

Lucila Ansúrez, “diosa y mártir”: la carrera de obstáculos de una hija del pueblo en la España isabelina (B. Pérez Galdós, *Los duendes de la camarilla*, 4ª serie de los *Episodios nacionales*)

Lieve Behiels
KU Leuven

A la hora de estudiar la muy extensa obra de Galdós, se presentan diferentes sendas, entre las que se suele preferir la genérica. Los estudiosos solemos movernos o bien en el campo de las llamadas novelas contemporáneas, o en el de los *Episodios nacionales*, de la obra teatral o de la periodística, utilizando los campos afines en busca de argumentos que fortifiquen nuestros análisis. Esto ha sido el caso, marcadamente, en lo que se refiere a los *Episodios nacionales*, desde los clásicos estudios de Hinterhäuser (1961) y Regalado (1966), hasta los más recientes de Dendle (1980 y 1986), Urey (1989) y Behiels (2001)¹. Es evidente que la consideración de los *Episodios Nacionales* como un conjunto literario específico ha aportado resultados importantes en cuanto a la interrelación de historia y ficción en la obra de Galdós, pero al mismo tiempo ha dejado en la sombra otros aspectos igualmente interesantes.

Lo que nos proponemos en esta contribución es insertar el episodio *Los duendes de la camarilla* en una limitada serie sincrónica que comprende también el teatro y el periodismo galdosianos de principios del siglo XX, a fin de poder destacar en qué consiste la especificidad del personaje de Lucila Ansúrez, la protagonista de este episodio, el tercero de la cuarta serie, publicado en abril de 1903 y uno de los libros menos estudiados del autor. Lucila hace su primera aparición en el episodio anterior, *Narváez* (1902). La descubre el narrador José Fajardo al visitar la ruina del castillo de Atienza, en compañía de su familia. La familia Ansúrez desempeñará un papel estructurante fundamental en la cuarta serie, ya que sus miembros se moverán en diferentes funciones y en los variados espacios en que se desarrolla este conjunto novelesco (Behiels 2001: 58-61). La joven Lucila, enfocada por las miradas masculinas, primero de Fajardo, luego del alcalde del pueblo, queda reducida al estatus de “estatua” en palabras del primero, o, peor, al de “ganado” o de “res”, como dice el segundo (Pérez Galdós 2009: 185). Una visión diametralmente opuesta la proyecta el historiador loco Ventura Miedes, que la venera como una diosa celtíbera y la llama Illipulicia, “la virginal sacerdotisa, la diosa casta, en quien está representada el alma ibera, el alma

¹ Esto no obsta a que existan estudios que manejan un enfoque de tipo transversal, como Ribbans (1993).

española” (Pérez Galdós 2009: 193). La joven entra solo una vez más en el campo visual del narrador en Madrid. Se convierte en una obsesión erótica y en una contrafigura de la reina Isabel II, en cuyo círculo el narrador consigue introducirse. En el juego de similitudes y diferencias entre ambas mujeres busca Fajardo la historia de España (Urey 1989: 109).

Entre *Narváez y Los duendes de la camarilla*, Lucila se transforma de objeto en sujeto de deseo, de diosa estatuaría en persona². Ya no es solo el objeto de las interpretaciones de los demás, sino que da sentido a su propia existencia o, al menos, es lo que intenta. Su historia con minúscula empuja a un segundo plano la Historia con mayúscula de los primeros años 1850 que se resume en pocas palabras: las tensiones entre las fuerzas conservadoras y clericales de la camarilla de Palacio y el gobierno del general Narváez. ¿Cuál fue la vida de Lucila después de que la familia Ansúrez se fuera de Atienza, “muertos todos de miseria y en el mayor desamparo” (Pérez Galdós 2009: 404)? Gracias a una recomendación que les dio Pepe Fajardo para su hermana, monja concepcionista en el convento de Jesús, regentado por la influyente Sor Patrocinio, Lucila entró al servicio de una familia que vive en el Palacio Real, como niñera. El acoso sexual era su pan de cada día. Su amo, metido en conspiraciones palaciegas, la utilizaba como correveidile. Cuenta Lucila: “He sido un poco duende ... a mí me han puesto escondidita entre cortinas para que oiga las conversaciones, y he llevado y traído recados con cifra” (Pérez Galdós 2009: 404). Y así queda explicado el título de la novela. Después del episodio del Ministerio Relámpago (18-19 de octubre de 1849), la joven se negó a volver a Palacio porque no podía vivir entre tanta hipocresía y se refugió en el convento de Jesús, donde permaneció unos pocos días, los suficientes para darse cuenta de que la vida religiosa tampoco le convenía.

