# *¡JUSTICIA AL PUEBLO!*: UNA APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES DE *LA TRIBUNA*

Javier López Quintáns
*Universidade de Santiago de Compostela*

Los personajes de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán participan de cierto eclecticismo compositivo y de un mosaico de influencias en los que subyacen, por ejemplo, técnicas realista-naturalistas y resortes de la novela de folletín. En sintonía con lo que ha venido apreciando la crítica (González Herrán 1988, 1989; Palomo 1989) considero que en torno a ese eclecticismo se coaliga un substrato romántico, con fórmulas efectivamente realistas, costumbristas y de talante naturalista, y también ciertos mimbres de novela social (tal y como apuntó Gullón 1976). Pero, ante todo, recordando palabras de Sotelo Vázquez (2019), creo conveniente poner en valor que la novela se sustenta en procedimientos de documentación y observación, propios de dichos métodos realista-naturalistas, que son eco en parte de algunos mecanismos compositivos de obras como *L'Assommoir* de Zola (para González-Arias 1990: en ambas percibimos un conflicto social determinante en el fracaso de las actantes sujeto). Con todo, la misma Pardo Bazán advirtió que:

> Para narrar ese episodio tremendo de la vida femenina, que debe caber en el arte, esa suprema crisis de la maternidad, donde no hay nada de licencioso o provocativo, e impera la austeridad profunda del dolor, he rehuido la descripción clínica de Zola en *Pot-Bouille*, haciendo que la tragedia se represente entre bastidores, y que el odio supla a la vista. No sé lo que inspirará a las

> mujeres arrebatadas e indoctas del naturalismo: por la parte que le toca a *La Tribuna*, no será de fijo el amor libre dogma de la iglesia romántica jorgesandiana, nunca de la naturalista, como V. sabe perfectamente («El naturalismo y el arte. Reincidiendo», en *La Época* –Madrid, 14 de abril de 1884– y *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1884, pág. 1; edición de Sinovas Maté 1999: 134).

En los «Apuntes autobiográficos» (incluidos en la primera edición de *Los Pazos de Ulloa,* 1886) nos decía doña Emilia que «Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas de grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: "¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones?"» De sumo interés son las precisiones acerca del citado proceso de observación y documentación que sigue la escritora, próximo a la biomorfología del lenguaje naturalista (a juicio de Sobejano 1988: 603):

> Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir. Me procuré periódicos locales de la época federal (que ya escaseaban); evoqué recuerdos [...] y reconstruí los días del famoso Pacto, episodio importante en la historia política de esta región [...].

Es esa observación el germen de escenas y estampas de la novela, y de sus palabras se desprenden las implicaciones simbólicas del descenso al mundo de la fábrica a través del paralelismo dantesco (como comentaron Rodríguez y de Kelly 1975: 385):

> El verdadero infierno social al que puede bajar el novelista, Dante moderno que escribe cantos de la comedia humana, es la fábrica [...]. Tampoco se me ha borrado una impresión que ahora se me representa vivísima. El día que presencié la curiosa saturnal de mujeres solas que describo en *La Tribuna* bajo el título de «Carnaval de las cigarreras», llamó mi atención por su garbo y donosura una muchacha como de veinte años [...]. Pasó el tiempo, y supe que se había suicidado una «chica de la fábrica» por amores mal correspondidos. Era el alegre estudiantillo, la bailadora de luminoso reír [...][1].

1. Cito por la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (1999: 47-49).

Quiero resaltar que en la caracterización de Amparo hay un probable modelo real. La observación de la realidad la conduce a una figura humana: «se había suicidado una "chica de la fábrica" por amores mal correspondidos», subrayo, nos dice en los «Apuntes autobiográficos». Esta circunstancia con probabilidad influye en la elaboración de *La Tribuna*, en la que conviven los rasgos costumbristas (en el paisanaje marinedino, bajo disección de la escritora) con la descripción de dinámicas sociales de un determinado contexto social y con la construcción de funciones actanciales deudoras del folletín y de cierto sustrato romántico.

Me ocupo en las siguientes líneas de la presentación de los personajes de la novela pardobazaniana, teniendo en cuenta, de una parte, aquellos aspectos que configuran su unidad psicológica y proto-prosopográfica, *ergo*, los principios de caracterización de sus estados de conducta, los parámetros que definen su carácter y los rasgos de prefiguración de su presentación física, ofrecidos sustancialmente a través de la voz narradora (cuya condición e intención podemos entender como tangencial a la omnisciencia, y diseminada con incursiones autoriales y segmentos en estilo indirecto libre); junto con el testimonio directo de los actantes: esto es, cómo ven o consideran ciertos personajes a *otros*, con todo lo que entraña el acercamiento a la alteridad (la visión de un personaje condicionada por las dinámicas actanciales con los demás, en sus funciones compartidas o disonantes según qué contextos; una visión actancial plasmada en la diégesis en filias o fobias semantizadas, alianzas o enfrentamientos vertidos en la acción narrativa). De otra parte, junto con la unidad psicológica y prosopográfica, tendré en cuenta elementos que configuran la unidad de acción: actitudes, comportamientos, acontecimientos en los que se implica el personaje (el conjunto de *motivos* que lo impulsan, según consideraba Tomachevski, 1982), en dinámicas de alianzas o conflictos bajo proceso de *junción-disjunción* actancial, sin obviar cuando estén condicionados e incursos (al entender de Luckács 1919; o Goldmann 1967) en las peculiaridades históricas que ofrece la novela. El artista, al modo de entender aristotélico en su *Poética*, en un paso iniciático imita acciones reales, las cuales específicamente en el autor realista decimonónico pueden ser la base para la implosión de la ruta creativa. Ante todo, los actantes superponen confluencias sémicas que acotan una dimensión funcional insoslayable (Greimas 1969). Por dicho motivo, veré, asimismo, que los mismos personajes se agrupan

en jerarquías, desde la función protagónica en actantes como Baltasar y Amparo, a los que se aproxima a la zaga Chinto, cuyos rasgos de las unidades citadas gozan de relevante peso en el discurrir narrativo, hasta importantes secundarios, díganse Josefina o la *Comadreja*; para al fin concluir con el nivel de menor definición actancial, el que denomino como integrado por personajes *comparsa*, *verbi gratia*, los constituidos por colectivos o grupos sociales sin perfil individualizado, pero componedores de estampas o escenas relevantes en la novela (no solo en la fábrica, sino también en momentos clave como la recepción de los delegados de Cantabrialta).

De entrada, conviene tener en cuenta que los contextos temporales de la obra son el primer marco, global, que facilita la caracterización de los actantes. Sobre ello han dado ya esclarecedores detalles los profesores González Herrán (2012) o Thion (2012):

a. Un primer bloque, que abarca los capítulos I, II y III, en marzo de 1867;

b. El segundo, con los capítulos IV-V, en enero de 1868;

c. El VII: verano de 1868;

d. El IX, en septiembre de 1868;

e. El XXII, febrero y marzo de 1870;

f. El XXVII, febrero de 1871;

g. El XXXI, mayo de 1872;

h. El. XXXII, verano de 1872;

i. El XXXIII, otoño de 1872;

j. El bloque comprendido entre XXXIV y XXXV, diciembre de 1872-enero de 1873;

k. El XXXVI,enero de 1873;

l. El XXXVII, febrero de 1873;

m. El XXXVIII, el 11-12 de febrero de 1873.

El epicentro de las dinámicas actanciales de *La Tribuna* está ocupado por el personaje de Amparo. Su evolución, junto con la de los acontecimientos históricos que acotan la novela, recibió una interesante aproximación por parte de González Arias (1984). Comentaba la autora

la transición de la protagonista desde la muchacha de 13 años de las primeras páginas[2] a la mujer en los gérmenes de la revolución del 68.

Amparo, que se forja como tribuna del pueblo en la atmósfera de un período convulso, participa de espacios de tensión desde la condición de una clase (su clase social) opuesta al estatus del círculo de Baltasar; pero también entre los vértices conservador y republicano de la fábrica de tabacos, con un momento decisivo de desencanto ante la proclamación de un extranjero, Amadeo de Saboya, como rey de España. Amadeo de Saboya no representa únicamente para la cigarrera la pervivencia de un modelo anacrónico de estado, el monárquico, sino también la *usurpación* de un extranjero. Entremedias de las dinámicas tensionales referenciadas, conocemos los prolegómenos, los inicios y el engalanado amoroso con el punto álgido de la relación con Baltasar, a lo que sucede la desilusión, tras degenerar la proximidad afectiva en la indiferencia del amante y el abandono de la palabra dada. Con la proclamación de la república, el tan ansiado ideal político, Amparo vive en una situación personal penosa: habiendo dado a luz a su primer hijo, conoce que Baltasar ha partido a Madrid. Sola y traicionada, pide justicia; este motivo temático (el de la madre soltera y el engaño que padece) puede estar inspirado en la novela de folletín, a juicio de Sánchez Reboredo (1979: 577).

