

Índice

<i>Introducción</i>	2
1. <i>Breves apuntes sobre el costumbrismo</i>	4
2. <i>Costumbrismo y novela</i>	6
3. <i>El costumbrismo y Andalucía</i>	9
4. <i>Pérez Galdós y el costumbrismo</i>	12
5. <i>El costumbrismo andaluz en Pérez Galdós</i>	18
6. <i>Conclusiones</i>	32
7. <i>Bibliografía</i>	34

Introducción

Benito Pérez Galdós, uno de los escritores más influyentes y representativos de la literatura española, escribió en “Galería de españoles célebres. D. Ramón Mesonero Romanos. D. Antonio Ferrer del Río” lo siguiente: “Hablemos de cosas agradables. Presentemos a los ojos de nuestros lectores cuadros que puedan distraerles” (en Mainer, 2004: 282)¹. Por otro lado, Federico García Lorca afirmó “Andalucía es increíble. Oriente sin veneno. Occidente sin acción”. Aunque estos dos autores no tengan relación entre ellos, queremos aprovechar estas citas. Las dos referencias sirven al propósito de nuestro estudio, porque la primera remite al costumbrismo y la segunda a Andalucía. El objetivo fundamental de este trabajo es analizar el tratamiento que Pérez Galdós da en sus *Novelas contemporáneas*, escritas en la década de los 80 y 90, a lo andaluz.

La importancia de Andalucía en el siglo XIX proviene de los viajeros románticos, que encontraron un encanto especial en su pasado histórico y sus monumentos, tan cercanos a la cultura árabe y por lo tanto a lugares exóticos y lejanos, en las particularidades de su habla, en sus costumbres populares, en su música. Aunque Galdós centra sus *Novelas contemporáneas* en el mundo urbano madrileño, resulta inevitable la presencia de personajes andaluces en sus obras, con sus particularidades y su modo particular de expresión.

Para conseguir nuestro objetivo, hemos empezado por unos “Breves apuntes sobre el costumbrismo”, y es que este término, al igual que casi todos los que definen alguna época, corriente o estilo literario, no tiene límites claros. Por tanto, hemos intentado resumir en unas pocas páginas qué entendemos por costumbrismo, apoyándonos en grandes especialistas del tema, como son Enrique Rubio Cremades, Alberto González Troyano o José Fernández Montesinos. Seguidamente, hemos analizado la relación que existe entre el costumbrismo y la novela y el costumbrismo y Andalucía.

Todo lo anterior pretende explicar cómo entiende y ha practicado Galdós el costumbrismo, y para ellos nos hemos basado en tres textos: el “Prólogo” de Ventura Ruiz Aguilera a su obra *Proverbios ejemplares. Primera serie* (1864), autor muy cercano a Galdós, y los textos del propio Galdós “Variedades. Carlos Dickens” (1868) y “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, de 1870, que es precisamente una reseña de la obra de

¹ En adelante, citaré las cartas y los textos críticos de Pérez Galdós por la edición de José Carlos Mainer, *Benito Pérez Galdós, Prosa crítica*. Consignaré, pues, únicamente el número de página de donde tomo la cita.

Ruiz Aguilera, de Galdós. Como veremos, Galdós sigue muy de cerca las propuestas de Aguilera.

El último apartado es el punto importante del trabajo, y nos permitirá comprobar cómo Galdós ha utilizado elementos costumbristas andaluces en sus novelas, encontrándonos con una Isidora Rufete que adopta modismos andaluces en los peores momentos de su decadencia, con varios tópicos andaluces como el cielo o determinados aspectos religiosos, con pasajes de sus obras que tienen lugar en sitios tan emblemáticos como Córdoba o el barrio de Triana en Sevilla, o con personajes de origen andaluz como Doña Francisca, Víctor Cadalso, José María Bueno de Guzmán, Don Leopoldo Montes o Don Pito, ente otros.

Queremos dar las gracias a las tres profesoras que, a través de sus enseñanzas, han hecho posible que realicemos este estudio: Doña Isabel Clúa, Doña Mercedes Comellas y, por supuesto, a mi maestra Doña Isabel Román.

1. Breves apuntes sobre el costumbrismo

La extensión del costumbrismo, tanto en el tiempo como el espacio, hace que sea difícil definir el concepto. Según Álvarez Barrientos, el costumbrismo asumía de una nueva forma el concepto de “imitación”, que consistiría en “entender la actividad literaria matizada por el aquí y ahora del escritor, por las coordenadas espacio-temporales que determinan al individuo”. Además tiene en cuenta que, aunque el costumbrismo como género o concepto histórico (porque en tanto que reflejo de determinadas costumbres de época, puede perseguirse desde la literatura medieval) tiene una duración en el tiempo escasa (abarca desde las décadas finales del siglo XVIII hasta los años cincuenta del siglo XIX), su perduración a lo largo de este siglo y del siglo XX es clara. Por otro lado, el interés por los temas locales que surge con fuerza en el siglo XVIII tiene, sobre todo, una clara intención crítica o satírica (Álvarez Barrientos, 1998: 12).

De la dificultad de delimitación genérica y temporal en el costumbrismo se hace eco también Isabel Román Gutiérrez: es posible encontrar antecedentes costumbristas en obras del siglo XVI, como *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Guevara, los *Coloquios satíricos* de Torquemada o *Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, el carácter costumbrista de estas obras “es secundario y prácticamente episódico” (1988: 167). Según opinión generalizada, los costumbristas recogen el género del siglo XVII, que procede de la corriente realista en la literatura y que pasa por autores como el Arcipreste de Hita, Cervantes o Quevedo, así como por obras como *La Celestina*.

Por tanto, hasta el siglo XIX no se pueden ver una serie de premisas comunes. De hecho, la mayoría de los críticos coinciden en que es en la década de 1830 en la que se institucionaliza el género como tal. Los primeros y más destacados autores que escribirían a la manera costumbrista serían Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Mariano José de Larra. Sin embargo, hay otros estudiosos, como Vicente Llorens, que no olvidan el papel de iniciadores que tuvieron escritores como Blanco White o José Joaquín de Mora con sus artículos publicados en la década de 1820 durante su exilio en Londres (Llorens, 1979: 51), donde encontramos también el tono nostálgico y “la necesidad de resaltar el lado pintoresco de los escenarios españoles” (González Troyano, 1985: 16).

En rasgos generales, podemos hablar del costumbrismo como un género breve que nace en las primeras décadas del siglo XIX, vinculado preferentemente al periodismo por su modo

de difusión (Román Gutiérrez, 1988: 170), que responde al interés romántico por la búsqueda de la verdad y que persigue la reproducción exacta y minuciosa de la realidad y sociedad que rodea a los escritores, en contraste con los excesos imaginativos de la novela romántica.

2. *Costumbrismo y novela*

La relación entre el costumbrismo y la novela es uno de los temas más problemáticos y más discutidos por la crítica. Rubio Cremades, en su artículo “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela” (1995), se fija en que esta relación se basa en un hecho, y es el vínculo que se establece entre el costumbrismo de uno de los principales escritores que lo practican, Mesonero Romanos, y el posterior desarrollo novelístico que se da en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en relación con la novela galdosiana.

Para este asunto, es fundamental la obra *Costumbrismo y novela* (1960) de José F. Montesinos, en la que el autor indica que, aunque son términos con límites poco claros, el costumbrismo no solo no influye en la aparición de la novela realista española sino que además la retrasa. Esta teoría ha contado con seguidores y también con detractores. Baquero Goyanes, en *El cuento español en el siglo XIX* (1949), estudia la indiscutible incorporación del costumbrismo a la novela y la influencia fundamental que tuvieron, por ejemplo, Larra y Mesonero Romanos en el novelar de Galdós. Ya Montesinos, en la obra anteriormente citada, señala que “Fernán Caballero, por supuesto; Pereda, en gran medida; Galdós mismo, están aún llenos de este tipismo costumbrista” (1960: 35). Además, indica que Galdós sí logrará la novela, elemento que Mesonero no consiguió porque renunció a seguir el movimiento acelerado del siglo.

Por un lado, como defiende Román, el artículo de costumbres ha de ser considerado como un género independiente de la novela, en la medida en que reúne determinadas características formales entre las que destaca su vinculación con la crónica periodística; también Ferreras marcaba claras diferencias al entender que en el artículo de costumbres no hay ni movimiento dramático ni conflicto entre los personajes, que deben estar instalados en la más rigurosa contemporaneidad tanto en los tipos como en las escenas (*apud* Román, 1988: 174). Sin embargo, por otro, la mayoría de la crítica reconoce que el costumbrismo está en la base de la gran eclosión de la narrativa en la segunda mitad del siglo.

De hecho, por poner un ejemplo, la relación entre Mesonero Romanos y Galdós es fundamental y ha sido estudiada por numerosos críticos. Sabemos a través de testimonios de Galdós que Mesonero Romanos le dijo a un amigo de ambos que quería conocerle y que le iba a ayudar con los *Episodios Nacionales*. En una carta fechada el 18 de mayo de 1879, Galdós anuncia que va a realizar “La semblanza de *El Curioso Parlante*, cumpliendo en esto un deber

y rindiendo el debido homenaje al que habiendo fundado en España el cuadro de costumbres echó las bases de la novela contemporánea” (Varela Hervias, 1945: 13-14). Esto lo cumplió y se puede leer en uno de los pasajes de su obra *Los apostólicos* (1873). Como expone Montesinos, “Galdós le debió mucho y las sabrosas charlas de viejo memorioso de Mesonero [...] dieron abundante materia a algunos de los mejores *Episodios nacionales*” (1960: 73). Farris Anderson habla del deseo de Galdós por superar a Mesonero Romanos, y es que ambos tienen varios puntos en común, aunque cada uno esté determinado por las circunstancias que le han tocado vivir:

Si Mesonero es el maestro de la representación pintoresca de Madrid, Galdós lo es de lo que podríamos llamar la representación *estructural* de la ciudad. En manos de un Galdós, y de los realistas en general, las instantáneas de la ciudad dejan de ser fenómenos aislados y herméticos para convertirse en eslabones de un *sistema* (1989: 70).

