

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 princesa y el granuja
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: 23.02.2026

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

LA PRINCESA Y EL GRANUJA

EDICIÓN Y ARGUMENTO

Ante el interés mostrado por sus amigos santanderinos, y quizás como símbolo de la adopción montañesa de Galdós, nuestro autor publica este relato en la *Revista Cántabro-Asturiana*¹, en el otoño de 1877, con el subtítulo de "Cuento de Año Nuevo"².

¹ La *Revista cántabro-asturiana* surgió en Santander como continuación de *La tertulia* (febrero de 1876-julio de 1877). Ambas se debieron al entusiasmo del impresor Francisco M. Mazón, profundamente interesado en la promoción cultural de su tierra (Madariaga 1979: 107-108). La *Revista*, de periodicidad quincenal y con unas treinta páginas por número, apareció (García Castañeda 1979: 126) el 1 de agosto de 1877 y terminó el 1 de mayo de 1878, según anuncia el impresor en el número de ese día. El motivo confesado en el "Prospecto" era estrechar los lazos entre dos provincias hermanas por el suelo, por la raza y por las costumbres, y divididas sólo por un criterio oficial arbitrario (pág. V) que unía Santander a Castilla, sin que fueran ni nadie los llamara *castellanos*. El objetivo para "la extensa y riquísima zona cántabro-asturiana [era] formar una entidad tan una y enérgica como la de Cataluña, luz y espejo de todas las gentes ibéricas" (pág. VII). Atención primordial recibiría la historia común, las biografías de hombres ilustres, la "amena literatura de montañeses y asturianos", sin olvidar el estímulo a todas las iniciativas científicas e industriales útiles. En los temas económicos y sociales colaborarían, entre otros, Alejandro Pidal y Mon, Andrés Montalvo y Manuel Baraja. En la literatura, ya fuera con obras originales, críticas o traducciones: Menéndez Pelayo, Amós de Escalante, Pereda, Adolfo de la Fuente y Juan José de Lastra. Notemos que la participación de Galdós, quizás adoptado como santanderino ya por esas fechas, había empezado en *La tertulia* con las entregas de *Cuarenta leguas por Cantabria* (publicado primero en la *Revista de España* en 1876) y "En un jardín" (fragmento de un artículo para *La Ilustración española y americana*, de 1877).

² Lo más probable, dado que la publicación carece de numeración interna, es que apareciera en los números 3 (1 de septiembre de 1877), 4 (15 de septiembre) y 5 (1 de octubre), en las páginas 87-92, 126-128 y 137-145, respectivamente. En vida de Galdós, volvió a imprimirse en el diario madrileño *El Océano* (10 y 11 de junio de 1879) y con numerosas modificaciones en el volumen conjunto *Torquemada en la hoguera* (primera edición en 1889). Después de la muerte del autor, además de las *Obras completas* y las ediciones de Izquierdo Dorta (1988:

Pacorrito Migajas es un niño de siete años, sin familia (madre en prisión, padre muerto en la cárcel, hermana fugada de casa), que sobrevive gracias a pequeños oficios (venta de billetes de lotería, de periódicos y de fósforos) y que está enamorado de un ser poco convencional, una preciosa muñeca vista en el escaparate de una tienda de juguetes. Un día, mientras la contempla, desaparece de su vista comprada por una niña de familia rica. Encaramado en el coche de ella, averigua dónde vive y se introduce en su casa entre los empleados de la basura, un medio que según el narrador, "podrá no ser poético pero que revela agudeza de ingenio y un corazón como un templo". Días después, encuentra a su amada en un lamentable estado: "arrojada en el suelo, con los vestidos rasgados y en desorden, partida su frente alabastrina, roto uno de los brazos, desgredado el pelo, estaba la señora de sus pensamientos". Pacorrito huye a toda prisa con la muñeca entre sus brazos. Fatigado y con el objeto de su amor en sus rodillas, el galán se duerme, inclinada la cabeza sobre el cuerpo de su amada.

Justo entonces su señora se reanima, sin restos de los pasados ultrajes y, "por una región de sombras", lo lleva a un magnífico salón donde una gran cantidad de muñecos, entre los que se encuentran Bismarck, Napoleón y Espartero, se disponen a saborear un magnífico banquete. No obstante, y a pesar de las atenciones de la princesa, Pacorrito es objeto de burlas particularmente por Bismarck, que le dispara bolas de pan, pide que pregone *La Correspondencia* (según su profesión) y le introduce saliva en la oreja con una cañita. Migajas no resiste más y la emprende a golpes con los muñecos. La princesa, que resulta ser la reina de aquellos contornos, le agradece su valeroso gesto y le propone que se casen. La única condición es dejar de ser humano y convertirse en muñeco como ella: su destino no es muy

81-98), Gullón (1991: 143-168) y Smith (1996: 157-187), destacaríamos la de Martínez Martín (1992: 191-205), que incluye este relato entre la literatura fantástica española, así como la de una revista española de gran tirada, *Semana* (núm. 717, 17 de noviembre de 1953 [págs. 53-56]). Ya en vida de Galdós hubo al menos una traducción, la de Antoinette Ogden en sus *Christmas Stories from French and Spanish Writers*, Chicago, McClurg, 1892, págs. 59-89).

Si tenemos en cuenta la fecha puesta al final del texto, 31 de diciembre de 1876, es probable que la intención inicial del autor fuera publicarlo en torno a las fiestas navideñas y en *La tertulia santanderina*, todavía en vida, propósito que no se cumplió. Tal vez ello motivó que Galdós suprimiera la mención "Cuento de Año Nuevo" desde la edición de *El Océano...* pero guarda su intención de mantener el cuento vinculado a lo navideño: en la edición de *Torquemada en la hoguera*, el relato aparece fechado, voluntariamente o por error, en enero de 1879.

lisonjero (entretener a niños y hombres) pero ofrece la enorme ventaja de ser eterno. Pacorrito acepta y enseguida percibe extrañas modificaciones en su cuerpo: "una gran dureza, como si todo en él fuera hueso, barro o cartón. Al tentarse, su persona sonaba a porcelana. Hasta la ropa era dura y nada diferente del cuerpo [...]. La naturaleza en él era una piedra. Sentía palpar su corazón como una máquina de reloj. Sus pensamientos subsistían, pero nada más. Lo restante era todo lo que puede ser un muñeco".

Suenan las campanadas de Año Nuevo y todas las figuras desaparecen: el Genio Creador les permite una fiesta anual justo al final del año, hasta las doce campanadas (algo semejante a lo que vimos en *La mula y el buey*). Al amanecer, Pacorrito se da cuenta con horror de que está puesto a la venta en el escaparate de una tienda, al precio de 240 reales ("¡Dios mío! Es un tesoro lo que valgo. Esto al menos le consuela a uno") y en actitud de vender periódicos. Mientras el público observa divertido la figura de Pacorrito, éste, desde el fondo de su barro se repite con angustia la frase que cierra el texto: "¡¡Muñeco, muñeco por los siglos de los siglos!!".

EL TEXTO EN EL REFERENTE NAVIDEÑO

En cada una de las tres entregas de la primera edición, *La princesa y el granuja* aparece con el subtítulo de *Cuento de Año Nuevo* e incluso viene fechado en la última entrega con el 31 de diciembre de 1876, aunque no fuera publicado por entonces. Su composición debió, pues, de ser casi paralela o ligeramente posterior a la de *La mula y el buey* (fecha en "Diciembre de 1876" y publicada el 22 de ese mes, con el subtítulo de *Cuento de Navidad*).

Los subtítulos de ambos relatos son significativos, ya que aluden a algo que luego se confirma en los textos: Galdós parece tener conciencia de la subdivisión básica existente en la narrativa navideña, el cuento de Navidad propiamente hablando, en torno a la Nochebuena, el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, y el de Año Nuevo, en torno a la transición de la Nochevieja al nuevo año. En efecto, a pesar de que existan interferencias o puntos comunes a ambos apartados, se puede observar cómo el cuento de Navidad está más vinculado al aspecto religioso (a través del Portal como núcleo o motivo argumental) y cómo el fundamento de esa celebración (nacimiento, optimismo, promesa de futuro) actúa o se desvirtúa en el universo descrito en el relato: oposición de nacimiento y muerte, de alegría y tristeza, del bienestar de unos y las privaciones de otros,

del consumismo material frente al espíritu de la celebración, etc., teniendo por lo general el Misterio como punto de referencia (recordemos textos y autores tan diferentes como, por ejemplo, *El signo de admiración*, de Chejov, *Una escena de Nochebuena* de Gutiérrez Nájera o *Noche de Reyes*, de Federico Urrecha).

