



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

El *Quijote* en Galdós: Intertextualidad del mito de la identidad en los protagonistas de cuatro novelas contemporáneas (1881-1884)

Sara A. Fernández de Azcárate Ciruelos



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

El *Quijote* en Galdós: Intertextualidad del mito de la identidad en los protagonistas de cuatro novelas contemporáneas (1881-1884).

Doctoranda: **Sara A. Fernández de Azcárate Ciruelos**
Director: **Prof. Dr. Adolfo Sotelo Vázquez**
Departamento: **Filología Hispánica**
Programa
de Doctorado: **Historia e Invención de los Textos
Literarios Hispánicos. Bienio 2000-2002**

Barcelona, septiembre 2009.

A meu pai, com saudade

<i>Pórtico</i>	5
I. <i>La desheredada o de cordera a loba (1881)</i>	15
1. Preámbulo	16
2. Galdós: La observación realista y la experimentación naturalista	20
2.1. Contexto, fuentes y artículos	21
2.2. Publicaciones de los años 60	22
2.3. «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»	29
2.4. Del “naturalismo al hispánico modo”	28
2.5. Sobre la nueva manera	38
3. El naturalismo de <i>La desheredada</i>	40
3.1. Una historia incendiaria	40
3.2. La voluntad de la protagonista	41
3.3. Alegoría histórica	44
3.4. En la creación	48
4. El cervantismo de <i>La desheredada</i>	53
4.1. Libertad y lucidez	54
4.2. La esencial incitación	59
5. La identidad quijotesca en Isidora Rufete	64
5.1. Autobautismo	65
5.2. Aventuras	68
5.3. Desnombrarse	74
6. En las “muertes” de don Quijote e Isidora	77
6.1. Clarividencia y destrucción	79
7. Engarce del mito quijotesco	84
7.1. En busca del ser	84
7.2. Isidora, Máximo y Fortunata	87
II. <i>Vaivén de risa y llanto en El amigo Manso (1882)</i>	93
1. Preámbulo	94
2. Temas subtemas y motivos	95
3. Metodología intertextual	96
4. Dualidades identitarias y cervantinas	99
5. Momentos de la identidad	100
5.1. Nebulosa del no-ser o “no teniendo voz hablo”	101
5.2. Autobautismo o “se me va la pluma”	104
5.3. Aventuras o “entrar en la general corriente”	110
5.4. Noluntad o “muerto de asfixia”	131
5.5. En la muerte o “había dejado de ser hombre”	134
5.6. Nebulosa del Limbo o “chismografía de serafines”	136
6. A manera de conclusión	139
III. <i>El yo del tú en El doctor Centeno (1883)</i>	145
1. Preámbulo	146
1.1. La transformación diegética	146
1.2. Héroe y heroínas	146

2. Entreveradas <i>tranches de vie</i>	149
2.1. Argumento	149
2.2. La educación y el dinero	150
2.3. Desdoblamiento	153
3. De las entrañas del siglo	155
3.1. La transmigración de personajes	156
3.2. Reiteración de subtemas	158
3.3. Desde <i>La comédie</i>	160
3.4. Hacia la benevolencia dickensiana	163
4. El yo del tú	167
4.1. La trascendencia	168
5. Incitación picaresca de Felipe Centeno	171
5.1. <i>Bildungsroman</i> goetheana	173
5.2. <i>El Lazarillo</i>	175
6. Incitada <i>Bildungsroman</i> en Alejandro Miquis	177
6.1. <i>Contradictio</i> moderna	180
7. Metodología intertextual	183
7.1. La polionomasia en los diálogos	183
7.2. Dualidades galdosianas	187
7.3. Cronotopos y motivos	188
7.4. Comparativa entr ambas parejas	192
7.5. Momentos de la identidad en ambos	195
7.5.1. Fusión de Aventuras	196
8. Momentos de la identidad	199
8.1. Nebulosa: “¡Eh, chico despabilate!”	201
8.2. Bautismo: “El Doctor Centeno”	209
8.3. Aventuras: “¿Yo? Felipe Centeno”	211
8.4. Aventuras: “Hola, mequetrefe”	218
8.5. Voluntad: “Mi yo es un yo ajeno”	241
8.6. En la muerte: “Yo soy así”	267
8.7. Nebulosas: “Yo me consumía”	279
9. En abierta conclusión	289
IV. Tormento del yo no valgo (1884)	299
1. Preámbulo	300
2. Trío de temas	301
2.1. Entre el ser y el parecer	301
2.2. Amparo como vacío	302
2.3. Naturalismo vs Romanticismo	304
3. Continuidad y personajes	305
3.1. En la trilogía	305
3.2. Los demás	306
3.3. Polo y Caballero	308
3.4. Entre heroínas	309
4. La <i>Desillusions-romantik</i>	313
4.1. Del tormento de la culpabilidad	313
4.2. Al amparo del ser	322
5. El héroe cervantino en <i>Tormento</i>	324
5.1. Desde la desilusión	327
5.2. Hacia el mito	329