Este mismo crítico analiza tres puntos de conexión fundamentales entre ambos autores: el primero es la pasión por Madrid; el segundo es “la afinidad estética e intelectual” (los dos tienen una imaginación visual), y el tercero es que comparten una clara vocación periodística, por lo que se proponen hacer una “literatura de documentación” (1989: 72). Además, no hay que olvidar el homenaje que realiza Galdós a Mesonero Romanos en su obra *Fortunata y Jacinta* (1887) a través del personaje de Plácido Estupiñá. Este tema ha sido muy bien estudiado por Farris Anderson (1989) y Ángeles Ayala (1989). Como indica el narrador de la obra, Estupiñá es “hermano de fecha” de Mesonero, pues los dos nacen el 19 de Julio de 1803. Además, el sobrenombre de Estupiñá es “Rossini” por el parecido que se supone que tiene con el compositor italiano. Galdós, en su artículo “Don Ramón Mesonero Romanos” (1886), escribe: “Algo de la bondadosa y a la par burlona sonrisa de Rossini hay en la fisionomía de *El Curioso Parlante*” (283). Ayala estudia que Estupiñá tiene como primera función informar al lector de los acontecimientos políticos más relevantes del siglo XIX, por lo que el paralelismo entre Estupiñá y Mesonero se acentúa, ya que los dos tienen el papel de “testigo presencial” (1989: 124).

La mayoría de los críticos apuntan, pues, a que en el costumbrismo está el germen de la novela realista, y se considera como primer exponente de esta novela realista a Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, con su obra *La gaviota* (1949). Mercedes Comellas, en el “Prólogo” a su espléndida edición de *Obras escogidas* (2010) de Fernán, destaca la importancia de Cecilia en la constitución de la novela española: introdujo novedades francesas y dio a conocer a autores como Balzac y George Sand a los escritores españoles.

Además, la escritora participaba de otras influencias, como las literarias procedentes de un cierto romanticismo alemán de Herder, según apunta Montesinos (1961), donde se quiere exaltar de nuevo la nacionalidad del país, el retorno a lo más primigenio de cada nación. Por todo esto, como declara González Troyano, “exaltar en demasía su faceta renovadora puede resultar exagerado”, aunque es innegable todo lo que avanzó la literatura hispánica con esta autora (1996, 663). Como apunta Comellas,

probablemente la función más interesante de lo folclórico estaba directamente vinculada con su proyecto de fondo: la renovación del género narrativo. Con ese objetivo experimentó y buscó nuevas técnicas con las que forjar para la literatura española un modelo novelesco a la altura de la función que está teniendo en Europa, pero que fuera fiel a la tradición española y a la idiosincrasia de su pueblo. Como también opinaba en todos los demás campos, el avance de España no debía pasar por la imitación de modelos foráneos, sino por el desarrollo de su propia identidad. Procura por tanto buscar en lo español la esencia de su manera de relatar, recurriendo a géneros y procedimientos que extrae –o cree extraer– del pueblo. Lo importante es siempre para ella que no se rompa la íntima unión entre la forma –auténtica– y la idea verdadera–, para que el resultado tenga la Verdad de la Unidad (2010: 115).

3. *El costumbrismo y Andalucía*

La fuerza del estereotipo andaluz decimonónico es fundamental en el costumbrismo y sus orígenes se rastrean en la literatura de los siglos XVI y XVII. Ya comenta Julio Caro Baroja en su obra *Ensayo sobre literatura de cordel* (1990) que desde el Siglo de Oro se tiene la idea de que Andalucía es la tierra más hermosa del mundo, idea que se afianza en el siglo XIX gracias a autores como Estébanez Calderón, Rodríguez Rubí, Sanz Pérez, Eduardo Asquerino o José María Gutiérrez de Alba. Esta noción de lo andaluz “aparece cada vez más como el resultado de una operación política y cultural de defensa de lo autóctono y castizo –y de los intereses económicos y políticos ajenos– frente al influjo o amenaza de lo extranjero” (Álvarez Barrientos, 1998: 15). En el siglo XVIII ya aparece el interés por el tema local, pero con una intención crítica o satírica. Según expone Rubio Cremades,

es obvio, pues, que una de las motivaciones principales en el sentir del escritor es la de retener o conservar la peculiar idiosincrasia de aquellos tipos que configuran y dan vida a un determinado ámbito o región. De esta forma el Costumbrismo se erige como el único modelo literario capaz de retener en el tiempo las escenas o formas de vida de una sociedad en continua mutación. Es así como el lector conoce a la perfección los usos y comportamientos de una determinada época y de un contexto geográfico específico con exactitud (1996: 167).

También se ha ocupado ampliamente del asunto González Troyano, que declara que “pocos entornos culturales han estado más expuestos que Andalucía a ser conocidos, comprendidos e interpretados solo a partir de la imagen que se ha proyectado sobre ellos”. Andalucía es tierra de culturas de muy variada procedencia, y esto también se ve ayudado por el propio espacio geográfico, cargado de contrastes. Se habla de una Andalucía “heteróclita, dispersa, fragmentada, con rasgos raciales y sociales muy diferenciados, con un pasado histórico y artístico muy palpable y con una cultura y unas vivencias populares muy acendradas”, que ofrece numerosas posibilidades para que el escritor encuadre allí su escena. Por tanto, ante esta situación, los escritores costumbristas tienen el interés de averiguar cuál es la verdadera idiosincrasia de esta tierra. Para González Troyano, el primer motivo por el que los escritores se interesaron por Andalucía fueron los movimientos provocados por la Guerra de Independencia, interés que se transmite a las generaciones siguientes y a los viajeros románticos, que descubren y visitan esta tierra anteriormente desconocida y no contaminada por la modernidad y “fundan el mito meridional de Andalucía, con su carga de orientalismo y

exotismo” (1985: 21-23). En efecto, Andalucía, por su cercanía con respecto a países exóticos, su pasado árabe y su secular alejamiento del progreso (lo que mantiene intactas costumbres populares antiguas) se convierte para los extranjeros en símbolo por excelencia de lo romántico, y esta imagen termina siendo asumida por los propios andaluces:

Se ha señalado adecuadamente el peso que los viajeros tuvieron a la hora de ofrecer al exterior la imagen de una Andalucía romántica, extremada, colorista y variada, exótica y pintoresca, convirtiendo a esa región en un escenario adecuado para situar fantasías que en otras geografías no parecían creíbles. La imagen ofrecida por los viajeros también repercutió sobre los propios observados, que en mayor o menor medida la asumían y se comportaban como se esperaba de ellos, siendo algunos de los intelectuales decimonónicos que escribían sobre España quienes la rechazaban y combatían (González Troyano, 1985: 16).

Y es que el costumbrismo romántico puede situarse, según González Troyano, en un espacio entre la sátira de costumbres de algunos ilustrados, con parámetros más universales que regionales en su intención moral y reformadora, y el tratamiento sociológico que de las costumbres hará el realismo novelesco de la segunda mitad del siglo XIX (1985: 12).

Hay que tener en cuenta un hecho muy importante: los escritores costumbristas tienden a la *tipomanía*, es decir, a elaborar un “modelo” o “tipo” que resuma y represente características generales de grupos de individuos, ejemplares literarios que encarnan los valores cotidianos que se quieren resaltar, ya sea para preservarlos, para criticarlos o para darlos a conocer fuera del ámbito familiar. Estos tipos, como declara González Troyano, “se seleccionan en virtud de lo que pueden tener de *representativos*, del cometido (profesional, local, o regional) que se desea destacar. Cualquier singularidad personal que lo desentone con el cuadro que se quiere *fijar* suele ser excluida” (1985: 20). Y los andaluces ofrecen muchas posibilidades para su “tipificación”, pues muestran peculiaridades pintorescas: el registro lingüístico, los trajes populares, su modo de vida.

Ya lo andaluz estuvo presente en las colecciones costumbristas, especialmente en *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva y publicada en dos tomos entre 1843 y 1844, donde la mayoría de los tipos que se representan son urbanos, relacionándose la mayoría de ellos con la vida administrativa del Estado y de la clase media. Hay que recordar que, como expone Galdós en sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870), la clase media es “el gran modelo, la fuente inagotable”, en ella “está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa” (17). Sin embargo, las clases inferiores también están representadas en las colecciones costumbristas, aunque la clase popular “se analiza desde múltiples ópticas, pues

su oficio o profesión no tiene siempre la misma identidad” (Rubio Cremades, 1996: 166). En *Los españoles pintados por sí mismos*, lo que importa de los andaluces, sobre todo procedentes de Sevilla, Cádiz y Málaga, es que “los tipos que se les dedican se consideran característicos de la esencia castiza española, que ha asumido su andalucismo como signo distintivo”. De algún modo, lo andaluz se convierte en representativo de lo castizo español. Y en efecto, muchos estudiosos han insistido en que Madrid vivía en el siglo XIX mirando a Andalucía. De hecho, el traje típico de los madrileños populares, como son el manolo y el chispero, así como el de la maja, tiene mucha relación con los de los andaluces (Álvarez Barrientos, 1998: 26).

Otra obra importante donde está presente lo andaluz es el *Semanario Pintoresco Español*, sobre todo en su primera época (1836-1842), durante la que Mesonero, su fundador, fue director². No hay que olvidar que, como hemos intentado aclarar, Andalucía se presenta como un gran foco de atención porque los viajeros rechazan la civilización homogeneizada, centrando su atención en los territorios que presentan “una marginalidad casi arqueologizante o museística” (González Troyano, 1998: 77).

²Cf. Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el “Semanario Pintoresco Español”*, Alicante, Institut “Juan Gil-Albert”, 1995.

