

## DE NUEVO SOBRE EL MOTIVO ORNITOLÓGICO EN *FORTUNATA Y JACINTA*

Leonardo Romero Tobar

Los lectores contemporáneos de Galdós, sin dejar de admirar su apropiación de la técnica narrativa de Zola, advertían también el denso componente artístico que mostraba cada una de sus novelas. Valga el testimonio del catedrático vallisoletano Muñoz Peña (9-10) en la extensa reseña que dedicó a *Fortunata y Jacinta*:

[Galdós] aunque estudia y reproduce el detalle, lo minucioso y lo que se ha dado en llamar *lo experimental* en la novela, procura revestir este experimentalismo con las galas de la poesía, con la gracia y finura del estilo y con la delicadeza del pensamiento, tal como cumple el verdadero artista, que no debe buscar únicamente la parte negativa de los objetos en lo que a lo bello se refiere, o sea el lado deforme y feo, sino en primer término la belleza sin renunciar por eso a la descripción y pintura de la verdad y de la naturaleza.

Desde aquellos tiempos, la polarización crítica en la lectura de las novelas galdosianas oscila entre su visión como un contundente documento que refleja los conflictos sociales de la España de su tiempo y la interpretación abierta hacia otras dimensiones de valor simbólico universal. Los críticos adscritos a la primera dirección emplean la remisión de las ficciones galdosianas a las circunstancias históricas del tiempo en el que se escribían estos textos; los indagadores de los significados metafóricos acostumbran a leer las páginas galdosianas a la luz de intertextualidades religiosas, mitológicas o, simplemente, literarias.

Por razones que no son ahora del caso, la crítica aplicada a *Fortunata y Jacinta* sintetiza ambas posiciones de modo singular en un amplio—y, por fortuna, no concluido—despliegue de escolios y comentarios que, en el plano de la lectura simbólica, ha abordado, entre otros varios elementos, la significación emblemática de objetos tan propios de la vida cotidiana como son los botones de la ropa, los relojes domésticos, las telas comercializadas, la falsa moneda, el agua del consumo urbano... Pues bien, un aspecto imprescindible de la divergente lectura que se ha hecho de esta novela es el punto que toca a la relación habida entre la protagonista y el mundo de las aves—el “nacimiento de Fortunata” que sintetizó en expresión feliz Stephen Gilman—, punto que abrió un amplio debate en el que se han contrapuesto hermenéuticas de base histórico-documental y lecturas poéticas fundamentadas en la asociación inevitable que interrelaciona los productos artísticos entre sí.<sup>1</sup> Una contribución más a tan dinámica lectura es la que presento en las páginas siguientes que están dedicadas al emocionante pasaje en el que Juanito evoca, durante el viaje de novios, el modo maternal con el que Fortunata alimentaba a los polluelos de su “ganado”:

Después criaba los palomos a sus pechos. Como los palomos no comen sino del pico de la madre, Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno tan bonito! Sólo que tenía muchos rasguños que le hacían los palomos con los garfios de sus patas. Después cogía en la boca un buche de agua y algunos granos de algarroba, y metiéndose el pico en la boca, les daba de comer...Era la paloma madre de los tiernos pichoncitos ...Luego les daba su calor natural...les arrullaba, les hacía *rorroóó*...les

cantaba canciones de nodriza...¡Pobre Fortunata, pobre *Pitusa!*... ¿Te he dicho que la llamaban la Pitusa? ¿No? Pues te lo digo ahora. (I: 228)

### La iconografía cristiana del Pelicano y, al fondo, el mito de la Madre

La lectura simbólica de muchos aspectos de la novela de 1886-87 incide directamente en el generoso empleo que Pérez Galdós hizo de los mitos, tantos los propios de la tradición cultural mediterránea como los arraigados en tradiciones del Norte de Europa o del Oriente Próximo. El añadido de explícita significación humana que aportan los mitos a la percepción de un mundo exterior, oscuro y difícil de interpretar, fue empleado por el novelista canario desde sus primeras invenciones narrativas; Ulrich Prill y Alan Smith son los estudiosos que más recientemente han subrayado la notable presencia de este recurso en la obra de nuestro autor, un procedimiento que, desde el punto de vista de la resonancia literaria de los textos, ayuda a entender las citas galdosianas de textos venerables de las tradiciones clásicas greco-latina, judeo-cristiana o áureo-secular hispana.