En cambio (hablando en términos generales), el cuento de Año Nuevo acentúa menos la celebración religiosa y ritual que la dimensión profana, personal y existencial. Más que del Nacimiento, la anécdota narrativa suele partir de la cena y la fiesta de fin de año, ocasión que permite destacar la repetición más que la transformación, la fugacidad de la vida más que su realización, la falta de evolución más que el cambio, la pobreza del mundo interior más que la riqueza de ideales, el paso del tiempo más como amenaza que como liberación: si el Acontecimiento (fijación, estabilización del tiempo en torno a una unidad espaciotemporal especialmente relevante) es el punto de partida en el Cuento de Navidad, la Fugacidad del tiempo (con su carga de desengaño, de derrota, de conciencia de la soledad, de impresión de acabamiento), viene a funcionar como su equivalente en el Cuento de Año Nuevo. Es lo que sucede en diversos relatos de la Pardo Bazán, quizás una de las más destacadas cultivadoras de esta modalidad narrativa³: *Dos cenas*, *Otro añito*, *El conjuro*, *Los dulces del año*, *Inútil*, *El viejo de las limas*, entre otros.

A este respecto se puede decir que si bien la narrativa navideña posee lo que podríamos llamar una doble cronotopía⁴, textual y de

³ Recordemos que el cuento navideño fue cultivado por buena parte de los grandes narradores españoles del siglo XIX (Alarcón, Alas, Fernánflor, Galdós, Picón, Valera, etc.). Tampoco faltan nombres en el siglo XX, tanto en su primera parte (Baroja, Fernández Flórez, Gómez de la Serna, Miró, Valle Inclán) como en la segunda (Cela, Delibes, Fraile, Millás, Rivas). Diversas antologías se han hecho eco de esta serie literaria. Por su exquisito cuidado editorial, mencionemos aquí *Cuentos españoles de Navidad* (1998) a cargo de Rafael Alarcón Sierra.

⁴ Cronotopía textual, decimos, por presentar un argumento vinculado al tiempo navideño en un lugar concreto, pasado, actual o indeterminado; de lectura, por el hecho de que esos relatos están destinados a un público de un lugar y tiempo en principio bastante determinados: los lectores de un periódico o revista allí donde y cuando éstos se distribuyen, durante el período navideño. Una situación semejante aunque tal vez con una relación cronotópica más relajada, se da también en cuentos vinculados a ciudades concretas o a épocas del año (los relatos de verano), que Galdós también cultivará, etc. Utilizamos aquí este concepto, siguiendo a H. Mitterand (1990) quien a su vez se apoya en Bajtín (1982), como una confluencia espaciotemporal especialmente significativa en el plano ficcional o en el extraficcional. Esa confluencia puede ser lo suficientemente potente como para generar una imagen global del universo descrito en

lectura, en el caso del cuento de Año Nuevo la gravedad y fuerza de la problemática parece superponerse al asunto navideño de tal modo que, en numerosos relatos, el ambiente navideño no pasa de ser un decorado o una ocasión para que se desarrolle dicha problemática. Así sucede, por ejemplo, en *Un árbol de Navidad y una boda*, de Dostoievski, donde el asedio del hombre mayor y acaudalado a la niña que ha designado para ser su mujer podría haberse desarrollado en cualquier otro momento.

Pero, en el caso de Galdós, el texto parece mucho más rigurosamente vinculado a las circunstancias navideñas de su redacción puesto que el encuentro del personaje con el objeto de su amor se produce en esas fechas, cuando las tiendas más destacan su amplísima oferta; las compras navideñas de juguetes producen la pérdida temporal de la princesa; y la fiesta y la boda consiguiente de Pacorrito se lleva a cabo gracias al banquete que los muñecos tienen permitido realizar en Nochevieja. Todo ello no es óbice, sino más bien al contrario, para integrar en el relato un problemática densa y bastante seria (lo cual no es uno de los valores menores del texto), quizás en mayor grado que en *La mula y el buey*, según podremos analizar posteriormente.

LA PRINCESA Y EL GRANUJA EN LA "LITERATURA FANTÁSTICA"

Teniendo en cuenta lo dicho con anterioridad a propósito de *La mula y el buey*, podemos incluir el presente relato dentro del relato maravilloso. En efecto, si es cierto que los primeros seis capítulos (de un total de XIV) corresponden a un mundo asimilable al habitual y que lo narrado en la continuación viene sugerido como soñado por el protagonista, toda una serie de elementos impiden considerar este relato como un texto convencional, realista en sentido amplio. Primero, ya antes del sueño, el mismo amor, sincero y profundo, de Pacorrito por una muñeca parece reñido con la realidad habitual, razonable y admisible. Además, el personaje no sólo está enamorado de su dama sino persuadido de ser correspondido por ella:

Bien seguro estaba Pacorrito de que la dama le miraba y, aun sin moverse ni pestañear ni abrir la boca, decíale mil cosas deleitables, ya dulces como la esperanza, ya tristes como el presentimiento de sucesos infaustos. Con esto se encendía más y más en el corazón de Migajas la llama que

lo devoraba y su mente atrevida concebía sublimes planes de seducción, rapto y aun de matrimonio, ¡que tanto puede la fuerza incontrastable del sentimiento! (cap. IV)

Añádase a ello que, conformándose a los presupuestos de la literatura fantástica (o de lo extraordinario, según nuestra denominación), el narrador toma partido y, además, explícitamente, por el personaje, de una forma bastante parecida a la que habíamos visto en *La mula y el buey* (allí a propósito del dolor y los remordimientos, justificados o no, del padre de Celinina), exaltando el sentimiento por encima de la ciencia experimental:

Mas no era por cierto muy desairada la situación del buen Migajas, quiero decir, que era hasta cierto punto correspondido en su loca pasión. ¿Quién puede medir la intensidad amorosa de un corazón de palo? El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas. ¡Oh, Dios!, ¿será posible algún día fijar un límite a la esfera de lo inanimado? Lo inanimado no existe. Atrás los pedantes que deteniéndose ante una piedra le dicen: "Tú no tienes alma" (cap. IV)⁵.

Además, cuando se sube al coche de quienes han comprado el objeto de su amor, para saber a dónde la llevan, el cuerpo de la princesa habla, cuando menos a la imaginación del personaje, pidiéndole socorro: "Aquel brazo rígido y aquel puño cerrado hablaban enérgico lenguaje a la imaginación de Migajas, y en medio del estrépito de las ruedas oía estas palabras: "¡Sálvame, Pacorrito mío, sálvame!" (cap. V). Así pues, ya antes del sueño lo maravilloso se apodera de la mente del protagonista⁶ y, con el apoyo eficaz del narrador, casi podríamos decir que se extiende por el conjunto del universo narrativo: lo soñado aparecerá esencialmente como prolongación de lo imaginado durante la vigilia.

Esa "absorción" del mundo habitual por el extraordinario se manifiesta también, en cierto sentido, por el hecho de que, si bien Migajas parece soñar lo que se nos narra a continuación, el relato

⁵ Es interesante observar que en la versión renovada de 1889 Galdós guardó por lo esencial los mismos presupuestos, no sin moderarlos algo en la forma, particularmente al cambiar "Lo inanimado no existe" por "¿Lo inanimado, dónde empieza?" (Pérez Galdós, 1889: 286).

⁶ Según sostiene Calvino (1987, I: 14-16), estaríamos aquí ante la modalidad de lo fantástico interiorizado, propia de la segunda parte del siglo XIX. Nótese, por otro lado, que la predisposición mostrada aquí por el personaje hacia lo extraordinario es una característica frecuente en este tipo de literatura, como observa Malrieu (1992: 53-60).

termina sin que el protagonista despierte de su terrible pesadilla: es como si quedara inmerso en ella irremediablemente, impresión que se afirma con la ya citada frase del personaje al concluir el relato: "¡¡Muñeco, muñeco por los siglos de los siglos!!"⁷.

En ese mundo donde lo extraordinario se vuelve habitual, Migajas no se perturba al ser servido por monos, pájaros y gallitos de papel ni al escuchar música de clarinetes que tocan solos ni al encontrarse bailando al lado de muñecos de barro. Lo que le inquieta es la pobreza de sus vestidos hasta que se los cambian y lo que le llama la atención es la locuacidad de algunas figuras que él había visto tías y circunspectas en el escaparate de la tienda. No olvidemos que, llegado el momento, Pacorrito no dudará en emprenderla a golpes con los muñecos ante las injurias que recibe de ellos: es una aceptación implícita de ese mundo y una manera, polémica, pero efectiva, de integrarse en él (no por casualidad, inmediatamente después la princesa le propone convertirse en muñeco y casarse con ella). Si ese mundo es capaz de incorporar a personajes reales y entonces vivos como Bismarck (1815-1898) o Espartero (1793-1879) junto a otros, muertos, como Napoleón (1769-1821), nada debe extrañar que exista en él un Genio Creador supervisor de sus actividades ni que la reina de ese medio tenga ciertos visos de hada con poderes tales como el de convertir, en un abrir y cerrar de ojos⁸, a un ser humano en muñeco de barro o el de officiar en su propio matrimonio ni tampoco que esas figuras casi parezcan seres encantados que recobran libertad de movimientos cuando su Genio Creador se lo permite.