4. Pérez Galdós y el costumbrismo

Como señala Rubio Cremades, el costumbrismo es un género de moda en esta época, por lo que lo practican casi la totalidad de los grandes maestros de la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos Pérez Galdós. De hecho, la mayoría de estos novelistas publicaron en la prensa artículos costumbristas. En el caso de Galdós, publica artículos de costumbres en *Los españoles de ogaño* (1872) y *Las españolas pintadas por los españoles* (1871 y 1872), colecciones a las que habría que añadir algunos de los cuadros costumbristas que insertó en *Fisionomías sociales*, como “El coleccionista”, “El parlamentarista”, “El elegante”, “El veraneante” y “El cesante” (1996: 213).

La prosa de las “novelas españolas contemporáneas” (1880 -1990) de Pérez Galdós que se van a estudiar tiene un fondo costumbrista y, en algunos casos, también de novela de folletín. Este fondo costumbrista, presente en las obras que comienzan con *La desheredada* (1881), ya es valorado por el propio Galdós en sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, donde explica: “El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia” (10)³. Esta idea la va a mantener Galdós a lo largo de toda su producción, y todavía estará presente en 1897, en su discurso de recepción en la RAE titulado “La sociedad presente como materia novelable”, donde afirma que él ha sido fiel a su tema de la clase media, pero que esta no ha respondido tan bien como se esperaba, indicando que quiere “examinar brevemente ese natural, hablando en términos pictóricos, que extendido en derredor nuestro, nos dice y aun nos manda que le pintemos, pidiéndonos con ardorosa sugestión su retrato para recrearse en él, o abominar del artista con crítica severa” (108). Es decir, este es un autor que apuesta porque las costumbres cotidianas se puedan convertir en materia novelística, utilizando para expresar esta idea un léxico propio de la pintura, procedimiento que utilizó profusamente el costumbrismo (abundan en los artículos de

³ También el texto de Ruiz Aguilera está incluido en la edición de Mainer de la *Prosa crítica* de Galdós. Como en el caso de los textos galdosianos, también se citará únicamente el número de la página a la que corresponde la cita.

costumbres términos como “cuadro”, “bosquejo”, “pintura”, “pincel”, “brocha”...)⁴. Sobre este asunto volveremos más adelante.

Sabemos que el texto de las “Observaciones” sirve como Prólogo a los *Proverbios* del escritor salmantino Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), al que Galdós ya le había dedicado varias reseñas incluso como poeta. *Proverbios* incluye las siguientes obras de este autor: *Proverbios ejemplares* (1864), *Cuentos del día* (1868) y *Proverbios cómicos* (1870). La relación entre ambos autores fue muy bien estudiada por parte de Reginald F. Brown en su artículo “Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera” (1977). De hecho, en las “Observaciones” se habla de los *Proverbios ejemplares* como una “colección de pequeñas novelas, muy apreciables y bellas particularmente, además del mérito y la importancia que tienen en su conjunto como pintura general de nuestra sociedad” (19). Brown señala que ambos autores, tanto Galdós como Ruiz Aguilera, “creen que la novela de su tiempo tiene que dedicarse plena y totalmente a representar a la sociedad actual y contemporánea” (1974: 228); es decir, es muy importante para los dos escritores la cualidad de la “contemporaneidad”.

Para estudiar el costumbrismo en Galdós, pues, vamos a partir de tres textos fundamentales, dos de ellos del propio Galdós y uno de Ventura Ruiz Aguilera. Los de Galdós son “Variedades. Carlos Dickens” y las “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, ya citados; el de Ventura Ruiz Aguilera es el “Prólogo” que él mismo escribió a su obra *Proverbios ejemplares. Primera serie*. Una vez que analicemos estos textos veremos que las “Observaciones” no son tan originales, en su idea embrionaria, como creemos.

Por un lado, tenemos el texto dedicado a Dickens, escrito en 1868 y colocado como presentación a la traducción de *Los papeles póstumos del club Pickwick* para el folletón de *La Nación*, obra con la que comenzó su popularidad y “que respira juventud y vehemencia, no impericia ni falta del mundo” (372). En esta obra, el personaje principal, acompañado de tres amigos, “se pone en camino, decidido a estudiar las costumbres del pueblo inglés”. Galdós declara de Dickens que es “el más popular de los novelistas ingleses, el que con más belleza y exactitud ha pintado los hermosos cuadros de la vida inglesa, dando vida por el estilo y la narración a innumerables caracteres”, y lo propone como alternativa y solución a las novelas de Ponson du Terrail: “en los perfiles y colores que caracterizan las fases diversas de la

⁴ Pueden verse al respecto, entre otros, el trabajo de M. Pilar de la Peña Gómez, “Aproximación entre pintura y narrativa en el costumbrismo andaluz del siglo XIX”, *Norba. Revista de Arte*, 14-15 (1994-1995), 229-246, y de A. Ferraz Martínez, “Pintar, retratar, daguerrotipar”, *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, 143-154.

individualidad y de la acción humana no hallaréis las huellas de ese tosco pincel, de esa brocha grosera con que embadurnan sus lienzos Ponson y comparsa” (368-372).

En este mismo prólogo, Galdós se ayuda de un léxico pictórico, fundamental en las escenas costumbristas, para ensalzar la brillantez con la que describen los ingleses en sus novelas: “¡qué hermosa pintura de las escenas del hogar!, ¡qué admirable exactitud en los bosquejos de la naturaleza! Los tipos que vivifican sus cuadros son retratos de lo general, de lo que más abunda en la naturaleza humana”. De hecho, este léxico pictórico, utilizado en todo el ensayo, es tan importante que Galdós habla de las creaciones literarias de Dickens como “cuadros” y “creaciones de arte” y del propio Dickens como “un gran colorista que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra y luz, sin que os permita precisar los objetos en particular y delinear por separado los accidentes” (368-370).

Una vez que realiza una breve reseña biográfica del autor, Galdós se dedica a alabar la figura de este escritor declarando que “la vida inglesa les proporciona abundante materia para sus escenas, y estas escenas son animadas por una extraordinaria multitud de tipos nacionales, trazados con admirable verdad; combinando después estos caracteres en una acción natural, lógica, sobria de incidentes y rebuscados efectos” (368). Sin embargo, Galdós, como expresa en sus “Observaciones”, no está de acuerdo con las personas que dicen que “nuestra sociedad [se refiere a la española] no tiene hoy la vitalidad necesaria para servir de modelo a un gran teatro como el del siglo XVII, ni es suficientemente original para engendrar un período literario como el de la moderna novela inglesa”. De hecho, para este autor, la sociedad española “tiene también en el momento actual, y según la especial manera de ser con que la conocemos, grandes condiciones de originalidad, de colorido, de forma” (17-18).

Dickens sería uno de los escritores que son capaces de alcanzar verosimilitud a partir de la descripción de una escena simplemente con dos o tres características: “Le interesa tan solo aquello que contribuye a caracterizar la fisonomía local, aquello que es un rasgo o una facción en el expresivo rostro de una escena, de una habitación, de un sitio cualquiera”. No se limita a la descripción física, sino que también es capaz de reflejar los sentimientos y las pasiones de los personajes: “Difícil es dar una idea de la maravillosa aptitud de Carlos Dickens para comprender el corazón humano y retratar al vivo sus grandes borrascas, sus expansiones de ternura y amor” (371).

Galdós declara también que Dickens “es por el contrario observador benévolo, que procede en los trabajos de su investigación por amor a la humanidad, deseoso de la dicha del hombre y haciéndole ver sus virtudes y sus vicios para enaltecer aquellas y corregir estos”. Para lograrlo utiliza “dos medios igualmente eficaces: o conmueve al lector con la pintura

patética de las pasiones, con la sentida exposición de lástimas y desventuras, o le hace reír cultamente zahiriendo con lo ridículo y lo cómico, que brotan de su fecunda pluma e inagotable raudal” (371).

Por otro lado, tenemos el “Prólogo” de Ventura Ruiz Aguilera a su obra *Proverbios ejemplares. Primera serie* (1864), texto que con toda seguridad leyó y utilizó Galdós como base, además del dedicado a Dickens, para escribir sus “Observaciones”. Ahora veremos por qué sostenemos esta hipótesis. En el texto de Ruiz Aguilera, donde se defiende la importancia de los proverbios (en realidad, relatos costumbristas, ejemplificación de diversos refranes populares) por ser “la sangre, la vida misma, la parte más profundamente subjetiva, más personal, digámoslo así, de un idioma” (27), el autor empieza exponiendo cuál va a ser el objetivo de su obra, objetivo que podría haber señalado el propio Galdós: “En la obra que hoy presento al público me propongo dar a conocer algunos de los infinitos rasgos que constituyen la fisionomía de nuestro pueblo” (26); y es que Ruiz Aguilera solo concibe la epopeya de aquel tiempo de dos maneras, y una es “la epopeya en prosa, o mejor dicho, la novela; pero filosófica, profunda, aunque sencilla y clara; real e ideal al propio tiempo; que abrace, como el Quijote, la vida de un país, y aun hasta cierto punto, la vida de la humanidad” (27).

Galdós, en sus “Observaciones”, plantea la idea de que los españoles somos poco observadores y, por tanto, no tenemos “la principal virtud para la creación de la novela moderna”. De hecho, el propio título del texto de Galdós ya nos advierte de la importancia que tiene el término de “observación” para los autores realistas que practican también el costumbrismo. Más adelante, expone que “somos unos idealistas desaforados, y más nos agrada imaginar que observar”. Precisamente, la observación la poseía “en tal alto grado” Cervantes, “la más grande personalidad producida por esta tierra”. Además, aduce como otro gran observador, y siguiendo con la línea de no separar los límites entre pintura y literatura, a Velázquez, que ha sido el pintor que “mejor ha visto y ha expresado mejor la naturaleza”; tanto es así que los apasionados de este autor “se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado, y se les antoja que van Esopo, Menipo y el Bobo de Coria andando por esas calles mano a mano con todo el mundo”. También utiliza la palabra “pintor” para referirse a Mesonero Romanos, pues dice de este personaje que fue capaz de reflejar en sus obras los nuevos tipos españoles y “produjo la transformación de nuestra sociedad hace treinta años” (11-16).

