

## MUJERES DE FICCIÓN EN LAS PRIMERAS SERIES DE LOS *EPISODIOS NACIONALES* DE GALDÓS

MARÍA DEL PRADO ESCOBAR BONILLA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### RESUMEN

Los veinte títulos que constituyen las dos series iniciales de los Episodios presentan los sucesos de la historia de España ocurridos entre 1804 y 1833, marco referencial estrechamente unido a la intriga novelesca. En tan amplio corpus narrativo, los personajes femeninos no suelen ocupar el centro del relato; no obstante, en este mundo primordialmente masculino, el novelista ha sabido crear unas cuantas heroínas inolvidables. Este trabajo se propone analizar las narrativas que Galdós ha manejado para configurar alguno de los caracteres femeninos que intervienen en sus primeras novelas históricas.

### ABSTRACT

The twenty titles which constitute the first two series of Galdós's *National Episodes* present the historical events which took place in Spain between 1804 and 1833, a reference point which is closely linked to the plots in the novels. In this extensive narrative work, the female characters do not tend to occupy central roles in the story; however, in this principally masculine world, the novelist has been able to create some unforgettable heroines. This paper intends to analyse the narratives which Galdós has used to shape some of the female characters which appear in his first historical novels.

## 1. GENERALIDADES

Antes de establecer la nómina de las figuras femeninas que desfilan por las páginas de los veinte relatos que integran las dos series primeras de los *Episodios*, parece conveniente precisar brevemente la naturaleza de los elementos textuales que van a ser objeto de análisis en este trabajo. Así pues habrá de recordarse qué se entiende por personaje literario para no confundirlo, por muy verosímil y convincente que resulte, con un ser real de existencia extraliteraria. El crítico no debe olvidar que se encara con una “realidad fingida” y en consecuencia, las entidades, que van a constituir la materia prima de su indagación pertenecen a la especie del *homo fictus*, no a la del *homo sapiens*, Forster *dixit*, (Forster, p. 61), de suerte que –por más que el novelista haya procurado imitar en su obra las cualidades de los seres humanos– estas criaturas ficcionales han sido configuradas mediante determinadas técnicas literarias, les ha sido asignada una función en el discurso narrativo que se estructura a su alrededor y consisten exclusivamente en palabras, ya que, en definitiva no son sino “elementos sintácticos del relato” (Bobes, p. 77).

Pese a resultar tan obvias las anteriores consideraciones no sobran en absoluto, dado que muchas veces se atiende a la significación sociológica o política de los personajes novelescos mucho más que a su interés en tanto que construcción literaria. La tentación de dejarse arrastrar por esta tendencia todavía parece mayor cuando se trata de novelas históricas compuestas desde las exigencias de la poética realista, sin que los estudiosos que así proceden caigan en la cuenta de que –con idéntica legitimidad– podría reclamarse para los personajes históricos presentes en este tipo de ficciones el estatus de criatura novelesca, a partir justamente de su inclusión en las páginas de un relato, en cuyo seno se relacionan con los seres inventados por obra y gracia de la fantasía del narrador. Al fin y a la postre todos los personajes que intervienen en un relato –independientemente de que hayan o no tenido existencia histórica– cumplen una función en el mismo; pese a todas las consideraciones anteriores, en este trabajo he preferido distinguir entre personajes históricos y ficticios, esto es, fruto de la inventiva del autor, para analizar sólo a unos cuantos pertenecientes al segundo grupo.

El mismo novelista, sobre todo si figura entre las filas del realismo narrativo, fomenta la confusión anteriormente descrita de forma deliberada, pues aspira a erigir para los destinatarios de su creación un mundo coherente y convincente, con la finalidad de que se difuminen –al menos mientras dura la lectura de la novela– los límites entre realidad y ficción. En consecuencia procura poblar el universo que ha construido con criaturas propias capaces de captar la atención del lector “como si” de auténticos seres humanos se tratara y por si ello fuera poco en el caso de los *Episodios* tales entes imaginarios alternan en pie de igualdad con gran número de los auténticos protagonistas de la Historia de España.

Las técnicas empleadas para diseñar a los personajes novelescos y hacerlos funcionar en el relato pueden resultar muy variadas, además en la escritura de cada autor suelen reconocerse ciertos procedimientos puestos al servicio de su peculiar estrategia narrativa, que el artista maneja reiterada y casi sistemáticamente, gracias a los cuales se logra que el lector llegue a familiarizarse con tales recursos y se encuentre cómodo, diríamos, recorriendo las páginas de su novelista predilecto. Ello es bien cierto respecto del narrador canario, como saben muy bien los galdosadictos, si se me permite el neologismo; aunque también los frequentadores habituales de su ingente producción notan perfectamente –sin perjuicio de aquel sello distintivo presente en todos los seres de ficción por él creados– la evolución experimentada por los textos del autor a lo largo de su muy dilatada carrera literaria, evolución que se refleja de manera clara en la configuración de los personajes.

Las diferentes figuras del universo literario galdosiano comparecen y se forman ante el lector mediante la combinación de varias perspectivas, que casi siempre van desde la presentación a cargo de la instancia narrativa, hasta la información aportada por los juicios que acerca de ellas emiten los otros habitantes del mismo mundo ficcional, y también por supuesto suele acabar de perfilarse el personaje a través de sus propias palabras o pensamientos, tal como en el texto novelesco se ofrecen. Hay que subrayar asimismo el empleo frecuentísimo de un procedimiento caracterizador muy del gusto del autor, que es la consciente y casi sistemática utilización de la literatura en segundo grado merced a la cual logra matizar el aspecto y la psicología de sus personajes.

Las obras que en este trabajo van a tenerse en cuenta presentan todos los recursos mencionados, si bien en los episodios de la primera serie las técnicas constructivas empleadas para la creación de personajes resultan bastante menos complejas a causa de la monotonía derivada del punto de vista autobiográfico, de un único narrador protagonista, desde el cual se ofrece el relato en nueve y pico de sus diez volúmenes. Y digo nueve y pico pues, como se sabe, Andrés Marijuán, amigo del protagonista es el encargado de referir los sucesos tanto históricos como novelescos acaecidos durante el sitio de Gerona en el séptimo episodio; no obstante el principio y el final del mencionado volumen, que constituyen el marco narrativo en que se inscribe la historia de Andresillo, corren a cargo del narrador principal, esto es, del propio Araceli quien ya viejo se supone que está escribiendo sus memorias y no vacila en indicar el escaso alcance de su mediación en la traslación de lo relatado por su amigo:

Sólo me permito advertir que he modificado un tanto la relación de Andresillo Marijuán [...] pues su rudo lenguaje me causaba cierto estorbo al tratar de asociar su historia a las mías. Hago esta advertencia para que no se maravillen algunos de encontrar en las páginas que siguen observaciones [...] impropias de un muchacho sencillo y rústico. Tampoco yo me hubiera expresado así en aquellos tiempos, pero téngase presente que en la época en que hablo, cuento algo más de ochenta años (VII, 16).

