosajón casi un siglo antes, cuando la literatura fantástica adquiere un desarrollo inédito hasta entonces. Si en la Europa desarrollada el Romanticismo fue, en gran medida, una reacción frente a la mentalidad y los valores de la Ilustración, en España, al no haber tomado mayores raíces el espíritu de las luces, es comprensible que la reacción romántica tampoco alcanzara un gran impacto. Y como es bajo el impulso del Romanticismo cuando la literatura fantástica se desarrolla teórica y prácticamente, también se comprenderá que esta literatura tampoco prosperara demasiado hasta la segunda mitad del siglo. Interviene entonces, de forma mucho más significativa toda una serie de factores conjugados: la evolución más favorable en el terreno socioeconómico (lenta industrialización, ampliación de servicios, algún crecimiento de las clases medias), así como en el cultural (cierto progreso en la escolarización, extensión de la prensa

---

<sup>7</sup> En *El genio del cristianismo* (1802), texto de fervoroso militante cristiano en el que Chateaubriand "contesta" a una obra anterior suya (el *Ensayo sobre las revoluciones*, 1797) antes de su reconversión al cristianismo, el autor sostiene la enorme potencialidad de la tradición cristiana, en sus textos sagrados y en su propio devenir histórico, para suministrar materia de inspiración suficiente a una creación literaria que tenga por centro lo maravilloso de dicha tradición. Es conocida la autorizada opinión de José de Zorrilla al respecto, considerando la fantasía religiosa como adecuada a la tradición española y opuesta a la fantasmagoría hoffmaniana (Zorrilla, 1943: 617).

<sup>8</sup> Ver la información dada por Romero Tobar (1995: 227-228) relativa a los cuentos españoles de inspiración folclórica estudiados por Montserrat Amores en su tesis doctoral. Troncón Lagunas (1993: 92, 95) destaca la gran cantidad de cuentos de tendencia fantástica aparecidos a partir de la década de los cuarenta en la prensa madrileña, teniendo en cuenta que a veces la etiqueta 'fantástico' significaba simplemente algo ficcional, inventado, no real (sin olvidar, además, que conviene hacer una doble distinción: entre cantidad de traducciones y de creaciones propias, y entre volumen de publicación y de lectura).

periódica, aumento de la industria editorial y del hábito de lectura<sup>9</sup>) y, particularmente en el campo literario, el conocimiento creciente de grandes autores extranjeros de literatura fantástica, particularmente Hoffmann, Poe y Maupassant<sup>10</sup>.

Todos estos ingredientes estimulan y condicionan el cultivo de la literatura fantástica (con frecuencia de extensión breve y con una primera aparición en la prensa antes de formar parte de un eventual libro) precisamente durante el período realista-naturalista, lo cual lleva a percibir este período y sus autores como dotados de una complejidad y riqueza mucho más amplias que lo que una visión superficial haría suponer. Aparecen así textos como los de Alarcón (*Narraciones inverosímiles*), Bécquer (*Leyendas*), Núñez de Arce (*Cuentos fantásticos*), Ros de Olano (*El doctor Lañuela*), Selgas y Carrasco (*Escenas fantásticas*), Valera (*Morsamor* y varios relatos breves), y muchos otros textos de autores como Pardo Bazán, Pérez Galdós, Clarín, Fernández Bremón, Miguel Sawa, Julio Poveda, Carlos Coello, Riva Palacio, Enrique Gaspar, Fernanflor, Silverio Lanza, etc., Según se puede observar, al margen de alguna notable excepción como la de Bécquer (además, la mayoría de sus textos entraría en la

<sup>9</sup> Véanse, como panorama general, Botrel (1993a), Martínez Martín (1986), Pascual (1994), Valls (1988) y, para el caso específico de Madrid, Martínez Martín (1992).

<sup>10</sup> A pesar de que "ya" en 1830 se menciona la obra de Hoffmann en la traducción del tomo tercero de la *Nueva colección de novelas*, de Scott, con el artículo citado sobre la literatura fantástica y particularmente sobre Hoffmann, la primera traducción conocida del autor alemán es la del cuento *La lección de violín*, aparecida en 1837 dentro de la colección de novelas extranjeras titulada *Horas de invierno*. La primera de una colección de cuentos aparecerá dos años más tarde en Madrid: *Cuentos fantásticos, escogidos y vertidos al castellano por Don Cayetano Cortés*. Es, pues, a partir de los años cuarenta cuando aparecen con cierta frecuencia traducciones de Hoffmann en prensa y en libro (Schneider, 1927). Notemos que Galdós, según el recuento que hizo de su biblioteca en 1865, poseía una edición francesa de *Contes posthumes d' Hoffmann* (1856).

En cuanto a Poe, según testimonio de Alarcón en *La Época* (18.5.1858), en 1857 circuló por Madrid la versión de *Histoires extraordinaires* de Baudelaire (1856). La primera traducción española de *Edgardo Poe: Historias extraordinarias*, con prólogo de Nicasio Landa llegó en 1858. A partir de entonces las versiones españolas serían muy frecuentes (Rodríguez Guerrero 1999: 215-218). Galdós, por su parte, anota la adquisición de *Histoires extraordinaires* y de *Nouvelles Histoires extraordinaires* en septiembre y octubre de 1865. Las traducciones de Maupassant se realizan más tarde, durante la última década del siglo, sobre todo en diversos periódicos y revistas (*El Liberal*, *La Iberia*, *La vida galante*, *Vida Nueva*, etc.).

categoría particular del relato maravilloso), los escritores catalogados como realistas vienen a ser los que también destacan en el cultivo del relato fantástico.

Dentro de esta trayectoria se inserta buena parte del relato galdosiano, como habían hecho antes los más notables narradores del realismo. Baste recordar dos de los modelos básicos en la producción literaria de nuestro autor: Dickens, autor de *El guardagujas* y de *Juicio por asesinato* y Balzac, autor de *El Centenario*, de *El elixir de la larga vida* o de *Melmoth reconciliada*. Es como si el realismo sólo se definiera y comprendiera a través de su contrario. Pero notemos que la producción de Galdós se acoge a las dos grandes tendencias de la narrativa de lo extraordinario<sup>11</sup>: la conocida habitualmente como fantástica y el relato maravilloso, aquel donde todo lo que pasa es considerado como posible, por insólito que resulte para el lector: lo extraordinario forma parte del funcionamiento del mundo descrito y no lo cuestiona, al contrario de lo que sucede en el relato fantástico<sup>12</sup>. Citando dos textos ya estudiados, al primer grupo pertenecería, con reservas (lo fantástico no es allí primordial), *Una industria que vive de la muerte* y al segundo *La pluma en el viento*.

---

<sup>11</sup> Aunque el vocablo 'fantástico' se ha impuesto (motivo por el cual lo mantendremos aquí) para referirse tanto a lo maravilloso como a lo propiamente fantástico, nosotros distinguimos, dentro de una categoría general, *lo extraordinario*, dos grupos, *lo fantástico* y *lo maravilloso*. A su vez, dentro de este último se encontraría *lo maravilloso cristiano* como un subgrupo entre otros. Apoyamos esta última subdivisión en Le Goff (1985:13-14), para quien "lo maravilloso cristiano" no es más que "un elemento bastante restringido dentro del dominio de lo maravilloso".

<sup>12</sup> Suele haber bastante diversidad en el uso de términos y categorías en este campo. No obstante, dentro de la categoría general de la literatura fantástica se suele incluir también lo maravilloso, puesto que les es común un rasgo fundamental, la presencia o la irrupción inesperada de lo sobrenatural, extraño o inexplicable en la vida de los personajes. La diferencia básica estriba en que, en lo fantástico, esa irrupción causa problema, desestructura al personaje y altera el orden habitual del mundo, mientras que en lo maravilloso dicha presencia se considera aceptable, dentro del orden establecido, tanto por el personaje como por el lector: el mundo maravilloso viene a ser considerado el mundo normal. Otra diferencia frecuente es el escenario de los hechos: en el relato maravilloso es con preferencia lejano en el tiempo y a veces en el espacio (cuando no francamente imaginario); en el fantástico más bien próximo al narrador y a un lector presumiblemente urbano, actual, fácilmente preocupado por la proximidad de lo narrado.