Vemos, pues, que los seres pobladores de ese mundo así como las acciones que en él son posibles y la falta de extrañeza que el protagonista muestra ante ello nos sitúan en el ámbito de lo maravilloso, donde lo extraordinario se vuelve ordinario para sus actantes, un

⁷ Esta circunstancia distingue el presente relato de *La novela en el tranvía* (1871), otro texto donde el sueño tiene también particular importancia para el protagonista: en *La novela* el personaje vuelve finalmente a la realidad y lo soñado queda como una perturbación momentánea de su siquismo, perturbación de la cual se recupera. El relato mismo, contado por el protagonista en primera persona, se convierte en una prueba de esa vuelta a la vigilia, de esa recuperación final.

⁸ La metamorfosis es un ingrediente común al conjunto de la literatura de lo extraordinario. Según Georges Jean (1988: 76), su forma de aparición es un rasgo que permite distinguir el relato maravilloso del fantástico: en el segundo suele ser lenta y progresiva; en el primero, rápida y casi instantánea, como sucede en nuestro cuento.

ámbito donde, según la bella fórmula de Georges Jean, "lo maravilloso es sin duda la naturalidad de lo imposible"⁹.

SOBRE LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO

Dividido en catorce breves capítulos y publicado inicialmente en tres entregas, el relato se articula, según hemos adelantado, en torno a dos tiempos básicos, el de las peripecias anteriores al sueño y el de las que tienen lugar dentro de él. No obstante y antes de entrar en el comentario de esos dos tiempos, destaquemos que las divisiones impuestas por las tres entregas no parecen totalmente arbitrarias (a pesar de la brevedad de la segunda, sólo tres páginas frente a las casi seis de la primera y las nueve de la última) sino que buscan mantener el efecto de intriga: la primera entrega termina con la separación de los dos amantes y el grito de la princesa pidiendo ayuda a Pacorrito; la segunda, con el inicio del camino de los dos personajes a través de "una región de sombras", de la mano de la princesa. En ambos casos se trata de un viaje hacia lo desconocido (en cuanto al lugar y a las acciones que en él se puedan desarrollar) tanto para Migajas como para el lector; y en las dos ocasiones se para el relato justo al comienzo de dicho viaje, como para no dar pistas sobre él dejándolo cargado de interrogantes. En el primero hay una tensión específica: la separación de los amantes por motivos económicos. En el segundo, también la hay: la inserción recién comenzada del vendedor de periódicos en el mundo del sueño y la súbita transformación de su amante (reanimación, recomposición de su cuerpo y vestidos, invitación al viaje), de acuerdo con el modelo de metamorfosis rápida, propia del relato maravilloso.

Se puede deducir, pues, la existencia de un propósito editorial (quizás compartido por el autor, en cualquier caso realizado por el impresor) de mantener el interés de la lectura resaltando la intriga y la tensión creciente del relato. Ello está en coherencia con la estructura de la narración, que acaba en un alto grado de dramatismo, cuando Migajas toma conciencia de lo irreversible de su situación y la historia concluye sin restituirlo al universo de la vigilia, como si el personaje quedara definitivamente atrapado por su propio sueño¹⁰.

⁹ *Idem*, pág. 65. Ver también págs. 62-78.

¹⁰ No es la primera vez que Galdós publica un cuento por entregas pero nos parece que en ningún caso la división realizada tiene tanta eficacia como aquí, ya sea porque el relato se halla inserto en un texto mayor (*Una industria que vive de*

Por consiguiente, si esas diferentes subdivisiones tienen su importancia cara a la experiencia de lectura, también la tendrá el hecho mismo de la edición por entregas como forma suplementaria y eficaz para impulsar el interés del público (estímulo a comprar o mantener la suscripción a la publicación). El texto de Galdós parece haber funcionado bajo esas coordenadas y acaso contribuyera al mantenimiento temporal de la publicación en que apareció¹¹.

La mencionada división en dos partes, basada en la intervención de lo maravilloso a través del sueño de Migajas, no es brutal ni instantánea. Ya vimos que el protagonista estaba predispuesto, por la intensidad de sus sentimientos hacia la figura del escaparate, a admitir tal presencia y a integrarla en su propio universo imaginario mediante la percepción en la muñeca de rasgos humanos particularmente deseables: belleza física, elegancia y distinción, hermosura del vestido, habilidades musicales, cualidades espirituales como docilidad, sensatez, delicado pesar al ser vendida, etc. Esa predisposición determina su estrategia para recuperarla de la casa donde está, impulsa el rapto de su dama y facilita su unión con ella, unión ya anhelada durante la contemplación de la figura en el escaparate (cap. IV), un deseo aún más intenso después del rapto, justo al presentir las dificultades materiales (dada su pobreza) para curar, vestir y mantener a su amada (cap. VII). Así, el sueño viene a ser el modo de compensar esas carencias, aunque luego ese modo se le escape de las manos al personaje y acabe imponiéndosele.

Incluso podemos ir más lejos puesto que desde el principio, el texto, en lugar de presentarnos a un personaje con cierta entidad propia y hacer olvidar su carácter imaginario, ficcional, insiste en dotar a Migajas de rasgos clamorosamente hipertextuales¹², inscribiendo al personaje en la tradición literaria de tal manera que él casi desaparece como tal. En efecto, la crítica ha insistido con general unanimidad¹³ en la filiación literaria de Migajas, particularmente

la muerte), porque la división en secciones se impone a la progresión dramática (*Un tribunal literario*) o porque el tono declaradamente hiperbólico de lo narrado importa más que una intriga que el lector adivina ya resuelta puesto que quien la cuenta es el propio protagonista (*La novela en el tranvía*).

¹¹ Resulta elocuente, a este respecto, ver cómo las dos entregas de *La princesa y el granuja* aparecerán en *El Océano* (1879), compartiendo página con *Los apostólicos*, también publicado como folletín en dicho periódico.

¹² En el sentido de un texto derivado de otro por transformación o por imitación (Genette 1982: 11-14).

¹³ Ver, por ejemplo, Oliver (1971: 253), Schulman (1982: 62-82), Smith (1992: 125-129).

dentro de la novela picaresca, auténtico hipotexto del texto actual, por lo menos a propósito de la descripción del protagonista y ello en un doble plano, el de los datos que se nos dan del personaje y el del tono con que se nos transmiten. En cuanto al primero, los progenitores de Migajas son gente de vida "ajetreada" (madre y padre encarcelados, este último muerto en prisión) y, puesto que su hermana "se fue a Sevilla en seguimiento de un sargento de ingenieros", Pacorríto se ha quedado solo en el mundo con la única arma de su ingenio para defenderse, ya que con su físico (estatura baja para su edad, poco agraciado, vestido de harapos) no puede contar demasiado. En cuanto al segundo, el tono irónico de la descripción denuncia con regocijo los modelos lazarillescos y quevedianos en que se ha inspirado¹⁴.

En la misma línea de inscripción hipertextual, en este caso con intención paródica más declarada, se sitúa la descripción del sentimiento amoroso (sentimiento que va a determinar toda la actuación posterior del protagonista) recurriendo directamente a la exageración de la novela sentimental (recurso con cierta trayectoria en el relato galdosiano: ya lo había utilizado ampliamente en *Un tribunal literario* y *La novela en el tranvía*) acumulando un tópico tras otro. Así se describe la contemplación de la princesa por su adorador (las cursivas son del texto): "Nuestro personaje se hallaba en ese estado particular de aletargamiento y exaltación en que aparecen los héroes de las novelas amatorias: *Su cerebro ardía; en su corazón se enroscaban*

¹⁴ Baste, como ilustración, el párrafo inicial del relato, donde se describe el físico del niño (de siete años, menor, pues, que Lázaro de Tormes al iniciar sus andanzas):

Pacorríto Migajas era un gran personaje. Alzaba del suelo poco más de tres cuartas a pesar de que su edad frisaba en los siete años. Tenía la piel curtida del sol y del aire y una carilla avejentada que más bien le hacía parecer enano que niño. Sus ojos eran negros y vividores con grandes pestañas como alambres. Pero su boca daba miedo de puro fea, y sus orejas, al modo de abanicos, antes parecían pegadas que nacidas. Vestía gallardamente una camisa sin color y un pantalón hecho de remiendos y sostenido con un solo tirante. En invierno abrigábase con una chaqueta que fue de su abuelo y que, después de cortadas las mangas por el codo, a Pacorríto le venía que ni pintada para gabán. En el cuello le daba varias vueltas un guiñapo con aspiraciones a bufanda, y la cholla la cubría con una gorrita que arrambló en el Rastro. No usaba zapatos por serle esta prenda de grandísimo estorbo ni tampoco medias porque le molestaba el punto.