La impregnación de estas corrientes penetraba la vida cultural del XIX con una fuerza tal que se hacía patente tanto en las citas literales con las que los hablantes esmaltaban su conversación como en las representaciones iconográficas más convencionales que adornaban los espacios abiertos de las ciudades y los espacios cerrados del tráfico social. Y las novelas “realistas” o “naturalistas” no podían menos que reflejar estos elementos como otras tantas manifestaciones reales de la vida cotidiana. *Fortunata y Jacinta*—como las otras novelas de Pérez Galdós—ofrece testimonios suficientes de una y otra forma de impregnación<sup>2</sup> y a ella se alude de forma trasparente en la confesión de Juanito arriba transcrita.

No resulta por tanto una asociación disparatada ver el cuidadoso mantenimiento de los pichones acogidos en los pechos protectores de Fortunata como una reelaboración del motivo iconográfico cristiano que representaba la figura del pelicano como una figuración del Cristo que da su sangre para el sustento y salvación de los hombres. Este motivo había tenido una elaborada tradición escrita en los bestiarios medievales y había encontrado su traducción plástica en la figuración del ave palmípeda que alimenta a sus polluelos con su propia sangre. Tal transformación mítica la expone el *Fisiólogo atribuido a San Epifanio* en estos términos:

El pelicano sobresale en todas las aves en el amor a la prole. La hembra se echa en el nido, custodiando a sus polluelos, les da calor y los abraza y llegara a herirles con sus excesivas caricias, hasta el punto de perforar sus costados y morir aquellos. Transcurridos tres días llega el pelicano macho y encuentra muertos a los polluelos; se angustia sobremanera y arrebatado de dolor golpea su propio costado y lo taladra y fluye la sangre que, gota a gota, deja caer sobre las heridas de los polluelos muertos, los cuales, de esta manera son devueltos a la vida. Así, Nuestro Señor Jesucristo, cuyo costado atravesó

una lanza y del que brotó al instante sangre y agua, derramó su sangre sobre sus hijos muertos, esto es sobre Adán y Eva y el resto de los profetas y sobre todos los muertos, e iluminó el universo mundo, y trajo aquellos a la vida de nuevo mediante tres días de su sepultura y su resurrección. De ahí que dijera el profeta, me parezco al pelicano del yermo. (Sebastián 53-54)

En las tablas y tallas góticas que representan escenas de la crucifixión es frecuente la inclusión de este motivo iconográfico del pelicano, al que se alude también en textos literarios tan significativos como la *Divina Comedia* o *La Celestina*,<sup>3</sup> un rasgo constructivo que transmigró como elemento simbólico y decorativo a las puertas de los sagrarios donde aparece como motivo alusivo a la figura de Cristo.

La figuración de Fortunata como un ave que alimenta a los polluelos, además de confirmar la recurrente imagen ornitológica que, según Gilman y sus seguidores, la visualiza en metáfora del proyecto vital compendiado en el aserto imperativo “yo también puedo ser ángel”, intensifica su profunda vivencia maternal haciendo trascender a la humilde muchacha de la Cava de San Miguel hacia dimensiones de resonancias sagradas, ya que el sagrario y la Hostia en él custodiada funcionan en otro momento de la obra como metáfora esencial de su maternidad.

Me refiero a la etapa purgativa que vive Fortunata en el convento de las Micaelas, un lugar en el que la hipertrofia de los símbolos y la liturgia de la tradición cristiana están aplicadas a la reeducación de las mujeres que en él se albergan. En este escenario, mientras cristaliza su cambio de estado social, Fortunata conoce a Mauricia la Dura y experimenta los primeros movimientos de conciencia que la proyectan sobre su rotunda voluntad de esposa y madre. Las fantasías oníricas —“algunas noches tenía sueños extravagantes”<sup>4</sup> — el imaginado mensaje que le transmite la Hostia consagrada —la “*idea blanca*” —sientan los fundamentos de su proyecto vital en una secuencia inmediata a la elocuente alucinación que sufre Mauricia, quien, después de ingerir una botella de vino, se imagina a sí misma como liberadora de la Hostia consagrada que guarda el sagrario para restituir al Niño-Dios en el regazo de su Madre. Este pasaje es un momento capital de la novela y viene a simbolizar la frustración de las tres mujeres jóvenes, Jacinta, Mauricia y Fortunata, que están viviendo los arrebatos de la maternidad.<sup>5</sup> Del sagrario soñado por Mauricia el lector sólo llega a saber que estaba protegido por un Crucifijo, signo cristiano que reitera de forma implícita la alusión al motivo del pelicano maternal en el mismo sentido en el que se había situado la representación de Fortunata evocada por Juanito.