Marineda, trasunto de la ciudad de La Coruña, ocupa un lugar central a la hora de dimensionar la caracterización de los personajes. A mi modo de ver, es preciso dar la relevancia que se merece a la urbe, sus espacios y sus perfiles cronotopográficos, como impulsores de los agentes actanciales, junto con el peso que se les otorga a los rincones marinedinos en el universo compositivo pardobazaniano en general y en la delimitación de conflictos narrativos en particular; así lo demuestra la reincidencia de la evocación de Marineda en otros textos, caso de *De mi tierra,* y asimismo en novelas como *La piedra angular, Doña Milagros, Memorias de un solterón,* o en novelas breves, díganse *Rodando* o *La dama joven.* En los siete primeros capítulos, como ya destacó Varela Jácome (1973: 79), predomina la descripción ambiental, elemento clave

2. «Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo una mozuela de hasta trece años, desgreñada, con el incierto andar de quien acaba de despertarse bruscamente, sin más atavíos que una enagua de lienzo y un justillo de dril» (págs. 63-64). Cito por la edición de Benito Varela Jácome (1999).

para aclarar orígenes y actitudes de los protagonistas. Varela Jácome precisó las correspondencias de los espacios literarios con el referente coruñés; unos paralelismos que evidencian el empeño documental de presentación de zonas y ambientes, en estrecho vínculo con el papel de determinados personajes y su adscripción a un grupo o clase. Así, la dicotomía esencial en la obra entre Barrio Alto y Barrio Bajo como destello de la Ciudad Vieja y la Pescadería, cuya separación se marca de otra parte con el Páramo de Solares (Puerta Real, Puerta de Aires, Campo de la Leña y Cuesta de San Agustín). De ahí podemos extrapolar otras múltiples equivalencias, tales las que siguen, entre otras:

–«Derribo» – Nuestra señora del Rosario.

–«Campo de Belona» – Campo de la Estrada.

–«Campo da Forca» – Campo de la Leña.

Etc.

¿Qué sabemos de Amparo, de sus orígenes? De entrada, conocemos detalles de la humilde casa de la protagonista y de su núcleo familiar inmediato, sus padres. Diversos detalles nos facilitan la configuración topográfica del hogar (págs. 63-69):

–La mezquindad de los habitáculos, y la pequeña cocina con la chimenea y la piedra del fogón;

–Una cocina «oscura y angosta», que «parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. En el patín, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería, mezclados con cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guiñapos viejos y un innoble zapato que se reía a carcajadas»;

–La habitación del matrimonio, satinada con «la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabicorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta»;

–O la descripción que desemboca en la afirmación final, especie de sentencia acerca de la miseria que sacude a los actantes: «en resumen:

la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos; historia que la chiquilla comprendía intuitivamente, pues hay quien, sin haber nacido entre sedas y holandas, presume y adivina todas aquellas comodidades y deleites que jamas gozó» (pág. 69).

Recordaba en líneas precedentes la importancia de los espacios y su influencia en el desarrollo vital de los personajes. En el capítulo XXX conocemos algún detalle acerca del lugar de Marineda en el que habita Amparo, un barrio de gente

> pobre, de cigarreras, pescadores y *pescantinas*, transitado por diligencias y carruajes, que lo llenaban de polvo y ruido un instante, para presto regresar a su mortecina paz de aldea. Y, tal que mimetizados en el cuadro del paisaje, estaban siempre de codos algunos marineros, con gruesos zuecos de palo, faja de lana roja, gorro catalán; sus rostros curtidos, su sotabarba poblada y recia, su mirar franco, decían a las claras la libertad y rudeza de la existencia marítima. Pág. 212.

Con el recurso al «dato físico», en la línea de lo que arguye Baquero Goyanes (1971: 30), se ponen en valor las penurias del entorno familiar de Amparo. La caracterización de las aspiraciones sentimentales de la joven ofrece un interesante hilo conductor: la desigualdad entre su entorno y la esfera social de Sobrado únicamente puede ser subvertida por medio de una radical reorganización de los principios jerárquico-sociales de una sociedad entre las brasas del Antiguo Régimen y los valores de la industrialización (con el auge de la burguesía y lo que en sus entrañas encarna: el privilegio monetario como gestor de la plutocracia), siendo la impronta de igualdad del movimiento republicano un acicate para propender a la superación de los escalones socioeconómicos que los separan. No en vano, la llegada de la revolución Gloriosa de 1868 provoca en la joven protagonista profundos efectos: «Al comunicar la chispa eléctrica, Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente». Su papel de lectora se exacerba a través de la prensa, que con fruición sostenida en el tiempo, «A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos» (pág. 106), consolida sus principios republicanos. En relación con su gusto por la lectura, de Amparo conviene resaltar su condición de aprendiza, barro moldeable y espíritu que se empapa de unos principios que se reconcilian con el deseo de superar las limitaciones de su clase. En el capítulo IX «La Gloriosa» el narrador enuncia un

sintagma muy esclarecedor, esa «fe virgen» con que creía en la prensa, para ella inquebrantable, porque le sucedía con el periódico lo que a los aldeanos con los aparatos telegráficos: «jamás intentó saber cómo sería por de dentro; sufría sus efectos, sin analizar sus causas». La lectura de la prensa la embarca en una asunción pura de principios que innatamente atesora, pero a la par se produce una incursión lectora pródiga y fruicciosa aunque no profunda ni crítica, desconocedora en realidad de la maquinaria vital de la «redacción de» un «diario político», de los entresijos o las deficiencias de cualquier rotativa, de sus flaquezas, como «ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño, en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita [...]. Lo que en el periódico faltaba de sinceridad sobraba en Amparo de crédulo asentimiento» (pág. 106).

Amparo se representa en sus ansias de libertad, ya especificada con el gusto por la vida en la calle; por su condición, de hecho, de *hija de la calle.* Personaje *in itinere,* que deambula a través de los rincones de Marineda, se fascina ante miles de impulsos, y se siente obsequiada a causa de diversos descubrimientos en los recovecos marinedinos, pues en efecto «la calle le brindaba mil distracciones, todas gratuitas». Ese placer recreativo se canaliza por medio de lo que la vista le ofrece: «los lujosos escaparates de las tiendas, los tentadores de las confiterías, las redomas de color de las boticas, los pintorescos tinglados de la plaza»; no es menor el solaz que se genera con la recreación en ciertos sonidos, procedentes de «las murgas, los organillos, la música militar en los paseos, misas y serenatas». Pero especial sugestión producen en ella los ritos sociales y sus convenciones. Un ejemplo son las procesiones con el «suelo sembrado de espadaña, del palio majestuoso, de los santos que se tambalean en las andas, de la Custodia cubierta de flores, de la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas»; con los miembros de la procesión, los oficiales y acompañantes. Ella misma se recrea además con el «entierro de la sardina, los cucuruchos de dulce de la piñata; en definitiva, todo lo disfrutaba la hija de la calle» (pág. 93).

Un vector más que quiero considerar en la caracterización de Amparo es la admiración que despierta en otros actantes. La hija del barquillero es prematuramente elogiada; un señalado actante secundario, Borrén, augura una belleza sobresaliente, y lo ratifica, un año más tarde, en el capítulo V «Villancico de Reyes», para eclosionar la proclamación de

tal belleza en el capítulo VIII, «La chica vale un Perú»: es más, a partir de ese momento Amparo toma «conciencia de su sexo» cuando «hasta entonces había sido un muchacho con sayas» (pág. 101). Sin embargo, es curioso cómo el narrador enuncia en ese mismo capítulo (pág. 103) algunas prevenciones sobre tal belleza, cual lastradas por cierto determinismo biológico revelador de «su extracción» socio-ambiental, esto es, la frente corta, ciertos matices de la nariz, el tamaño de los colmillos, la dureza del cabello, o la poca delicadeza en tobillos y muñecas, como también el cutis que preludia la congestión inyectada deudora de su padre el barquillero (sujeto, por otra parte, también atractivo en su mocedad, según comentarios del entorno).