Adviértase que esa ironía y el desgarro que planea sobre la descripción se ven equilibrados con fragmentos de tono más grave destinados a recabar directamente la simpatía del lector: "Estaba, pues, Migajas solo en el mundo, sin más familia que él mismo, sin más amparo que el de Dios, ni otro guía que su propia voluntad" (fin del capítulo I).

culebras mordedoras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba a la luna; se volvía loco, etc. ". Posteriormente, el rapto de la princesa por el enamorado Migajas (su estrategia, el riesgo corrido al penetrar en la casa de quienes la han comprado, el encuentro y la huida con su amada en los brazos) no hace más que prolongar esa misma línea de comportamiento paródico de la novela exacerbadamente sentimental y romántica.

Así pues, de lo dicho hasta aquí cabe concluir que lo maravilloso está sugerido ya en la primera parte del relato, parte que no se caracteriza (al contrario de *La mula y el buey*), por una acción y unos personajes habituales, corrientes, tan cotidianos que olvidamos su condición literaria, sino por la puesta de relieve de su condición ficcional, imaginada, de tal manera que, cuando el sueño acaba dando libre curso a lo maravilloso, éste no extraña al lector ni mucho menos al personaje.

Sin embargo, tras la continuidad señalada, debemos insistir en la existencia clara de dos partes, dos tiempos fundamentales en el relato, binariedad que importa destacar en relación con el sentido global del texto. Las dos partes se oponen en diversos puntos y planos, por ejemplo, en primer lugar, la extensión dada en la primera parte (casi cuatro capítulos antes de empezar la acción) a la descripción de la vida de Migajas frente a la acción y a las vicisitudes de la segunda (ocupada por la narración del sueño, sueño que también se puede oponer a la vigilia de la primera parte). En segundo lugar, a propósito de la relación entre los dos personajes, carencia en la primera parte, pobreza de Migajas y separación respecto de la amada frente a abundancia y unidad tan intensa con la princesa que le lleva a renunciar a su humanidad para ser como ella. En tercer lugar, una clara diferencia de escenario entre ambas partes: en la primera, exterioridad, calles madrileñas, seres humanos, espacio conocido; en la segunda, interioridad, figuras de escaparate, lugar desconocido hasta que se impone la evidencia de que ese lugar está "al otro lado de la calle", en el encierro de un escaparate. Es decir, libertad de movimientos en la primera (tal vez el valor más apreciado por Pacorrito, según se nos indica al principio del texto) frente a la anulación de esa libertad en la segunda parte: el personaje está prisionero no sólo en la tienda sino en un cuerpo distinto, de barro, que ha sustituido al propio. En cuarto y último lugar, el marcado contraste entre el ideal ansiado durante la primera parte y su realización concreta hacia el final de la segunda: lo que debía ser una culminación venturosa, la unión con la princesa, se ha resuelto en catástrofe para el personaje,

puesto que le ha privado de su humanidad, de la libertad de movimientos y le ha condenado a la soledad y a ser un mero objeto de distracción, juego o decoración para los demás.

Esa oposición tanto en el plano narrativo como en el espacial y en la situación del protagonista hace destacar el motivo de tal transformación, motivo que comentaremos al analizar al protagonista pero que ya podemos avanzar viéndolo en la renuncia del personaje a su condición humana. Pero sí observaremos ahora que esta forma de oposición viene a ser una modalidad más de ese binarismo o contraste ya antes señalado a propósito de la ficción galdosiana y que se manifiesta con especial énfasis: idealización frente a realidad, evasión frente a conciencia, medios frente a fines, irresponsabilidad frente a coherencia, insistiendo sistemáticamente en la preeminencia del segundo término frente al primero. Lo cual no está reñido con el escenario maravilloso de muchos de sus relatos; simplemente viene a corroborar, aún en ese contexto, la gran cohesión de la estética galdosiana. En ese sentido entendemos aquí la frase de Galdós al final de su prólogo a la edición conjunta de *La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros*: "El pícaro *natural* tira y sujeta desde abajo y, al no querer verle, más se le ve y, cuando uno cree que se ha empinado bastante y puede mirar de cerca las estrellas, éstas, siempre distantes, siempre inaccesibles, le gritan desde arriba: «Zapatero a tus zapatos»"¹⁵.

LA POSICIÓN DEL NARRADOR

El narrador mantiene a lo largo de casi todo el relato una doble focalización, interna y externa al protagonista: lo ve desde dentro y al mismo tiempo lo juzga con cierto humor y comprensiva ironía (quizás por conocer las circunstancias en que su existencia se desarrolla y considerarlo una víctima de ellas). Pero esa doble focalización se vuelve más compleja cara al lector que debe percibirla: a veces el narrador diagnostica sobre la situación del protagonista sin compartirla: "Nuestro personaje se hallaba en ese estado particular de aletargamiento y exaltación en que aparecen los héroes de las novelas amatorias" (cap. IV). En otras describe lo que percibe Migajas sin pronunciarse sobre su realidad: "Bien seguro estaba Pacorrito de que la dama le miraba y, aún sin moverse ni pestañear ni abrir la boca decíale mil cosas deleitables" (*ibid*). Y en otras parece compartir la

¹⁵ Pérez Galdós (1890: 8).

percepción del personaje: "La señora estaba sentada al piano con las manos suspendidas sobre las teclas y el divino rostro vuelto hacia él. El granuja y ella se miraron" (*Ibid*). Esa complejidad no es inocente: busca que el lector, siguiendo los pasos del narrador, comparta o al menos admita las percepciones del personaje, entre en su mundo y comprenda el drama que se desarrolla a lo largo del relato para culminar en sus líneas finales.

Además de dicha focalización, dos aspectos resaltan de modo particular en el comportamiento del narrador: el tratamiento que da a Pacorrito y la introducción de la princesa objeto de su pasión amorosa. A propósito del primer punto, destaca sobremanera el persistente y variado empleo del procedimiento retórico de la intensidad. Por ejemplo, la litotes¹⁶ en su forma más evidente de falsa atenuación diciendo lo contrario de lo que se quiere expresar, en "Pacorrito Migajas era un gran personaje" (nótese el contraste entre el patronímico y su atributo), "la familia de Pacorrito Migajas no podía ser más ilustre", el niño era "prototipo de hidalga circunspección"; el recurso al eufemismo para designar el encarcelamiento de su padre, hoy muerto ("había ido a tomar aires a Ceuta") y de su madre ("me la empaquetaron para Alcalá"), así como de la pobreza forzada del niño (era "varón sobrio y enemigo de las pompas mundanas", "no usaba zapatos por serle esta prenda de grandísimo estorbo"); la hipérbole más o menos llamativa: el "héroe" conocía los vaivenes del mundo", explotaba con inteligencia "tres ramos de la industria" (la venta de fósforos, de periódicos y de billetes de lotería), "vivía holgadamente de su trabajo".

Si la descripción de las características físicas del personaje y de su situación en el mundo se inscribe en la tradición picaresca, la de sus sentimientos amorosos obedece, como ya apuntamos antes, a la paráfrasis paródica de la novela sentimental, según se percibe en numerosas expresiones que recurren repetidamente a la hipérbole: "pasión volcánica", "la llama que lo devoraba", "alma a propósito para las grandes y dramáticas aventuras", "pensó en el suicidio, se arrancó los cabellos y se arañó el rostro", "las convulsiones de su desesperación", "alma destrozada, lleno el corazón de un rabioso

¹⁶ La litotes está incluida (Robrieux, 1993: 64-69) entre las figuras de intensificación, destinadas a exaltar o a rebajar las características de la persona u objeto al que se aplican. Ver igualmente Fontanier (1977: 133-135) y Estébanez Calderón (1996: 635-636). Anotemos que el narrador emplea también términos directamente degradantes referidos al personaje (*cholla*, *hocico*, *granjua*), pero con muy poca frecuencia.

anhelo de venganza", etc., sin olvidar la comparación con los diferentes modelos literarios de inspiración amorosa: dulce y platónica como la de Petrarca, arrebatada como la de Romeo, remedando a Dante en lo ideológico y a Abelardo en lo sutil y cariñoso.

El uso de estas estrategias retóricas posee funciones diferentes y complementarias. En el caso de la atenuación se trata de resaltar la distancia entre los dos elementos puestos en relación, uno concreto, Pacorruto o su familia, y otro abstracto, el bienestar material, la holgura económica, la libertad personal. Puesto que el primer elemento queda sistemáticamente rebajado en relación con el segundo, el narrador sugiere, sin necesidad de precisar más, el injusto desequilibrio existente entre lo que es hoy el personaje y lo que podría ser en un medio y en unas circunstancias menos desfavorables. Así se consigue una cierta simpatía de los lectores hacia el personaje y que de algún modo se interesen por él y compartan sus inquietudes. Por su parte, el recurso a la hipérbole sentimental funciona de manera distinta. Aquí lo rebajado es ese tipo de recursos expresivos: de tan manidos y reiterativos carecen de solvencia para expresar el interior del personaje literario, no están a la altura de él por muy modesto que sea social y humanamente (con lo cual el narrador rebaja la novela sentimental al último nivel del mérito literario). El mismo Migajas, parece indicarnos el narrador, por sus sentimientos, intensos y auténticos, merece ser descrito con un lenguaje diferente del de dicha novela, y es lo que el narrador hace en el resto del relato.