## LA IMPOSICIÓN DE LO EXTRAORDINARIO

El texto consta de once capítulos de dimensiones parecidas, excepto el último, muy breve, que viene a funcionar como conclusión de los anteriores. No obstante, lo más destacable a nuestro juicio es la ordenación compositiva del relato, relativamente acorde con la habitual en el cuento fantástico del siglo XIX.

En efecto, siguiendo y, en parte, modificando la ordenación secuencial dada por Finné (1980: 146-147), podemos observar en dichos relatos cuatro fases o partes más o menos diferenciadas según los textos. La primera sería una introducción que llamaríamos realista en el sentido de que el relato nos sitúa inicialmente en un mundo que nos es familiar y próximo. En la segunda, de transición hacia lo fantástico, aparecen algunos signos de que sucede o va a suceder algo anormal, signos que pueden no ser advertidos por los personajes o al menos por parte de ellos. En el tercer tiempo, el fenómeno sobrenatural (algo que no obedece a las leyes habituales de la naturaleza) se impone sobre el mundo conocido y cotidiano, provocando la perturbación del personaje y del lector. Finalmente, una resolución que puede ser una vuelta a la calma (con la explicación racional o sobrenatural) o un simple cese del fenómeno anterior.

*La mula y el buey* ofrece una configuración semejante: los cinco primeros capítulos y parte del sexto nos ofrecen una situación perfectamente posible durante unas fiestas navideñas de la segunda parte del siglo XIX: la enfermedad y la muerte de una niña coincidiendo con las navidades, unos días marcados por las tradicionales fiestas familiares y el ansia de consumo, sobre la que luego volveremos, una familia madrileña de clase media alta: el padre es un atareado hombre de negocios, inmerso en un ritmo de actividad suficientemente elevado como para olvidar o no poder satisfacer los deseos de su hija enferma (se ve, además, que la familia tiene varias criadas y abundantes recursos económicos). Sólo una frase se introduce en ese medio como insinuando la posibilidad de la transcendencia: la relativa al final de la función del ángel de la guarda<sup>13</sup>. Pero esa frase puede interpretarse como una imagen lexicalizada, como un

---

<sup>13</sup> Esa frase se encuentra al inicio del relato, que comienza así:

Dejó de quejarse la pobrecita, movió la cabeza, fijando los ojos en las personas que rodeaban su lecho, extinguióse poco a poco su aliento y expiró. *El Ángel de la Guarda, dando un suspiro, alzó el vuelo y se fue.* (Las cursivas son nuestras.)

lugar común sin sentido directo y, además, queda enseguida ahogada por la intensidad del dolor de la madre, el inmediato amortajamiento de la niña, los remordimientos del padre y la impotencia de la ciencia para salvar a la enferma<sup>14</sup>. Por otro lado, esa alusión a la trascendencia queda compensada por el rechazo de los padres a un tópico de resignación cristiana, el de *angelitos al cielo*, repetido por sus amistades con pretensión de consuelo: para ellos el lugar de esos angelitos no es otro que la tierra y el tópico no contribuye a aligerar la pena "que destrozaba sus entrañas".

La transición a lo fantástico o la insinuación de su presencia surge algo más de mediado el relato al quedarse dormida la mujer que velaba el cadáver. Es entonces cuando Celina abre los ojos y sale volando de su mortaja<sup>15</sup>. Pero lo extraordinario todavía no se impone a nadie (si no es al lector y a Celina que, no siendo ya del mundo de los vivos, se convertirá en agente del prodigio), ya que nadie percibe lo sucedido. Además, la manifestación, breve y atenuada (en este momento se puede pensar que se trata de un sueño de la veladora dormida) de lo fantástico aparece otra vez seguida de una extensa descripción del cuadro posiblemente más normal de la Nochebuena: la estruendosa algarabía infantil, la contemplación del nacimiento y la intriga ante los adornos y regalos que cuelgan del árbol navideño.

La imposición del fenómeno extraordinario, que tiene lugar en la parte final del relato, se realiza de forma particularmente gradual y detallada, en tres tiempos y en dos niveles diferentes. La primera manifestación de lo extraordinario (primera, si exceptuamos la de la

---

<sup>14</sup> El narrador se muestra algo irónico al mencionar a los representantes de la ciencia médica: "Pero Dios no quiso que los siete u ocho (pues la cifra no se sabe a punto fijo) alumnos de Esculapio contraviniesen la sentencia que él había dado". Galdós se integra aquí en otra característica frecuente de la literatura fantástica: de acuerdo con sus planteamientos teóricos, el cuestionamiento directo o indirecto de la ciencia es casi una constante de esta modalidad literaria. Recuérdense por ejemplo, algunos títulos de cuentos fantásticos en autores tan próximos y tan alejados de Galdós como Unamuno (*El que se enterró*), Baroja, científico por sus estudios y primera profesión (*El estanque verde*) y Azorín (su admirable e inquietante *Fabia Linde*).

<sup>15</sup> Galdós retoma aquí el motivo del vuelo, que ya hemos visto presente en otros relatos: *Un viaje redondo*, *La novela en el tranvía* y el más cercano, *La pluma en el viento*, aunque, en cada caso, en situaciones diferentes. Gustavo Correa ha estudiado este motivo en la novelística galdosiana destacando una función algo diferente de las vistas por nosotros hasta ahora, como símbolo de la actitud humana que se empeña en traspasar sus posibilidades y conseguir lo inalcanzable: "La trayectoria del vuelo hacia las alturas se convierte así en caída que lleva a la propia destrucción" (Correa 1977: 274).



fase anterior, de transición), el repentino desbarajuste entre las figuras del nacimiento, desemboca en una doble interpretación de los personajes que están confrontados con ella. Para unos se trata de algo puramente natural: "Es que se ha hundido la mesa y todas las figuras se han revuelto", dirá un señor, testigo de los acontecimientos. Mientras que para otros, se comprende por intervención divina: "¿No sabéis quién hace este trastorno? Hácenlo los niños muertos que están en el cielo, y a los cuales permite Padre Dios que esta noche vengan a jugar con los nacimientos" (cap. IX). Sin embargo, esta interpretación, que será la más próxima a la realidad textual, queda desvirtuada por la calidad de su emisor, "una vieja supersticiosa", según nos dice el narrador para prolongar la duda en el lector. Es decir, en este momento del relato no existe mayor seguridad sobre qué tipo de explicación es la correcta. Por lo tanto se logra el efecto de duda que es característica esencial de la literatura fantástica según sus más exigentes críticos, Todorov en primer lugar. No obstante, la duda se va a resolver en un segundo tiempo, cuando asistimos a la conversación sostenida por los ángeles camino del cielo, conversación que confirma la versión del emisor antes desprestigiado, la vieja supersticiosa. Pero esa explicación sólo es conocida por el lector a través del narrador omnisciente y así será hasta el final del relato. El tercer tiempo, brevemente narrado pero de gran intensidad para los personajes presentes, es la aparición (entre las manos de la niña) de las dos figuras robadas: "Por eso observaron que el precioso cadáver de Celina, aquello que fue su persona visible, tenía en las manos, en vez del ramo de flores, una mula y un buey. Ni las mujeres que la velaron ni el padre ni la madre, supieron explicarse esto" (cap. XI).

Se les impone, pues, la evidencia de un fenómeno extraño y para el cual los personajes no encuentran explicación. Esa explicación sí se le da al lector; se le hace ver que corresponde a la de la vieja supersticiosa y que es de orden sobrenatural: "Por eso" se refiere a la conversación (sólo conocida por el lector) en la que Celina queda convencida de la necesidad de dejar las figuras; "por eso" aparecen devueltas a la tierra. Notemos que, por el mismo motivo (de que los personajes ignoran lo sucedido), el lector reconoce la "trampa" hecha por Celina: ha devuelto las figuras pero no al nacimiento sino a su propio cuerpo; y es precisamente esa pequeña astucia lo que permite la imposición definitiva del fenómeno, inexplicable para sus allegados precisamente con la presencia irrefutable de los dos muñecos.