Tales prevenciones son exponente de la desigualdad de extracción, de contorno vital y de crianza del dúo amoroso; desigualdades que diegéticamente diseminan los lastres al vínculo afectivo, y prematuramente auguran el fracaso de la relación entre Amparo y Baltasar. Es interesante percibir cómo en la caracterización de Baltasar se atraviesan diversas fases del deambular amoroso, desde el interés que promueve el cortejo, pasando por la euforia y pasión en el momento álgido de los encuentros de la pareja, hasta el desinterés y el sofoco de la llama de la pasión. Esa consunción postrera explica en parte que el actante descarte cualquier mínima posibilidad de que sus amoríos con Amparo alcancen una formalidad mayor. Las convenciones prevalecen, manifestando en gran medida el horror inherente, y al cabo explícito, al rechazo social, focalizado en su propia madre, y por añadidura el pavor al germen de un posible escándalo, como claramente manifiesta en el capítulo XXIII («El tentador»). En el proceso de seducción de Amparo asume un papel relevante su amigo y confidente Borrén. En contraste al progresivo mitigamiento del interés de Baltasar, Amparo se caracteriza por constantes, y vanas, ensoñaciones, partiendo de la *ventaja* de la apariencia, esto es, que goza de la compañía de Baltasar; esa ventaja entronca con las posibilidades de un matrimonio que unas nuevas circunstancias políticas (a sus ojos) bajo el amparo de la república, aboliendo las rígidas conveniencias de clase, podrían facilitar. No menos llamativa es la transición en los mecanismos de caracterización del actante, entre tribuna del pueblo (libertadora, subversiva, revolucionaria), de un lado, y sus deseos de alcanzar el matrimonio (convencional, tradicional, moderado), de otro, como sugirió en su momento García Guerra (1990: 195). Sin embargo,

en la caracterización de Baltasar se opta por mantener precisamente esas convenciones que Amparo considera diluibles, pero que el galán, y sobre todo su familia, ha mamado desde la cuna. El respeto a las convenciones heredadas lo ejemplifican las posibilidades de matrimonio con Josefina García. Se plasman con estos rasgos peculiarmente las contradicciones del actante, en el fondo factor activo de los principios de su clase y de las convenciones sociales (así, por ejemplo, lo han comentado Porrúa 1989 o Bobadilla 2001). ¿Amparo, pues, Tribuna epítome de la rebeldía, o pretendienta a señora de Sobrado? Reafirmando sus impulsos de subvertir las convenciones que la doblegan, incita a las demás cigarreras a la huelga (siendo su origen los emolumentos que tienen sin cobrar), y sopesa enviar un anónimo a Josefina revelando la promesa del fementido bajo el compromiso de contraer matrimonio (el poder de la palabra dada, y en proyección la importancia del honor personal). Si el primero de los propósitos fracasa estrepitosamente tras disolverse las manifestantes, el segundo no llega a mejor fin, pues Amparo desiste secretamente de su empeño. Parece que Amparo se acerca al perfil de una mujer fuerte, latiendo en su caracterización los esfuerzos pardobazanistas en defensa de la mujer y de su formación (Fuentes 1971: 94; González Arias 1984: 137; Porrúa 1989: 215); pero tal vez con mayor propiedad pueda decirse que Pardo Bazán quiere presentarla como víctima de sus contradicciones y debilidades. Ya Clarín, en un momento en el que sus relaciones con Pardo Bazán eran todavía cordiales, afirma:

> Un crítico (otro) ha dicho que Amparo, con su exaltación política, era poco verosímil. Yo he conocido muchas tribunas en los tiempos de la revolución, unas guapas y otras feas. No hay nada de verosímil en el carácter de Amparo. No era el ánimo del autor pintar un ser excepcional, un caso teratológico, que también cabría en su sistema, cuanto menos un tipo abstracto, inverosímil («*La Tribuna*. Novela original de Doña Emilia Pardo Bazán», *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe, 1885; citamos por la edición de Penas 2003: 53).

El final que se le depara a Amparo, abandonada con un hijo recién nacido en un momento político que para ella debería significar logros y plenitud, ¡la república federal!, ahonda en el carácter trágico de un posible sedimento romántico. En carta a José María de Pereda, del año 1884, decía la autora que «tiene esa novela algún trozo descriptivo que a fuerza de exactitud producirá acaso la impresión de la verdad», si bien

matizaba que «le falta esa igualdad admirable de estilo y esa nítida pureza que con incomparable satisfacción he admirado en su *Pedro Sánchez*» (Carta a José María de Pereda, La Coruña, 2 de enero de 1884; en González Herrán 1983: 262)

No podemos obviar, en los rasgos del personaje, la condición de Amparo como figura prácticamente iletrada. Su período de instrucción formal abarca unos pocos, y primerizos, años de escolarización, de los que sabemos que el primordial beneficio había consistido en aprender a leer y manejar algunos rudimentos de la escritura. Esto no es óbice para que ella misma presuma de ser hábil lectora, y haga gala de las aptitudes que el maestro le destacó. A través de la lectura, de hecho, canaliza algunos de los momentos más heroicos de sus embates como defensora de la libertad y de la república, imbuida por la prensa del momento, lo que, para Sotelo Vázquez (2019: 112), es también plasmación de los modelos cervantinos que inspiran su descripción. Con todo, pese a su neófita vocación de oradora, no deja de ser un actante que carece de una sólida formación; ya puso en su día en valor Round (1983: 328) dicho lastre en la prototipificación del personaje, junto con su condición de mujer (en una sociedad patriarcal y económicamente jerarquizada, añado) y su pertenencia a una clase, la obrera, antagónica a los círculos en los que se mueve Baltasar. Por igual, su locuacidad oratoria como tribuna del pueblo contrasta con la turbación que le provoca la presencia y autoridad de Baltasar, como ha comentado Scanlon (1990: 147). En el capítulo XXVII, «Boda de los pajaritos», Baltasar confirma su condición de enamorado, y en este punto apoteósico de la elocución amorosa él expresa la convicción de que «no había categorías, distinciones ni vallas sociales [...]; que Amparo valía tanto como la más encopetada señorita», a lo que ella replica con «turbada voz» (201). Por añadidura, en el XXXIII, «Las hojas caen», se constata el envés de la euforia inicial de Baltasar: los principios de la argumentación del capitán se basan en las prevenciones necesarias para evitar rumores, y en las dificultades que para él supone ir a verla, ante lo que Amparo «por más que [...] pretendía echar mano de su oratoria [...] no encontraba frase con que empezar a tratar el asunto más importante» (233).

Polifónicas son las notas que conforman la construcción del personaje de Amparo. Resulta de interés retomar los rasgos costumbristas en la configuración del actante, y en concreto la relación con el cuadro de

Pardo Bazán *La cigarrera* (publicado en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*), según anotó Rubio Cremades (1983: 472). También ha comentado González Herrán (1975: 6) el referente de una cigarrera santanderina, «la Republicana», en los prolegómenos de la revolución del 73. Por otra parte, conviene resaltar la importancia de las narrativas de tema obrero, en la novela de folletín entre los años 1848-1868 (cuya decadencia y desaparición se acota en la década de 1870-1880), al parecer de Fuentes (1971: 90).

En contraste con Amparo y su núcleo familiar, Baltasar pertenece a un círculo de individuos pudientes (al menos, en apariencia), engalanado con comodidades y caprichos que emergen como contrapunto a la vida de subsistencia de la familia de la cigarrera. El capítulo IV, «Que los tenga muy felices», nos da ya algunos indicios de esa condición regalada. Ellos, en el barrio de Abajo, interactúan en los círculos de los ricos comerciantes, merced a su negocio *Sobrado Hermanos*. Un ejemplo ilustrativo de la situación pudiente que quieren mostrar es la descripción de la página 80: se celebra entonces una fiesta en la que circulan los manjares característicos de, cito, «una pesada comida de provincia, en que el gusto no había proporcionado la abundancia». Acontece además que Baltasar es el único descendiente varón del tronco de los Sobrado, lo que hace más peculiar y diferenciada su posición y sus privilegios, en las jerarquías patriarcales de las que participa. Por otra parte, en el capítulo XV se nos dice que es un hombre *doctrinario* en lo político, que concibe la carrera militar como vehículo de promoción social pero no de búsqueda de heroicidades y glorias. En esencia es hedonista y, aunque semeje un oxímoron, cautelosamente vanidoso.

Singular es también la belleza de Baltasar. En el capítulo V Amparo recibe fuerte impacto ante la apariencia de este, una apariencia conformada por «una fisonomía delicada, casi femenil, un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia. Acordose, y sintió que se le arrebataba la sangre a las mejillas» (pág. 85). Es relevante recordar que Clemessy (1981: 627) anotó esta predisposición admirativa, no solo de Amparo sino también de otras heroínas pardobazanianas, a la belleza masculina.