Al principio del tercer episodio de la cuarta serie, Lucila está enamorada de un joven militar revolucionario condenado a muerte, Bartolomé Gracián, que vive escondido y depende de la joven para que le alimente y cuide sus heridas. Ella depende a su vez de su círculo íntimo para sobrevivir: de su padre que trabaja en el Teatro Real y de su amiga Domiciana Paredes, que pasó veinte años en el convento de Jesús antes de volver al siglo y de dirigir la cerería de su familia. Lucila no tiene formación de ninguna clase y solo domina las destrezas domésticas. Pero toda su disponibilidad mental queda ocupada por la necesidad de salvar a su amante de la persecución, lo que no le deja espacio para preocuparse de sí misma.

² Aquí nos distanciamos, pues, de las lecturas ‘alegóricas’ del episodio, como la de Ortiz-Armengol: “El Ejército [Bartolomé Gracián] hace la revolución, o la intenta. El pueblo [Lucila] le apoya en lo que puede, y si fracasa le protege y esconde” (1995: 601). El “idilio entre Pueblo y Ejército” (1995: 602) queda cortado por Domiciana, que representa el oscurantismo religioso.

Uno de los grandes logros de la novela son los diálogos entre Lucila y Domiciana en los que se manifiesta el poder creciente que la segunda ejerce sobre la primera, debido a su refinamiento psicológico y su gusto por la intriga. Mientras Domiciana puede imponerse a Lucila gracias a su relativo poder económico, le envidia a esta su atractivo, lo que a Lucila le proporciona un poder erótico que no le sirve de gran cosa puesto que su fe en el amor le impide aprovecharlo. Domiciana se enamora “de oídas” del capitán, gracias a la “ingenua sinceridad descriptiva” (Pérez Galdós 2009: 317) de la joven. El deseo de Domiciana empieza a transparentarse cuando le pide a Lucila sus seductores zapatos rojos puntiagudos (Pérez Galdós 2009: 330). La joven se sabe obligada a sentirse agradecida, pero no sin recelo: “En su alma tomaba fuerza el deseo de ser sola en cuidar y proteger al infeliz capitán. No quería compartir con nadie su abnegación; porque partiéndola o admitiendo la abnegación extraña, creería ceder o enajenar parte de sus derechos al amor de Tomín” (Pérez Galdós 2009: 331).

Las trayectorias de ambas mujeres son paralelas aunque inversas. En lo amoroso, Lucila empieza siendo amante apasionada de un militar revolucionario y terminará aceptando un matrimonio convencional. Domiciana, la monja exclaustrada metida en casa para evitar el qué dirán, se lanza a la vida social y amorosa, “calzada de los chapines rojos, vestida con bata nueva” (Pérez Galdós 2009: 336). Mientras Lucila rechaza tanto el vivir palaciego como el conventual, Domiciana terminará por reanudar los contactos con las religiosas del convento de Jesús —de hecho, se la puede leer como una contrafigura de Sor Patrocinio (Urey 1989:106)— y por mudarse al Palacio, convirtiéndose a su vez en “duende de la camarilla”. Decidida a mover sus influencias para conseguir el indulto de Gracián, exige que Lucila le comunique su nombre y apellido, lo cual implica abandonarle otra parcela de control sobre el capitán: “Alguien que no era ella cuidaba de darle sustento y comodidades; alguien que no era ella mejoraba su alojamiento, alguien que no era ella le aseguraba al fin la libertad y la vida misma” (Pérez Galdós 2009: 337).