La cuarta fase, la resolución, se sintetiza en las palabras finales del narrador para concluir el relato: "La linda niña, tan llorada de todos, entró en la tierra apretando en sus frías manecitas la mula y

el buey". Con ella va la prueba del fenómeno sucedido, siguiendo una de las corrientes posibles del relato fantástico<sup>16</sup>: recordemos textos clásicos de la literatura fantástica de la primera mitad del siglo XIX como *La Venus d'Ille*, de Mérimée (el anillo dejado por la estatua al aplastar a Alfonso en el dormitorio de éste es un testimonio de su acción) o en *Las aventuras de la noche de S. Silvestre*, de Hoffmann (el espejo como prueba de que Erasmo Spikher ha perdido realmente su reflejo como consecuencia de su trato con la demoniaca Julieta). Así pues, el relato abandona la posibilidad de una resolución abierta tanto hacia una explicación racional como a una sobrenatural (habría bastado con suprimir el diálogo de los ángeles en el capítulo X) y opta por la segunda, lo cual es perfectamente posible dentro del relato fantástico, según los ejemplos citados de Mérimée y de Hoffmann, anteriores a Galdós.

El relato nos ha preparado para este tipo de explicación sobrenatural de una manera muy precisa: en un primer momento, durante todo el capítulo II, se nos justifica, de un modo muy natural y comprensible, el intenso dolor de la madre basado en dos puntos, el recuerdo de la deliciosa media lengua de la niña (conjugando a su manera los verbos o llamando al sombrero *tumeyo* y al garbanzo *babancho*) y la percepción de su presencia a través de las figuras del portal con las que la niña había jugado. A continuación, dando un paso significativo hacia lo no justificableracionalmente pero permaneciendo aún en el terreno de lo plausible, tenemos la justificación de los remordimientos del padre. Se nos informa del "motivo" (no haber traído las dos figuritas que ansiaba su hija enferma) pero más importante aún, se nos dice que ese motivo, por muy poco acorde que parezca con la razón, no por ello es menos auténtico; simplemente, no está basado en la lógica de la razón sino en la fuerza del sentimiento:

La idea de no haber satisfecho aquel inocente deseo era la espada más aguda y fría que atravesaba su corazón. En vano con el raciocinio quería arrancársela; pero ¿de qué servía la razón si era tan niño entonces como la que dormía en el

---

<sup>16</sup> Las posibilidades más usuales son, resumidas brevemente, la explicación racional (lo sucedido es explicable mediante las leyes de la realidad común), la sobrenatural (es la que tenemos aquí y que es la negación de la primera), la ambigua (se da una explicación racional pero no convincente para el lector, por parecer demasiado artificial), la múltiple (abierta, se dan varias alternativas todas posibles) y la ausente (no se da ningún tipo de explicación).

ataúd, y su espíritu en aquella ocasión lastimosa daba más importancia a un juguete que a todas las cosas de la tierra y del cielo? (final de cap. V).

Obsérvese que, desde el principio, el cuento está cargado de una fuerte emotividad (arranca describiendo la muerte y el amortajamiento de la niña) y busca sistemáticamente la *compasión* del lector virtual con los personajes. No es, pues, en el terreno de la lógica cartesiana donde se ha de situar el lector para "entrar" en la historia: se le pide una apertura hacia claves de lectura de otro orden y, una vez predispuesto a ello, puede tener lugar la manifestación directa del fenómeno y la explicación de orden sobrenatural con la que concluye el relato.

#### ESTRUCTURA ESPACIOTEMPORAL

El texto posee una gran complejidad espacial, que se puede resumir en sus grandes líneas como sigue: la casa de Celinina y particularmente la sala mortuoria, los diversos lugares recorridos por el padre en sus actividades laborales y en busca de médicos, la calle con el animado ambiente propio de las fiestas, el piso de encima y el jolgorio de músicas y juegos infantiles y un lugar indeterminado camino del cielo. Lo más notable es la existencia de un contraste continuo y sistemático entre la casa de Celinina y lo que es exterior a ella, y ello tanto durante la enfermedad de la pequeña como después de su muerte: la niña parece revivir oyendo el ruido de la calle para morir a continuación, no sin antes pedir de nuevo las figuritas. El silencio del cuarto mortuorio permite oír mejor la fiesta que tiene lugar en el piso de encima. El nacimiento incompleto de Celinina contrasta con la grandeza y el lujo de detalles del de los vecinos. Por fin, a la mortal tristeza de la familia se opone la alegría de los ángeles ("camino del cielo, más contentos que unas pascuas, dando brincos por esas nubes") y la animación del diálogo entre el espíritu de Celinina y el ángel que la convence de devolver las figuras. El contraste resalta aún más por encontrarse reunidos cada vez a lo largo del texto el espacio de la tristeza y del dolor (la casa de la difunta) y alguno de los otros espacios, dinámicos, alegres y resueltamente festivos.

También importa destacar en este apartado el aspecto siguiente: globalmente, el relato se reparte entre dos escenarios principales. El primero es la casa de Celinina (caps. I-VI) y el segundo, la de los vecinos donde se halla reunida una alegre caterva de niños entusias-

mados con el nacimiento y con el árbol navideño (caps. VII-IX). Los dos espacios encarnan el contraste de alegría y de dolor que recorre el conjunto del texto pero, además, nos permiten ver que el fenómeno extraordinario al que asiste la familia de la niña (la aparición de la mula y el buey en sus manos muertas) consiste precisamente en la transferencia de un objeto, las dos figuras, de un espacio a otro, transferencia cuya naturaleza es sólo conocida por el lector (a través del diálogo del cap. X), motivo por el cual convenía aproximar los dos espacios y darles suficiente relieve a ambos durante la narración.

Ahora bien, Galdós conecta aquí con uno de los recursos estructurales preferidos en el cuento navideño del siglo XIX. Si tomamos como referencia la producción de la Pardo Bazán, tal vez el autor que con más intensidad y acierto cultivaba por entonces el cuento literario y en particular el navideño, percibimos que con mucha frecuencia el conflicto narrado se basa precisamente en la oposición o desequilibrio entre dos situaciones: alegría, bienestar, lujo extremo en una parte de los personajes, frente a problema familiar, personal o de dificultades económicas radicales en la otra. La lista sería muy amplia; baste recordar *El desaparecida*, *Navidad*, *La nochebuena del carpintero*, *El rompecabezas* o *La nochebuena del papa*. Por citar a otro autor del mundo hispánico recordemos a Gutiérrez Nájera con *Las botitas de Año Nuevo*, *Una escena de Nochebuena* y, particularmente, *La balada de Año Nuevo*, uno de los más populares de su pluma y que tiene bastante parecido con el cuento de Galdós<sup>17</sup>. Fuera del mundo hispánico no podríamos olvidar un relato clásico navideño: *La niña de los fósforos*, de Andersen. Tal vez la oposición de situaciones sea bastante más que un recurso de composición y constituya uno de los núcleos temáticos –y problemáticos– fundamentales del relato navideño, acaso porque la Navidad (con su exaltación de lo familiar, de los valores religiosos y del consumo) representa una ocasión privilegiada para que este tipo de tensiones resalte con particular acuidad.