Encontramos en más ocasiones detalles como los referidos en relación con Baltasar, con insistencia en varios matices prosopográficos. En el capítulo VII «Preludios» se incide en la peculiaridad de «su bigote

blondo», como igualmente en «su pelo rubio, su tez delicada y sanguínea, el brillo de sus galones que detenían los últimos fulgores del astro» (pág. 98). De nuevo, en el capítulo XV «Himno de Riego. De Garibaldi. Marsellesa», además de su «mediana estatura» se destaca «la tez fina y blanca, y de un rubio apagado el ralo cabello». El narrador, que nos presenta curiosas prevenciones en el caso de Amparo, denotando los resabios de la extracción social que subyacen en el físico, hace lo propio con Baltasar, del que se anotan palpables rasgos vulgarizadores: «la parte inferior de su fisonomía era corta y poco noble; la barbilla chica y sin energía, la boca delgada de labios, como la de doña Dolores. En conjunto, su rostro pareciera afeminado, a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente, y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie» (pág. 137).

De ese círculo acomodado participa Josefina, hija mayor de la viuda de García. El capítulo XIV, «Sorbete», incluye una sugestiva descripción prosopográfica, con algunos patrones característicos que se mantienen en la novela. Así, su cuidada, «compuesta y emperejilada» apariencia, proclive a manifestar los designios más recientes de las modas, que exhibe (no olvidemos también como mecanismo de puesta en valor de las jóvenes casaderas) por lugares de encuentro social como el paseo de *las Filas*. Pero más llamativo resulta, si cabe, en esta presentación el contraste entre una figura intencionadamente compuesta a partir de los designios más rabiosos, por su actualidad, de la moda, con una impersonalidad insustancial e intrínsecamente superficial, moldeable y por lo mismo maleable, «una neutralidad que le permitía variar de peinado y de adorno sin mudar de tipo». El empeño de la joven por engalanarse y sobresalir actúa en forma disonante con su condición física:

> Mediana de estatura, su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos. Sus ojos, ni chicos ni grandes, ni eran feos, pero sí dominantes y escudriñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía; su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en los labios para que no tuviese visos de fingida y afectada; su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros.

A juicio del narrador,

> Sin aliño y despeinada, Josefina debía parecer poca cosa; ayudada por el tocado adquiría cierta postiza morbidez. En realidad, era un fruto prematuramente caído del árbol, una doncella núbil antes de tiempo; a los trece, cuando tocaba habaneras, tenía ya las coqueterías, los celos, los caprichos de la mujer, y ahora aquella flor rápida y precoz se había deshojado, y en vez de la lozanía seductora de la juventud, notábase en Josefina la tiesura y empaque de una señora formal y los remilgos de una lugareña. (Págs 129-130)

En definitiva, como decía, parece colegirse que subyace en ella cierta impersonalidad y actitud insustancial, dominada por el «buen tono», por la «pauta preestablecida, que alberga un modo elegante y otro cursi de reír, de estornudar, de abanicarse; que hasta existían opiniones distinguidas y bien vistas, y opiniones que ya no se llevaban; y que en todo, lo más selecto y fino eran las medias tintas, la insustancialidad, lo insípido, inodoro e incoloro» (*ibidem*).

Dicha superficialidad se extrema en lo que toca a pronunciarse sobre asuntos de calado: ella omite opiniones que la posicionen abiertamente: «Hablando de cosas superficiales, no le faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero; pero apenas se tocaban asuntos serios, creíase obligada, por su papel de niña elegante y casadera, a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación» (pág. 130).

Acorde con tal caracterización, es presa, así pues, de las apariencias y de una voluntaria participación en un escaparate de convenciones y usos que coagulan un talante aséptico, doblegado a fuerza de ser proyección de tendencias o modas en boga; esclava asimismo de asimilar las modas con prontitud, pues para otras señoritas acomodadas, sabemos, era un modelo de imitación. Por ejemplo, leemos en la página 130:

> Aquel año comenzaba a imperar el traje corto, revolución tan importante para el atavío femenino, como la de septiembre para España [...]. Josefina, que en materia de vestir era radical, llevaba la moda nueva en todo su rigor, con túnica de seda negra adornada de bellotas de pasamanería, cayendo sobre redonda falda de glasé azul. Un velo de rejilla formaba a su rostro la misteriosa aureola de un confesionario, y los *cuernos* de su peinado bajaban con gracia y simetría hacia la nariz.

Josefina manifiesta, en general, implícitamente los prejuicios de unos determinados principios de clase. Con todo, sus condicionantes clasistas afloran esclarecedoramente con respecto a Amparo: «No te molestes... No merece la pena; es el tipo de una cocinera, como todas las de su especie» (pág. 99).

Baltasar reconoce en Josefina, previa reconvención de la madre del joven, el modelo de esposa acorde con su estatus. El que parece un triángulo amoroso en ciernes, pero en realidad meramente es la crónica del abandono de Amparo, tiene una proyección mayor, desde las páginas de *La Tribuna*. Sabemos, a través del posterior texto pardobazaniano *Doña Milagros* (1894), que: «Sobrado había sido militar y casado con mujer rica, de la cual estaba viudo hacía cinco años (...)» (pág. 664). Asimismo, se ofrece algún detalle de qué ha pasado con el vástago del capitán y con la cigarrera: «Se le sabía una aventura añeja con cierta cigarrera muy hermosa, Amparo, por mote la Tribuna. De esta historia había recuerdos vivos; un niño, hoy un muchacho tipógrafo, socialista, que se hacía llamar el compañero Sobrado. A Baltasar le escocía fuerte todo esto, y no aludía jamás a sus mocedades» (pág. 665). Finalmente, en *Memorias de un solterón* (1896), tal compañero Sobrado logra que Baltasar, bajo amenazas, contraiga matrimonio con Amparo: «La única gracia que pudo obtener el reo fue que la boda se verificaría al amanecer, de tapadillo, lo más tapadillo posible; y que después de la ceremonia saldrían los recién casados y el vástago en un coche a la quinta de la Erbeda, no regresando hasta que se calmase el asombro producido por tan peregrino enlace» (pág. 940)[3].

Otro elemento clave en el universo actancial de *La Tribuna* es la familia de Amparo. Del núcleo familiar de la protagonista participa la figura de su padre, Rosendo, barquillero apreciado por su buen hacer en Marineda, pero sometido a un ritmo de trabajo extenuante. Las minucias documentales con las que se nos presenta su labor en el capítulo I son un notable exponente de las técnicas descriptivas pardobazanianas basadas en la observación y la documentación (en lo que se empapa de diversos modelos, caso de los hermanos Goncourt para ambientes como el de la fábrica, según González Arias 1989: 418-419), con su fuente en la realidad para la construcción del universo literario: el barreño de

3. Cito por la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (1999).

amohado para mojar el cargador y la evaporación de la humedad en la placa candente; el embadurnado de los ígneos hierros y el proceso de envoltorio bajo el auxilio del curtido, amorfo y encallecido dedo pulgar; el uso de las tenazas; el recogido y disposición de los barquillos; etc. Se describe una técnica laboral que conduce a la expresión del estado de sobreesfuerzo y explotación que padece el barquillero:

> El que viese aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznables como las ilusiones de la niñez, no podía figurarse el trabajo ímprobo que representaba su elaboración. [...]. Es preciso pasarse la mañana, y a veces la noche, en fabricarlos; la tarde en vocearlos y venderlos. En verano, si la estación es buena y se despacha mucho y se saca pingüe jornal, también hay que estarse las horas caniculares, las horas perezosas, derritiendo el alma sobre aquel fuego, sudando el quilo, preparando provisión doble de barquillos para la venta pública y para los cafés. (Pág. 65)

En el texto se ofrecen pequeñas pinceladas para la caracterización de Rosendo. Se nos dice que fue, de joven, atractivo. De su perfil etopéyico es característica esa actitud taciturna, enhebrada con un inamovible «laconismo popular» que actúa de freno «al dolor, al hambre, a la muerte y hasta a la dicha». Ese comportamiento retraído se explica, en parte, con su condición de antiguo soldado, antaño sometido a la disciplina férrea del mundo militar. Esclarecedora es la expresión: «Calló primero por obediencia, luego por fatalismo, después por costumbre», que culmina con una impactante imagen de giro antitético que alude a que casi «voceaba» (los barquillos) «en silencio, pues nada tenía de análogo a la afectuosa comunicación que establece el lenguaje entre seres racionales y humanos» (pág. 71). Ese «triste laconismo» (pág. 97), inherente a su carácter, determina la caracterización de un personaje resignado ante su sino, y por ello mismo más llamativo ante la función de otros, como los que componen su núcleo familiar: la explosiva vitalidad de Amparo o el egoísmo autoritario de la tullida. El perfil de patetismo en su configuración actancial culmina con su muerte antiheroica, anunciada en el capítulo XIX y confirmada en el XX, por unos accesos de furor que lo extirpan, como se sugiere en el texto a su pesar, de la languidez de su bioquímica resignada, ante el encumbramiento de Amparo como Tribuna del pueblo. El narrador clarifica que la fama de su hija fue más motivo de rabia que de orgullo, originando el impacto emocional y su

desembarco en la apoplejía «fulminante» (págs. 158-159). No menos impactante es la descripción de los efectos de su muerte en su familia: salvo por el aturdimiento inicial, no supone un problema mayor para la economía doméstica. Un individuo resignado, Rosendo, que cargaba con laconismo mudo con el sustento de la casa, es sustituido por otro «mulo de carga», Chinto, el cual asume el trabajo sin reclamar «su mezquino sueldo».