Gracias a los cuidados de Lucila, Gracián había recuperado la salud y la pareja se había mudado a la calle de San Bernabé, situada en un barrio menos poblado cerca de la Ronda de Segovia. Exactamente en la mitad de la novela, en el capítulo 17 de los 34, se produce la desaparición de Bartolomé Gracián. Empieza la búsqueda infructuosa de la joven, que sospecha a Domiciana y se propone arrancarle una confesión, amenazándola con un cuchillo. El “poder blando” de la monja exclaustrada puede más que el furor desesperado de Lucila, que pierde el arma. Lucila se da cuenta de que “la heroica maña más potente que la fuerza heroica” (Pérez Galdós 2009: 379) de Domiciana ha prevalecido y tiene que satisfacerse de

un relato que no acaba de convencerla: “¿Era mentira que parecía verdad, o una de esas verdades que se adornan con las galas del arte de la mentira verosímil?” (Pérez Galdós 2009: 382). Después de esta conversación que se explaya sobre tres capítulos, Lucila sigue sin conocer la verdad que anhela (Behiels 1995).

Domiciana no es el único personaje cuya trayectoria presenta un paralelismo con la de Lucila. Rosenda, una viuda joven, es la amiga del teniente Castillejo, metido como Gracián en actividades subversivas, ahora preso y a punto de ser mandado a Filipinas. Cuando Lucila le dice que va a buscar trabajo, pues, dice “de algún modo he de vivir”, Rosenda replica: “¿Trabajo ha dicho, para una mujer pobre y sola? Diga que va en busca de miseria.... ¡Afañes, vida de perros! ¿para qué?, ¿para un mal comer y para que se rían de una?” (Pérez Galdós 2009: 373). Rosenda pinta un panorama desolador de la vida laboral femenina y le pide a su amiga “que no se meta en trabajillos de aguja, quemándose las pestañas por dos reales y medio al día, porque en ese trajín se morirá de hambre, y se perderá con un albañil o un zapatero, que es la peor perdición que puede salirle” (Pérez Galdós 2009: 373). Rosenda opta por buscarse un protector que la entretenga, pero Lucila no quiere seguir este camino.

Lucila sigue dependiendo de la caridad ajena. De Domiciana ya no quiere aceptar nada, y ahora son los dueños del último refugio que había encontrado para Gracián los que le ofrecen el sustento, a cambio de trabajo doméstico. Antolín de Pablo y su mujer la llevan a la Villa del Prado para que se reponga. Finalmente es conducida a la única salida que le queda para vivir honradamente, “no teniendo más que el día y la noche” (Pérez Galdós 2009: 388), el matrimonio con un labrador mayor y rico. Aunque no se puede negar el impacto del chantaje socioemocional ejercido por el entorno de la joven, ésta se reserva el tiempo necesario para convencerse de que la decisión de casarse es éticamente correcta. Vicente Halconero la gana para sí no tanto gracias a sus espléndidos regalos materiales, sino ofreciéndole educación. Ordena que le pongan a su novia unos maestros para que aprenda a escribir y adquiera nociones de cultura general. Y “estas órdenes, reveladoras de un interés profundo y de un cariño intenso, fueron las que más hondamente penetraron en el alma de Lucila” (Pérez Galdós 2009: 397).

Al final de la novela, en el momento de la celebración nupcial, el narrador reanuda con la presentación alegorizante del personaje: “era realmente una diosa del Olimpo con disfraz de española y madrileña” (Pérez Galdós 2009: 422). Pero el sufrimiento la ha marcado y humanizado: “la diosa y mártir” (Pérez Galdós 2009: 422) condena al olvido el amor pasional, sacrifica su libertad y se convierte en esposa honrada. De tal modo escapa a la marginalidad. Es esta la interpretación de la propia Lucila, enfocada por el narrador:

“Contenta estaba Lucila, viéndose rodeada de tanto cariño y respeto, y sintiéndose a tan considerable altura en la escala social, que desde allí volvía los ojos hacia su antiguo ser y apenas lo vislumbraba” (Pérez Galdós 2009: 422). La unión entre la joven marginalizada y el labrador rico puede leerse como un ejemplo de una nueva clase media, de la unión de las clases existentes para llegar a la sociedad interclasista que busca Galdós a principios del siglo XX (Fernández Cordero 2020: 24-25).

El episodio se termina reconectando la historia vital de los personajes de ficción con la Historia con mayúscula: después de la boda, el dos de febrero de 1852, los invitados salen a la calle para ver pasar a la comitiva real, ya que los reyes van a llevar a bautizar a la infanta recién nacida a la basílica de Atocha. Pero la comitiva no pasa, puesto que el cura Merino, que desempeña un papel secundario en el episodio, ha intentado asesinar a la reina, utilizando en la ficción novelesca el cuchillo que Domiciana arrebató a Lucila y le regaló.