Ruiz Aguilera aclara que este trabajo de mostrar los rasgos que definen al pueblo español no es fácil, o no se ha hecho hasta entonces, pues, en palabras del propio autor, “yo abro libros nuestros, libros no desdeñados, y aseguro bajo palabra de honor que, fuera de raras

excepciones, enteramente desconozco los caracteres, las costumbres, las pasiones y el lenguaje que en ellos encuentro”, y esto se debe, según Aguilera, a varios errores, aunque uno de los más generalizados “consiste en creer que para que la novela o la amena literatura en general tenga carácter español es indispensable rebajar el idioma; abusándose de esto hasta el extremo de crearse (y con aplauso, por desgracia) un naturalismo grotesco y realista” (28-29).

Y es que, como señala Brown en su artículo, tanto Galdós como Ventura Ruiz Aguilera protestan contra la enorme influencia que posee la literatura francesa sobre España. Galdós en las “Observaciones” expone: “la adopción del ritual francés para todas sus ceremonias (se refiere a las ceremonias de los burgueses), el continuo uso de aquella lengua y de sus fórmulas de cortesía, la afición, mejor dicho, el delirio por los viajes elegantes ha rematado esta obra de nivelación, asimilando a todos los nombres de la tierra” (15). Ambos autores creen que esto se soluciona “haciendo hablar a los españoles castizos. De allí su gusto por refranes, dichos, situaciones callejeras y tipos populares”, en palabras de Ruiz Aguilera (Brown, 1974: 225). De hecho, Galdós, cuando reflexiona sobre las distintas clases sociales que han de ser materia de la novela, aunque prefiere, por su importancia, a la clase media (hay que recordar que para él “la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable [...], y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa”), no deja de valorar que “es más fácil retratar al pueblo, porque su colorido es más vivo, su carácter más acentuado, sus costumbres más singulares, y su habla más propia para dar gracia y variedad al estilo”, en contraste con el pueblo urbano, que sería más difícil de describir por la influencia de la clase media y la situación de este en las grandes ciudades (16-17). Galdós también declara en esta misma obra que todavía no tenemos en España la gran novela de costumbres, pero anuncia su inminente aparición, como indican los cuadros de costumbres que han aparecido en los últimos años. Será él quien, partiendo de relatos como los de Aguilera, le dé forma a todo ello y lo convierta en la gran novela de costumbres española. Por esta razón, como es sabido, se considera el texto de las “Observaciones” como un escrito programático.

Para Ventura Ruiz Aguilera existen tres géneros principales de novela: una fantástica, otra naturalista (en palabras del propio autor la que muestra “la realidad descarnada”) y por último, y la que él privilegia sobre las otras formas por ser “la expresión más completa y más viva de la civilización”, la que “estudia en las dos manifestaciones del individuo, la interna y la externa, los fenómenos fisiológicos y psicológicos del ser humano, su personalidad íntima en relación con el medio social en que vive” (p. 30), y si este último tipo de novela se consigue hacer bien, esta es

una flor en cuyo cáliz late un alma, esto es, el perfume, que es el alma de las flores. El perfume, el alma de la novela, o de otra flor cualquiera del pensamiento, es lo ideal depositado en lo real, el espíritu envuelto en la forma, la vida animando a la materia, y dominándola siempre, como la cabeza, santuario de la inteligencia, domina al resto del cuerpo (30-31).

Por último, este mismo autor expresa que si en su obra se refleja algo del espíritu que vivifica a la sociedad española contemporánea, y si al exhibir a sus personajes en estos proverbios el lector afirma: “Yo conozco a esa gente, o por lo menos la he visto; esa gente vive y bebe y anda, y tropieza uno con ella a todas horas y en todas partes”, es decir, reconoce lo que se está describiendo y simpatiza con los personajes, habrá acertado (32). Galdós dirá prácticamente lo mismo con palabras muy parecidas en sus “Observaciones” sobre los proverbios: “Allí estamos todos nosotros con nuestras flaquezas y nuestras virtudes, retratados con fidelidad y puestos en movimiento en una serie de sucesos que no son ni más ni menos que estos que nos están pasando ordinariamente en uno y otro día en el curso de nuestra agitada vida” (20).

5. *El costumbrismo andaluz en Pérez Galdós*

En el siglo XIX, Madrid es crisol de todas las provincias españolas y entre estas provincias se encuentran las que componen Andalucía, por lo que esta tierra y los propios andaluces van a ser también objeto de atención en las obras de los grandes escritores de este tiempo. Como expone Pérez Galdós en su texto “Observaciones”,

[e]l pueblo de Madrid [compuesto por gentes de toda España] es hoy muy poco conocido: se le estudia poco, y, sin duda, el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural, sumamente enojoso. Se equivoca el que cree encontrar a ese pueblo en las obras de Mesonero Romanos (16).

En el mismo texto declara que Fernán Caballero “ha pintado la buena gente de los pueblos de Andalucía con suma gracia y sencillez, retratando la natural viveza y espontaneidad de aquella noble raza” (16). Llama la atención cómo el autor, para referirse a los andaluces, habla de la “noble raza”. Por tanto, ya podemos ver que este lugar y las personas procedentes de allí van a ocupar también la atención del novelista, como trataremos de demostrar a lo largo de este apartado.

Como ya se comentó, y exponen también Fernando Garcés y Jordi Vicente, la gran cantidad de tópicos existentes sobre Andalucía es el resultado de la fascinación y admiración que ha suscitado esta tierra desde el siglo XIX. Esta atracción ha dado como resultado que los tópicos no solo se circunscriban a Andalucía sino que sean propios de la imagen exterior de España (2013: 27).

Ordenaremos estas notas sobre el tratamiento galdosiano de lo andaluz atendiendo a los siguientes apartados: habla de Andalucía, tópicos andaluces, personalidad y carácter de los personajes andaluces, y lugares y ambientes de Andalucía.

Comenzaremos uno de los rasgos más característicos de esta tierra: su habla. Precisamente, este ya se puede ver en una de las obras más importantes del autor, con la que él inicia el grupo de “novelas contemporáneas”: *La desheredada* (1881). Concretamente, en el “Capítulo 18” de la *Segunda parte*, cuando Augusto Miquis visita a Isidora Rufete y se queda sorprendido de cómo la encuentra, el médico habla del acento andaluz que le sale a la protagonista de la novela (hay que recordar que Isidora no es andaluza) en uno de los momentos más bajos en los que se encuentra, al final de la obra:

-Te encuentro muy variada; tú no eres Isidora.

-Te diré... Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: «Ya no necesito para nada la dignidad ni la vergüenza». ¿Tú te enteras?... Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla. Pero no creas, todavía hay algo en mí que no perderé nunca, algo de nobleza, aunque me esté mal el decirlo... Mira tú, chavó, qué quieres..., el aire hace a la persona. He vivido tres meses entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez...

-Sí, esa voz, esas expresiones, *ese acentillo andaluz*... Dime: ¿qué es lo que te queda de nobleza?

No sé, no sé... -dijo Isidora aturdida, cual si registrara en su corazón y en su pensamiento. Me queda el delirio por las cosas buenas, la generosidad... ¿Sabes? Ayer no tenía más que dos duros; esta mañana vino una amiga a llorarse aquí..., total, que quedé sin un cuarto [La cursiva es nuestra] (487-488)⁵.

Resulta curioso, no obstante, que se identifique el habla andaluza con un registro vulgar, el propio del amante de Isidora en esos momentos, que procede de los bajos fondos.

En *El doctor Centeno* (1883) también se hace referencia al acento de “la Tal”, que “charlaba en su graciosa lengua andaluza” (341), personaje importante en la vida de Miquis por las relaciones amorosas que mantienen. Esta mujer andaluza, tanto por parte de Miquis como de su criado Centeno, se identifica con la Carniola, personaje femenino de *El Grande Osuna*, como estudia José Carlos Mainer (2004: 50-51). Del acento de “la Tal” se dice “que se comía la mitad de las palabras” y que ella le llamaba “niño” (palabra que se utiliza como expresión típicamente andaluza):

Todo esto lo observó Felipe en un instante, asombrado, primero de la hermosura, luego de la voz de aquella mujer. *¿Qué lenguaje hablaba? Ya..., era que se comía la mitad de las palabras y las otras las remataba con un deajo..., ¡ay! Era una andaluza... El metal de voz sonaba un poquito ronco; pero la dicción, no por eso resultaba menos lánguida y suspirante* [La cursiva es nuestra].

¡Felipe, oído! La Tal se acercaba al lecho de Miquis y le tomaba la mano. Él, turbado sin duda, de la alegría de verla, le decía que se sentara, lo que ella hizo de muy buena gana, porque estaba harto fatigada. Hablando, hablando, ella le llamabaniño, cosa que a Felipe le pareció muy razonable, porque su amo estaba física y moralmente en situación de ser llevado en brazos, y aun de que le dieran biberón (341).

En *Lo prohibido* (1884-1885), José María Bueno de Guzmán, el protagonista y narrador autobiográfico de la mayor parte de la novela, declara:

Nací en Cádiz. Mi madre era inglesa, católica, perteneciente a una de esas familias anglomalagueñas, tan conocidas en el comercio devinos, de pasas, y en la importación de hilados y de hierros. El apellido de mi madre había sido una de las primeras firmas de Gibraltar, plaza inglesa con tierra y luz españolas, donde se hermanan y confunden, aunque parezca imposible, *el cecear andaluz y los chicheos de la pronunciación inglesa* [La cursiva es nuestra] (199).

⁵ Las páginas de las obras galdosianas citadas corresponden a las ediciones que aparecen referidas en la bibliografía final.