La abnegación y el carácter resignado del padre, el barquillero, contrastan con viveza con la mezquindad y egoísmo de la madre, actante *ex silentio nominis*, que, pese, a mi modo de ver, detentar un papel destacable en la jerarquía de secundarios de la novela, no tiene reconocimiento antroponímico. Importante, decía, en la esfera de secundarios por el peso que su función concatena en principios y actos condicionantes de otros personajes. El primordial, no un acto sino una limitación del personaje, es la enfermedad que la invalida para el trabajo y la mantiene postrada en la cama. En el capítulo II, «Padre y madre», sabemos que tres años atrás gozaba de una buena salud, y era trabajadora de la Fábrica de Tabacos. Se achaca su enfermedad a una noche de invierno, a su labor en el lavadero y a las consecuencias del esfuerzo por un descuido, en apariencia, trivial (no estaba suficientemente abrigada). A partir de ahí, se convierte en una carga: recibe unos míseros ingresos (real diario del *fondo de Hermandad* de la Fábrica) que en poco contribuyen a la economía familiar (pág. 68). Conocemos, así pues, que a sus espaldas se esconde una vida de sacrificios, con treinta años de «incesante afán» (pág. 70). Sometida a la explotación humana de las profesiones poco cualificadas, padece las consecuencias físicas del sobreesfuerzo, y asume un perfil moral en el que exige la entrega y dedicación de su familia como pago a sus tiempos previos de afanes por el mantenimiento de la economía de la casa. La perspectiva etopéyica del personaje insiste en el egoísmo en el que se recrea, y preeminentemente en sus exigencias de deleite en una vida pasiva y de esparcimiento en las atenciones que recibe de otros como pago por sus esfuerzos personales de antaño. Propongo un ejemplo: iniciada la relación de la cigarrera con Baltasar, Amparo incurre en gastos tales como la compra de «botas nuevas» y «enaguas bordadas», según se dice en el capítulo XXXII, lo que provoca la preocupación de la madre: «Malo era que su hija se perdiese y malo también que, tratando con señores, en vez de traer dinero a casa, se empeñase, y tuviese

que pasarse las noches haciendo pitillos de encargo para poder comer» (pág. 229).

Como partícipe del núcleo familiar de Amparo se encuentra un actante singular, Jacinto, conocido como Chinto, al que a mi juicio puede concedérsele un papel protagónico a la altura de Baltasar. Destaco en las siguientes líneas algunos rasgos clave de su caracterización. En el capítulo VI, «Cigarros puros», por ejemplo, sabemos que es tomado como aprendiz por el barquillero, una vez que no puede contar con el trabajo de Amparo (la cual se ha incorporado a su labor en la fábrica de tabacos). En cuanto a sus orígenes, Chinto es «hijo de una lavandera de las cercanías» (pág. 90). La presentación física pone en valor la rudeza del actante, de «facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara; en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal». Su apariencia se convierte en causa de mofa para el barbero, la encajera o la comadrona, los convidados que en el capítulo VI participan de un festín en casa del barquillero, «por sus largas melenas, semejantes a un ruedo, que le comían la frente; por su faja de lana, que le embastecía la ya no muy quebrada cintura; por su andar torpe y desmañado, análogo al de un moscardón cuando tiene las patas untadas de almíbar; por su puro dialecto de las rías saladas, que provocaba la hilaridad de aquella urbana reunión» (pág. 90).

A la par, un elemento clave que lo define es la morriña que siente por la aldea (pág. 96). Con todo, a partir del capítulo VII, aunque leve, se perfila una tímida transformación, reflejo de la necesidad de sobrevivir y adaptarse a ese nuevo medio, el urbano, tan disonante en relación con sus orígenes. Por ello, se nos dice que «Algo variado en su exterior estaba el aprendiz. Patizambo como siempre, era en sus movimientos menos brutal. La vida ciudadana le había enseñado que un cuerpo humano no puede tomarse toda la calle por suya, y está obligado a permitir que otros cuerpos transiten por donde él transita. Chinto dejaba, pues, más lugar; se recogía; no se balanceaba tanto» (pág. 97). El capítulo VI prefigura la imagen de Chinto como mula de carga. Individuo servicial, obsequioso y trabajador, es, en contraste, visto como un animal (así lo ratifica el título del capítulo XII), y sufre vejaciones y explotación: «no hubo criatura más maltratada, insultada y reñida que él» (pág. 121). De igual forma que sucedía con el barquillero, «la explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele

acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre». Chinto es rebajado a la condición de una bestia de carga que ha de soportar las exigencias de su entorno y afrontar el trabajo con abnegación y denuedo, siendo víctima de la misma sobreexplotación que ha padecido durante años la familia del barquillero, y singularmente Rosendo. Frente a tal abnegación, es necesario recordar cómo se insiste en el rechazo que provoca en Amparo, rayante en la visceralidad:

> Enfadábale todo en él: la necia abertura de su boca, la pequeñez de sus ojos, lo sinuoso y desgarbado de su andar, su glotona manera de comer el caldo. Le entraban irritaciones sordas a la vista de objetos dejados por él; un par de zapatos viejos y torcidos, una faja de lana roja pendiente de una percha, una colilla negra y pegajosa, caída en el suelo. Y fortificaba su antipatía el que Chinto, con la desconfianza socarrona propia del paisano, lejos de resolverse a aceptar los ideales políticos de Amparo, a su modo, daba a entender que le parecía huero y vano todo el bullicio federal. (Pág. 123)

Esta repulsión tiene una de las escenas más clarificadoras cuando Chinto intenta proponerle matrimonio en el capítulo XX (págs. 160-161), generando el enésimo rechazo de la mujer.

Despreciado y menospreciado, adquiere los matices de un personaje antiheroico: ocupa la función de cabeza de familia tras la muerte de Rosendo, papel que se investiría con plenos derechos de producirse el matrimonio con Amparo; se convierte en confidente de la tullida, desde que los amoríos de la Tribuna con Baltasar han florecido («él no sería fino ni buen mozo, pero era un burro de carga, un lobo para el trabajo y un infeliz. Autorizada, sin duda, por tan buenas intenciones, la paralítica disponía de Chinto como de un yerno», pág. 229); y cuida en definitiva abnegadamente de la madre de Amparo: «Curioso espectáculo en verdad el que ofrecía Chinto, descolorido, flaco, casi harapiento, cuidando de aquella mujer que no era su madre, que siempre le había tratado con dureza; [...] mondaba las patatas para el caldo del día siguiente, o mullía el jergón de la impedida [...]» (págs. 229-230). Bajo ese perfil antiheroico, doña Emilia opta por que asuma el desairado papel de mensajero/recadero, buscando, a petición de Amparo, a Baltasar para comunicarle el nacimiento del vástago del capitán; y además, una vez verifica que Sobrado se ha ido a Madrid, se ofrece a reconocer a la

criatura y a contraer matrimonio con la cigarrera, recibiendo de nuevo, como se dijo, el rechazo de la joven (pág. 269). Por todo lo expuesto, podemos afirmar, en palabras de Sotelo Vázquez (2002: 66), que:

> [...] Chinto aparece ante los ojos del lector como un verdadero prototipo de la caracterización del personaje naturalista en el sentido más tópico, cortical y estrecho que proponía el dogma de la escuela francesa. Sin embargo, analizado con más detenimiento, resulta que la factura del mencionado personaje no sólo responde fielmente a los postulados de las leyes de la herencia biológica y el determinismo del medio, sino también a la posición ideológica de la aristocrática narradora que, valiéndose de la doble perspectiva del narrador cronista y de la de Amparo, la protagonista, proyecta sobre el humilde campesino un manifiesto desprecio, de lo cual se deduce que el juicio de doña Emilia sobre el pueblo, sino totalmente negativo, era como mínimo tan ambiguo como la lección que se desprende del relato.