Delatan estas líneas la presencia de un narrador muy consciente de su relato, que busca atajar los posibles reparos de los lectores ante la inadecuación del lenguaje al carácter y edad del personaje que supuestamente va referir los acontecimientos que ha presenciado, así como su participación en los mismos.

Cada una de las dos primeras series debe considerarse una sola novela pues “todo las unifica: la personalidad del protagonista [...] y la trabazón de sucesos reales o fingidos en que se ve envuelto” (Montesinos, p. 77). Ahora bien, en lo que al interés novelesco se refiere los episodios de la primera quedan muy por debajo de los diez siguientes. En efecto, los volúmenes iniciales revelan cierta rigidez compositiva derivada en gran parte, como se apuntó más arriba, del constante patrón autobiográfico, que constriñe la narración al invariable enfoque de un solo narrador /

protagonista del cual depende la presentación de la materia novelesca, consistente en los recuerdos de un anciano Gabriel Araceli, quien, al tiempo que evoca muchos de los acontecimientos que él contempló y en cuyo desarrollo intervino frecuentemente, rememora asimismo la accidentada historia de sus amores juveniles.

De otro lado la índole épica y desmesurada de casi todos los hechos de la Guerra de la Independencia referidos en estos volúmenes absorbe la atención del narrador y se diría que no le deja demasiada libertad para la organización del acontecer ficcional.

Por eso, sin duda, dentro de la primera serie son los episodios en que la magnitud del devenir histórico no resulta tan abrumadora, aquéllos que registran un despliegue más ágil de la materia novelesca y dejan que la voz narradora preste mayor atención a las peripecias de los personajes imaginarios, tal como ocurre en *La corte de Carlos IV* y en *Cádiz* (volúmenes segundo y octavo respectivamente).

Pero viniendo a lo que ahora importa, es decir al estudio de los personajes femeninos, se advierte que en la serie inicial intervienen pocas mujeres de ficción; además sus figuras han sido construidas con arreglo a unos paradigmas altamente estereotipados, que no permiten excesiva complejidad psicológica y que los hacen bastante previsibles. Por el contrario casi todas las figuras femeninas que en número bastante superior transitan por las páginas del siguiente conjunto de relatos poseen caracteres diseñados con mucha más soltura, debido a que la materia amorosa, a diferencia de lo que se observa en la primera serie, alcanza en la segunda una importancia muy considerable; así, frente a la inocente historia de los amores de Gabriel Araceli –sometidos eso sí, a mil peripecias externas que complican la intriga y alargan la feliz solución de los conflictos, aunque sin imprimir apenas huellas apreciables en la configuración psicológica de los enamorados según el patrón narrativo de las novelas populares– las aventuras sentimentales de Salvador de Monsalud resultan interesantes y variadas. Precisamente por eso los personajes que le dan la réplica –Genara, Solita, Andrea y sor Teodora– se nos aparecen dotados de características mucho más matizadas y merecen la sostenida atención del narrador, el cual permite incluso a alguna de ellas asumir ocasionalmente el relato de sus propias andanzas. Tal ocurre en *Los cien mil hijos de San Luis*

(volumen décimo sexto) constituido casi en su totalidad por dos extensos fragmentos de las supuestas memorias escritas por Genara Baraona. Este trabajo propone clasificar a los personajes femeninos de las dos primeras series según la importancia de la función que a cada uno de ellos le haya sido asignada en el conjunto a que pertenezca, de forma que resultará posible distinguir las figuras protagonistas, las de los personajes secundarios y en último término las de aquéllos cuya actuación se circunscriba a un solo episodio.

## 2. LAS MUJERES DE LA PRIMERA SERIE

Las novelas históricas —a diferencia de lo que ocurre en el resto de la narrativa galdosiana, que incluye muchas obras protagonizadas por mujeres— reservan con escasísimas excepciones el papel principal a un personaje masculino, por lo tanto al encarar el análisis de los caracteres femeninos presentes en los episodios, será imprescindible averiguar la posición que cada cual ocupe respecto del protagonista. En este sentido la primera serie ofrece al lector como una de las líneas sustentadoras de la intriga ficcional los castos amores de Inés y Gabriel; materia amorosa que en verdad resulta bastante esquemática y —dada la inquebrantable fidelidad que se guardan los enamorados— apenas si los insinuados triángulos (Inés, don Mauro, Gabriel; Gabriel, Inés, don Diego, y por último Gabriel, Inés, Miss Fly) añaden alguna tensión interna al proceso de sus relaciones. Cosa bien distinta es que estos amores propicien una acción externa repleta de peripecias sorprendentes y folletinescas casualidades que dilatan el feliz encuentro y la boda de la pareja.

La protagonista de la primera serie atendiendo a las observaciones más arriba expuestas, es Inés puesto que constituye el constante objeto del amor de Araceli personaje principal indiscutible y narrador de la novela; sin embargo, la presencia directa de la joven a lo largo de los diez volúmenes no genera demasiado texto. Sí que abundan en cambio las ocasiones en que otros muchos personajes hablan de ella y la buscan, porque —según arraigada costumbre de las heroínas folletinescas que en la amada de Araceli tampoco se desmiente— suele ser víctima de algún secuestro, como el que de hecho sufre al caer en poder de sus ambiciosos parientes don Mauro Requejo y su hermana (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*), o bien

el que padece ya casi al final de la serie, cuando don Luis Santorcaz, el afrancesado, que resulta ser su padre, la arrebató en Cifuentes de los brazos de Amaranta, quien ya había reconocido a la protagonista como hija natural (*Juan Martín el Empecinado*); entre estos percances se intercalan algunos más como el encierro de Inés en un convento en el que está a punto de profesar, la amenaza de un matrimonio no deseado, véanse *Bailén* y *Cádiz*, lances igualmente muy propios de la narrativa romántica que dilatan el final feliz de la historia. Y es que si bien Galdós había llamado la atención sobre los defectos de la literatura popular en aquellos juicios tan poco complacientes expuestos en su temprano artículo “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” donde designaba despectivamente tales textos como “aquel farrago de obrillas notables sólo por los colorines de sus cubiertas” (Pérez Galdós, p. 107), no tuvo sin embargo inconveniente alguno en incorporar a sus episodios muchos elementos de este origen. Resulta evidente, por ejemplo, que gran parte del discurso narrativo de las dos primeras series se configura sobre la falsilla de ciertos esquemas retóricos procedente de los relatos por entregas.