Se puede apreciar, como indica José María Bueno, que el ceceo es uno de los rasgos representativos de la pronunciación andaluza, y que este convivía con la pronunciación inglesa, pues como indica el protagonista más adelante, pasó su niñez en un colegio de Gibraltar, lugar donde se diluyen los límites entre lo español, más concretamente entre lo andaluz y lo gaditano, y lo inglés, por su proximidad geográfica⁶.

La obra más famosa de Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), también recoge algo de la lengua andaluza en el momento en el que Jacinta y Guillermina pasean por el mercado de la calle de Toledo de Madrid y por el “cuarto estado en general”, que como indica Caudet “es el mundo de la miseria en los barrios pobres de Madrid” (1984: 428. n.). En mitad de ese ambiente desagradable, la descripción se fija en lo siguiente:

Por los ventanuchos abiertos salía, con el olor a fritangas y el ambiente chinchoso, murmullo de conversaciones dejosas, arrastrando toscamente las sílabas finales. Este modo de hablar de la tierra ha nacido en Madrid de una mixtura entre el deje andaluz, puesto de moda por los soldados, y el deje aragonés, que se asimilan todos los que quieren darse aires varoniles (437-438).

Por tanto, una vez más, el acento andaluz aparece de forma explícita relacionado con los barrios bajos de la ciudad de Madrid, alejado, por lo tanto, de ambientes refinados y elegantes.

En *Ángel Guerra* (1890-1891), Policarpo, hijo de Don Pito, hermano de Matías y “consuelo” de Doña Catalina, se define así: “Notábase *por su habla andaluza con toda la afectación flamenca, propia de su vida callejera, tabernaria y disoluta*, como hombre de juergas de bebía, de los de mechón en oreja y faca en cinto” [La cursiva es nuestra] (54). Como se ve, el habla andaluza se relaciona con “la afectación flamenca”. Páginas más tarde, Jusepa se encuentra con un hombre fugitivo que huye de la justicia y al que ayuda, por lo que “El otro le dio las gracias, y vuelta a echar le flores a granel con su lengua de inflexiones blandas, *a la andaluza*” [la cursiva es nuestra] (677), aunque después sabremos que este hombre, de apariencias andaluzas, es andaluz neto. Sin embargo, vuelve a estar ligada la presencia del acento andaluz a un perfil de delincuente.

Al comienzo de *Torquemada y San Pedro* (1895), última novela del ciclo de las denominadas *Novelas de Torquemada*, publicadas entre 1889 y 1895, también se habla del acento andaluz:

Una mujer de lengua muy suelta y *puro sonsonete andaluz*, disputaba con él, ridiculizando sus prisas; pero al fin no tuvo más remedio de apenar, y allá sacó a tirones, de las

⁶En la actualidad, a este habla híbrida se la denomina jocosamente “spanglish”.

sábanas, a un chicarrón muy guapo, y llevándole de una oreja, le hizo zambullir la jeta en agua fría, le lavó y enjugó muy bien. Después de peinarle con maternal esmero, le puso el plastrón lustroso y duro, y un corbatín blanco que le mantenía rígida la cabeza como el puño de un bastón. [La cursiva es nuestra] (621).

En esta novela, Torquemada se va a vivir al palacio de Gravelinas junto a la cuñada, el hijo y la mujer. Toda la novela gira en torno a la relación que se establece entre Torquemada y el padre Gamborena, misionero al que el protagonista llama “San Pedro”. Este Gamborena no es andaluz, pero sí se dice que tiene “los ojos negros, de una dulzura angelical, ojos de *doncella andaluza* o de niño bonito, y un mirar que traía destellos de regiones celestiales, incomprendidas, antes adivinadas que vistas” [la cursiva es nuestra] (629). En el palacio de Gravelinas se encuentran, como hemos leído en el fragmento, a “una mujer de lengua muy suelta y puro sonsonete andaluz” (la mujer, como tiene acento andaluz, es de lengua muy suelta) y además, a través de la caracterización que nos sigue haciendo el narrador, parece que se nos presenta a una mujer ruda y bastante bruta.

Misericordia (1897) es una de las obras donde la presencia andaluza es más fuerte, y es que una de sus protagonistas, Doña Francisca, es de Andalucía. Por tanto, ya desde el primer capítulo encontramos una clara referencia a la lengua andaluza: “En ninguna parte como aquí advertiréis el encanto, la simpatía, *el ángel*, dicho sea en andaluz, que despiden de sí, como tenue fragancia, las cosas vulgares, o algunas de las infinitas cosas vulgares que hay en el mundo” (74). Más adelante hay otra clara referencia al acento andaluz que tiene la señora Doña Francisca: “-No me lo expliques -dijo la señora, cuyo acentillo andaluz persistía, aunque muy atenuado, después de cuarenta años de residencia en Madrid-. Ya estoy al tanto. Al oír las doce, la una, las dos, me decía yo: 'Pero, Señor, por qué tarda tanto la Nina?'. Hasta que me acordé...” (117); y páginas más tarde, se define el acento de Doña Francisca como “lastimero acento” (121). El habla andaluza es catalogada como “acentillo”, con un diminutivo que puede referirse a que la marca lingüística es leve, pero que también induce a considerarla de modo despectivo, que se sumaría al tono lastimoso y apenado. Por otro lado, el habla andaluza es rica en refranes y dichos, por lo que Doña Francisca le enseña a su criada Benina varias frases típicas de allí. En este caso, vemos en el capítulo XIII una frase dedicada a “la Diega”: “Su flaqueza era tan extremada, que Benina no pudo menos de comentarla mentalmente con una frase andaluza que usar solía su señora: ‘Esta es de las que sacan espinas con los codos’” (173).

En *El abuelo* (1898), cuando el conde de Albrit se encuentra recluido en el Monasterio de Zaratán con el Prior de los Jerónimos, el Padre Maroto, una acotación afirma lo siguiente:

Muéstrase, desde la sopa al café, decidor y jovial el buen PRIOR, arrancándose a contar salados chascarrillos andaluces de buena ley; y EL CONDE, aunque con pocas ganas de conversación, y como atacado de tristeza o nostalgia, se esfuerza en cumplir la tiránica ley de cortesía, riendo todos los chistes incluso los del ALCALDE (304).

En este ejemplo, se puede ver cómo el carácter de los andaluces, y en consecuencia el registro lingüístico andaluz, siempre ha estado vinculado a los chistes y donaires, no dándole muchas veces la seriedad propia que necesita una lengua en determinadas situaciones.

Por otro lado, aparecen los tópicos que caracterizan la región, como pueden ser, entre otros, el cielo de Andalucía, presente en obras como *El amigo Manso* (1882): “Allí oí algo de las catacumbas, de Lincoln, el *Cristo del negro*, de las hermanas de la Caridad, del cielo de Andalucía, de Newton, de las Pirámides y de los caprichos de Goya” (300), o *Lo prohibido*:

Quando este necesitaba dinero, poníase tan pesado que su mujer se veía en el caso de pedir billetes a Severiano y dárselos al otro para que fuera a gastárselos con mozas del partido en el Cielo de Andalucía. “¿Pero es posible -le dije clamando como si tuviera en mí la autoridad de la religión y la justicia-, que hayas sido tan imbécil...? ¿Qué hay dentro de esa cabeza, sesos o serrín?” (583)

En este último caso, el cielo de Andalucía da nombre a un prostíbulo (vemos otra vez la clara relación entre Andalucía y algo que representa un lugar bajo), en el que el marido de la querida de Severiano se gasta el dinero.

En la misma obra, *Lo prohibido*, aparece otro tópico andaluz, y es el de la fuerte religiosidad de esta tierra, en la que la figura de la Virgen adquiere un enorme protagonismo:

La cuna de la Morris había sido Gibraltar; la de la Pastor, Jerez. Fueron íntimas de Fernán Caballero, y por ella adoraban a Andalucía. Vivieron mucho tiempo en Londres; pero tuvieron desgracias de familia; se habían quedado casi solas, y su fortuna disminuyó con la quiebra del Scotland Bank. Total, que acordaron terminar sus nobles días en la tierra de María Santísima (398).

En la novela *La incógnita* (1889), en la carta del 15 de diciembre de 1888 escrita por Manolo Infante y dirigida a su amigo Equis, que sigue en provincias, concretamente en Orbajosa, también vemos un ejemplo. La familia de Infante vive en los nuevos barrios de Madrid y, aunque es una familia adinerada, no es ostentosa, debido, como indica Kerek de Robin, a “la alta categoría moral de Tomás Orozco, el marido de Augusta, la prima de Manolo Infante” (1990: 413). Cuando Infante está describiendo la casa de Orozco declara:

Allí no verás más que pinturas frescas, nuevecitas, de buena mano, firmadas por García Ramos, Jiménez Aranda, Mérida, Martín Rico, Domínguez, Román Ribera, Sala, Beruete, Plasencia y otros muchos; escenas andaluzas o madrileñas, tipos gitanescos, militares,

marítimos, cabezas elegantísimas, grupos parisienses, majas, y además paisajes muy lindos, imagen exacta de la Naturaleza (212-213).

Se puede leer como este personaje, Orozco, que se caracteriza por su sobriedad y buen gusto, muestra preferencia por los cuadros costumbristas que representan escenas andaluzas con toda seguridad, como era habitual, cargadas de los tópicos conocidos.