El efecto constructivo que cumple esta alusión simbólica tiene su reduplicación en momento tan decisivo del relato como el de la muerte de la protagonista, cuando vuelven a aparecer sus pechos y su sangre. En esa fatal circunstancia los senos han dejado de ser fuente nutricia —“El hijito pidió y tomó el pecho; pero no debía de encontrar muy abundante el repuesto, cuando a cada instante apartaba la boca, chillando desesperadamente” —, y la hemorragia que ha acometido a Fortunata es el síntoma de su extinción: “Parece que me voy en sangre...Hijo mío, Dios me quiere separar de ti; y ello será por tu bien...Me muero; la vida se me corre fuera, como el río que va a la mar” (II: 516, 520). Es el momento en el

que se extingue la vida y se concluyen las atenciones alimentarias prefiguradas en aquellos entrañables cuidados que Fortunata prestaba a las crías de las aves.

El pecho es, pues, símbolo y sinécdoque de la madre al mismo tiempo que, en la estructura del relato, funciona como una isotopía constructiva de apertura y cierre ya que la narración de la emocionante biografía de Fortunata se inicia y concluye con sendas referencias simbólicas a las funciones primordiales que ella cumple como *alma mater* y, una vez que éstas se han agotado, una voz de la novela podrá enunciarse de forma contundente que “el pájaro voló”.

La figura de la madre, como es sabido, tiene una presencia abrumadora en las novelas del autor canario, tanto las madres reales de los personajes ficticios como la mítica Madre a la que remiten bastantes elaboraciones imaginísticas tejidas en estos textos (Smith 109-26). En *Fortunata y Jacinta*, por supuesto, las madres reales desempeñan un papel fundamental, hasta el punto que la maternidad—fecunda o frustrada—talla el más llamativo relieve significativo de la obra. Pero la penetración de la imagen mítica de la madre no deja de estar presente; lo ha expuesto de forma meridiana Edith Moss Jackson:

It may be said that *Fortunata y Jacinta* is a modern versión of the myth of Demeter, and that it belongs not only to art but also to the timeless and universal mythic reservoir. The homology between Persephone and Pituso as agents of balance of two opposing orders, is supported by the association with naming and seasonal codes. (128)

Según mi lectura, esta visión de Fortunata recibe un *plus* de significación simbólica al superponerla al motivo del pelícano, de tan intenso cultivo en la tradición iconográfica cristiana. Desde luego que si apareciera en el curso del texto una referencia directa a la representación del pelícano, la identificación simbólica que aquí planteo hubiera tenido un fundamento absolutamente seguro. No lo hay expresamente manifiesto como sí se hacen notar otras figuraciones sagradas de la Virgen María, del crucifijo, de la custodia y de otros elementos propios del culto y la liturgia (Sopeña 140-57). La dimensión “realista” de esta novela ancla en estos referentes la caracterización de las prácticas religiosas de sus personajes y la de los efectos psicológicos que su cumplimiento genera en ellos mismos.<sup>6</sup> Ahora bien, la inexistencia de la cita explícita a la iconografía del pelícano lo que hace es potenciar la función asociativa y simbólica, propia y natural de un texto creativo, y *Fortunata y Jacinta* es más que un mero documento crítico sobre una sociedad y un tiempo histórico.