En virtud de esta circunstancia la caracterización de Inés, la amada del protagonista de los primeros diez episodios parece responder a los lugares comunes peculiares del folletín, si bien en la presentación del personaje no se delata todavía su relación hipertextual respecto de tal tipo de novelas, sino que el talante de la muchacha evoca por sus excelsas cualidades parentescos literarios mucho más ilustres, según reconoce el propio memorialista. Efectivamente en el capítulo tercero de *La corte de Carlos IV* refiere el narrador cómo conoció a la joven, que a la sazón contaba unos quince años, la cual en aquellos momentos –aunque pertenecía aparentemente a su mismo nivel social, pues pasaba por hija de la costurera doña Juana que trabajaba para la actriz Pepa González, a cuyo servicio había entrado Gabriel Araceli– le pareció muy superior a él por las bellas cualidades que la adornaban:

Enaltecía a esta muchacha, además de las gracias de su persona, un buen sentido, cual no he visto jamás en criaturas de su mismo sexo y aun del nuestro [...]. Inés tenía el don especialísimo de poner todas las cosas en su verdadero lugar, viéndolas con luz singular y muy clara, concedida a su privilegiado entendimiento (II, 25).

Unas cuantas líneas más abajo, tras haber reconocido Gabriel la “radical diferencia” entre su propio espíritu y el de Inés, el primero “llevado y traído por impresiones diversas”, mientras que el de la muchacha puede compararse a “un completo y armónico sistema planetario [...] calentado por el gran sol de su pura conciencia”, se atreve a proponer, aunque pueda parecer exagerada, una referencia literaria para que el lector acabe de comprender la calidad excelsa de la personalidad de Inés y así explica:

[...] alguien encontrará digna de risa la presentación de semejante heroína, y hará mil aspavientos al ver que he querido hacer una irrisoria *Beatrice* con los materiales de una modistilla; pero estas burlas no me importan y sigo [...]. Una viva inclinación arrastraba mi corazón hacia ella; pero esta inclinación era como un culto que tributamos a una superioridad indiscutible; [...] pero dejando siempre libre una parte de [nuestro ser] para las pasiones del mundo (II, 26).

Efectivamente, el personaje de Inés ofrece en estas páginas una analogía muy deliberada con la protagonista de la *Vita Nuova* y el enamorado joven parece contemplarla como si fuese *una cosa venuta/ da cielo in terra a miracol mostrare* para decirlo con palabras del propio Dante. Bien es verdad que esta moderna *donna angelicata* no resulta en absoluto hierática y se presenta ante el lector dotada de un lenguaje muy vivo cuya transmisión directa constituye uno de los más eficaces procedimientos de que se vale el narrador para caracterizar a esta figura. A tal respecto resultan muy esclarecedoras las conversaciones entre Inés y Gabriel, (capítulos 3, 11, 20 de *La corte de Carlos IV*) A lo largo de los diálogos transcritos en los citados pasajes se encuentran muy claras alusiones al encumbramiento de Godoy, elevado desde sus humildes orígenes a los más importantes cargos del estado, gracias al capricho de la Reina María Luisa, y asimismo se deduce de las palabras de la joven modista una censura severa contra el pésimo ejemplo que de tales hechos podrían sacar los espíritus impresionables. Tales coloquios constituyen además un claro ejemplo de la técnica configuradora de los personajes que consiste en reproducir textualmente su actuación lingüística, gracias a la cual se constata la presencia de ciertos latiguillos en el habla de Inés, quien repite de a cada paso: “eso lo sé yo sin que nadie me lo haya dicho”.

El lector lamenta que tan prometedor carácter se vaya difuminando conforme avanza la serie; pues en efecto, a partir de la mitad del episodio siguiente ya casi nunca se le ofrece directamente la actuación de Inés, pues sólo en el episodio octavo (*Cádiz*) vuelve a intervenir en la acción para ayudar a su amiga Asuncioncita, la hija mayor de la marquesa de Rumbler, seducida por Lord Gray. Hay que llegar al último volumen titulado *La batalla de los Arapiles* para encontrar nuevamente gran parte del relato centrado en la figura de la protagonista, quien –habiendo sido raptada por su padre– ha llegado a perdonarle este acto de fuerza y a quererle sinceramente, conmovida al conocer su desdichada existencia; por ello, ante el asombro de un Araceli, que había venido a dispuesto a liberarla de su prisión sacándola del poder de su secuestrador, manifiesta que no le abandonará en aquellos momentos, vencido y enfermo como se halla. En los capítulos finales de la serie, justo un poco antes de que el afrancesado don Luis Santorcaz muera, Inés logra la reconciliación de éste y de Amaranta, sus padres; en estos breves pasajes el lector encuentra de nuevo la voz de Inés, pues se le transmiten directamente sus palabras llenas de abnegación (X, p. 255-256) con las que acaba de perfilarse su carácter como personaje de ficción, independientemente de que tal texto admita también una lectura simbólica y pueda interpretarse como la expresión del deseo casi inalcanzable de una tolerante convivencia entre “las dos Españas”.

El segundo volumen de la serie, titulado *La corte de Carlos IV* presenta a la atención del lector la interesante figura de Amaranta, cuya función en el relato será decisiva, como intrigante cortesana y activa participante en la vida cultural del momento; ahora bien, el cometido de este personaje no se agota al concluir *La corte* sino que asumirá un papel muy destacado en el conjunto de la novela larga formada por la serie entera, pues, según se descubre ya desde el episodio tercero, resulta ser la madre de Inés a la que abandonó para que se criara como hija de la humilde modista doña Juana.