Años más tarde, en la novela *Halma* (1895), cuando Urrea le está pidiendo dinero al Marqués, también se nombran las tierras andaluzas a través de tópicos. Hay que decir que el personaje de Urrea “llevaba medio año de vida totalmente contraria a la que le diera fama tan triste”, y para que el lector sepa cómo ha mejorado la actitud de este personaje, se expone lo que ha hecho: “Había conseguido dar forma práctica a su habilidad para la fotografía, y asociándose con un industrial muy activo, hizo una excursión por las provincias andaluzas, y se trajo una colección de clichés de monumentos, que le valieron algunos cuartos” (421). Es decir, el personaje realiza un viaje por Andalucía y procura captar en su cámara los monumentos más representativos, ofreciendo en esta ocasión una imagen positiva de este lugar como una tierra de una cultura y un patrimonio insuperables. Además, don Manuel hace una defensa de lo propio, de lo español, y critica a las personas que buscan fuera lo que España tiene dentro para ofrecer. Para él, eso es “¡Importación mística, cuando tenemos para surtir a las cinco partes del mundo!”; o “[e]s como si fuéramos los castellanos a buscar garbanzos a las orillas del Don, y los andaluces a pedir aceitunas a los chinos” (469). Ahora se utilizan como elemento gastronómico singularmente andaluz las aceitunas, que estarían al mismo nivel de los garbanzos de Castilla. Se contraponen, quizás, los dos lugares más famosos de la Península: Castilla y Andalucía.

Sin embargo, al margen de estos detalles, cobran mucha más importancia y son más sugerentes para nuestro análisis los personajes andaluces o con raíces andaluzas que transitan por las páginas galdosianas.

En primer lugar, en *El doctor Centeno* encontramos a tres personajes andaluces muy diferentes entre sí: Don Leopoldo Montes, La Carniola (de la que ya hemos hablado algo en relación con la lengua andaluza) y Arias Ortiz.

Don Leopoldo Montes, el llamado “Señor de los prismas”, que es “de misteriosa condición y oficio no comprendido” (264) representa al típico personaje fanfarrón y mentiroso, que lógicamente tiene que ser andaluz. Así lo describe Galdós:

Contrastaba con este señor, en lenguaje y modales, un don Leopoldo Montes, andaluz, medio empleado y medio pretendiente, medio literato, medio propietario, medio agradable y medio antipático, hombre que de todo hacía un poco y de todo nada, que a veces parecía

acomodado, a veces más pobre que las ratas, fachendoso, verboso, ampuloso, y que, por contera de su huero carácter, tenía la flaqueza de suponerse amigo de cuantos personajes crio Dios.

También observábamos en la vida de don Leopoldo algo de misterio, porque no se le conocía empleo, y sin embargo solía decir: “Hoy, al salir de la oficina...”, y otras cosas que ponían en grande confusión a los que lo escuchábamos. A éste le llamaban el Señor de los prismas, porque en su lenguaje petulante, hablando de cuanto hay que hablar, usaba de continuo la frase: “Mirando tal o cual cosa bajo el prisma”. En toda discusión política de las que un día y otro se trababan en la mesa, salían a relucir tantos prismas, que a poco más se vuelven prismáticos la mesa y los huéspedes (267).

Esta fanfarronería del personaje se puede ver en varios momentos de la obra: “En la mesa se divertía buscando camorra al de los prismas, y tornándole las vueltas para que se enredase en sus propios embustes” (269); “Luego contaba historias de mujeres, en las que, a ser verdaderas, se dejaba atrás a don Juan, a Lovelace y a cuantos conquistadores de este linaje ha tenido el mundo. Una vez en Sevilla..., aquel sí que fue lance” (275). A Leopoldo Montes, además, le interesa guardar las apariencias, rasgo que le asemeja a los protagonistas de la picaresca: “-Toma dos... ¿Ha entrado don Leopoldo? -Sí señor. Está en su cuarto remendando la levita y pegándose botones” (283); “estaba disimulando los deterioros de su ropa para poder salir bien compuesto y reluciente al otro día. Poleró y Cienfuegos le visitaban a aquella hora para sorprenderle y avergonzarle” (284). El personaje se convierte en objeto de burla de todos sus compañeros. En definitiva, “[e]n pie, para dejarse ver y oír, el tal Montes, tieso y bigotudo, con la ropa muy ceñida para lucir las formas, llamaba la atención de medio paraíso por su arrogancia cursilona, su cabeza llena de bandolina, sus aires pedantescos y sus insufribles pretensiones de hombre de mundo...” (309-310).

Por otro lado, tenemos a La Carniola, llamada muchas veces en la obra como “la Tal” (seguramente por su oficio, bastante discutible y oscuro), “la ninfa” o “la leona” (407) que era “arrogante y hermosa” (340), y a la que “le brillaban con expresión de acecho los ojos” que eran “amorosos y traicioneros” (la palabra “traicioneros” aparece dos veces para definir los ojos de la Carniola: otra en la página 334 junto a los adjetivos “lánguidos” y “perezosos”), por lo que “más eran flechas untadas de caramelo envenenado” (341). En suma, se le define como “la hermosura ideal” (406). Y es que esta mujer andaluza es un caso claro de “femme fatale”, prototipo que ha sido muy bien estudiado en numerosos artículos por parte de la profesora Isabel Clúa, especialista en la cuestión del género⁷.

⁷Pueden verse al respecto, entre otros trabajos de la autora, “Eva y Lilith en la literatura española: una mirada desde el feminismo”, *Biblias hispánicas*, 1 (2009), 373-390, o “El cuerpo como escenario: actrices e histéricas en el fin de siècle”, *Dossiers feministes*, 10 (2007), 157-172.

Por último, es interesante el personaje de Arias Ortiz, alumno de Minas y gran aficionado a la lectura y a la música, que era como dice el texto es “un andaluz serio (ave rara), apasionado de su carrera y de la metalurgia, mas con cierto desorden y falta de método en aquella cabeza, que felizmente han ido desapareciendo más tarde” (270). Se le considera la *rara avis* de la obra porque rompe el tópico del andaluz, que desde luego no cuenta con la seriedad. Así, este “andaluz serio”, se convierte en una figura nada usual en el tratamiento de lo andaluz que, como hemos ido viendo, se vincula siempre con lo gracioso, lo chispeante, lo cómico, o, en otro sentido, con lo vulgar. Además, es caracterizado como un ser “enfermizo, que se retrasaba en sus estudios más de lo que él quisiera; pero ahora, con los aires de Barruelo, con el polvo, el humo y con las polkas se ha fortalecido tanto, que da gusto verle” (270). Sin embargo, el ser esa *rara avis* le ha dado muchas ventajas, como si Galdós propusiera a este personaje como modelo de conducta, pues frente a la situación de Don Leopoldo Montes, Arias Ortiz “es hoy ingeniero jefe de una gran empresa minera, y tiene canas y cuatro hijos, de los cuales uno es nada menos que bachiller” (263).

En *Lo prohibido* hay también personajes andaluces: Don Rafael, Don Raimundo, Don José María, el Ministro, las de Morris y Severiano Rodríguez. Don Rafael es el tío de José María Bueno de Guzmán y es el que abre la novela contando la historia de los antecedentes familiares: “diré que mi abuelo, bisabuelo tuyo, era un hombre que a lo mejor se envolvía en una sábana y andaba de noche por las calles de Ronda haciendo de fantasma para asustar al pueblo” (137). También se refiere al abuelo de José María, que “tenía pasión por los niños ajenos” y “acusábasele de haber aumentado considerablemente la raza humana, pues fue el primer galanteador de su tiempo” (138), o al padre del protagonista, al que define como un auténtico don Juan andaluz:

Tu papaíto, hijo del del panteón, merece capítulo aparte. Fue el hombre más guapo de Andalucía. A él has salido tú, y llevas su retrato en la cara. Fue también el primer enamorado de su tiempo, y jamás puso defecto a ninguna mujer, porque le gustaban todas, y en todas encontraba algún *incitativo melindre*, que dijo el otro. Cuando se casó con la inglesa, tu madre, creímos que se corregiría, pero ¡quia! tu mamá pasó muchas amarguras. Demasiado lo sabes (138).

El propio Rafael habla también de sus hermanos, andaluces como él y toda su familia, llamados Javier y Enrique. El primero “Estudió en el Seminario de Baeza, cuatro años, hasta que... Ya sabes que se fugó del Seminario y se casó con una aldeana”, y el segundo tenía una “prodigiosa habilidad mecánica, delicadezas de mujer y un horror invencible a las aceitunas. Sólo de verlas se ponía malo” (139). Ya hemos visto anteriormente las aceitunas como algo

típico de estas tierras. También sabemos que Enrique “[a]cabó en el manicomio de Sevilla a fines del 54” (139). Como se puede ver, ningún personaje andaluz de los hasta ahora representados en esta obra se puede considerar precisamente modelo de conducta. Sin embargo, Rafael aclara que el único hermano que vive es Serafín, que “fue siempre el más robusto de todos. Era un mocetón, la gala de Ronda y el primer alborotador de sus calles de noche y de día. Por su vigorosa salud y su constante buen humor, parecía tener completos los tornillos de la cabeza (139)”. Sin embargo, tiene “un flaco”, y es que “Serafín ha adquirido la maña... no me atrevo a llamarla de otro modo... de coger con disimulo tal o cual objeto que ve en las casas de visita, metérselo en el bolsillo... ¡y llevárselo! No sabes los disgustos que hemos tenido... Nada, no te lo explicas, ni yo tampoco, ni él mismo sabe dar cuenta de cómo lo hace y por qué lo hace” (140). En definitiva, Serafín está aquejado de cleptomanía.

Después de Rafael, pasa a narrar la historia José María Bueno de Guzmán, que empieza describiendo a su primo Raimundo, con el que vivió un tiempo en Jerez y Cádiz y del que dice: “Pocas personas poseen, como mi primo Raimundo, el don envidiable de cautivar y agradar de primera intención, porque a pocos seres concedió Naturaleza tal caudal de prendas brillantes, calidades de esas que podríamos llamar ornamentales, porque no dan valor positivo a la persona, sino que lo fingen”. Sin embargo, este carácter le cambia cuando se marcha a Madrid, y es que “comenzaba a tener manías estrambóticas y a padecer lamentables descuidos en su conducta social y privada” (166).