Galdós que, no olvidemos, subtitula su relato *Cuento de Navidad*, sigue la poética del relato navideño en varios otros rasgos particularmente destacables. Por ejemplo, al contrario de muchos

---

<sup>17</sup> Gutiérrez Nájera pudo conocer el texto galdosiano: *La mula y el buey* apareció en 1876 y el del autor mexicano en 1882 (1 de enero, en *El Nacional*). Es conocida la facilidad de Nájera para adaptar textos de autores extranjeros: dentro del campo navideño, *Les trois messes basses* de Daudet apareció casi literalmente traducido, con el título de *Las misas de Navidad*. También de 1882 es *La novela del tranvía* que, por título y argumento, recuerda a *La novela en el tranvía* (1871) de Galdós.



textos donde lo navideño es mera ocasión o simple decorado de una acción que podría ocurrir –y a veces ocurre– en cualquier otro momento del año (*Un árbol de Navidad y una boda*, de Dostoievski; *La princesa Psiquia*, de Darío), Galdós vincula el drama de su relato a una de las características más representativas de la Navidad católica: el nacimiento como centro espiritual de esas fiestas y, en relación con él, la ilusión infantil del regalo (posiblemente, según luego veremos, con una desviación hacia el consumismo). Si bien la muerte se hubiera podido producir igualmente, es la no satisfacción del deseo de Celinina lo que provoca, por un lado, los terribles remordimientos del padre y, por otro, la realización del fenómeno extraordinario: el sobrenatural "cambio de sitio" de las dos figuritas.

No hace falta insistir en otro tópico frecuente en el relato navideño: el niño como protagonista o como personaje destacado en la historia (en consonancia con el Niño Jesús, protagonista indispensable del nacimiento religioso). En tercer lugar, destaca la corrección parcial del desequilibrio que ocasiona el conflicto en el universo narrativo: aquí Galdós oscila entre relatos en que ese conflicto no se resuelve o se hace de manera dramática (*El frío del Papa*, de Clarín) y aquellos en que sí se normaliza completamente la situación como en *Cuento de Navidad*, de Maupassant (donde se libera a una endemoniada de la posesión diabólica).

Nuestro autor opta por una solución intermedia: no dar o devolver la niña a la vida sino colmar su íntimo deseo, para lo cual no duda en hacer que el fallecido vuelva a la tierra, pero evitando el sentimiento de terror que su presencia de muerto viviente pudiera desencadenar. Galdós esquivo hábilmente la aparición del fantasma o del alma en pena sin renunciar por ello a sus efectos. Finalmente, una amplia serie de relatos navideños se presentan instalados desde el principio y claramente en el ámbito de lo maravilloso. Su acción puede situarse en Palestina, en ambientes exóticos o en un espacio intemporal, con protagonistas sacados de la Historia Sagrada y un tono a veces de parábola: volviendo a la Pardo Bazán como referencia, podríamos citar *Jesús en la tierra*, *Los santos reyes*, *La Navidad del Peludo*. Galdós prefiere situar su relato entre los que se ambientan en la época actual, en medio urbano, partiendo de una situación perfectamente normal aunque desgraciada. Es decir, se vincula inicialmente al relato de tipo fantástico más que al maravilloso, aunque las cosas sean algo más matizadas, según luego comprobaremos.

El cuento arranca en un tiempo, que llamaremos arbitrariamente tiempo presente, no *in medias res* sino en las postrimerías de una

acción anterior: todo el primer capítulo parece consagrado a la última escena de una vida ya terminada, el amortajamiento de la pequeña por las amigas de la familia, las cuales, "después de besar repetidas veces las heladas mejillas de la pobre niña, dieron por terminada su piadosa tarea". La narración, que podría concluir con estas palabras finales del primer capítulo, retrocede entonces en el tiempo a través de los recuerdos, primero de la madre y luego, más detallados, del padre: la compra de las figuras del nacimiento, sus negocios, la búsqueda de médicos, la muerte de Celinina. Se vuelve entonces al tiempo presente, como para insistir en la conclusión de la historia: ha salido la familia, se han retirado las amortajadoras, la habitación queda en silencio y el cadáver es velado por una última mujer, que se adormece (cap. VI). Es justo en ese momento final cuando la narración parte hacia adelante, precisamente introduciendo la dimensión fantástica con la animación del cuerpo de la niña. Se produce entonces una pausa narrativa para describir el ambiente (el de la fiesta de los vecinos) y relanzar de nuevo la acción, muy próxima a la anterior en el tiempo, con la travesura de los angelitos desmantelando el nacimiento. Hay a continuación un breve salto temporal ("Ya cercano el día, iban camino del cielo": cap. X), seguido de otro, posiblemente unas horas más tarde, cuando familia y amistades observan la presencia de las figuras entre las manos de Celinina.

Observamos, pues, en primer lugar, una gran concentración temporal de los hechos en un breve período de tiempo (esencialmente, días 23-25) como "requiere" el cuento navideño. En segundo lugar, una redefinición del momento culminante de la narración: se puede imaginar que dicho momento se encuentra en el primer capítulo con la muerte de la niña, triste pero nada extraordinaria, pero la narración lo desplaza hasta el final, cuando aparecen en ese cuerpecito las figuras tan ansiadas y con las cuales será enterrado. Y en tercer lugar, y sobre todo, un notable dinamismo narrativo al relanzar el relato, primero con los recuerdos paternos y después con la intervención de lo sobrenatural teniendo en cuenta la interpenetración entre el movimiento temporal y el espacial —antes comentado— a lo largo del relato, vemos que el dinamismo narrativo es un efecto cuidadosamente logrado para mantener vivo este relato de muertos. Por otra parte, ese dinamismo se acentúa con la dosificación y repartimiento de acción y descripción a lo largo del texto: descripción exterior (cap. I), interior (de los padres, cap. II-IV), narración de recuerdos (los mismos, *ibidem*), unión de descripción del exterior con acción en el cuarto de la niña (V-VI), descripción de la fiesta de los vecinos



(VII-VIII), narración de lo sucedido en esa fiesta y camino del cielo (IX-X) y descripción final del cuerpo con las dos figuras (XI).

En relación con la dimensión espaciotemporal, el relato privilegia de modo especial un momento clave en el conjunto de la narración: la descripción de la fiesta de los vecinos (caps. VII-VIII), fiesta que puede ser abordada bajo varias vertientes complementarias: como presentación de dos motivos básicos de la Navidad (el nacimiento y el árbol), como auténtico cuadro de costumbres y factor de conexión entre lo natural y lo sobrenatural. En cuanto a la primera vertiente, después de una alusión al ruido de los niños (tambores, zambombas y panderos), entre infernal y celestial, el texto pasa a describir con todo detalle la disposición y figuras del belén insistiendo en dos aspectos, la perspectiva infantil y la anacronía<sup>18</sup>. El primero importa porque no sólo es el privilegiado en el fragmento sino que lo va a ser en el balance final del relato (lo que pasó, sólo Celinina y los angelitos lo saben, no los adultos: la niña, con la fuerza de su deseo logra al final sus propósitos):

El nacimiento no es una obra de arte a los ojos de los adultos; pero los chicos encuentran tanta belleza en las figuras, expresión tan mística en el semblante de todas ellas y propiedad tanta en sus trajes, que no creen haya salido de manos de los hombres obra tan perfecta y la atribuyen a la industria peculiar de ciertos ángeles dedicados a ganarse la vida trabajando en barro" (cap. VII).

Para ellos, el "espejillo con manchas verdes que imitan acuáticas hierbas" es un verdadero río, el puente de cartón es más sólido que los de piedra, el monte no puede ser más real, las casas no son más pequeñas que las figuras y las ramitas de evónimos sí son auténticos árboles. Notemos que los niños, según la observación del narrador, tienen su propia visión de las cosas y admiten sin problema la trascendencia, lo que no impide que luego queden desconcertados cuando ella se manifieste con cierta intensidad<sup>19</sup>. Y el relato, a medida que

---

<sup>18</sup> El relato puede ahora concentrarse en ellos puesto que el belén ya ha aparecido varias veces y bajo diversos ángulos: como restos en desorden de juguetes, entristecidos por la muerte de su dueña (cap. II), como colección de figuras regaladas por el padre (cap. IV), como frustración para la niña por quedar incompletas al no llegar la mula y el buey (caps. IV y V) y, en el capítulo siguiente al aquí descrito, como caos motivado por circunstancias misteriosas (cap. IX). Junto con Celinina, el nacimiento es el componente narrativo que recubre con mayor continuidad el conjunto del relato.