El carácter de Amaranta evoluciona ante los ojos del lector desde su aparición en las páginas del segundo episodio. Para construir esta figura femenina, animarla y hacerla creíble ante los lectores, el narrador no sólo la presenta con gran lujo de detalles y da cuenta de sus actuaciones, sino

que recurre a las opiniones que otros personajes vierten sobre ella y –lo que resulta mucho más efectivo– transcribe con frecuencia sus palabras e incluso las cartas que en ocasiones escribe. El capítulo quinto del segundo episodio está dedicado casi en su totalidad a describir a la condesa, cuyo verdadero nombre se esconde bajo el de Amaranta. El narrador, que se siente fascinado por la belleza y por la atractiva personalidad de esta dama, tras informar a sus narratarios de que es andaluza, más concretamente de Tarifa, añade:

Con lo dicho podrán ustedes formar idea de cómo era la incomparable condesa de X, *alias* Amaranta, y excuso descender a pormenores, que ustedes podrán representarse fácilmente, tales como su arrogante estatura, la blancura de su tez, el fino corte de las líneas de su cara, la expresión de sus dulces y patéticos ojos, la negrura de sus cabellos y otras muchas indefinidas perfecciones, que no escribo porque no sé cómo expresarlas (II, 45-46).

Es de advertir cómo mediante esta artificiosa atenuación “excuso descender a pormenores”, pormenores que, sin embargo, bien que se detallan a renglón seguido, el narrador evoca ante los lectores los rasgos de la belleza física del personaje, coincidentes por cierto con los de casi todas las beldades que ocupan destacado lugar en los textos galdosianos.

Aquí quiero detenerme para hacer una observación, que cualquier aficionado a la lectura de nuestro novelista compartirá conmigo y es que las heroínas del extenso *corpus* constituido por el conjunto de su producción narrativa suelen ser morenas, de hermosos ojos negros, altas y arrogantes siempre que su actuación en la intriga sea de signo positivo. Las rubias, en cambio, dejan bastante que desear desde el punto de vista moral; así que será rubia la coqueta Lesbia, personaje episódico de muy destacada actuación en *La corte de Carlos IV*, o Genara, la intrigante y apasionada antagonista de la bondadosa (y morena) Soledad Gil de la Cuadra, en la segunda colección de episodios, o Nicéfora, la rival de Fernanda Ibero en el primer volumen de la última serie. No se trata de que las morenas estén totalmente exentas de vicios o defectos, pero éstos resultan siempre más disculpables; tal es precisamente el caso de Amaranta, cuya personalidad cobra relieve conforme avanza la serie y el lector va enterándose de las circunstancias de su atormentada biografía.

El protagonista/ narrador se muestra literalmente deslumbrado tanto por la belleza como por la personalidad de la aristócrata y la devoción que ésta le inspira desde su primera comparecencia, así como la consideración del progreso social que su favor pudiera acarrearle –dado que flotaba en el ambiente de la época evocada la implícita referencia al encumbramiento de Godoy debido a sus amoríos con la Reina María Luisa– deja deliberadamente confusa la índole de los sentimientos que Amaranta despierta en el joven; por eso cuando la dama confía a Gabriel la misión de espionaje para la que le ha llevado consigo a El Escorial, éste exclama apasionadamente:

¡Ah, señora condesa! Yo no sólo os respeto como el más humilde de vuestros criados, sino que os adoro, os idolatro, y no os enojéis conmigo si tengo el atrevimiento de deciroslo. Arrojadme de vuestro lado, si esto os desagrada, aunque con esto conseguiríais hacer de mí un muchacho desgraciado, pero de ningún modo que dejase de amaros (II, p. 120).

La vehemencia con que Gabriel elogia a la noble señora ante Inés despierta los celos de la muchacha, celos que pronto se desvanecen ante la conducta leal del protagonista durante la enfermedad y muerte de la madre adoptiva de Inés; en ese pasaje el narrador confiesa su arrepentimiento porque las intrigas de la “terrible Amaranta” (II, p. 149) le habían apartado de su novia. Efectivamente la actuación de Amaranta a lo largo del episodio justifica con creces el anterior calificativo, por su intervención en los sucesos de El Escorial, en los cuales había abrazado decididamente la causa de la Reina María Luisa y había procurado estorbar a toda costa la conspiración encabezada por el Príncipe de Asturias. Gabriel va desengañándose acerca de los menesteres para los que la dama ha requerido sus servicios a partir del momento en que ésta le alecciona en términos que no dejan lugar a dudas: “el espionaje –le dice– aguzará tu entendimiento y bien pronto te encontrarás en disposición de medir tus armas con los más diestros cortesanos”. (II, p. 122) No resulta forzada, pues, después de todo esto, la confesión del memorialista, cuando asegura que Amaranta le pareció entonces “el demonio de los palacios, ese temible espíritu por quien la sencilla y honrada historia parece a veces maestra de enredos y doctora en chismes.” (II, 127).

Bastante antes el lector ha tenido ocasión de conocer directamente varios parlamentos de Amaranta, a quien se supone contertulia asidua a las reuniones en casa de la actriz Pepa González, el ama de Araceli. Efectivamente esta segunda novelita refleja con extraordinaria fidelidad la afición a alternar con los cómicos, con los artistas y con los majos tan característica de la aristocracia en aquellos años finales del reinado de Carlos IV, así pues, ya desde el momento en que aparecen la condesa y la duquesa asegura el narrador refiriéndose a ellas:

Ambas tenían un gusto muy refinado por las artes, protegían a los pintores y a los cómicos; ponían bajo su patrocinio las primeras representaciones de la obra de algún poeta desvalido; coleccionaban tapices, vasos y cajas de tabaco; introducían y propagaban las más vistosas modas de la despótica París; se hacían llevar en litera a la Florida; merendaban con Goya en el Canal y recordaban con tristeza la trágica muerte de Pepe Hillo, acontecida en 1803 (II, p. 35).

A pesar de que casi siempre van juntas las dos damas son muy diferentes. Pepa González hablando con Gabriel, después de haber puesto a Lesbia de vuelta y media a causa de sus coqueteos con el actor Maíquez, del cual también estaba enamorada la actriz, alaba a la otra aristócrata en estos términos: “Amaranta una gran señora tan discreta como hermosa y de una conducta intachable. Gusta de proteger a los desvalidos, su sensible y tierno corazón es inagotable para los menesterosos que necesitan su ayuda” (II, p. 67).