Al margen del núcleo familiar, el personaje de Amparo participa de otros círculos, laborales y de relaciones sociales y de amistad. En lo último, sobresalen especialmente algunas figuras femeninas como Guardiana o Ana «la Comadreja». El narrador nos ofrece numerosos datos acerca de la penosa situación familiar de la primera. No solamente es huérfana desde temprana edad, habiendo fallecido sus padres «del pecho» con un intervalo «de días» (pág. 115), sino que además se queda al cargo de cuatro hermanos enfermos (a causa de la epilepsis que padece uno de ellos, o el raquitismo y los padecimientos escrofulosos de otros dos, a lo que se añade la sordomudez de la niña). Entre los sacrificios que debe hacer Guardiana para dar de comer a sus hermanos se incluye la mendicidad en los primeros tiempos de orfandad. El dato físico y la descripción de la enfermedad muestran indicios de técnicas naturalistas, como ocurre con la presentación del hermano raquítico, al que «dio en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre; fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua, y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo». Es este suceso, además, el que explica la entrada de la Guardiana en la fábrica de tabacos por recomendación del médico que trató al hermano, y que compadecido decide socorrerla. Supone esta circunstancia un momento clave en la vida del personaje, aliviándose sus economías domésticas y permitiendo,

incluso, que pudiese ofrecerles a los pequeños algunas «golosinas (fruta en verano, castañas y dulces en invierno)», a lo que contribuyen sus amistades, incluida la propia Amparo. Son sus hermanos el centro de su existencia y de sus afanes, de ahí que excluya la posibilidad de cualquier «novio. ¿Qué marido había de cargar con sus pequeños?» (pág. 117). Porque, además, «ella no los dejaba ni por el mismo general Serrano que la pretendiese». En el capítulo XV, en el que se celebra la fiesta de «las comiditas» de las cigarreras «al pie de las fortificaciones de Marineda» conocemos algo más de sus hermanos, pues Guardiana acude con el escrofuloso, de unos «trece años, que hubiera sido gracioso a no desfigurarle los lamparones y la hipertrofia de los labios, gozaba mucho de la fiesta, y se sonreía con la sonrisa inocente, semibestial, de los *bobos* de Velázquez» (pág. 186); y la sordomudita. También se especifica la ausencia del niño epiléptico, dado que «ni se podía soñar en llevarle a sitio alguno donde hubiese gente, porque le entraba enseguida la *aflición*».

Del círculo de amistades próximo a Amparo conviene también poner en valor al personaje de Ana «la Comadreja». Se nos presenta, igual que a Guardiana, en el capítulo XI «Pitillos». Sabemos de ella que procede «del casco mismo de Marineda», y su edad, en ese capítulo, rondaba la treintena. La descripción prosopográfica del narrador nos presenta a una mujer de cuerpo menudo y delgado, pelirroja y con pecas, de nariz puntiaguda y semblante «descarnado» que explicaba el origen del sobrenombre con el que popularmente se la motejaba a sus espaldas, el de *comadreja*. Se trata de una mujer que suscita cierto atractivo, probablemente motivado por una enérgica personalidad, pese a su «fealdad indudable» (pág. 116). El narrador avanza, para configurar su retrato, con matices de una personalidad fuerte y temperamental, que se contrapone vivamente con su complexión física. Notable es el detalle de las manos, cuya flaqueza pone de relieve «el juego de los huesos del metacarpo». Su talante cáustico y su tonalidad cínica se suman a la presentación de un actante de fuerte carácter, capaz de afrontar cualquier situación independientemente de la dificultad. Un elemento de cierto misterio y difusas incógnicas rodean al personaje, en lo que afecta a sus vínculos sociales y familiares, y focalmente en lo que atañe a la supuesta buena posición de algunos de sus parientes, según ella atestigua. Lo filtra el narrador: «un primo suyo desempeñaba la secretaría del Casino de Industriales; una tía ricachona vendía percales, franelas y pañolería en la

calle estrecha de San Efrén; la mayor parte de sus amigas *cosían por las casas* o eran oficialas de la mejor modista. Además, conocía mucho *señorío*, del cual hablaba con desenfado. ¡Buenas cosas sabía ella de personas principales!» (pág. 116). De igual forma, el narrador precisa cómo Ana declara a sus amistades que mantiene una relación con un capitán mercante «que le traía de sus viajes mil monadas y regalos, y proyectaba casarse con ella, andando el tiempo, cuando pudiese» (pág. 117). En el capítulo XXXI, «Palabra de casamiento», pasados varios años, conocemos que era Ana «viuda a la sazón de su capitán mercante, que andaba allá por Ribadeo» (pág. 216). Iniciados los amores de Amparo con Baltasar, Ana «la Comadreja» se convierte en la principal confidente de la Tribuna, a la par que compañera en sus salidas junto con la pareja y Borrén (confidente, a su vez, de Baltasar), formando la peculiar *partie carrée* o partida de recreo, en palabras del narrador (pág. 218).

En el diagrama de personajes secundarios voy a recordar también el caso de *La Porcona*. En palabras de Ana «la Comadreja», la señora Porcona «es parienta, muy parienta, del señor de las Guinderas, aquel tan rico que tiene dos hijas y vive en el Malecón y viene aquí a veces: y él se empeña en negarlo y en no darle un ochavo». Prosopográficamente precisa el narrador «que parecía tener los párpados en carne viva y los labios blancos y colgantes, con lo cual hacía la más extraña y espantable figura del mundo» (pág. 164).

Otra amiga de Amparo es Carmela. Ella es la que comunica a Amparo el mote que se le atribuye a la cigarrera y que circula libremente por la población, *Tribuna del pueblo*, en el capítulo XXVIII «Consejera y amiga», como así la previene ante las posibles intenciones de un señorito como Baltasar en un cortejo a una muchacha pobre (pág. 205).

Como plasmación del conflicto religioso floreciente tras la Gloriosa, en el capítulo XXIV encontramos el caso de *la Píntiga*, a la que las malas lenguas acusan de abrazar la doctrina protestante. Sabemos de ella que tal sobrenombre (tomado de un popular reptil en Galicia con supersticiosas evocaciones, la *píntega* o *salamántiga*) se debe a un pelo lacio y a una tez *biliosa*, a lo que se añade su mirada sombría, tacaña y avariciosa (pág. 183).

En el universo de personajes secundarios de *La Tribuna* pululan más figuras dignas de mención. Los espacios de la novela, simbolizados, por

ejemplo, en barrios como el de Arriba y el de Abajo, encarnan cierta contraposición topográfica de clases; de un lado, la trabajadora, en la que se incluyen actantes como los últimamente presentados, y de otro la que acoge a los sectores privilegiados, de la que participan la familia de Baltasar Sobrado (e incluiríamos a su amigo, el capitán Enrique Borrén), y la de la viuda García y su hija (que será finalmente la candidata a esposa de Baltasar), Josefina; amén de otros tales como el alférez Palacios o la maestra de piano de las hermanas del capitán Sobrado (pág. 81).

A través de las palabras de Ana «la Comadreja» en el capítulo XI «Pitillos» nos llegan llamativos detalles de la familia Sobrado: los tacha de avaros, cuya mezquindad se acomoda al autoritarismo de la madre de Baltasar, frente al endeble carácter del padre, y refiere los problemas de dinero que padecen (pág. 117).

Ese mundo de ambiente regalado se contrapone al que representan otros actantes. Entre los secundarios con valor nominal se encuentra la Mincha, que en el capítulo XXII «El carnaval de las cigarreras» es presentada «como barrendera vieja, pequeña, redonda como una tinaja, que bailaba vestida de moharracho, con dos enormes jorobas postizas, un serón por corona, una escoba por cetro, un ruedo por manto real, la cara tiznada de hollín y un letrero en la espalda que decía en letras gordas: «Viva la broma»» (págs. 169-170). De talante jovial es, igualmente, la estudiantina (pág. 169). Las referencias prosopográficas llegan al foco de relevantes detalles en el caso de Rosa,

> un tanto corpulenta en demasía; con el de labrador no había que pedirle. La camisa de lienzo labrado dibujaba su ancho pecho; el calzón se ajustaba a maravilla a sus bien proporcionadas caderas; pendiente del cuello llevaba un ancho escapulario de raso, bordado de lentejuelas y sedas de colores. Debajo de la montera, un pañuelo de fular azul, atado a la usanza de los labriegos, le encubría el pelo. Apoyábase en la *moca* o porra claveteada de clavos de plata, y con acento melancólico y prolongado cantaba una copla del país, y contestábala desde enfrente una morenita vestida de ribereño, con su chaleco muy guarnecido de botones de filigrana y su faja recamada de pájaros [...]. (Pág. 170)

Otros secundarios dignos de mención son Míster Smith y su acompañante catequista en la fiesta de «Las comiditas» del capítulo XXV;

representan un reflejo del conflicto religioso fundamentado en las doctrinas protestantes que están siendo difundidas en Marineda: «un individuo de extraña catadura, alto y delgado, vestido con larga hopalanda negra y acompañado de otro que formaba con él perfecto contraste, pues era rechoncho, pequeño y sanguíneo, y llevaba americana gris rabicorta» (pág. 187). La ira de las cigarreras, que son contrarias a la propagación de ideas protestantes en Marineda, acaba volcándose en ellos.