<sup>19</sup> Así sucede cuando tiene lugar la irrupción de los ángeles y el consiguiente

avanzamos en él, parece más firmemente orientado a obtener del lector que comparta esa predisposición, al menos durante el tiempo de lectura.

En cuanto a la anacronía, estrechamente vinculada al aspecto anterior, el narrador insiste con regocijo en la inusitada armonía de elementos a veces separados por largos kilómetros y siglos de historia: la guardia civil llevando presos, señores en coche junto a los camellos de los Reyes Magos, una buñolera y una castañera ejerciendo su oficio, un tranvía circulando ante los mismos ojos del Rey Negro, un chico vendiendo *La Correspondencia* no lejos del portal y junto a dos majos en animado baile, etc. Una anacronía que, formando parte habitual y casi consustancial con el nacimiento, es perfectamente admitida por niños y adultos dentro de la particular cosmogonía navideña. Pues bien, trasladando esta observación al texto galdosiano, se diría que existe en él la pretensión de conseguir que el lector admita el especial universo descrito en el relato así como admite sin pestañear las entrañables convenciones del nacimiento navideño, entre otras propias de esas fiestas (la venida de los Reyes Magos, por ejemplo).

El árbol navideño, también está presentado bajo la perspectiva infantil, expectante, imaginando una atractiva promesa en cada paquete colgado de él. Esta visión se halla fuertemente matizada por la de un narrador que, a pesar del humor de su descripción, nos parece muy sensible al desbordamiento característico de estas fechas. Se percibe en la descripción del árbol la sumisión social a la abundancia como pretendido símbolo de bienestar y la desviación de la Historia Sagrada hacia la secularización consumista. El párrafo no tiene desperdicio:

No se pueden contar los regalos pendientes de sus hojas. Son, según la suposición de un niño allí presente, en mayor número que las arenas del mar. Dulces envueltos en cáscaras de papel rizado; mandarinas, que son los niños de pecho de las naranjas; castañas arropadas en mantillas de papel de plata; cajitas que contienen tesoros homeopáticos de confitería; figurillas diversas a pie y a caballo; cuanto Dios crió para que lo perfeccionase la Mahonesa o lo vendiese Scropp, ha sido puesto allí por una mano tan generosa como hábil. Alumbran aquel árbol de la vida candilejas en tal abundancia que, según la relación de un convidado de cuatro años, hay allí más lucecillas que estrellas en el cielo (cap. VIII).

---

trastorno del nacimiento: "Entre el estupor que tal fenómeno producía, muchos pequeñuelos reían locamente y otros lloraban" (cap. IX).

Los capítulos VII y VIII poseen, además, una masa informativa y documental casi propia de un artículo de costumbres de asunto navideño: la reunión y fiesta familiar, la adorable o insoportable algarabía de los niños, la contemplación de un nacimiento que reúne tradición, anacronía y una eventual originalidad, el árbol de Navidad, colmado de luces, adornos y regalos, la ilusión ante el paquete que aún no ha desvelado sus secretos. El ambiente aquí descrito indica que estamos en una familia de capacidad económica elevada, perteneciente a un medio urbano, moderno, sometido al imperio de un consumo que poco tiene que ver con el evento religioso, una sociedad en gran medida secularizada. Y esa situación no parecer ser efímera sino constituir el marco de vida habitual de sus integrantes. A este respecto, nótese que estos dos capítulos son los únicos cuyos verbos aparecen en tiempo presente, recurso apto para acentuar ese tono de estabilidad, de algo normal, habitual, repetitivo que se pretende transmitir.

A propósito de la conexión que esta secuencia realiza entre lo natural y lo sobrenatural, digamos que, según nuestras consideraciones anteriores sobre las condiciones sociohistóricas favorables para el cultivo de la literatura fantástica, el medio descrito aquí responde con precisión a tales circunstancias. El texto se encarga de demostrarlo explícitamente, haciendo que en dicho medio irrumpa el fenómeno sobrenatural. Nótese que esa irrupción es ciertamente intempestiva, pero sólo para los personajes: al lector se le ha sugerido la posibilidad de esa intervención, justo al final de la descripción "costumbrista" anterior, al comparar o identificar (acaso no sin alguna irónica irreverencia hacia Dios Padre) la felicidad de los niños ante el árbol navideño con la contemplación de la divinidad por los ángeles en el Paraíso. Por debajo del tono hiperbólico y humorístico de la descripción, se percibe la alusión a la trascendencia mediante la referencia a los coros angélicos; referencia aquí sólo a modo comparativo pero concretada en los capítulos siguientes, una vez que el lector haya sido plenamente introducido en el peculiar mundo del relato:

El gozo de la caterva infantil no puede compararse a ningún sentimiento humano: es el gozo inefable de los coros celestiales en presencia del Sumo Bien y de la Belleza Suma. La superabundancia de satisfacción casi les hace juiciosos, y están como perplejos en seráfico arrobamiento, con toda el alma en los ojos, saboreando de antemano lo que han de comer y nadando, como los ángeles bienaventurados, en éter puro de cosas dulces y deliciosas, en olor de flores y de canela, en la esencia increada del juego y de la alegría (fin del cap. VIII).

## EL NARRADOR Y LA ACCIÓN

La figura del narrador tiene un especial relieve en este texto, puesto que no se limita a relatar los hechos que ocurren en el mundo cotidiano sino que, como ya hemos visto, utiliza su omnisciencia para penetrar en el mundo de lo sobrenatural, invisible para los seres vivientes, y transmitirlo al lector. Pero su actuación destaca sobre todo en dos apartados: su relación con los personajes y la estructuración que impone a su narración. Lo que caracteriza al primer apartado es la profunda comprensión que manifiesta el narrador en relación con unos personajes y la distancia que mantiene con otros. La comprensión va hacia el dolor de los padres así como a la triste suerte y al deseo incumplido de la niña. Bastaría seguir la profusa adjetivación del texto para comprobarlo. Limitándonos arbitrariamente a los dos primeros y breves párrafos tendríamos: "Dejó de quejarse la pobrecita [...] fijando los tristes ojos, [...] la infeliz madre, [...] el lindísimo rostro de Celinina se fue poniendo amarillo y diáfano como cera [...] quedó rígida y dura como el cuerpo de una muñeca [...] la pobre niña muerta".

Igual función tiene la incursión en el pasado de los padres: explicar, compartir con el lector los motivos de su sufrimiento, particularmente el remordimiento del padre, cuya exposición ocupa tres de los cinco primeros capítulos. El narrador pretende que el lector perciba un remordimiento superior a lo razonable y, de modo más general, que admita que la lógica racional no es la única manera de abarcar la realidad: como ya dijimos, el sentimiento de culpa del padre no resulta menos auténtico por muy poco razonable que sea. Ahora bien, esa apertura hacia otras posibilidades de comprensión de la realidad es precisamente una de las premisas básicas de la literatura fantástica, que se define como una reacción frente a una visión demasiado estrecha del mundo por estar basada en la lógica racional.

Precisamente por ser tan intensa esa simpatía (en el sentido etimológico del término) hacia una determinada persona, resalta lo diferente de la posición que el narrador toma en otros casos, particularmente en los capítulos citados, de tono casi costumbrista: si antes había identificación con los padres sin el más leve reparo, ahora, mediante la introducción de cuñas irónicas (las alusiones a la Mahonesa y a Scropp), se marca una cierta exterioridad, una perceptible distancia frente al consumismo como pretendido sinónimo de bienestar, según ya vimos a propósito del árbol navideño. Galdós no duda



en ejercer una cierta crítica a la desviación ya consumada de la Navidad (la intensidad del sentimiento ha derivado hacia la cantidad de consumo), lo cual tiene su mérito si consideramos que el lector tipo de *La Ilustración Española y Americana* pertenecía a los sectores acomodados de la sociedad, aristocracia y burguesía, según coinciden en afirmar Celma Valero y Palenque<sup>20</sup>. Así pues, la diferencia de tratamiento dado a personajes y ambientes, manifestada por el recurso a la ironía o por su ausencia, indica la posición ideológica del narrador en relación con su relato y su interés en que el lector la comparta.