El propio José María, nacido en Cádiz, se declara “intachable en cuanto a principios” (220) y combina características inglesas, propias de su madre, y características andaluzas, que son herencia de su padre, “hombre de pasiones caprichosas, todo sinceridad, indiscreto a veces, de genio vivísimo y bastante opuesto a lo que él llamaba los remilgos británicos” (200). El padre es también señalado como un don Juan, pues llegó a tener tres relaciones fuera del matrimonio con mujeres diferentes. Por este comportamiento, el propio José María asegura: “mi sangre andaluza, y la savia paterna, oscurecía y anonadaba en mí lo que yo había recibido del ser británico de mi madre” (226); o “[m]i dualismo estaba desequilibrado; mi madre dormía, y la sangre andaluza de mi padre era la que mangoneaba entonces en mí. El pícaro vicio había acorralado en oscuro rincón del cerebro la energía educatriz de mis quince años de escritorio” (280). Estamos, por tanto, ante un “antihéroe” (Del Prado Escobar, 1990: 122), pues no hay que olvidar que en la novela se narra la historia de las relaciones que tiene este personaje con sus tres primas casadas (María Juana, Eloísa y Camila), así como su deterioro, tanto moral como físico. Como puede observarse, todo cuanto hay de negativo en el personaje

se atribuye a la herencia andaluza del padre, contrapuesta especialmente en este caso con la educación y el carácter inglés de la madre.

Hay otros personajes de menor relevancia en la trama que también son andaluces, como el ministro, que se define como “un hombre de palabras flamencas y de pensamientos elevados, iniciador de más osadía que perseverancia” (386), o las de Morris: como José María indica, “mejor dicho, una de ellas era Morris y Pastor, la otra Pastor y Morris, tía y sobrina, ambas solteras, distinguidísimas y ricas” (397), que son parientes de la madre del narrador. Otro personaje es Severiano Rodríguez, “andaluz neto” (172) y diputado ministerial y que tenía con Jacinto María Villalonga un pacto de poder, pues su “rivalidad política era solo aparente, una fácil comedia para esclavizar y tener por suya la provincia, que, si se ha de decir la verdad, no salía mil librada de esta tutela, pues para conseguir carreteras, repartir bien los destinos y hacer que no se examinara la gestión municipal, no había otros más pillines” (173). Algunos de estos personajes, como vemos (el ministro, Severiano) siguen estando vinculados con la picaresca, en este caso de alto nivel.

El *Pater de Fortunata y Jacinta* procede de Cuevas de Vera (Almería), y se define como “un viejo catarroso, andaluz, gran narrador de anécdotas, mal hablado, y en el fondo buena persona” (225). En segundo lugar, está el ex-castrense, que se llama Quevedo y, como se expone en la obra,

era del propio Perchel, feo como un susto, picado de viruelas, de mirada aviesa y con una cara de secuestrador, que daría espanto al infeliz que se la encontrase en mitad de un camino solitario. Bebía aguardiente aquel clérigo como si fuera agua, y su lenguaje era un ceceo con gargarismos. Contaba hechos de armas y aventuras de cuartel con una gracia burda y una sinceridad zafia que levantaban ampollas (225–226).

En *Miau* (1888) es de origen andaluz uno de los protagonistas: Víctor Cadalso. Este personaje, después de haber estudiado parte de la carrera en Granada, se fue a Madrid. Del carácter de Víctor Cadalso se dice que

tenía atractivos personales, lenguaje vivo y gracioso, buenas trazas para vestirse y desenvueltos modales, no tardó en obtener la simpatía y agasajo de la familia del jefe, en cuya sala (no hay manera de decir salones), bastante concurrida los domingos y fiestas de guardar, fue desde la primera noche astro refulgente. Nadie le igualaba en el donaire, generalmente equívoco, de la conversación, en improvisar pasatiempos ingeniosos, en dar sesiones de magnetismo, prestidigitación o nigromancia casera. Recitaba versos imitando a los actores más célebres, bailaba bien, contaba todos los cuentos de Manolito Gázquez, y sabía, como nadie, entretener a las señoras y embobar a las niñas. Era el líon de la ciudad, el número uno de los chicos elegantes, espejo de todos en finura, garbo y ropa (185).

La descripción física del personaje lo convierte en representante de los rasgos andaluces tratados en esta ocasión de manera idealizada (ojos negros, cabello azabache, gallardía en el porte):

Era Víctor acabado tipo de hermosura varonil, un ejemplar de los que parecen destinados a conservar y transmitir la elegancia de formas en la raza humana, desfigurada por los cruzamientos, y que por los cruzamientos, reflujo incesante, viene de vez en cuando a reproducir el gallardo modelo, como para mirarse y recrearse en el espejo de sí misma, y convencerse de la permanencia de los arquetipos de hermosura, a pesar de las infinitas derivaciones de la fealdad. El claro-oscuro producido por la luz de la lámpara modelaba las facciones del guapo mozo. Tenía nariz de contorno puro, ojos negros, de ancha pupila, cuya expresión variaba desde el matiz más tierno hasta el más grave, a voluntad. La frente pálida tenía el corte y el bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza. -Esta nobleza es el resultado del equilibrio de piezas craneanas y de la perfecta armonía de líneas-. El cuello robusto, el pelo algo desordenado y de azabache, la barba oscura también y corta, completaban la hermosa lámina de aquel busto más italiano que español. La talla era mediana, el cuerpo tan bien proporcionado y airoso como la cabeza; la edad debía de andar entre los treinta y tres o los treinta y cinco (160).

En *Ángel Guerra* hay otro personaje andaluz, Don Pito, “más joven que su hermano [don Simón], pero con apariencias de más viejo, por los grandes trabajos que sufrido había en empresas arriesgadas de mar y costa” (51). Ya el narrador nos indica que el destino de los personajes iba a ser muy diferente desde el nacimiento de ambos, pues Simón nació en Madrid y Pito en Cádiz, de tal manera que su origen marcará su futuro. Además, sus dos hijos, Matías y Policarpo, también son andaluces. El primero, “hombrachón que no cabía por la puerta espeso, perezoso, tardo de lengua y más de pensamiento, de facciones correctas, pero inexpresivas y dormilonas, colores vivos en las mejillas, por lo cual y por su falta de agudeza y prontitud, desmentía la complexión característica de raza babélica” (52); el segundo “el reverso de su hermano, ágil, resbaladizo, soñador más que durmiente, flexible de espinazo y de espíritu, Babel de marca fina, en una palabra” (53), que además llevaba dinero a casa, no se sabe de dónde, y “frecuentaba garitos de mala especie, entre los peores galopines de Madrid” (54).

Misericordia también está protagonizada por un personaje de origen andaluz: Doña Francisca, natural de Ronda, que se caracteriza por ser una mujer cotilla, “que gustaba de saber lo que se comía en las casas ajenas” (117). Además, “en su propio ser desde el nacimiento llevaba el desbarajuste de todas las cosas materiales”, y es que “su cabeza no era buena para esto ni para el gobierno de la vida, que es la seguridad de vista en el orden moral” (123). Se define, por tanto, como una mujer con pocas luces: “era la res humilde que va a donde la llevan, aunque sea al matadero” (373). No hay, por lo tanto, ningún rasgo

específicamente andaluz en el personaje, pues tanto su afición a la murmuración como su desbarajuste mental aparecen en otros personajes (y buen ejemplo de lo último es Isidora Rufete, manchega).

Frasquito Ponte es “un alma de Dios” (190), un “Tenorio fiambre” (220). Nacido en Algeciras, el narrador lo define como “elegantón y [que] se empeña en serlo todavía... porque te advierto que es más viejo que un palmar... Buena persona, caballero de principios, y que sabe tratar con damas, de estos que no se estilan ya, pues ahora todo es grosería y mala educación” (147). Además, “ignoraba cosas que sabe todo el mundo; parecía hombre caído de un nido o de las nubes” (198). Por tanto, tenemos a un personaje andaluz ridículo, casi tonto, que quiere aparentar mucha menos edad de la que tiene y cuyos pensamientos tampoco cambian (197-198). Aquí, por ejemplo, tenemos una descripción patética (aunque divertida) del personaje:

Poseía el raro privilegio físico de una conservación que pudiera competir con la de las momias de Egipto, y que no alteraban contratiempos ni privaciones. Su cabello se conservaba negro y abundante; la barba, no; pero con un poco de betún casi armonizaban una con otro. Gastaba melenas, no de las románticas, desgreñadas y foscas, sino de las que se usaron hacia el 50, lustrosas, con raya lateral, los mechones bien ahuecaditos sobre las orejas. El movimiento de la mano para ahuecar los dos mechones y modelarlos en su sitio, era uno de esos resabios fisiológicos, de segunda naturaleza, que llegan a ser parte integrante de la primera. Pues con su melenita de cocas y su barba pringosa y retinta, el rostro de Frasquito Ponte era de los que llaman aniñados, por no sé qué expresión de ingenuidad y confianza que veríais en su nariz chica, y en sus ojos que fueron vivaces y ya eran mortecinos. Miraban siempre con ternura, lanzando sus rayos de ocaso melancólico en medio de un celaje de lagrimales pitañosos, de pestañas ralas, de párpados rugosos, de extensas patas de gallo. Dos presunciones descollaban entre las muchas que constituían el orgullo de Ponte Delgado, a saber: la melena y el pie pequeño. Para las mayores desdichas, para las abstinencias más crueles y mortificantes, tenía resignación; para llevar zapatos muy viejos o que desvirtuaran la estructura perfecta y las lindas proporciones de sus piecitos, no la tenía, no (190-191).

Los dos personajes protagonizan escenas conjuntamente, como la del capítulo XXXIII, en las que García Lorenzo, editor de la novela, señala el carácter caricaturesco, en pasajes como: “Doña Paca le besó la mano derecha, y Frasquito Ponte la izquierda. Ambos lagrimeaban” (322).