Del plantel de secundarios de la novela podemos extraer otro caso, el de Pepa, la comadrona, cuya función más relevante, tal vez, se reserva para el final de *La Tribuna*, con su participación en el parto de Amparo. Voluminosa, de caminar fatigado, una metáfora degradante plastifica su participación en el nacimiento del primogénito de Amparo: «cuando penetró en la casucha, revolviose en ella como un monstruo marino en la angosta tinaja en que lo enseñaba el domador» (pág. 262).

Hablaba en líneas precedentes de la importancia de los principios de clase en grupos de personajes que, en inicio, reflejan las tensiones y distensiones entre los grupos privilegiados marinedinos y los trabajadores manuales, obreros y asalariados de menor extracción. El reflejo de la conciencia de grupo y la solidaridad social tiene un especial significado en las obreras, capaces de participar en una lucha común o de intervenir en auxilio de alguna compañera. Un ejemplo esclarecedor es el que tiene como centro a Rita de la Riberilla, cuyo caso se desgrana en un contexto muy específico, hostil en la fábrica al reinado del recientemente proclamado rey extranjero, Amadeo de Saboya, en el capítulo XXIX «Un delito». Rita de la Riberilla (de complexión menuda y llamativa flaqueza, con «ojos ribeteados de llorar»), siendo operaria de la fábrica, ha sido sorprendida hurtando tabaco. Los ojos llorosos que se citan, como así el pañuelo que parecía encubrir un dolor de muelas, solapa en realidad unos hechos mucho más dolorosos: los abusos físicos que le inflige su marido. Descubierto que era obligada por su cónyuge a tales hurtos, según delata histriónicamente «la Comadreja» (pág. 209), se prende y se enardece el instinto solidario de las trabajadoras. Las cigarreras recaudan dinero para aliviar la difícil situación económica de la mujer, y en ese proceso destaca Amparo con un gesto que vuelve a engrandecerla a ojos de sus compañeras: entrega los pendientes largos de oro bajo que con sus arduas economías había comprado meses atrás como capricho.

Concluyo este recorrido por los personajes de *La Tribuna* presentando a los no menos interesantes actantes *comparsa*, esto es, figuras cuya participación se solapa como grupo, innominados complementos de la escenografía diegética en la que pululan los actantes principales. Así, se configuran estampas vinculadas con una jornada dominical en el capítulo III, en el que Amparo, arrobada, observa los privilegiados de la *buena sociedad* marinedina. Atraviesa primero la plaza de Abastos que pueblan cocineras y vendedoras, con sus cestas copadas de animales y viandas, para alcanzar la calle de San Efrén y el atrio de la iglesia en la que se produce, en su retina, la apoteosis del lujo y la opulencia, de

> gentes que cruzaban con el paso majestuoso de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas de ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y no repartir empellones. [...] señoras [...] empavesadas y solemnes, con mucha mantilla de blonda, mucho devocionario de canto dorado, mucho rosario de oro y nácar; las niñas casaderas, de colorines vistosos [...] [y] frases de miel con su poco de vinagre. (Pág. 73)

Incursión observadora que incluye al sector masculino, por medio de «una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo llevado por caballeros provectos y seriotes [...] seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud». Conciliábulo de autoridades: el regente, los magistrados, el segundo cabo, el gobernador civil... (pág. 75).

En vivo contraste podemos presentar a otros personajes *comparsa* por medio de algunos tipos que cohabitan en el barrio en el que reside Amparo, especialmente los chiquillos, según se cuenta en el capítulo XXX. Es sugestivo realizar la comparación frente a las señoras emperifolladas, algunas obesas y muchas de cordialidad fingida que presentaba líneas atrás, siendo ahora de relevancia una urdimbre textual que compone un cuadro de «hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria». Lo que no es óbice para que los niños se compongan por diferentes tipos, tales los «patizambos, que corrían como asustados palmípedos»; o los «derechitos de piernas y ágiles como micos o ardillas». También los «bonitos como querubines» y los «horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente». Pero el aseo descuidado prevalece en esa masa humana: los que nunca han sonado

los mocos, los que muestran las marcas de viruela o sarampión, los que exhiben sus greñas enredadas sin concierto. Los señores acomodados exhibían, según dije, sus lujosos bastones o sus elegantes corbatas; en estos pícaros la prolijidad de detalles (fruto de un latido documental) se acerca tanto a las vestimentas excesivamente holgadas, esos largos gabanes heredados de los hermanos mayores, como a aquellas escasas en sus dimensiones, «que, no logrando encubrir la rodilla, arregazaba impúdicamente descubriendo medio muslo». La mayoría de los niños están descalzos, pues los pocos calzados destrozan los zapatos en sus correrías, si bien prácticamente todos llevan «cobertera para el cráneo», en variado surtido (gorras, canastos de paja, pañuelos de algodón, etc), por ser prenda cara a la chiquillería (págs. 212-213).

Con más muestras se compacta el mosaico de tipos, figuras y estratos sociales de la sociedad marinenida en *La Tribuna*. Es el caso de las barrenderas del capítulo IX, presentadas en una estampa grotesca (roncan plácidamente con la boca abierta cerca del montón de polvo que habían juntado); o los corrillos que atienden a las noticias traídas por la prensa, en torno a los sucesos de la revolución del 68, con gentes soliviantadas de forma visceral y en tornas antinatura, contrarias a su propia apacible condición, como el caso genérico de una «mujer [...] de corazón más suave que la seda, incapaz de matar una mosca, y capaz a la sazón de pedir cien mil cabezas de los pícaros que viven chupando la sangre del pueblo» (pág. 109).

Es digna de mención la masa social que participa de las comisiones y recibe a los delegados de Cantabrialta, como así los copartícipes del banquete en honor de dichos delegados: se trata de «gente en expectativa, asaz empolvada y sudorosa. Poca levita, mucha tuína y chaqueta; de higos a brevas, un uniforme». El papel de las mujeres, tan relevante a lo largo del texto en singularidad actancial protagónica, a través de Amparo, o secundaria, por medio de Ana o Josefina, se bifurca por igual en la masa innominada, con un «buen número de mujeres, roncas ya, con los labios secos, los ojos inyectados, arrebatadas las mejillas, más o menos descompuesto el peinado y el traje» (pág. 145).

Gracias a la Asamblea Constitutiva de la Unión del Norte de la Costa Ibérica, y al acto de lectura y firma del contrato de la Unión en el capítulo XIX, conocemos a otros personajes diluidos en la participación grupal de la masa, ese gentío (que incluye a diferentes tipos, además de

los asistentes, como los vendedores, los fotógrafos...) que invade «los palcos de los comisionados»; pero cuando los delegados ocuparon sus asientos, «el tumulto se apaciguó como por magia, y cerca de veinte mil personas guardaron silencio religioso» (pág. 155).

Por supuesto, el mundo de la fábrica atesora un microcosmos vital, compuesto por figuras que pululan en un espacio donde la explotación se dimensiona dependiendo de las tareas y las áreas de trabajo. Un lugar impregnado de un «olor ingrato y herbáceo del virginia humedecido y de la hoja medio verde, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano y con el fétido vaho de las letrinas próximas» con «estanterías de madera ennegrecidas por el uso» (págs. 93-94). La analogía con la *Divina comedia* de Dante, ya señalada, completa la presentación: «entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que éste era a aquél lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio» (pág. 114). No en vano, en el capítulo XXVII, «Bodas de los pajaritos», se recuerda que cuatro mil son las cigarreras marinedinas. En el capítulo XXI «Tabaco picado» se descifra la perspectiva humana desde el taller de desvenado, partiendo del perfil topográfico (negras baldosas, bóveda sombría en arcos de mampostería) que se relaciona por analogía con una «cripta sepulcral»: aparecen «muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hoja de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino, arrimándolos a la pared para que esperasen el turno de ser escogidos y desvenados» (pág. 164).