En cuanto a la estructura que el narrador impone a su narración, señalaremos tres puntos significativos. En primer lugar, y en relación con lo que acabamos de indicar a propósito de su relación con los personajes, emplea casi la mitad del relato en describirnos el estado de ánimo de quienes acompañan a Celinina en el protagonismo de la historia: no hay progreso en la acción sino retroacción hacia el pasado para que el lector comparta, aunque parezca exagerado, el sentimiento de los padres. Su situación destaca aún más con los dos capítulos que el narrador pone a continuación, describiendo la fiesta de los vecinos (además físicamente encima de ellos). El dolor interno y profundo de unos, resalta aún más opuesto al regocijo exterior y expansivo de los otros.

Todo ello nos lleva al segundo punto: de lo dicho, de la cantidad de espacio dedicado a la descripción de actores y de ambiente podría deducirse la casi ausencia de intriga, esa línea vertebral que capta y sostiene la atención lectora (quizás aún más en el relato corto que en la novela). No es eso lo que sucede aquí. Para decirlo brevemente: bajo este aspecto el relato está de hecho dividido en dos partes. La primera parece empeñada en insistir en que todo está irremediablemente concluido. La segunda, al contrario, se dedica a mostrar que lo imposible se realiza y cómo. La intriga del relato se encuentra precisamente en este punto: en la manera como llega a desmontar la inicial sensación de irremediable que produce lo ya sucedido. Es cierto que se desmonta sólo parcialmente: la niña, aunque cumple sus deseos, no vuelve a la vida, pero eso casi parece secundario en relación con la tensión fundamental del relato, tener en sus manos las dos figuras del portal. En cambio, en la segunda parte, asistimos a la salida de Celinina de su ataúd, sin que sepamos cómo ni a dónde va ni si es cierta o sueño de la veladora, al extraño y súbito desbarajuste en el nacimiento, a la duda de si la explicación es natural o sobrenatural

---

<sup>20</sup> Celma Valero (1991: 17), Palenque (1990: 115).

y a la sorpresa final de encontrar las figuras en las manos de la difunta. Hay, por lo tanto, un cambio palpable de ritmo narrativo mediante la súbita acumulación de acción y su situación en dos niveles, terrenal y sobrenatural.

La discusión entre Celinina y el ángel (que la convence de devolver las figuras) llama la atención de modo particular; no en vano se trata del único diálogo de toda la narración transmitido en directo. Su interés nos parece residir, por un lado y retrospectivamente, en la información que se nos ofrece sobre el permiso de Dios a los ángeles para enredar en los nacimientos en la Nochebuena, lo cual nos da una explicación, de orden sobrenatural, en torno al desbarajuste en el belén de los vecinos. Por otro lado, se nos confirma el carácter de Celinina definido por una gran tenacidad que, si ya nos había mostrado antes insistiendo en las figuras casi hasta en el momento de morir, llega ahora a su apogeo, ya que casi desafía los designios de Padre Dios, a pesar de los argumentos que le da su interlocutor para no hacerlo:

—[...] Pero si Padre Dios nos deja bajar y andar por las casas, es a condición de que no hemos de coger nada, y tú has cogido eso.

Celinina no se hacía cargo de estas poderosas razones y, apretando más contra su pecho los dos animales, dijo:

—Yo no los suelto (cap. X)<sup>21</sup>.

Esa confirmación de su carácter reviste también cierto interés prospectivo, es decir, cara al golpe de efecto final. En efecto, leemos en las últimas líneas que, la niña, aun muerta, se ha salido con la suya puesto que, si bien devuelve la mula y el buey, no los pone en el portal sino sobre su propio cuerpo, con el cual serán enterradas. Cumplirá así, al pie de la letra, la orden de devolver las figuras a la tierra.

---

<sup>21</sup> En la versión de 1889 Galdós introdujo algunas modificaciones en este apartado, como en el conjunto del texto, por ejemplo, haciendo que Celinina contestara dos veces con la frase: "Pa mí, pa mí". Tal vez el objetivo fuera dar un tono aún más infantil con el recurso a la media lengua, ya aducido al principio del relato entre los recuerdos de la madre (cap. II), mientras que en esta primera versión Celinina aparece como más adulta y expresiva (lo cual es plausible dada su nueva condición). No obstante, en ambas versiones queda clara la firme resolución de la niña.



## LA AFIRMACIÓN DEL PROTAGONISTA

Celinina es el único personaje del relato con nombre propio (al margen de Padre Dios y Scropp: la asociación no deja de ser sintomática)<sup>22</sup>, lo cual ya sugiere una posición predominante en el texto y una personalidad propia, quizás no necesariamente conforme con la imagen de una niña que tres años, mientras que sus padres y los demás personajes están presentados como integrados en el rol que su función pide (deben estar tristes y lo están, el señor de la funeraria debe ser antipático y lo es, los niños de los vecinos deben estar expectantes y lo están). Además, el problema de Celinina, como suele ser lo propio del protagonista, es el que genera la tensión principal del relato. Notemos a este propósito la diferencia de perspectivas: para ella, su inquietud principal es la obtención de las figuras, mientras que para sus padres lo es la vida de la hija. Y en este aspecto, el relato opera una evolución en su decurso hasta hacer triunfar la figura de la niña, que pasa de ser objeto de la atención de los demás a sujeto de su propia acción: en casi toda la primera parte del texto, Celinina es vista –recordada– a través de sus padres, "actúa" sólo a través de su memoria y según la imagen que ellos tienen de la hija.

En la segunda parte la protagonista "coge alas" en sentido propio y figurado, afirma su presencia, actúa en directo, libremente y con unos intereses ya definitivamente distintos de los de sus padres, intereses que, como sabemos, acaba concretando<sup>23</sup>. En su acción no

<sup>22</sup> Es posible, como se ha sugerido varias veces, que su nombre esté vinculado al cielo, el destino "natural" de una niña tan pequeña. Es posible, pero no olvidemos que quienes se lo pusieron no comparten el aforismo popular "angelitos al cielo" (cap. II) y probablemente no pretendieron jugar a la predestinación. De todos modos, es cierto que poner ese nombre ya insinúa, acaso demasiado, dicho destino, atribuido de antemano por el autor.

<sup>23</sup> Esa diferencia entre las dos partes del texto se manifiesta también claramente en el plano retórico con el motivo repetido de las alas y del vuelo, de tan evidente sabor mitológico. Al describir las últimas horas de vida de Celinina, el narrador acude a dicho motivo: "Pero como un ave herida después de haber remontado el vuelo a lo más alto, cae rápidamente, así cayó Celinina en las honduras siniestras de una fiebre muy intensa [...] y Celinina fue cayendo, cayendo más a cada hora, y llegó a estar abatida, abrasada, luchando con indescriptibles congojas, como la mariposa que ha sido golpeada y tiembla sobre el suelo con las alas rotas" (caps. IV y V).

En oposición a esta descripción surge, líneas más tarde, el despertar y el vuelo de la niña en un ambiente casi festivo: "[...] Luego se incorporó con rápido

aparece como un personaje plano, previsible, sin mayor relieve: según hemos visto, por su "trampa" final demuestra estar dotado de cierta astucia y complejidad<sup>24</sup>. Contra la percepción de sus padres, que veían a la niña como una víctima frágil e indefensa, resulta ser capaz de ejercer una acción sobre el medio y de forma eficaz. Pero notemos que, para apreciar esas capacidades, el relato pide al lector que admita otro orden de actuación y de valores, concibiendo la posibilidad de que lo extraordinario, lo inverosímil o lo imposible según las leyes habituales del mundo, pueda intervenir y trastocar la realidad cotidiana: la admisión de lo maravilloso se convierte en condición de acceso al mundo descrito en el texto.