Por último, vamos a analizar el único pasaje de las “novelas contemporáneas” que se desarrolla en Andalucía, concretamente en el famoso barrio sevillano de Triana, uno de los lugares más representativos no solo de Sevilla sino de toda la región, y es que este sitio es uno de los destinos elegidos por Juanito Santa Cruz para pasar el viaje de novios junto a Jacinta en *Fortunata y Jacinta*, después de visitar Córdoba: “Serían las nueve de la noche cuando se

encontraron dentro de la romántica y alegre ciudad, en medio de aquel idioma ceceo y de los donaires y chuscadas de la gente andaluza” (329-330). Citamos aquí el fragmento completo para que se vea el pintoresquismo con el que Galdós define este maravilloso cuadro de costumbres, parecido a la escena del pintor José García Ramos que colocamos a continuación:

Pasaron allí creo que ocho o diez días, encantados, sin aburrirse ni un solo momento, viendo los portentos de la arquitectura y de la naturaleza, participando del buen humor que allí se respira con el aire y se recoge de las miradas de los transeúntes. Una de las cosas que más cautivaban a Jacinta era aquella costumbre de los patios amueblados y ajardinados, en los cuales se ve que las ramas de una azalea bajan hasta acariciar las teclas del piano, como si quisieran tocar. También le gustaba a Jacinta ver que todas las mujeres, aun las viejas que piden limosna, llevan su flor en la cabeza. La que no tiene flor se pone entre los pelos cualquier hoja verde y va por aquellas calles vendiendo vidas.

Una tarde fueron a comer a un bodegón de Triana, porque decía Juanito que era preciso conocer todo de cerca y codearse con aquel originalísimo pueblo, artista nato, poeta que parece pintar lo que habla, y que recibió del Cielo el don de una filosofía muy socorrida, que consiste en tomar todas las cosas por el lado humorístico, y así la vida, una vez convertida en broma, se hace más llevadera. Bebió el Delfín muchas cañas, porque opinaba con gran sentido práctico que para asimilarse a Andalucía y sentirla bien en sí, es preciso introducir en el cuerpo toda la manzanilla que este pueda contener. Jacinta no hacía más que probarla y la encontraba áspera y ácida, sin conseguir apreciar el olorcillo *a pero de Ronda* que dicen que tiene aquella bebida(330).

Como puede observarse, junto a los rasgos negativos que encarnan determinados personajes andaluces (fanfarronería, donjuanismo, vulgaridad), este último presente también en esta escena en las “chuscadas andaluzas”, Galdós no tiene inconveniente alguno en ponderar otros positivos, como el buen humor y la alegría, el optimismo, el entorno artístico o popular o el amor a las flores.



6. Conclusiones

De lo anteriormente expuesto pueden extraerse algunas conclusiones. En primer lugar, que perviven en la gran novela realista elementos tomados del costumbrismo, y en particular el pintoresquismo andaluz. Aunque de ninguna manera se las podría considerar novelas costumbristas en sentido estricto (pues el término, como hemos visto, tiene otro sentido genérico), sí es cierto que Galdós denunció en sus “Observaciones” la carencia de una “novela de costumbres” en España, y de este texto programático, en el que Galdós en realidad plantea cuál será su intención en las “novelas contemporáneas”, puede deducirse que su misión ha de ser precisamente esa: una novela que refleje en todos sus aspectos la vida cotidiana del país. Como es sabido, Madrid será su objeto de atención preferente desde *La familia de León Roch* (1879), pero en la capital se reúnen, como se dijo más arriba, personajes de toda la geografía española. No podían faltar, en el amplio cuadro galdosiano, los andaluces. Y en este sentido, el uso de rasgos tópicos descubre en la técnica de Galdós algunos resabios costumbristas, sobre todo por lo que algunos de estos personajes conservan de “tipo”, representación de un lugar, costumbre o carácter.

Resulta curioso comprobar cómo en sus textos teóricos utiliza un vocabulario pictórico que no es fácil encontrar en las obras literarias. Sin embargo, sus descripciones parecen seguir las indicaciones que propuso Ruiz Aguilera, de las que él mismo se hizo eco. Y también es preciso recordar que en las “Observaciones” propone a Velázquez como modelo de realismo costumbrista.

Por lo general, aunque en ocasiones pueda tener el valor contrario, lo andaluz se identifica en la obra galdosiana con lo barriobajero, achulapado, fanfarrón o incluso marginal. Llama la atención cómo el habla andaluza, con rasgos sumamente vulgares, aparece en el habla de Isidora de *La desheredada* cuando esta ha descendido, desde sus altísimas pretensiones, a lo más bajo de la escala social tras su relación con un delincuente y su paso por la cárcel. En otras ocasiones se define este registro como “gracioso”, que “se comía la mitad de las palabras”, en el que es propio el cecear y tiene “inflexiones blandas”; o se le relaciona con la afectación flamenca, donde son normales palabras como “niño” o “ángel”. Además, este “acentillo” se habla en los peores barrios de Madrid, como se puede apreciar en *Fortunata y Jacinta*, o lo hablan personajes que llevan una vida “callejera, tabernaria y disoluta”, como se define en *Ángel Guerra*. Además, es una lengua rica en refranes y que se

asocia fácilmente a los chistes y donaires, y se asocia al carácter de los propios andaluces. Y es que si aparece un andaluz serio, como es el caso del personaje Arias Ortiz en *El doctor Centeno*, se considera una *rara avis*.

Los personajes andaluces o de origen andaluz muestran una serie de características comunes, como pueden ser la fanfarronería de don Leopoldo Montes, la galantería representada en Serafín, cuyo principal oficio es el de robar, el padre de José María Bueno de Guzmán o Víctor Cadalso, o mujeres de dudosa calidad de vida pero muy hermosas, donde lo que resalta más son los ojos “amorosos y traicioneros” o la mirada, como la de “La Tal”, o que tienen serios problemas económicos, como Doña Francisca, entre otros.

7. Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1988), “En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo”, en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 11-18.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1988), “Lo andaluz en *Los españoles pintados por sí mismos*”, en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 19-32.

ANDERSON, Farris (1989), “Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464 (febrero), pp. 63-75.

ARENCIBIA, Yolanda (1998), “Hacia la madurez creadora”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX, II* (vol. 9), dir. Víctor García de la Concha, coord. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, pp. 493-501.

AYALA, María de los Ángeles (1989), “Galdós y Mesonero Romanos”, *Galdós: centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, coord. Julián Ávila Arellano, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 121-127.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes.

BLY, Peter (1998), “Historia y arte en la narrativa galdosiana”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX, II* (vol. 9), dir. Víctor García de la Concha, coord. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, pp. 481-493.

BROWN, Reginald F. (1977), “Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Septiembre de 1974)*, coords. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, pp. 223-233.

CABALLERO, Fernán (2010), *Obras escogidas*, ed. Mercedes Comellas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CARO BAROJA, Julio (1990), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Ediciones Istmo.

DEL PRADO ESCOBAR, María (1993), “Análisis de *Lo prohibido*. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Vol. I), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, pp. 119–138.

ESCOBAR, José (1988), “Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo”, *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona, Universitat, pp. 17-31.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985), *Escenas andaluzas*, ed. Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra.

F. MONTESINOS, José (1960), *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Valencia, Castalia.

GARCÉS, Fernando, y Jordi Vicente (2013), *Tópicos de España. Un viaje por los tópicos de España comunidad a comunidad*, Barcelona, Ariel.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1996), “La iniciación de la novela realista: Fernán Caballero”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX, I* (vol. 8), dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, pp. 656-675.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1998), “El *Semanario Pintoresco Español* y la imagen de Andalucía en la literatura costumbrista”, en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 69-78.

KEREK DE ROBIN, Claire N. (1993), “La incógnita de Benito Pérez Galdós: primera novela policíaca de la literatura española”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Vol. I)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, pp. 413-419.

LLORENS, Vicente (1979), *El romanticismo español*, Madrid, Castalia.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1984), *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1985), *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2 vols.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2000), *La desheredada*, ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2000), *Miau*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001), *Lo prohibido*, ed. James Whitson, Madrid, Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2001), *El amigo Manso*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2002), *El doctor Centeno*, ed. José Carlos Mainer, Madrid, Biblioteca Nueva.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2003), *Novelas contemporáneas (Vol. VIII). Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz, Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), *La incógnita. Realidad*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), *Prosa crítica*, eds. J. C. Mainer y J. C. Ara, Madrid, Espasa.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), “Variedades. Carlos Dickens”, *Prosa crítica*, edición e introducción de José Carlos Mainer, notas de José Carlos Ara, Madrid, Espasa, pp. 366 - 373.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), “Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera”, *Prosa crítica*, edición e introducción de José Carlos Mainer, notas de José Carlos Ara, Madrid, Espasa, pp. 10-26.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2009), *Novelas contemporáneas (Vol. IX). Ángel Guerra*, ed. Dolores Troncoso, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2009), *Novelas contemporáneas (Vol. X). Tristana. Nazarín. Halma. Misericordia*, ed. Dolores Troncoso, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2013), *El abuelo*, ed. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Cátedra.
- RAMOS, Alberto (1996), “Las tabernas, escenarios costumbristas”, *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 259-263.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988), “Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico”, *Philologia Hispalensis*, vol. III, III-I, pp. 167-179.
- ROMERO FERRER, Alberto (1998), “En torno al costumbrismo del ‘género andaluz’ (1834-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas”, en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 125-148.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995), “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *Siglo XIX: Literatura hispánica*, 1, pp. 7-25.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1996), “Antropología, sátira social y regionalismo”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX, I* (vol. 8), dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, pp. 165-167.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1996), “El Costumbrismo y los novelistas de la segunda mitad del siglo. Agonía del género”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX. I* (vol. 8), dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, pp. 213-218.
- RUIZ AGUILERA, Ventura (2004), “Prólogo” a *Proverbios ejemplares. Primera serie*, en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, edición e introducción de José Carlos Mainer, notas de José Carlos Ara, Madrid, Espasa, pp. 26-32.
- VARELA HERVIAS, Eulogio (1943), *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid, Publicaciones de la Sección de Cultura e Información, Ayuntamiento de Madrid.