En el grupo de los varones estribadores y picadores de tabaco aparecen «hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar». Los trabajadores se encuentran rodeados de tabaco, algunos con él «hasta media pierna». El destello de la observación documental tiene su peso por medio de los detalles técnicos que ofrece el narrador (pág. 165):

a. El estribado en la punta de los pies.

b. Los movimientos mecánicos y acompasados del cuerpo, con el punto de apoyo fijo.

c. El trabajo en parejas en la mesa del picado, y la especialización de los operarios: la función de uno de ellos, propiamente de picado; la del otro, con el cometido de revolver dicho picado.

En conjunto, del mundo de la fábrica emergen actantes singulares, representativos de una sociedad que los enclaustra y los explota, como ocurre con la madre y la hija del capítulo VI: «Medio ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que *niños*, o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres despachaban bastante, siendo muy de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos [...]» (pág. 95). Y se especifican otros tipos en los submundos que configuran la fábrica, caso del taller de pitillos, ese «taller privilegiado», se nos dice, al que pertenece Amparo. En su mayoría allí trabajan muchachas de Marineda (frente a unas pocas aldeanas), de buen talle e ilusiones juveniles que contrastan con las operarias de la fábrica que son madres de familia y padecen las cargas de alimentar a su prole y administrar unas escasas economías (pág. 114).

Un crisol de tipos aparece en el capítulo XXV, el de la fiesta de «Las comiditas» activamente participada por las cigarreras. Los elementos costumbristas de la escena incluyen el toque de guitarras y bandurrias, después de bombo y gaita, o de la zanfona de un ciego. La descripción de la comida popular, además de detalles sobre los comensales propiamente dichos, incluye otros tipos, como mendigos *asquerosos* y suplicantes de limosna entre salmodias e invocaciones al santoral; desde un individuo malforme de elefantiosis o un herpético, hasta la mocetona que arrastra un carretón con un «fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante, mientras una mocetona, en pie al lado del vehículo, recogía las limosnas» (pág. 186). Lacerada criatura que, en eco, resuena pasadas las décadas en el carretón valleinclaniano de *Divinas palabras* (1919). Nos dice una acotación escénica de la escena primera (jornada I) de tal texto:

> Una vieja, con mantilla de paño pardo sale al pórtico, después otra, más tarde otra. Salen deshiladas; portan agua bendita en el cuenco de las manos y la van regando sobre las sepulturas. La última tira de un dornajo con cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocéfalo. JUANA

> LA REINA, sombra terrosa y descalza que mendiga por ferias y romerías con su engendro, interroga al sacristán, de quien es hermana. Pág. 51.

Y más adelante: «PEDRO GAILO pone su ojo bizco sobre el enano, que con expresión lela mueve la enorme cabezota. Y la madre le espanta las moscas que acuden a posarse sobre la boca belfa donde el bozo negrea» (pág. 52)[4].

En suma, concluyo con un caso singular, el de la carnavalada polimorfa del capítulo XXII. La euforia de la celebración («una afirmación enérgica de la femenidad de la Fábrica») elimina todo pudor, incluso entre las viejas que no muestran reparos en exhibir «la seca anatomía de sus huesos», o a las «mozas» no les importaba «desfigurarse, verbigracia, pintándose bigotes con carbón». La metaformosis muestra la elección en el disfraz por tipos masculinos, por «un mozo, un quinto, un estudiante, un grumete» (pág. 172).

Es *La Tribuna* el resultado de varios procesos de tensión creativa, que subsume los postulados técnicos y estéticos de una voluntad ecléctica con la impronta de la representación veraz de unos hechos enraizados en la realidad, si bien inevitablemente pasados por el tamiz de un peculiar universo literario. La aproximación a los personajes de la novela que aquí he ofrecido busca atestiguar la riqueza de figuras y tipos del texto, más allá de los actantes principales, y asimismo la versatilidad de procedimientos compositivos que sobre ellos se proyecta, deudores no solamente de técnicas naturalistas, sino también de elementos de descripción costumbrista y de resortes procedentes de la novela de folletín, especialmente. Pero sobre todo se encuentra la *realidad*, todo lo objetivable que esta pueda ser bajo el filtro mediado de una observadora externa; observadora de un contexto sociopolítico no lejano al proceso de enunciación de la novela, en torno a la *Gloriosa*, y de un contexto vital focalizado en Marineda como trasunto de La Coruña, y en concreto en su fábrica de tabacos. Y así, de la conjunción de los contextos históricos y las topografías marinedinas, afloran muchas peculiaridades en proyección de grupos sociales y tipos. En algunos casos, particularizados; en otros, diluidos en el tapiz ocre de una masa innominada.

4. Cito por la edición de Edición de Anthony N. Zahareas y Sumner M. Greenfield (1972).

## BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1971). Introducción. *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán. Madrid. Labor. 7-49.

CLEMESSY, Nelly. (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista.* Madrid. Fundación Universitaria Española.

FUENTES, Víctor. (1971). «La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». *Grial.* 31. 90-94.

GARCÍA GUERRA, Delfín. (1990). *La condición humana en Emilia Pardo Bazán.* La Coruña. Xuntanza Editorial.

GOLDMAN, Lucien. (1967). *Para una sociología de la novela.* Madrid. Ciencia Nueva.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. (1984). «*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán como novela histórica». *Anales galdosianos.* Año xix.133-138).

——. (1989). «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias». *Bulletin Hispanique.* XCI. 409-446.

——. (1990). «Paralles and Parodies: Emilia Pardo Bazán´s Response to Émile Zola (*La Tribuna* and *L´Assommoir*)». *Bulletin of Hispanic Studies.* LXVII. 4. 369-378.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1975). «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista». *Ínsula.* 346 (septiembre). 6-7.

——. (1983). «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* LIX. 259-287.

——. (1988). «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo». En Y. Lissorgues, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX.* Barcelona. Anthropos. 497-507.

——. (1989). «Emilia Pardo Bazán y el naturalismo». *Ínsula.* 514 (octubre). 17-18.

——. (2012). «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883) de Pardo Bazán: Emilia y Amparo entre 1867-1873». *Individuo y Sociedad en la literatura del XIX.* En R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (eds.). Santander. Tremontorio ediciones.

GREIMAS, A. Julius (1969). *Semántica estructural.* Madrid. Gredos.

GULLÓN, Germán. (1976). «¿Es *La Tribuna* novela social?». *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid. Taurus. 43-64.

LUKÁCS, Georg (1979). *Teoría de la novela.* Barcelona. Grijalbo.

PALOMO, Mª del Pilar. (1989). «Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán». *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa.* Mayoral, Marina (coord.). Madrid. Cátedra.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *La Tribuna* [1883]. Edición de B. Varela Jácome. Madrid. Cátedra.

——. (1999). *Los Pazos de Ulloa* [1886]. *Obras completas.* II. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro.

——. (1999). *Doña Milagros* [1894] y *Memorias de un solterón* [1896]. *Obras completas.* III. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro.

——. (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921).* Edición de J. Sinovas Maté. Salamanca. Diputación Provincial de A Coruña.

PENAS, Ermitas. (2003). *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán.* Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.

PORRÚA, M. del Carmen. (1989). «Una lectura feminista de *La Tribuna*, de Pardo Bazán». *Nueva Revista de Filología Hispánica.* XXXVII. 203-219.

RODRÍGUEZ, Alfredo y Mª del Rosario C. DE KELLY. (1975). «El descenso a los infiernos, tema imagen de doña Emilia Pardo Bazán». *Grial.* 49. 384-389.

ROUND, Nicholas G. (1983). «Naturalismo e ideología en *La Tribuna*». *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach.* Oviedo. Universidad. 325-343.

RUBIO CREMADES, Enrique. (1983). «Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX». *Anales de Literatura Española.* 2. 456-472.

SCANLON, Geraldine M. (1990). «Class and Gender in Pardo Bazán´s *La Tribuna*». *Bulletin of Hispanic Studies.* LXVII. 137-150.

SOBEJANO, Gonzalo. (1988). «El lenguaje de la novela naturalista». En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX.* Barcelona. Anthropos. 583-615.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2002). «El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán». *Moenia*. 8. 65-78.

——. (2019). «La cigarrera revolucionaria». *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. Edición de José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá. Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), Complément au n° 387. 103-113. URL : <https://neolatines.com/slnl/?attachment_id=4272>.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2012). «Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». *Anales de Literatura Española*. 24. 207.

TOMACHEVSKI, Boris. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid. Akal.

VALLE-INCLÁN, R.M. (1972). *Luces de bohemia and Divinas palabras*. Edición de Anthony N. Zahareas, Sumner M. Greenfield. New York. Las Américas.

VARELA JÁCOME, Benito. (1973). *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. CSIC. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo XXII.