El segundo punto, la introducción de la princesa en la narración, también merece ser destacado por la matizada gradación con que el narrador la lleva a cabo. En un primer momento, se nos dice que Pacorruto está enamorado con delirio y pasión. A continuación se alude al objeto de su pasión: "una dama de cabellos rubios, que en bucles descendían sobre su alabastrino cuello, una dama que solía gastar quevedos de oro y a veces tocaba el piano" (cap. II). El lector piensa en un amor imposible por la disparidad de edad y condición, pero nada le hace pensar que no se trate de un ser humano sino todo lo contrario: el lector comprende el particular atractivo de la dama, dada su belleza y sus habilidades musicales. En un tercer tiempo, cuando se nos desvela la identidad de la amada, el narrador evita insistir en que se trata de una muñeca y sigue "humanizando" al personaje, primero, al referirse a ella como a una de las elegantes consumidoras de modelos de París ("una colección de damas vestidas de raso y terciopelo, con los más ricos trajes que puede imaginar la fantasía parisiense") y, segundo, resaltando diversos componentes de su belleza física: "Sus azules ojos de vidrio brillaban con más fulgor

que la pupila humana. Sus cabellos de finísima lana rizada podían compararse, con más razón que los de muchas damas, a los rayos del sol, y las fresas de abril, las cerezas de mayo y el coral de los mares parecerían pálidos en comparación de sus labios rojos" (cap. III). Por fin, utilizando los términos más elogiosos al referirse directamente a la princesa: "Entre ellas había una que era la más hermosa, la más alta, la más bien vestida, la más señora. Debía de ser mujer de elevada categoría a juzgar por su ademán grave y pomposo y cierto aire de protección que le sentaba a maravilla" (*ibid*).

Revestido el personaje de tantas cualidades, no sólo olvidamos fácilmente su condición muñequeril sino que comprendemos perfectamente que su enamorado la humanice y entremos con ellos en el ámbito de lo maravilloso: "¡Gran mujer! —dijo Pacorrito la primera vez que la vio; y por más de una hora estuvo junto al escaparate, contemplando tan acabada hermosura" (fin cap. III).

Estos dos casos muestran hasta qué punto la presencia del narrador se manifiesta en el texto, como para guiar a un lector poco familiarizado con el universo que en él se describe y para ayudarle a poner entre paréntesis el suyo habitual. Las variantes de dicha presencia son múltiples; señalemos algunas de ellas. A veces el narrador se adelanta a los posibles interrogantes del lector: "¿Y quién había inspirado a Pacorrito pasión tan terrible? Pues una dama que [...]". Otras, parece llevarle de la mano hacia una explicación: "Véase cómo la conoció". En ciertos casos le muestra su error: "¿Pero creerá el pío lector que Pacorrito se acobardó al verse solo? Nada de eso". En otros, le hace ver que sus categorías mentales acaso no funcionen del todo en esta historia: "Los que esto lean creerán que Pacorrito Migajas era feliz. Parece natural que así lo fuese. [...] Pues a pesar de todo Pacorrito Migas no era feliz". Todavía en otros, llega a cuestionar el valor de la racionalidad, del conocimiento científico, para comprender lo que aquí sucede: "¿Quién puede medir la intensidad amorosa de un corazón de palo? El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas". Finalmente, legitima con toda tranquilidad lo inexplicable, puesto que ese mundo lo es: momentos después de que Pacorrito, enfadado por las burlas que recibía, la emprendiera a golpes con las figuras y en particular contra Bismarck (el que más le había incordiado), "El canciller recogía del suelo sus dos brazos y sus dos piernas (caso raro que no puede explicarse)"¹⁷.

¹⁷ Recuérdese que también el narrador *La mula y el buey* acudía al mismo recurso antes de introducirnos en el ámbito de lo fantástico: el sentimiento de

Se comprenderá que, después de tanta dedicación para introducirnos en el mundo de lo maravilloso y mantenernos en él, el narrador decida concluir su relato donde lo hace, sin que el personaje regrese a la vigilia: puesto que no despierta, su auténtica "vida" será, desde ahora, ésta y el recorrido lo habrá efectuado para descubrirla. Su lucidez (mucho más dolorosa que en *La novela en el tranvía*) será el resultado y la "recompensa" final del viaje.

En términos de estructura discursiva, es ahora cuando se confirma la vinculación del relato a lo maravilloso: convirtiendo el sueño en la realidad definitiva del personaje.

MÁS SOBRE ALGUNOS PERSONAJES

Pacorrito Migajas

Un primer punto que destaca en Migajas es que a pesar de su situación (edad muy tierna, abandono familiar, pobreza casi absoluta, dura lucha por la vida en diversos trabajos), pueda experimentar un intenso enamoramiento que le hace olvidar sus trabajos y raptar a su amada, un acusado sentido de la dignidad ofendida (que le lleva a enfrentarse con el canciller Bismarck) y una conciencia aguda de su auténtica situación al final del relato. Incluso en alguna ocasión se muestra capaz de improvisar ocurrentes réplicas para superar una situación comprometida: al comparar sus miserables harapos con el lujo de los convidados al banquete de la princesa, se disculpa candorosamente ante ella: "Señora, mi pícaro sastre no me ha acabado la ropa". Ciertamente, ese tipo de réplicas, como la que le dirige al encontrarla maltrecha en la casa de los niños ("Señora, ¿quién os trajo a tan triste estado?") recuerdan clichés literarios ya caducos y que, por eso mismo pueden sonar a algo meramente artificial y hacer pensar que Migajas es más una caricatura que un auténtico personaje.

No obstante, el hecho de que un niño como Pacorrito se exprese así y sienta como un enamorado de novela sentimental puede también indicar hasta qué punto ese lenguaje y esa literatura estaban por así decir, en la calle, popularizados por el inmenso y continuado

culpabilidad del padre, no por absurdo y sin razón era menos auténtico; la ciencia, con todo su poder, se mostró incapaz de salvar a Celina. En los dos textos la fuerza del sentimiento se revela como una categoría de calado superior al de la razón y comprenderlo se convierte en la condición de acceso al universo descrito en ambos relatos.

éxito de la novela folletinesca, según ya comentamos a propósito de *Un tribunal literario* y sobre todo, de *La novela en el tranvía*. Así pues, más que restarle consistencia al personaje, esos rasgos le convierten en ejemplo o expresión (quizás exagerada, para impactar más) de una realidad o tendencia que el autor considera necesario ilustrar y cuestionar, precisamente por el impacto que causa en los seres culturalmente más indefensos ante ella (no estamos en este punto muy lejos de lo sucedido al protagonista de *La novela en el tranvía*).

Pero lo que es criticable en el plano de la producción cultural, de los promotores y autores literarios, no lo es necesariamente en el personaje que aquí absorbe esas influencias: podríamos incluso decir que Pacorrito demuestra una gran viveza de espíritu al asumir y utilizar ese lenguaje como un medio más de salir adelante en el mundo en el que le ha tocado vivir, y que en este punto reside uno de los rasgos más notables del personaje. Sin embargo, el relato aún va más allá, pues muestra cómo ese niño es víctima del arma de doble filo que utiliza: Pacorrito Migajas, un minihombre¹⁸ hecho en parte de los restos o migajas que la sociedad desecha, interioriza ese lenguaje y, sobre todo, esa sensibilidad, hasta tal punto que llega a asimilar el mundo cotidiano y el mundo imaginario, el mundo recibido y el mundo creado por su fantasía, por lo que el relato sugiere al final la imposibilidad de la vuelta atrás (al acabarse con el sueño del personaje transformado en figura de barro).

Esta dramática situación no tiene nada de gratuita, no es una mera invención de la imaginación desbordada de su autor. Al contrario, se puede encontrar su base en un comportamiento estudiado por la ciencia antropológica, que permite apreciar hasta qué punto el relato maravilloso puede conectar con dimensiones fundamentales del ser humano como tal: estudiando los cuentos de Perrault, Marc

¹⁸ Hasta ahora, en los dos cuentos de Galdós con protagonista infantil, no se puede decir que los niños galdosianos sean meros esbozos de adultos, sino bastante maduros para su edad. Recordemos la constancia de Celinina (tres años) para concretar sus deseos durante la enfermedad e incluso después de muerta. Pacorrito (siete años), perteneciente a un medio social distinto y muy desfavorecido, se las arregla para sobrevivir solo e independiente y llega a adquirir cierta filosofía de la vida que, criticable o no, constituye un punto de referencia para su comportamiento: "Comía, como los pájaros, lo que encontraba, sin que jamás se apurase por esto, a causa de cierta conformidad religiosa que existía en su alma, y de su instintiva fe en los misteriosos dones de la Providencia que a ningún ser grande ni chico desampara" (cap. II). Adviértase también que Pacorrito manifiesta, como Celinina, una notable fuerza de carácter para obtener (incluso llegando al "secuestro") lo que el objeto de sus deseos.