El entorno campesino en el que se va a integrar Lucila no es sinónimo de pobreza, atraso e ignorancia. Halconero dirige una empresa agrícola productiva y no se aísla del contexto urbano, cuya oferta cultural aprecia. Representa el futuro del campo español deseado por Galdós en artículos de prensa de inspiración regeneracionista, como “Rura” (07/01/1901) o “Más paciencia” (31/01/1904) (Fernández Cordero 2020: 114-115). En el primero de estos textos, Galdós apela a conciliar “la vida urbana con la vida agrícola, aspirando a la suprema síntesis, que ha de alegrar nuestra existencia, restaurando la higiene cerebral, atenuando nuestro neurosismo, y haciéndonos más fuertes y al propio tiempo más religiosos, más dueños de la Naturaleza y menos accesibles a la duda y al escepticismo” (Pérez Galdós 2004: 860). Y es exactamente el tipo de vida que Lucila va a llevar.

En el episodio *La revolución de julio* vuelve a figurar fugazmente, ya madre de un niño pequeño. Vuelve a ser un personaje visto desde fuera, desde la perspectiva mitologizante de Pepe Fajardo para quien es “el ideal símbolo de nuestra querida patria” (Pérez Galdós 2009: 548) y desde la perspectiva donjuanesca de Bartolomé Gracián; cuando este quiere reconquistarla, el narrador Pepe Fajardo se lo impide y lo mata.

Si ensanchamos la mirada para considerar otras trayectorias femeninas en la obra de Galdós de principios del siglo XX, observamos más casos de movilidad social. Nos limitamos al texto más cercano a *Los duendes de la camarilla*, la obra de teatro *Mariucha*, cuya redacción se termina en marzo de 1903. El estreno tiene lugar en Barcelona el 16 de julio del mismo año (Arencibia 2020: 560). La protagonista, de ascendencia noble, se encuentra sin recursos y podría reparar su situación mediante un matrimonio ventajoso, pero opta por otro camino, inspirada por el ejemplo de León, que se está redimiendo de un pasado de parásito

gracias al trabajo. La protagonista empieza su trayecto comercial con un capital social y cultural bien superior al de Lucila Ansúrez, lo cual la inspira para empezar su propio negocio y le proporciona clientela. El conflicto central opone una aristocracia en decadencia que quiere recuperar su poder gracias al caciquismo y una clase media que quiere liberarse de prejuicios clasistas. *Mariucha* enfoca, pues, otro aspecto de la temática regeneracionista. Tanto Lucila como María participan del ‘impulso utópico’ (Jameson 2007: 4) que recorre la obra galdosiana del siglo XX, expresado por los protagonistas de *Mariucha* al final de la obra: “MARIA: Delante de nosotros hay mucha vida, afanes, alegrías. LEÓN: El cuidado inmenso de las vidas presentes ... de las vidas futuras” (Pérez Galdós 1903: 271).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENCEBIA, Yolanda (2020): *Galdós. Una biografía*. Barcelona: Tusquets.
- BEHIELS, Lieve (1995): “La búsqueda del amor, de la verdad y de la historia: *Los duendes de la camarilla* (1903)”, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, I, pp. 39-49.
- (2001): *La cuarta serie de los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberamericana/Vervuert.
- DENDLE, Brian (1980): *Galdós. The Mature Thought*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- (1986): *Galdós. The Early Historical Novels*. University of Missouri Press.
- FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina (2020): *Galdós en su siglo. Una novela para el consenso social*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- HINTERHÄUSER, Hans (1961): *Die Episodios nacionales von Benito Pérez Galdós*. Hamburg: De Gruyter.
- JAMESON, Frederic (2007): *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London/New York: Verso.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1995): *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1903): *Mariucha*. Madrid: Obras de Pérez Galdós.
- (2004): *Prosa crítica*. Introducción y edición de José-Carlos Mainer. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2009): *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Edición de Dolores Troncoso. Barcelona: Destino.
- REGALADO, Antonio (1966): *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)*. Madrid: Ínsula.
- RIBBANS, Geoffrey (1993): *History and Fiction in Galdós’s Narratives*. Oxford: Clarendon Press.
- UREY, Diane Faye (1989): *The Novel Histories of Galdós*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.