Finalmente, conviene destacar un aspecto, bastante delicado, que no hemos tocado hasta ahora: el texto dedica todo el capítulo tercero a describirnos el origen de las ansias poseedoras de la protagonista. Como la generalidad de los niños, Celinina también asimila las Navidades a unos días muy especiales por el anhelo de los regalos, la curiosidad de los belenes, el placer de la abundante comida y de las múltiples golosinas. Sus primos, mayores que ella, se encargan de atizar sus "afanes de poseer todo lo que la industria crea en esta quincena de locuras". De tal manera que la niña, en sus delirios, no deja de soñar con

montes de turrón que llegaban al cielo formando una especie de Guadarrama de almendras; nacimientos llenos de luces y que tenían lo menos cincuenta mil millones de figuras; ramos de dulce; árboles cargados de cuantos juguetes puede idear la más fecunda imaginación tirolesa; el estanque del Retiro lleno de sopa de almendras; besugos que miraban a las cocineras con sus atónitos ojos cuajados; naranjas que llovían del cielo, cayendo en más abundancia que las gotas de agua en día de temporal, y otros mil prodigios que no tienen número ni medida.

Esos mismos primos la aleccionan en todo lo referente a la composición de un nacimiento por lo que, cuando Celinina observa

---

movimiento y sin esfuerzo alguno, y mirando al techo, se echó a reír. [...] Celinina se puso en pie extendió los brazos hacia arriba y al punto le nacieron unas alitas cortas y blancas. Batiendo con ellas el aire, levantó el vuelo y desapareció" (cap. VI). Como se ve por la sucesión de los acontecimientos, si cabe hablar de mito de Ícaro, lo sería revisado y corregido.

<sup>24</sup> Schulman (1982: 58) insiste en la inocencia del personaje, evidente dada su edad. Pero cabe pensar que esa inocencia no se opone a una cierta astucia. Si la primera aparece sugerida repetidamente en el texto (amortajada de blanco, con flores blancas, un rostro que desprende claridad), la segunda queda bien probada con la solución que encuentra Celinina para quedarse con las figuras.

la falta de la mula y el buey entre las figuras que su padre le trae, vuelca todas sus ansias en poseerlos. El narrador no insiste en una relación explícita y directa entre el consumismo navideño y el deseo de la pequeña. Sin embargo, el relato, tomado en su conjunto, parece mostrarla. Las ansias de la niña vienen a ser, en cierto sentido, consecuencia de este ambiente, un producto más del espíritu navideño en su vertiente menos devota: Celinina "no sabía lo que significaban la tal mula ni el tal buey", lo que pretendía era tenerlos como piezas de su colección.

Vemos así que su inquietud viene de algún modo provocada, prefabricada por la presión ambiental, sin que haya en ella, como tampoco cabría esperar, mayores inquietudes de orden espiritual. Como ya indicamos, el texto no insiste demasiado en esta relación, tal vez por el tipo de publicación donde apareció, por el tono navideño y cordial del relato, por no interés del autor en insistir en ello o por otras razones. Lo importante es que en el centro del problema del protagonista existe ese condicionamiento impuesto por circunstancias espaciotemporales muy precisas y decisivas en su comportamiento, circunstancias que, si visualizamos la imagen final de la narración (Celinina muerta con las figuras en sus manos), casi acaban convirtiendo a la niña en una figura navideña más.

La concentración del relato en torno a un protagonista infantil (aquí una niña de tres años) es algo más que un cómodo recurso narrativo<sup>25</sup>. No se trata sólo de un personaje adecuado a las circunstancias: relación con el Niño Jesús protagonista de la Navidad al menos en su vertiente religiosa, conexión con la costumbre del regalo, nacimiento de un nuevo año (simbolizado con frecuencia en una figura infantil, medio angelote medio Niño Jesús) o en la costumbre de poner a un niño como personaje principal del relato navideño. Aquí se trata de un protagonista que reúne en sí mismo la condición de personaje natural y sobrenatural y es a partir de esta última como él actúa, no sin cierta eficacia, interviniendo en el orden habitual de las cosas y modificando su desarrollo: con su irrupción en el nacimiento junto con los otros angelitos, perturba el orden fabricado por

---

<sup>25</sup> Es conocido el interés y la ternura de Galdós por los niños, tanto en la vida real como en el universo ficcional. Sobre este último véase el sugerente ensayo de Lowe (1992): por ejemplo, el caso de Monina en *La familia de León Roch* admite bastantes paralelismos con la protagonista de nuestra historia. Anotemos también que un cuento de Selgas, *Cuna vacía*, recoge un asunto semejante, según recuerda Baquero Goyanes al calificar este texto de manera particularmente elogiosa: "Se trata posiblemente del cuento galdosiano que resulta más indiscutible como tal" (1992: 242-243).

los hombres (provocando, según el narrador, "un cataclismo universal en miniatura"<sup>26</sup>), perturbación que se confirma al adueñarse definitivamente de las figuras. Por otro lado, obsérvese que no se da explicación de lo sucedido a los personajes "terrenales" (sólo dos versiones para el desbarajuste del nacimiento, que no parecen ser muy tenidas en cuenta), de tal manera que el miedo invade al menos a una parte de ellos ante esa "cosa inexplicable y fenomenal" (véase la cita de la nota anterior) y luego tampoco nadie comprenderá cómo aparecieron las figuras en las manos del cadáver. La explicación, conocida sólo por su agentes y transmitida al lector, pertenece al orden de lo sobrenatural.

Esta observación en torno al protagonista nos permite poner de relieve un componente esencial de *La mula y el buey*: su capacidad para englobar el relato fantástico y el maravilloso. Interviene el fenómeno extraordinario, lo cual es común a ambos tipos de relato; se produce la problematización del fenómeno (plantea problema a quienes lo contemplan), propia del relato fantástico, no del maravilloso; interviene en la época actual, lo que es más "propio" del primero que del segundo; pero el fenómeno es fácilmente explicable en otro nivel presente en el relato, en el plano de lo sobrenatural: ahí no plantea problema a los personajes que lo ejecutan (para ellos es perfectamente normal) ni al lector, a quien se ha preparado convenientemente con anterioridad. Quizás el cuento navideño, por su temática habitual, por sus protagonistas, por la significación espiritual de la época a la que pertenece, es el lugar privilegiado para la confluencia de las dos variantes del género, el relato fantástico y el maravilloso. En cualquier caso, Galdós es un ejemplo perfecto de la conciliación entre ambos y quizás con ello marca de forma espléndida y definitiva (pero no única, como estamos comprobando) su paso por este tipo tan particular de composición literaria.

---

<sup>26</sup> No nos resistimos a evocar al menos un fragmento de tal "cataclismo":

Vieron, sí, de súbito, una cosa inexplicable y fenomenal. Todas las figurillas del Nacimiento se movieron, todas variaron de sitio sin ruido. El coche del tranvía subió a lo alto de los montes, y los Reyes se metieron de patas en el arroyo. Los pavos se colaron sin permiso dentro del portal, y San José salió todo turbado, cual si quisiera saber el origen de tan rara confusión. Después muchas figuras quedaron tendidas en el suelo. Si al principio las traslaciones se hicieron sin desorden, después se armó una baraúnda tal que parecían andar por allí cien mil manos afanosas de revolverlo todo [...] Entre el estupor que tal fenómeno producía, muchos pequeñuelos reían locamente y otros lloraban (cap. IX).



## HACIA UNA POSIBLE SIGNIFICACIÓN

El primer punto, y no el de menor importancia, es precisamente el que acabamos de citar: mostrar la capacidad de un tipo particular de cuento como es el navideño para englobar las dos grandes variantes de la literatura fantástica: el relato propiamente fantástico y el maravilloso. Pero no es éste su único interés. Por ejemplo, repárese en que el relato no sólo evita el didactismo fácil y la moralina que tal vez cabría esperar en un cuento navideño sino que está mas cerca de hacer un elogio a la transgresión que lo contrario: Celinina, después de haber hurtado las dos figuras, se sale con la suya llevándoselas finalmente a la tumba. Si en el plano sobrenatural, se somete a la devolución (aunque oponiendo resistencia), en el plano terrenal no se da auténtica restitución. Además, ese golpe de efecto final está destinado a despertar la sorpresa y el regocijo en el lector, que a estas alturas, si no antes, comparte los deseos de la niña.