Soriano saca a relucir la hipótesis avanzada por Lévy-Bruhl¹⁹ sobre la fluidez existente en la mentalidad primitiva entre el mundo "real" y el "imaginario" o mítico. Esa mentalidad, que se encontraría todavía en el niño, en un estado casi puro (controlada o ahogada en el mundo del adulto, reaparecería en el plano del sueño y del pensamiento artístico), se caracterizaría, entre otros rasgos, por su espontaneidad y su afectividad, frente a la elaboración y a la frialdad del racionalismo. Es, en buena medida lo que sucede aquí: Pacorrito, con la espontaneidad de sus pocos años y la total ausencia de afecto familiar, deja desbordar sus sentimientos donde y como halla cauce para ello: imitando un comportamiento adulto y proyectándolo en el único ser que, al no rechazarlo, parece acogerle.

El problema en este caso es que, para compensar el desequilibrio de la situación anterior, el personaje termina siendo víctima de una situación irreversible: al contrario de Alonso Quijano, está armado caballero por los siglos de los siglos. La pasión amorosa puede incluso hacer regresar a un muerto de su tumba (recordemos del caso de *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam²⁰) pero aquí se llega a un desenlace casi opuesto y particularmente dramático: la pérdida de su condición humana por parte del enamorado. Vida dura y solitaria, enamoramiento apasionado, secuestro de la amada, introducción en el mundo de ésta, discurso de la princesa (condición de volverse muñeco para casarse y ventajas del nuevo estado): una cadena de la que no se puede liberar el personaje y de la que toma conciencia una vez culminado todo el proceso.

Conviene ahora hacer dos precisiones. Primera, Migajas es inducido a la transformación sin conocer sus consecuencias como lo demuestra el hecho de que, en cuanto las percibe, se inquieta ante ellas (pérdida del sentido del gusto, rigidez de su cuerpo, sonido de su persona a porcelana, ropa dura y formando unidad con el cuerpo, pérdida de la voz y de la posibilidad de movimiento). La facilidad con que la prometida le ha convencido deja a las claras la inocencia real de Migajas: su escaso conocimiento de un mundo que escapa a su control le convierte en víctima. En este sentido, el sueño viene a ser

¹⁹ Soriano (1977: 462-467). El texto referido de Lucien Lévy-Bruhl es *La Mentalité primitive* (París, Alcan, 1922). Como se comprenderá por lo que decimos a continuación, nosotros no compartimos la teoría de Lévy-Bruhl en torno a la oposición radical entre la mentalidad lógica y la prelógica o primitiva, mentalidades que Lévy-Bruhl consideraba irreconciliables, cuestionando con ello la posibilidad de transición de una a otra.

²⁰ El amor del conde Athol por su difunta esposa suscita la aparición de ésta en su lecho. La llave de su sepulcro quedará como prueba de su presencia.

una condensación o resumen de lo que es la vida auténtica del personaje. Por consiguiente, lo grave no es lo que sucede en el sueño sino durante la vigilia: es normal, inevitable, que el sueño escape al propio control; es más grave que se nos escape el control de la propia existencia en la vida "real". Y precisamente aquí entra la segunda precisión: el sueño en este relato tiene un doble carácter; por un lado, es algo terrible puesto que dentro de él sufre Migajas su transformación; por otro, es el lugar de toma de conciencia, de lucidez máxima del personaje respecto a su verdadera situación: deshumanizado, sin la más mínima libertad²¹, convertido en mera mercancía (a la que se le pone precio), imposibilitado para comunicar con los demás²² y condenado para siempre a esa situación.

La princesa y el canciller

Otros dos personajes destacan en este relato aunque por motivos muy diferentes. En primer lugar, la princesa, muñeco personalizado²³, cuyo rasgo principal se puede sintetizar en la doblez. Ya hemos visto que su estatuto no corresponde al anunciado en el título (al contrario de Pacorruto, realmente granuja en el sentido de pícaro hábil y simpático): contra lo que cabría esperar, ni se trata de un ser humano ni parece ser princesa sino una extraña reina en el mundo muñequeril. Pero más importante que esa oposición tal vez sean las que se manifiestan entre la vigilia, tal como aparece a Migajas, y su actuación en el sueño del granuja: durante aquélla, la princesa aparece caracterizada por su cordura, docilidad y discreción al igual que los demás personajes del escaparate. Incluso tiene un cierto aire protector hacia los demás "que le sentaba a maravilla" (cap. III), lo cual no impide su expresión de debilidad y desamparo al ser comprada y llevada a casa de la familia rica.

²¹ Precisamente esa libertad material y espiritual (al margen de su autenticidad y precariedad) acaso había sido el bien máspreciado de Pacorruto: "Si carecía de familia, gozaba de preciosísima libertad [...], pobre pero tranquilo, desnudo el cuerpo pero lleno de paz sabrosa el espíritu" (cap. II).

²² Este aislamiento se percibe en dos fases, primera, por la soledad y oscuridad en que lo dejan las demás figuras en cuanto suenan las doce campanadas; segunda, al descubrirse en el escaparate de una tienda, aislado de los seres vivos, que sólo ven en él un objeto de distracción, "una graciosa escultura de barro amarillo representando un chico en actitud de ofrecer periódicos y cajas de fósforos" (cap. XIV).

²³ Notemos que Galdós ya había acudido a un recurso narrativo semejante en textos anteriores: *La conjuración de las palabras* y *La pluma en el viento*.

En cambio, durante el sueño, lo que destaca en ella es lo preeminente de su posición (reina, según ella afirma y así parece), cierta dureza en relación con Migajas delante de los demás (según ella, pronto se le bajarán los humos que aún trae de su humanidad) y su capacidad para dominar a Pacorrito convirtiéndolo, casi como los compradores habían hecho antes con ella, en posesión suya: "Eres mío, mío por los siglos de los siglos", serán las últimas palabras que le dirigirá antes de desaparecer. Por consiguiente, considerando que el personaje Migajas tiene un objetivo determinado (la felicidad en el amor) y necesita una colaboración indispensable para lograrlo (la persona que le permita alcanzar esa felicidad), la princesa se convierte de ayuda inicial y esperada en obstáculo definitivo e insalvable.

Lo que cabría esperar según el esquema habitual de la narrativa caballeresca o de la romántica (Migajas se inserta en el esquema común a ambas del amador que lucha por conquistar a su dama, ya sea haciendo méritos caballerescos, ya sea salvándola de un peligro o raptándola como última solución), es que el matrimonio sea la cúspide del relato y augure una felicidad poco menos que eterna. Aquí, en cambio, esa unión resulta ser el detonante de la catástrofe final: la dudosa recompensa al caballero será convertirlo en muñeco de barro privándole de su humanidad, lo más precioso y casi lo único que posee²⁴. Por otro lado, la enamorada es al mismo tiempo la novia y la oficiante, es princesa desvalida y hada poderosa (pudiendo convertir a Pacorrito en muñeco), es hada benéfica (solucionando el problema de la unión de los dos amantes) y en el fondo perversa provocando la catástrofe final ya conocida (actúa sólo en su propio interés y no vacila en reducir al niño a simple juguete de barro). La bipolaridad del personaje es tal que Migajas se encuentra incapacitado para actuar frente a él de forma autónoma y no podrá hacer más que sufrir las consecuencias²⁵.

Como para aligerar el dramatismo de la historia, el relato incluye la figura de otro personaje, Bismarck (hemos indicado que el militar y político prusiano vivía entonces; además, tenía ya tras sí

²⁴ Fijémonos en la angustia del personaje al percibir la transformación de su cuerpo: "¡Dios mío, qué frialdad, qué dureza, qué vacío espantoso, qué rigidez de muerte! [...] ¡Vida, vida, sangre, calor nervios! —gritó Migajas con desesperación, agitándose como un insensato. —¿Qué es esto que pasa en mí?" (cap. XIII).