No obstante, a despecho de tan hermosas cualidades, la condesa –según va desvelándose posteriormente– había abandonado a su hija Inés y, no consta que la hubiera socorrido durante los quince primeros años de su vida, por lo cual resulta un poco forzado el repentino amor maternal, que a partir del episodio tercero y a lo largo de los subsiguientes la impulsa a buscar a Inés, a salvarla de las garras de los Requejo, y a confiar en Gabriel como colaborador de sus planes conducentes a lograr que, pasando por encima de las conveniencias sociales, Inés se entere de quién es su verdadera madre para que así ella, Amaranta, pueda estorbar la boda de su hija con el botarate de don Diego de Rumblar, tal como se relata en *Cádiz*, octavo episodio de la serie. Montesinos achaca tales incongruencias a la trama folletinesca que sustenta la acción, así como a la prisa con que Galdós componía sus relatos (Montesinos, pp. 107-108).

La primera intervención de tan interesante personaje sirve para dar a entender al lector cómo pese a su aparente amistad, las relaciones entre ella y Lesbia no tienen nada de cordiales, y así hablando del *tête à tête* que acababan de mantener Isidoro Maíquez y la duquesa subraya:

– Tienen que contarse muchas cosas –dijo Amaranta con malicia– Lo mismo sucedió en casa el otro día. [...] el placer es breve y fugaz. Conviene aprovechar las dulzuras de la vida hasta que el horrible hastío las amargue.

Lesbia miró a su amiga... Mejor dicho, ambas se miraron de un modo que no indicaba la existencia de una apacible concordia entre una y otra (II, 47).

Toda la conversación transcrita en este capítulo cuarto, del cual precede la cita anterior, que se supone mantenida durante la cena en casa de la González sirve también para que Amaranta demuestre su conocimiento de cuantos chismes acerca de la presencia de las tropas francesas en la Península circulaban a la altura de aquel año siete en que se encuadran los sucesos novelescos de *La corte de Carlos IV*.

Más adelante la condesa convence a Gabriel para que pase a su servicio y la acompañe a El Escorial, donde sabrá desplegar sus dotes para la maquinación política en el contexto de la conspiración urdida por el Príncipe Fernando en contra de los Reyes y de Godoy. Al final del segundo episodio se relata el enfado de la dama con el joven, porque éste, excesivamente honrado para aquellas intrigas palaciegas, se niega a entregarle una carta confidencial dirigida a Lesbia.

En los episodios siguientes el carácter de Amaranta va revelando nuevas facetas que le son presentadas al lector de manera directa a través de sus propias actuaciones, las cuales consisten muy frecuentemente en las conversaciones confidenciales que mantiene con el narrador/ protagonista, quien, una vez deshecho el equívoco acerca de la índole de sus relaciones con la dama, ha llegado a convertirse en el colaborador más fiel de ésta, la cual sin embargo, debatiéndose entre la simpatía y la gratitud que el joven le inspira frente a sus prejuicios de clase, piensa estorbar la relación entre Araceli e Inés. Así se indica en varios pasajes de los episodios IV, V y VIII. El volumen noveno, *Juan Martín el Empecinado*, presenta la culminación del proceso psicológico de una Amaranta acosada por toda suerte de adversidades, que comprende por fin la auténtica nobleza espiritual de

Gabriel y decide bendecir su unión con Inés, en el momento en que logren encontrarla, claro.

Por último no me resisto a mencionar otro aspecto de tan atractivo carácter femenino, que me parece enormemente revelador de las técnicas galdosianas de configuración de personajes; me refiero al empleo de la literatura en segundo grado. Así se transmiten al lector muy por extenso sus opiniones literarias, tal como se manifiestan en el largo escrutinio de los libros recién publicados que se lleva a cabo en los capítulos quinto y sexto de *Napoleón en Chamartín* (pp. 41-50). Efectivamente, en estos pasajes, divertida referencia hipertextual del otro “donoso y grande escrutinio”, la condesa revisa las obras que le han enviado sus librereros y conversa largamente acerca de ello con el Padre Castillo y otros dos mercedarios amigos suyos, en una escena que trae a la memoria asimismo las numerosas sátiras dieciochescas contra la mala literatura. Tampoco resultan infrecuentes las alusiones a los literatos en el entorno de este personaje desde los comentarios sobre los dramaturgos neoclásicos a las confidencias de la condesa al narrador acerca del apasionado amor que había inspirado a Lord Byron, durante la estancia del gran poeta en Cádiz. Por último hay que destacar la maestría de Amaranta en el manejo de la literatura epistolar, pues se transcriben varias cartas suyas que remite a Santorcaz (IV, pp. 146-148) o a Gabriel (IX, pp. 86-92) quien, sin embargo, nunca reproduce texto alguno de su novia y parece conformarse con las noticias que acerca de ella le da su futura suegra.

Así pues, en lo que respecta a la novela larga, la que constituye el hilo narrativo principal a lo largo de los diez volúmenes, son Inés y Amaranta los principales caracteres femeninos; pero además hay otras mujeres cuya actuación se circunscribe sólo a algún episodio concreto; entre las cuales la González, actriz a quien sirve Gabriel en *La corte de Carlos IV* tiene el importante cometido de introducir al lector en los ambientes teatrales del momento y hacerle evocar el mundillo de *La comedia nueva*. Asimismo destaca el carácter de la severísima marquesa de Rumbler, partidaria furibunda del antiguo régimen, cuyas apariciones en el texto de *Bailén* y en el de *Cádiz*, llegan a emparentarla con otras grandes matriarcas de la narrativa galdosiana. Ahora bien en la nómina de los personajes episódicos sobresale sin duda la atractiva figura de Miss Fly, que tan activamente interviene en *La batalla*

de los *Arapiles*, episodio con el que se cierra la serie. Resultan muy interesantes las resonancias metaliterarias que se advierten en el diseño del carácter de esta inglesita aventurera que encarna la actitud de tantos escritores y artistas extranjeros, ávidos de descubrir en la tradición literaria española los gérmenes del romanticismo. Sin duda por ello merece valorarse este personaje mucho más que por su incipiente enamoramiento de Araceli que despierta las suspicacias de Inés.