Por otro lado, no es infrecuente asociar cuento de navidad con cuento infantil, como si el primero (cuando se centra en un niño como protagonista) fuera una modalidad del segundo. En realidad, este relato, al igual que buena parte del relato navideño, difícilmente puede considerarse infantil sin más: acabamos de ver que el contenido docente y la sencillez de composición (dos elementos básicos del relato infantil) son aquí bastante discutibles: si por un lado parece estimularse la tenacidad como rasgo formador del carácter, también cabe considerar que se la valora por encima del robo, puesto que éste pasa como tal a un segundo plano (se le disculpa, por ser el instrumento que permite la confirmación de esa tenacidad).

En cuanto a la complejidad estructural, ya hemos mostrado anteriormente la composición del texto, la posición del narrador (compasiva en unos casos, irónica en otros, cargada de referencias socioculturales casi siempre), su articulación en torno a la noción de contraste (básica en este tipo de relatos y en los de Galdós en general), etc. Sin olvidar, al menos un aspecto paratextual de cierto relieve, el tipo de publicación donde aparece el texto, más bien poco estimulante para un lector infantil: una revista de grandes dimensiones, plagada de sesudos ensayos y noticias sobre política, historia, ciencia, arte, etc., destinada a un público adulto (e incluso especializado) más bien que a un lector "generalista". Todo lleva a concluir que en este relato predomina lo literario sobre lo infantil, aun quitando el aspecto didáctico como rasgo típico del cuento infantil (todo

lo cual no impide, por supuesto, una lectura, provechosa, en este nivel).

En cambio, los aspectos siguientes sí pueden corresponder a la intención del autor (al menos corresponden a la intención del texto, a juzgar por la intensidad con que aparecen). El primero de ellos es mostrar la necesidad de la apertura hacia una visión de la realidad que vaya más allá del simple realismo, de la experiencia material, de lo comprobable científicamente, con los simples ojos de la razón, la dimensión de lo no controlable por la lógica, la existencia real y operativa del misterio, de lo sobrenatural, de lo extraordinario como elemento indispensable para intentar comprender la realidad. El realista Galdós incluye la fantasía como ingrediente indisociable del mundo a cuyo análisis se ha dedicado: en este mismo mes de diciembre de 1876 Galdós termina la primera parte de *Gloria*, obra donde la fantasía (por ejemplo, a través del recurso del sueño: Caifás, Serafinita, Francisca, Gloria<sup>27</sup>) tendrá un papel nada desdeñable, como en la mayoría de la producción galdosiana.

El segundo aspecto, puede ser la crítica, repleta de fina ironía, ante la desviación o el uso que de la Navidad se hace en la sociedad urbana moderna: esos días, probablemente representativos de los valores y comportamientos existentes a lo largo del año y exacerbados durante la quincena navideña, parecen haberse desviado del sentido que les debía presidir. De la atención a lo que la Navidad es, se ha pasado a la preocupación por lo que esas fiestas permiten

---

<sup>27</sup> También en *La mula y el buey* se puede pensar (Schulman 1982: 59; Izquierdo 1994: 17) que el vuelo de Celina sólo es producto del sueño de la mujer que la vela y se duerme, básicamente porque esa acción interviene justo después de dormirse la mujer. Pero hay muchos elementos que se oponen a tal interpretación: en el último capítulo se dice que las mujeres que la velaron (y por lo tanto, entre ellas la que se durmió de cansancio) no se explican lo sucedido, al igual que la familia; por consiguiente, es algo más que el sueño de una persona. De ser todo un sueño, ella tendría que soñar que no pudo explicarse, como las otras, lo que había pasado, a pesar de haberlo soñado. Además, cuando Celina emprende el vuelo, "la mujer continuaba sumida plácidamente en un sueño que debía saberle a gloria" (cap. VI): si todo es un sueño, la mujer debe soñar también que estaba dormida cuando la niña salió volando. Finalmente, el mismo contenido del sueño: no es muy plausible que la mujer posea toda la masa de información que allí se nos da y que sienta las cosas con la clave y forma de ironía que lo hace el narrador.

La cadena de implicaciones que supondría tal lectura parece mucho más (e innecesariamente) complicada que el desarrollo del relato tal y como lo hemos presentado aquí. En lugar de supeditar la narración al sueño de la mujer, preferimos considerar dicho sueño como el recurso mediante el cual el fenómeno permanece desconocido y sin explicación para los personajes terrenales.



representar cara al exterior: tal vez una insinuación de que ya en estos años, en determinados medios de la sociedad pretendidamente mesocrática, importa menos el ser que el tener y el aparentar. El siglo XX no habrá inventado nada en este punto<sup>28</sup>. Así pues, si estamos ante una narración infantil, será una de fondo bastante grave bajo una apariencia engañadora: un cuento infantil para niños nada inocentes. Advuértase también que esa carga crítica no es un simple aspecto colateral: se encuentra vinculada al mismo nacimiento, elemento fundamental del relato, ya sea considerado en su conjunto o mediante las dos figuras deseadas por Celinina. Si la mezcla de elementos de distintas épocas llama la atención y si la coexistencia de dos planos (terrenal y sobrenatural) es aún más impactante, también debería resultar llamativa y cuestionable la derivación de la Navidad hacia la mera ostentación y la abundancia<sup>29</sup>.

Pero también es admisible una relación más global con el referente sociohistórico: esa convivencia anacrónica de elementos puede ser vista como una síntesis de la sociedad española de entonces, en la que convive un tímido impulso de modernidad con el lastre de unas estructuras y unos hábitos mentales retardatarios, una sociedad que Galdós representa ese mismo año de 1876 en *Doña Perfecta* y en *Gloria*. Sin afirmar que sea ése el centro neurálgico del relato, sí es comprensible y casi inevitable que una problemática tan intensamente sentida por el autor haya de aparecer al menos aludida en sus páginas.

Esta "secularización" de *La mula y el buey* está inscrita en el discurso textual: nótese que no se presenta aquí a la Virgen y al Niño como actantes de la historia, no se dota a la figuras bíblicas de la entidad de personajes "de carne y hueso". Aquí se trata a los integrantes de la Historia Sagrada como figuras de portal, como muñecos: lo que importa no son ellos sino el uso que la protagonista (desconoce-

---

<sup>28</sup> Recordemos que no están muy lejos los trabajos de Veblen sobre la función social de prestigio que juega el consumo ostentatorio: su *Theory of Business Enterprise*, basada en observaciones de años anteriores, es de 1904.

<sup>29</sup> Ya en fecha tan temprana como el 24 de diciembre de 1865 (en *La Nación*), se había pronunciado Galdós de modo bastante negativo contra aquello en lo que se habían convertido las festividades navideñas: una fiesta del consumo sobre todo gastronómico. Y reclamaba volver la atención a lo fundamental: "Jesús recién nacido, María orando, José satisfecho y los pastores confusos. He aquí el único espectáculo de esta noche. Los carteles de los teatros os anunciarán otros: no los creáis. Esta noche no hay más espectáculo que el del nacimiento de Jesús" (Shoemaker 1972: 249). Ver también su carta del 28 de diciembre de 1886 a *La Prensa* de Buenos Aires (Shoemaker 1973: 216-217).

dora del significado de las figuras, según el narrador) y los otros personajes hacen de ellos en función de sus intenciones. Es decir, el texto trata de la utilización de ese material y no del material mismo como protagonista. Más que una recreación o variación de la Historia Sagrada, el relato propone una visión sobre el uso social moderno que de ella se hace.