²⁵ Rodríguez Guerrero (1999: 281) ha reflexionado sobre la princesa y su relación con la brujería.

los hechos más notables de su carrera militar²⁶). La inevitable puesta en relación de la figura histórica del canciller no puede ser más regocijante: el glorioso destino del muñeco ha sido convertirse en figura decorativa de una chimenea, mueve los brazos con elementales ademanes mecánicos y sus pasatiempos bélicos consisten en disparar bolas de pan a la princesa y a Pacorrito y en utilizar, acaso como bayoneta, una pajita para introducirla en la oreja del niño con el natural sobresalto de éste. La gratuita crueldad del militar se manifiesta también cuando, para humillar a Migajas recordándole su humilde condición, pide que pregone *La Correspondencia*²⁷ a fin de regocijar a los comensales, lo cual despierta la natural cólera del ahora galán de la princesa y ocasiona que el canciller pierda, momentáneamente como sabemos, sus brazos y piernas a manos de Pacorrito, quien ignora la identidad de la víctima: en consonancia con la esperable cultura política del chico, sólo parece saber que lo designan con ese nombre: "el llamado Bismarck" (cap. X).

Al margen de las consideraciones referenciales que podamos hacer más tarde, observemos que dentro del texto la figura del canciller tiene una función dramática muy concreta: la de provocar la furia de Migajas y los golpes que da "a diestra y siniestra, rompiendo cabezas y brazos que era un primor [...]: hasta los pericos graznaban y los gallitos movían sus colas de papel en señal de alarma". Este escarmiento es hábilmente aprovechado por la princesa para convertirlo, sin que Pacorrito lo haya imaginado así, en un valeroso acto de

²⁶ La unificación alemana se había logrado en 1871 tras las guerras contra Dinamarca (1864), Austria (1866) y Francia (1871), que dieron lugar a la fundación del imperio alemán. El férreo canciller fue su artífice y su hombre más potente hasta que abandonó el poder en 1890. Galdós se ocupó varias veces de Bismarck, por ejemplo en sus cartas a *La Prensa* (Shoemaker 1973: 73, 139, 267, 276 y 449).

²⁷ *La Correspondencia (de España)* había sido fundado en 1858 por Manuel María Santa Ana. Periódico "ministerial de todos los gobiernos", se convirtió rápidamente en el más leído tanto por su carácter al menos no explícitamente partidista (excepto con el partido gobernante) como por su ágil sistema de ventas, fundamentalmente en la calle, al contrario del modo habitual de venta por suscripción. Llegó a disponer de unos dos mil vendedores en el conjunto de España y cuatrocientos sólo en Madrid. Galdós, que lo citaba en *La mula y el buey* y en *La novela en el tranvía* lo saca ahora tal vez sin demasiada simpatía dado el carácter ministerialista del periódico y su falta de opinión (defecto que hacía también su fuerza, sobre todo en momentos de inestabilidad política). En cierto modo, Pacorrito Migajas es aquí el representante de aquellos esforzados vendedores que animaban las calles madrileñas con el anuncio de las últimas noticias.

defensa de la amada y para proponerle, como recompensa, que sea su esposo "sin pérdida de tiempo" (cap. XI-XII). Así son recuperadas la figura y la acción del llamado Bismarck, entrando a formar parte del mecanismo que acabará absorbiendo al desgraciado héroe del relato.

Una misma función dramática desempeñarán las otras figuras y personajes, con connotaciones históricas o no, con rasgos humanos o animalescos, cada uno actuando a su escala. Por ese motivo nos detenemos aquí, una vez que hemos destacado aquellos que el relato pone en especial evidencia.

PRECISIÓN E INDETERMINACIÓN ESPACIOTEMPORAL

Es significativo señalar que, a diferencia del relato anterior, hay en éste un énfasis especial en marcar y distinguir los dos espacios básicos en que actúa el protagonista, la calle y la tienda, para estructurarlos como marcos opuestos, de libertad y de aprisionamiento (recordemos que ya hemos notado la importancia de la oposición espacial en varios relatos anteriores de Galdós: *Necrología de un prototipo* y *Dos de mayo*, por ejemplo).

En cuanto al primero, destaca por su amplitud e indeterminación: tanto la zona de "trabajo" de Pacorruto (una de las calles que desembocan en la Puerta del Sol) como sus diversos lugares de reposo: el Prado, la casa de la Panadería, "un rincón cualquiera para pasar la noche". Nótese que, paradójicamente, la calle es su refugio cuando rapta a la muñeca y sale corriendo de la casa donde la habían comprado: "Corrió por una, dos, tres, diez calles, hasta que creyéndose bastante lejos y bastante solo, descansó" (cap. VI).

El segundo se compone realmente de dos, como para insistir aún más en lo opresivo de la situación del personaje: el estrecho margen del escaparate convertido en una auténtica jaula y, sobre todo, su propio cuerpo, en el cual Pacorruto se siente preso después de la transformación. El particular relieve de este segundo consiste, según indicamos anteriormente, en que es en él donde el personaje pierde su libertad y, sobre todo, donde toma dramática conciencia de su estado definitivo.

La vinculación de los acontecimientos a un tiempo es precisa por una parte e indeterminada por otra. Precisa puesto que el desencadenante de la acción, del encuentro entre el futuro enamorado y su amada no es efecto de la casualidad sino de un acontecimiento particular, la proliferación de hermosas muñecas y de los más variados juguetes en las tiendas (y particularmente en una de ellas) para

cumplir con el ritual tradicional del regalo navideño: "Entre estas tiendas la más bonita es una que pertenece a un alemán y que está llena de chucherías preciosísimas destinadas a grandes y pequeños. Por Carnaval se llena de caretas burlescas, por Semana Santa de figuras piadosas, por Navidad de Nacimientos y árboles cargados de juguetes y por Año Nuevo de magníficos objetos para regalos" (cap. III). El escaparate se convierte para el granuja un foco de atracción tal vez precisamente por lo inaccesible de las promesas de felicidad que encierra... hasta que nuestro personaje, saltando las barreras económicas, se apropia imaginariamente del ser más precioso que cobija su interior. Por lo tanto, al igual que en *La mula y el buey*, existe aquí una vinculación directa con el tiempo navideño, quizás aún más en el presente relato ya que los objetos expuestos con motivo de las fiestas navideñas exacerban el contraste entre quienes tienen acceso material a ellos y los que sólo pueden tenerlo a través de la imaginación: al caracterizar el relato navideño habíamos indicado, como uno de sus elementos más frecuentes y distintivos, la agudización del contraste entre el confort, la abundancia y la alegría para una parte de los personajes (por lo general inconscientes de su bienestar) y la estrechez, las carencias y la tristeza de su situación, para la otra.

Hemos dicho también que la vinculación de los hechos al tiempo tiene su vertiente de indeterminación. En efecto, si hay precisión en cuanto la parte del año, no la hay en cuanto a qué año puede ser. Aun las indicaciones más precisas permanecen demasiado vagas: *La Correspondencia* como periódico de éxito, Bismarck ya consagrado por sus éxitos militares y diplomáticos, cierta extensión de la capacidad adquisitiva, etc., parecen indicarnos los años setenta del siglo XIX. Pero esa vaguedad es quizás lo más elocuente: podría sugerir una cierta ambición de generalidad y de pertinencia de lo que en él se indica para el conjunto de la sociedad en su etapa actual de desarrollo y de desequilibrio entre sus diversos sectores.

CONEXIONES Y REFERENCIAS

La princesa y el granuja se sitúa en una línea de comunicación hipertextual múltiple con diversas corrientes literarias tanto del pasado como del presente. La relación es bastante explícita y voluntaria con la novela picaresca, con las obras de caballerías, con la literatura sentimental, con el relato maravilloso y con el cuento navideño en su variante de cuento de Año Nuevo. Ese juego de

variaciones intertextuales, hechas en unos casos para marcar distancias (novela sentimental) y en otros para establecer vinculaciones (novela picaresca, cuento navideño), es por un lado muy amplio y por otro muy concreto, delimitado e íntimo. Por una parte, supera las fronteras de la literatura española: llaman la atención las conexiones posibles, por ejemplo, con un cuento europeo clásico en la llamada literatura infantil, *El soldadito de plomo*, de Andersen. Aunque en este caso la consulta de la biblioteca galdosiana²⁸ no aporta la prueba de que el escritor danés estuviera entre las obras del Galdós joven ni del adulto, no cabe duda de que nuestro escritor conocía a un autor mundialmente célebre desde que empezó a publicar sus primeros cuentos en 1835 y que, casualmente, había muerto el año anterior a la redacción del texto galdosiano, en 1875, circunstancia que habría relanzado su persona y su obra.

Hay, en efecto, una gran cantidad de concomitancias: juguetes regalados a un niño por una festividad (en este caso, su cumpleaños), una carencia inicial en el protagonista (tener una sola pierna), dama hermosa de la que se enamora el protagonista, la fiesta entre los muñecos acompañada de la música del canario, la unión amorosa con su dama, la fuerte presencia del narrador en el relato, etc. Pero si notables son las semejanzas, no menos destacables resultan las diferencias y tres de ellas son esenciales. Primera, el mundo de los niños y el de los muñecos permanecen paralelos, las figuras son siempre juguetes para ellos y no se produce la entrada del niño en el ámbito del muñeco. Segunda, el protagonista es una de las figuras, no el niño (además propietario de los muñecos y que dispone de ellos a su guisa) y todo el peso de la narración cae del lado de éstas. Tercera y principal, el final, por dramática que sea (el soldadito y la bailarina "perecen" quemados en la chimenea), significa la unión definitiva de los protagonistas, casi diríamos, más allá de la muerte; mientras que el relato galdosiano es mucho más terrible puesto que esa unión es una gran farsa que destruye la humanidad del personaje, lo deja aún más solo que antes y convertido en un objeto de distracción: el relato galdosiano termina donde empieza el del autor danés²⁹.