DE NUEVO SOBRE EL MOTIVO ORNITOLÓGICO EN  
*FORTUNATA Y JACINTA*  
NOTAS

71

<sup>1</sup> A partir del artículo seminal de Stephen Gilman— “The birth of Fortunata”,—se sucedieron las intervenciones que tomaban partido por una u otra dirección; recuérdense las más cercanas al trabajo de Gilman (de Carlos Blanco-Aguinaga, Roger L. Utt, Agnes Moncey Gullón o de Vernon Chamberlin).

<sup>2</sup> Por ejemplo, en una misma secuencia, un caso de impregnación textual—el “¡Vive Dios que pudo ser!” exclamado por Ballester—y la descripción de un motivo ornamental que decora el despacho de medicinas: “[Ballester] señalaba a un emblema pintado en el techo de la botica, en el cual estaban, decorativamente combinados, la serpiente de Esculapio, el reloj de arena del Tiempo, un alambique, una retorta, el busto de Hipócrates y una calavera” (II: 313, 315). Bien conocidos de los galdosistas son los resonancias clásicas en *La Sombra, Doña Perfecta, La de Bringas, Tristana, Alceste*... Sin acudir a la proyección clásica sobre otros novelistas del XIX, es conveniente tener en cuenta el trabajo de José Antonio Caballero López.

<sup>3</sup>“(San Giovanni) Questí è colui che giacque sopra l petto/ del nostro pellicano, e questi fue/ di su la croce al grande officio eletto” (“Paradiso”, Canto XXV, vv. 112-114). “Celestina.- El pellicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas” (acto IV).

<sup>4</sup> Recuérdese que esta afirmación corresponde al diálogo de Fortunata y Mauricia, que puntea esta última con el aserto “lo que una sueña tiene su aquel” (I: 631).

<sup>5</sup> En momentos de zozobra emocional para Fortunata, muerto su primer hijo y a punto de contraer matrimonio con un hombre que no es el suyo, resulta muy verosímil la interpretación que da Pedro Ortiz Armengol a este pasaje: “La clave es aquí la separación de madres e hijos, hecho que opera en las tres mujeres que están en estas páginas. Mauricia está separada de su hija Asunción, la niña presumidilla. Fortunata no tiene hijo porque lo perdió. Jacinta no lo tiene porque nunca lo tuvo, pero lo desea” (362).

<sup>6</sup> Recuérdense las varias alusiones a la Virgen de la Paloma, el parecido que observa Juanito entre los ojos de Fortunata y los de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Ginés o la familiaridad con que Estupiñá se movía en las iglesias de su barrio y que, al concluir sus devociones “saludaba con la mano a las imágenes como se saluda a un amigo que está en el balcón” (I:178).

## OBRAS CITADAS

- Alighieri, Dante. *La divina commedia*. Commentata da Isidoro Lungo. Firenze: Le Monnier, 1938.
- Blanco-Aguinaga, Carlos. "Sobre El nacimiento de *Fortunata*". *Anales Galdosianos* 3 (1968): 13-23.
- Caballero López, José Antonio. "La presencia del mito clásico en el costumbrismo español del XIX". *Logos, Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*. II, 2 (2002): 5-21.
- Chamberlin, Vernon A. "Aristophanes' *The Birds* and the Ornithological Tour de Force in *Fortunata y Jacinta*". *Hispanic Review* LV (1987): 165-80.
- Gilman, Stephen. "The birth of *Fortunata*". *Anales Galdosianos* 1 (1966): 71-83.
- Moncy Gullón, Agnes. "The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*". *Anales Galdosianos* 9 (1974): 51-75.
- Moss Jackson, Edith. *Myth and Meaning: A Paradigmatic Analysis of Galdós' "Fortunata y Jacinta"*. Potomac, MD: Scriptura Humanistica, 2002.
- Muñoz Peña, M. *Juicio crítico de "Fortunata y Jacinta"*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera, 1888.
- Ortiz Armengol, Pedro. *Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta"*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. 2 Tomos. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Crítica, 1983.
- Prill, Ulrich. *Wer Bist Du-alle Mythen Zerrinen: Benito Pérez Galdós als Mythoklast un Mythograh*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Bruno Damiani. Madrid: Cátedra, 1982.
- Romero Tobar, Leonardo. (Reseña del libro de Alan Smith). *Revista de Literatura* 136 (2006): 688-90.