### 3. MUJERES DE FICCIÓN EN LA SEGUNDA SERIE

Los volúmenes que constituyen la serie segunda recrean un periodo histórico bastante prolongado –de 1813 hasta 1834– y de muy denso acontecer político; en efecto, desde los sucesos acaecidos en torno a la batalla de Vitoria y al fin de la guerra de la Independencia, que se relatan en *El equipaje del Rey José*, las sucesivas entregas de la serie van novelando los años subsiguientes hasta llegar al desolador panorama planteado a la muerte de Fernando VII, tal como se describe en las páginas de *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Se presentan pues a los lectores veinte años de accidentado devenir histórico y cultural de España a través de los cuales va desarrollándose la supuesta trayectoria vital de Salvador Monsalud, no menos agitada que la de su patria.

La maestría técnica acumulada por el novelista canario se pone de manifiesto con meridiana claridad en la composición de estos relatos. Para empezar, abandona el punto de vista ceñido siempre a la voz y a la percepción de un único narrador en primera persona, que tanta rigidez confería a la presentación de la materia ficcional en los episodios de la primera serie. A partir de ahora, sin embargo, la variedad va a reinar a este respecto en los diez volúmenes de la segunda serie, pues, si bien casi todos ellos están presentados en tercera persona desde la perspectiva de ese peculiar narrador más o menos extradiegético y casi omnisciente que con tanta frecuencia encontramos en el cosmos ficcional del autor canario, no faltan dos o tres títulos cuya materia se le ofrece al lector desde un enfoque autobiográfico como si se tratara de textos escritos por algún personaje (tal es el caso de *Memorias de un cortesano de un cortesano de 1815*, de casi todo el volumen siguiente titulado *La segunda casaca* y de la mayor

parte de *Los cien mil hijos de San Luis* episodios XII, XIII y XVI, respectivamente). Además un periodo tan dilatado como el que comprende el tiempo narrativo de la serie permite un desenvolvimiento mucho más demorado de los caracteres femeninos que a lo largo del mismo establecerán nexos sentimentales con el protagonista.

En el segundo capítulo de *El equipaje del rey José*, episodio que inicia la serie, se menciona ya el nombre de Genara o Generosa, que va a ser la figura femenina más relevante de esta larga novela dividida en diez capítulos extensos. El pasaje a que me refiero presenta a Salvador, que entonces cuenta veintidós años, charlando con su amigo Juan Bragas; procedente como él de la Puebla de Arganzón, y en el transcurso de la conversación Juan evoca la belleza de la novia de Salvador: “¡La pícara qué guapa es!” (XI, 16) –dice– para un poco más adelante sembrar la duda en el corazón del enamorado: “Los paisanos que llegaron el otro día me dijeron que iba a casarse con el hijo de don Fernando Garrote, el cual tiene más dinero que pesáis tú y Generosa juntos.” (XI, 17) Con todo ello el lector queda informado sucintamente del triángulo amoroso que en efecto va a ver concretarse un poco más adelante, cuando Genara rechace furiosamente a Salvador por afrancesado e impulsada por su abuelo acceda a casarse con Carlos Navarro, el feroz guerrillero, medio hermano de Salvador Monsalud, por cierto.

La joven comparece directamente en las páginas del relato ya en el capítulo noveno, si bien hasta el final del siguiente, sólo se transmite su voz, ya que según explica el narrador está hablando con su novio de noche y a través de la cerca del jardín, con lo cual el orden habitual en la presentación del personaje –primero descripción de sus rasgos físicos, después reproducción de sus palabras– queda alterado y por ello el lector debe aguardar bastante hasta encontrar la pertinente información sobre el aspecto de Genara:

–Salvador–repuso desde el contrario lado una dulce y conmovida voz que parecía el gemido del viento entre las hojas– ¿Eres tú?

–Aquí estoy, [...] ¿Me quieres todavía?

–Sí –repuso desde dentro la dulce voz–, te quiero. ¿Por qué has estado tanto tiempo sin escribirme? ¡Cuánto me has hecho llorar! (XI, p. 52).

El amoroso coloquio a través de la tapia, que evoca por cierto el de Calisto y Melibea en su primera cita (Acto duodécimo) sigue (pp. 52-61) hasta que Genara advierte que su novio lleva el uniforme del ejército francés y entonces lo rechaza con violencia gritando enfurecida a su otro pretendiente, el guerrillero patriota, que acaba de llegar: “¡Navarro, mátales, mátales sin piedad!”

En este pasaje de la primera aparición del personaje el lector sólo conoce su voz y alguna parte de su cuerpo, las manos que pasa a través de un resquicio de la cerca, no obstante, a través de sus palabras va advirtiendo: 1º, el amor sincero que profesa a su novio, 2º, la pasión política que inflama su ánimo en odio hacia el invasor y hacia los afrancesados “Dime si te has pasado a los franceses y si es cierto [...] Genara ha muerto para ti, Genara te aborrece” (p. 53), 3º, su incipiente coquetería al elogiar ante Salvador a su rival (p. 59) y por último el despecho que la embarga no tanto por haber descubierto que su novio milita en el ejército de José I, cuanto porque le ha mentido (p. 61). De suerte que esta apasionada escena amorosa, concluye –habiendo quedado planteando dramáticamente el enfrentamiento entre los dos hermanos enemigos políticos y rivales en el terreno amoroso– con el grito de la protagonista que pide la muerte de su amado.

Hasta mucho después, tras haber presentado la actitud de Genara en el campo de batalla, una vez derrotados los franceses, (XI, p. 161 y 162) no encuentra el narrador ocasión de trazar la completa etopeya de la protagonista; de modo que, al contrario de lo que solía ser habitual en la primera serie, los lectores han tenido primero vagas referencias de la joven, más tarde han presenciado su actuación en dos ocasiones y ya como resumen reciben la información de la voz narradora que completa el retrato de Genara Baraona. Resulta curioso por cierto que a un narrador capaz de revelar los más íntimos repliegues psicológicos del personaje, según se ha puesto de manifiesto en diversos momentos de la novela, le parezca imposible un par de páginas más adelante, averiguar las palabras que se cruzaron entre la joven y su afortunado pretendiente:

Largo tiempo transcurrió en conversación muy íntima y cordial, en la cual parecía haber confidencias, declaraciones, riñas, arrepentimientos, promesas y qué sé yo..., todos los dulces amargores de un coloquio amoroso (XI, p. 167).