²⁸ Cfr. Berkowitz (1951), Pérez Vidal (1987: 213-226), de la Nuez (1990).

²⁹ La cadena transtextual en la que se inscribe el texto de Galdós se puede prolongar en numerosos textos más o menos próximos en el tiempo tales como *Pipá* (1879) de Clarín, *Pinocho* (1883) de Collodi, *La muñeca* (1894) de Valera, cada uno con su especificidad propia: Clarín casi santifica a su héroe al martirizarlo, lo que no sucede en Galdós; en Collodi el proceso es el inverso del texto galdosiano; en Valera la muñeca se convierte en aliada eficaz para que la protagonista consiga la felicidad casándose con el rey. Recordemos la polémica que

Lo significativo de esta relación con el cuento de Andersen es que pone de relieve el particular dramatismo del texto galdosiano. Hemos dicho que *La princesa y el granuja* evoca relaciones en un plano muy amplio y también en uno muy particular y delimitado, en concreto el cuento español de Año Nuevo, de base más profana y existencial que el de Nochebuena, insistiendo con particular virulencia en aspectos poco menos que consustanciales a la existencia humana como la fugacidad de la vida, el desengaño, la ruptura, la impresión de acabamiento, etc.

El relato de Galdós se muestra acorde con la tónica general de las narraciones de Año Nuevo en oposición con las de Nochebuena: si comparamos *La mula y el buey* con *La princesa y el granuja*, apreciamos que en el primero todo el conjunto del relato se embarca en la superación de las escenas iniciales, las más dramáticas de la historia (la muerte y el amortajamiento de la niña) para acabarse con una impresión, si no de satisfacción total (Celinina no revive), al menos de logro de un objetivo: el principal para la niña, la posesión de las figuras. Es como si *La princesa y el granuja* acabara cuando Migajas, después de raptar y huir con su amada, "inclinó la cabeza sobre el cuerpo de su dama y se durmió como un ángel" (cap. VII), pero es precisamente a partir de ahí donde empieza la pesadilla, más que sueño, del personaje, hasta desembocar en la catástrofe final ya conocida.

El tono es, pues, mucho más dramático que en el relato del ciclo de Nochebuena, como si no hubiera posibilidad de salvación, casi como negando la esperanza ilusionada que el Nacimiento del Salvador trae consigo. Quizás uno de los elementos característicos del relato navideño sea el haber reunido dos polos constitutivos de la experiencia humana: la esperanza, el futuro, el proyecto, la ilusión, y la

Bonafoux abre en torno a la posibilidad de que Clarín plagia *La Nochebuena de Periquín* (1875), de Fernanflor, para redactar su texto, cosa que el autor asturiano negó aunque de forma poco convincente (véase Baquero Goyanes, 1949: 532-536).

Galdós, por su parte, pudo conocer y retener de *Periquín* algunos motivos como la borrachera del protagonista (de poco relieve en el texto galdosiano) o las burlas que sufre durante el banquete, que se encuentran en los otros dos autores, pero cada texto es lo suficientemente distinto en factura, historia y problemática como para que no renovemos hoy la polémica de Bonafoux: yendo hacia atrás, también en Hoffmann los muñecos tienen un papel destacado, y avanzando en el tiempo, *Los novios de la vitrina* (1904), de Alejandro Larrubiera, igualmente tratará los amores de dos muñecos (que en este caso aspirarán a salir de la tienda vendidos para concretar su amor).

desesperanza, el acabamiento, la frustración, el estancamiento definitivo; y Galdós parece explorar aquí la segunda senda.

Sin embargo, hay varios elementos textuales susceptibles de matizar esa impresión (por otra parte, no injustificada según hemos visto). Nos centraremos solamente en tres de ellos. Uno, en el cual no hemos insistido hasta ahora, es que no conviene olvidar que los acontecimientos dramáticos de la historia parecen tener lugar durante el sueño del protagonista y en ningún momento se nos dice que Migajas despierte y continúe de esa manera durante la vigilia: tanto podría ser que el sueño terminara con el personaje como que el personaje terminara con el sueño³⁰. Cabe, no obstante, anotar que esta piadosa observación es producto de una reflexión lectora posterior, no de la impresión general que deja la historia, bastante angustiosa y sin la menor alusión a una evolución posterior favorable para el protagonista.

Otro componente es la crítica que encierran las figuras del banquete, en especial el llamado Bismarck (sin olvidar Espartero, Napoleón o el emperador alemán), en el cual parece concentrarse una sátira bastante evidente del militarismo y del gobierno dictatorial que encarna el canciller alemán y a los cuales no son ajenos el general español ni el francés. Incluso la figura de la princesa-reina se presta a fáciles identificaciones históricas, desde los devaneos de Isabel II a la habilidad maquiavélica de otras reinas precedentes como, pongamos por caso, una homónima de la anterior, la astuta Isabel de Farnesio. Crítica, pues, de políticos, de militares, de gobernantes, de aventureros e inconscientes, reducidos a juguetes irrisorios de una Historia que termina dejándolos irremisiblemente atrás.

El tercer elemento, de orden más general, parte de la consideración del mundo de los muñecos como una representación reducida del de los adultos³¹. En él aparece la distancia abismal que separa a los sectores privilegiados de los más humildes, distancia que resalta sobre todo cuando Migajas, galán de la princesa, piensa haberla superado: las burlas de los demás se la recuerdan cruelmente. Todavía más, el intento de unión entre el galán pobre pero humano y la reina poderosa pero muñequeril se parece bastante a un proyecto de alianza o

³⁰ En su estudio sobre este relato, Albert Galera (1995) ha insistido en la oposición entre el *mundo real efectivo* en el que se encuentra el protagonista y el *submundo imaginado* por él.

³¹ Oliver (1971: 251) destacó este aspecto, enfocándolo hacia un punto concreto, la trivialidad: sería la característica principal de ese mundo y representaría la existente en el ámbito extraficcional.

incluso de fusión ideal de clases, proyecto que tanto se ha querido ver en la obra de Galdós, quizás sobre todo en su teatro (pensemos en *La de San Quintín* y la tópica escena de las rosquillas³²). En *La princesa y el granuja* esa eventual fusión queda desbaratada casi diríamos que de forma inapelable: no sólo se ridiculiza a quien la pretende sino que se le rebaja a una posición inferior a la que tenía anteriormente.

Incluso podríamos citar otros elementos que parecen tener menos consistencia textual, sin ser por ello desdeñables, por ejemplo, el hecho de que el único comerciante con sentido y desarrollo del negocio sea alemán (en su tienda se encuentran los juguetes más apetecibles); el que se califique pomposamente de "ramos de la industria" y de "operaciones mercantiles" a las actividades del pobre Migajas, tal vez para sugerir la mediocre situación de la actividad económica española, y también, la mera existencia de personajes como nuestro protagonista, condenados a una vida marginal y desaprovechada frente al lujo y ostentación de las personas a las cuales han de servir como instrumento de su bienestar o de pasatiempo.

Vemos así que la obra no se centra en una visión ontológicamente fatalista del ser humano sino que se inscribe directamente en la historia y en la sociedad de su tiempo: no olvidemos que Espartero y Bismarck viven todavía y, aunque el primero está alejado del poder, el segundo (detrás del cual pudiera esconderse algún gobernante español del momento) se halla poco menos que en la cúspide de su influencia. Ahora bien, como es sabido, no se critica (y menos con la comprensiva benevolencia galdosiana) lo que se juzga definitivamente perdido sino lo que se considera mejorable, perfectible, a corto, medio o largo plazo. Eso es lo que pretende Galdós en el conjunto de su obra y *La princesa y el granuja* no nos parece constituir una excepción a la regla.

³² Nos referimos a la escena VIII del segundo acto, cuando Rosario dice: "Luego cojo yo las aristocracias [yemas y azúcar] y... (*Con movimiento de amasar*) las mezclo, las amalgamo con el pueblo, vulgo harina, que es la gran liga... ¿Qué tal? Y hago una pasta... (*Expresando cosa muy rica*)". No se suele tener en cuenta que se trata de un mero sueño utópico de Rosario, quien, pocas escenas más tarde, pasará de la utopía a la realidad dejando España y embarcándose para América. Sobre este punto, véanse Lozano (1980) y Peñate (1996).