Esta versatilidad en la presentación de la materia novelesca desde diferentes distancias es procedimiento muy característico del autor canario, que lo maneja con gran maestría en aquellas de sus novelas que están presentadas por la voz de alguien situado fuera de la historia relatada.

Entre las varias mujeres que se relacionan con el héroe en la principal trama novelesca de la serie segunda, la que merece más atención y genera mayor cantidad de texto es su amor de juventud, esta Genara Baraona anteriormente mencionada en torno a la cual se articula una parte importante de la acción y cuya figura traspasa incluso los límites de la serie, ya que también en el último volumen de la tercera y en alguno de la cuarta tropezamos de nuevo con ella y su presencia, por muy breves que sean sus intervenciones, nunca pasa desapercibida.

Una prueba indudable de tal preeminencia se puede advertir en el hecho de que el décimo sexto episodio, *Los cien mil hijos de San Luis*, esté constituido casi en su totalidad por unas memorias de la propia Genara que el narrador se limita a transcribir, a través de las cuales se aprecia no sólo el devenir histórico de aquellos años, sino, la evolución del carácter de la autora del manuscrito en cuestión; resultan atractivas en grado sumo las abundantes reflexiones en torno a la literatura y a los escritores que se deslizan en el texto de esta dama, espía y conspiradora, que llega a ser embajadora oficiosa de la España absolutista ante la corte de Luis XVIII. Como divertido ejemplo que corrobora la importancia que las referencias literarias tienen en la construcción de los personajes se puede aducir la entrevista mantenida por Genara con el Vizconde de Chateaubriand, a la sazón ministro de Luis XVIII, el rey que envió su ejército para ayudar a Fernando VII contra los liberales. A punto de ser recibida por el gran romántico francés la dama confiesa:

Yo sentía vivísimos deseos de verle por dos motivos, por mi comisión, y porque había leído *la Atala* poco antes, hallando en su lectura el más profundo deleite. No sé por qué me figuraba al vizconde como una especie de triste Chactas, de tal modo que no podía pensar en él sin traer a la memoria la célebre canción [...] Pero todo cambió cuando entré [...] en el despacho del célebre escritor que llenaba el mundo con su nombre y había divulgado la manía de los bosques de América, el sentimentalismo católico y las tristezas quejumbrosas a lo René (XVI, p. 49).

Unas líneas más abajo la “diplomática española”, según propia designación, se atreve incluso a intuir la sorpresa que al verla sentiría probablemente el escritor galo, a causa de que ni el aspecto ni las maneras de aquella señora correspondían a los estereotipos que acerca de España y de los españoles se habían forjado los románticos europeos:

Sin duda creía ver en mí una maja de esas que, conforme él dice en uno de sus libros, se alimentan con una bellota, una aceituna o un higo. Debí admirarle mi intachable vestido francés, y la falta de aquella gravedad española, que consiste, según ellos, en hablar campanudamente y con altanería [...]. Pareciome que miraba si había yo llevado el rosario para rezar en su presencia, o alguna guitarra para tocar y cantar mientras durase el largo plazo de la antesala (p. 49).

Bien a las claras se advierte la ironía con que estas líneas perfilan eso que a partir de entonces iba a conocerse como “españolada”.

Merced al cambio de perspectiva que con la transcripción del manuscrito de *Genara* se opera, el lector puede enterarse de primera mano de las circunstancias en que se ha ido desarrollando la existencia de esta mujer desde que se interrumpieron las noticias acerca de ella. Así en el capítulo segundo (XVI, p. 11) indica que se ha separado de su marido, cosa que no extraña en absoluto al lector, que ya conoce la terrible escena ocurrida entre los cónyuges, según se refiere al final de *La segunda casaca*, tercer volumen de la serie (XIII, 193-194). Más adelante confiesa cómo ha reanudado sus relaciones amorosas con Salvador de Monsalud al que se refieren estas reveladoras palabras acerca de sus sentimientos hacia el protagonista:

Aquel hombre había sido enemigo mío, o más propiamente de mi esposo. Desde la niñez nos conocimos; fuimos novios [...] Sucesos lamentables [...] me separaron de él, yo creí que para siempre; pero Dios lo dispuso de otro modo. Durante mucho tiempo estuve creyendo que lo odiaba [...] Circunstancias funestas le pusieron en contacto conmigo diferentes veces y siempre que ocurría algo grave en la vida de él o en la mía tropezábamos providencialmente el uno con el otro, como si el alma de cada cual, viéndose en peligro, pidiese auxilio a su compañera (XVI, pp. 15-16).

A pesar de ostentar Genara Baraona un protagonismo indiscutible y ser la figura femenina dominante a lo largo de la serie, al final de la misma Salvador Monsalud se casa con Solita, otro personaje, que –habiéndose comenzado por responder meramente al tipo genérico de la pobre huérfana desvalida a quien el caballeresco héroe protege– en los siguientes volúmenes de la serie va creciendo en interés y revela cualidades y sentimientos que la individualizan y la hacen merecedora de que el narrador omnisciente transmita con minucioso detenimiento los contenidos de su conciencia en bastantes ocasiones.

Soledad Gil de la Cuadra, a quien llaman Solita o Sola, comparece ante el lector en el tercer capítulo del décimo cuarto episodio titulado *El grande Oriente*. Enseguida se nos ofrece un retrato de la joven que insiste en la insignificancia de su aspecto tan diferente de la belleza que adorna a las otras mujeres cuyos caminos se cruzan asimismo con el de Salvador Monsalud: “Fuera de los ojos negros, que aunque chicos eran bonitos y llenos de luz, no había en su rostro fación ni parte alguna que aisladamente no fuese imperfectísima” (XIV, p. 20), leemos. Claro que el hecho de ser morena y estar en posesión de unos expresivos ojos negros ya parece un indicio bastante fiable para deducir de él el ulterior protagonismo que llegará a ostentar, si se recuerdan las preferencias estéticas de los narradores galdosianos. También se mencionan otras cualidades que la hacen agradable, se anota, por ejemplo, su simpatía y buen trato, o su armoniosa voz, pero el narrador insiste en que el atractivo principal de la muchacha reside en sus cualidades espirituales. El nombre que lleva este personaje, según costumbre arraigada en la producción galdosiana, resulta muy congruente con su papel en la novela, ya que efectivamente está sola en gran parte de los episodios en que interviene, por lo cual el texto ofrece en varias ocasiones los contenidos de su conciencia que revelan un modo de ser reflexivo y caviloso.

Inicialmente, sin embargo, Soledad se comporta como una simple heroína de novela popular, pues las circunstancias que en esta ocasión la rodeaban así parecían requerirlo: en efecto, apenas ha hecho acto de presencia la joven, se relata la dramática escena del prendimiento de su padre don Urbano Gil de la Cuadra acusado de conspirar a favor del absolutismo (XIV, pp. 38-40), así como la hidalga protección que a partir de aquellos

momentos angustiosos va a brindarle Monsalud. Según era de esperar, el agradecido cariño de Solita por el protagonista va en aumento y el lector percibe enseguida que este sentimiento ha dejado de ser puramente fraternal, aunque por supuesto Salvador no lo advierte hasta casi el final de la novela larga, distraído como está por el amor de Andrea y más adelante, ya en el episodio XVI, por la pasión que vuelve a inspirarle Genara.

La índole de la amistad que une a Solita con Salvador sigue explicitándose a lo largo del siguiente episodio *Siete de julio*, en el que los inconvenientes para que esta relación se desarrolle no cesan de acumularse, según el esquema folletinesco. Por ejemplo, el padre de la joven ha sido liberado por intercesión de Monsalud, pero el conocimiento de que éste había tenido un amorío con su segunda esposa, ya difunta, hace que la gratitud hacia su benefactor se transforme en odio intenso. Soledad no se explica por qué los sentimientos de don Urbano han variado tanto y sobre esto trata la conversación que mantiene con Salvador y que ocupa casi por completo el segundo capítulo del relato (XV, pp. 11-19).

Sola y Salvador se casan ya en el episodio final de la serie, si bien esta feliz unión está a punto de malograrse, pues cuando ya el héroe un tanto cansado y no demasiado joven tras veintiún años de peripecias, cae en la cuenta de que ama a Solita, ésta se ha prometido con su mejor amigo, don Benigno Cordero a quien, mientras tanto le había dado tiempo a enviudar pues doña Robustiana había muerto “el once de diciembre de 1826” (XIX, p. 7). Pese a la generosa renuncia de Cordero, que advierte los verdaderos sentimientos de Soledad, la verdad es que ésta no disfruta de un noviazgo demasiado normal, pues las circunstancias políticas mantienen a Salvador alejado de ella e incluso debe casarse por poderes, así que cuando por fin se reúnen ambos aquél es ya su marido, de modo que el desarrollo del discurso novelesco no la permite siquiera disfrutar de las dulzuras del galanteo prenupcial.

La nómina de personajes femeninos de la segunda serie incluye a Andrea, la joven americana, huérfana sobrina de Campos conspirador y amigo de Salvador; el cual mantiene un apasionado idilio con ella, según se cuenta en *El grande oriente*; pero luego tales amores deben terminar por imposición del tío de la joven, que finalmente se casará con el marqués de Falfán de los Godos. Aunque se trata de un personaje episódico, Andrea

merece bastante atención por parte del narrador que la presenta con gran lujo de pormenores, y nos hace saber las peculiaridades de su carácter, su situación social, así como la clase de (mala) educación que ha recibido:

Andrea, cuya crianza en América no había sido ejemplar a causa de la temprana muerte de su madre, tuvo una escuela lamentable. [...] y en cambio del cariño y el agasajo que le negaron dentro de su casa, disfrutaba de una libertad que no conocían las señoritas de aquella época y rara vez las de ésta. [...] Era una criolla voluntariosa, una extranjera intrusa que habrían repudiado Moratín y Cruz (XIV, pp. 79-80).

A continuación viene la demorada descripción de la sensual belleza de la joven y se informa al lector de que Salvador y Andrea hace tres años que son amantes.

Por último hay que mencionar el nombre de Sor Teodora de Aransis, que desempeña una función relevante en el antepenúltimo episodio, *Un voluntario realista*, cuyas páginas refieren los terribles preliminares de la subversión absolutista que desembocará en la primera guerra civil objeto ya de la tercera serie. Sor Teodora logra salvar a Monsalud, que estaba condenado a muerte, convenciendo al feroz guerrillero *Tilín* –verdadero culpable del delito que achacaban al protagonista– para que ocupe su lugar ante el pelotón de ejecución. Sin embargo, no había sido el deseo de hacer que resplandeciera la verdad, sino el amor a primera vista que le inspiró Salvador el motivo que impulsó a sor Teodora, según reconoce ella misma en medio de un intenso autoanálisis, dramáticamente transmitido por medio de una especie de alucinado monodialogo:

De repente vio un espectro que la llenó de mortal espanto. No es justo decir que lo vio, sino que lo sintió dentro de sí [...] La sombra la siguió diciéndole: –¡Impostora! [...]  
 –No, no –dijo sor Teodora [...] no soy tan culpable como parece. Lo que me ha impulsado a representar esta farsa horrible no ha sido una liviandad [...] ha sido lástima, caridad, compasión, amor al prójimo. [...]  
 –Voy a decirte la verdad –declaró la sombra–[...] ese hombre te agrada mundanamente (XVIII, 179-180).

La intimidad atormentada de la conciencia de la monja se desvela a lo largo de las siguientes páginas, de modo que este personaje episódico, sin

relevancia alguna fuera del relato a que pertenece, se yergue con fuerza ante la imaginación del lector gracias a la técnica que en su diseño ha desplegado el narrador.

Otros personajes femeninos transitan por las páginas de los veinte relatos que aquí se han tenido en cuenta; pero pienso que han sido seleccionados los de mayor importancia, bien por su protagonismo en el conjunto de cada serie, bien por el interés de los procedimientos que se han empleado en la descripción de sus caracteres. Además pienso que podría resultar útil un trabajo que llamara la atención sobre las mujeres que figuran en estos episodios, algunas de las cuales anuncian ya a las grandes protagonistas de las *Novelas contemporáneas*.

#### OBRAS CITADAS

BOBES NAVES, C. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1985

FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1990.

MONTESINOS, J. F. *Galdós I*. Madrid: Castalia, 1968.

PÉREZ GALDÓS, B. *Ensayos de crítica literaria*. Madrid: Península (Ed. de L. Bonet), 1990.

Todas las citas de los *Episodios* se han tomado de la edición de Alianza Editorial, por lo cual se indica entre paréntesis el número del relato, en romanos, seguido de la indicación de la página correspondiente.