6. Diálogo creador	329
6.1. Los imperativos de “Clarín”	330
6.2. La reseña de <i>Tormento</i>	336
6.3. El prólogo a <i>La Regenta</i>	345
6.4. Técnicas galdosianas	351
6.4.1. El oxímoron	354
6.4.2. La elipsis	355
6.4.3. Estilo indirecto libre	357
6.4.4. La descripción	359
6.4.5. Multiperspectivismo	360
7. Metodología intertextual	361
7.1. La polionomasia	362
7.2. Dualidades	363
7.3. Cronotopos	364
7.4. Motivos	364
7.5. Isidora y Amparo	367
8. Momentos de la identidad	371
8.1. Nebulosa: “Señoritas Amparo y Refugio”	372
8.2. Bautismo: “¡Ah, Tormento, Tormento...!”	406
8.3. Desnombrarse: “Ya no me llamo Tormento”	415
8.4. Aventura: “Yo no valgo lo que usted cree”	423
8.5. Noluntad: “si no debía vivir”	450
8.6. Vida nueva: “Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa”	462
8.7. Nebulosas: “¡Aquí la quiero tener, aquí!”	464
9. De la transformación	465
 Conclusiones	 469
 V. Bibliografía	 477
5.1. Bibliografía de B.P. Galdós	477
5.1.1. Libros	477
5.1.2. Artículos, correspondencia y prólogos	477
5.2. Bibliografía sobre B.P. Galdós	478
5.2.1. Sobre <i>La desheredada</i>	481
5.2.2. Sobre <i>El amigo Manso</i>	482
5.2.3. Sobre <i>El doctor Centeno</i>	482
5.2.4. Sobre <i>Tormento</i>	482
5.3. Bibliografía cervantina y sobre el <i>Quijote</i>	483
5.4. Bibliografía complementaria	486

Pórtico

Naturaleza y finalidad de la tesis

Que Galdós tomara el mito quijotesco de la identidad como fuente inagotable para pergeñar su producción novelística, fue un hecho que nos cautivó desde el primer momento de la carrera. Imaginábamos las sugerentes posibilidades del tema, de manera que lo abordamos en el convencimiento de pergeñar una investigación prometedora. Sin embargo, pronto descubrimos que el entusiasmo no era suficiente. Se nos antojó inútil continuar con nuestros *a priori* en la vastedad de las teorías críticas, sin antes profundizar en la intencionalidad autorial. Recorrer los estímulos que despertara en don Benito la creación del *Quijote* nos ha llevado a trabajar ora en una dirección, ora en otra. Incesante, Galdós trababa los más disímiles aspectos del mito en la prosecución de sus figuras protagónicas, mientras nosotros tratábamos de escrutar en el *in fieri* de su escritura como auténtica materia de la que extraer una hipótesis tan proteica como su producción. Emulando su talante experimental, estudiando tanto sus tentativas como sus logros, se podría decir que nos hemos hecho investigadores a su lado. Creemos firmemente que la crítica literaria, debe participar del apasionamiento de la escritura porque hemos entrevisto cómo Galdós avanza en el mito de la búsqueda de otra identidad, logrando que cada novela sea tanto un eslabón como un hallazgo. Al presentar este recorrido especular, somos conscientes de que nuestros logros, de haberlos, se encuentran junto a excesos y carencias de los cuales sólo podría eximirnos el entusiasmo por la experimentación.

Historia

Para analizar la intertextualidad del mito quijotesco en Galdós elegimos las novelas contemporáneas porque el mito se presentaba en ellas *in crescendo* afectando a distintas perspectivas. Al principio, parecía obligado analizar el mayor número de las novelas del ciclo, comenzando por *La desheredada* (1881), abarcando también el primer relato perteneciente al naturalismo espiritual, o sea, *Fortunata y Jacinta* (1886-7), con objeto de estudiar los modos en que el mito de la identidad iba asentándose progresivamente en la producción galdosiana. Por tanto, el título de la tesis, inscrita el 20 de junio de 1997, fue *El Quijote y el quijotismo en las novelas contemporáneas de B. P. Galdós (1881-1887)*.

El Proyecto de Investigación, presentado el 3 de septiembre de 2002, se tituló «A propósito del realismo galdosiano: Tradición y originalidad», centrado en *La desheredada*. Esta inmersión en el universo de las novelas contemporáneas reveló que nuestro objetivo de investigar la totalidad del ciclo desde la perspectiva del mito quijotesco, no solamente sobrepasaba las dimensiones de la tesis sino que exigía una dedicación más dilatada.

Una vez clarificamos el marco del proyecto de tesis adecuándolo a nuestras posibilidades, decidimos circunscribir la investigación a cuatro de las novelas contemporáneas, teniendo siempre como referente la plena positivación del mito en *Fortunata*. El cuarteto de novelas seleccionadas fue:

La desheredada (1881)

El amigo Manso (1882)

El doctor Centeno (1883)

Tormento (1884)

La continuidad cronológica nos pareció imprescindible porque venía a ilustrar, con la máxima precisión, los cambios estilísticos a los que Galdós sometía la novela como género. Género que a su entender debía constituir una auténtica “fuente de conocimiento” reflejando la sociedad de su tiempo. A medida que se desarrollaba la tesis hemos constatado la oportunidad de seguir este orden cronológico. De no habernos regido por él no habríamos podido entrar en los detalles pertenecientes tanto a la evolución del mito como al aguzamiento de las técnicas. Dicho de otro modo; si nuestro referente era la protonovela, que ya dista tres siglos de la producción galdosiana, acotar y dominar el campo de estudio comparatístico imponía compensar la lejanía del referente cervantino o hipotexto mediante la observación hipertextual de aquellas novelas contemporáneas que habían sido publicadas consecutivamente.

Habiendo presentado el Proyecto de Investigación y una vez enmarcadas las líneas de investigación que debían vertebrar nuestro análisis, procedimos a cambiar el título inicial elaborando la tesis que hoy presentamos bajo el lema de:

El Quijote en Galdós: Intertextualidad del mito de la identidad en los protagonistas de cuatro novelas contemporáneas (1881-1884).

Metodología

Nuestro trabajo corresponde a los llamados estudios comparatísticos o intertextuales, lo cual clausura otras instancias analíticas abriéndonos, sin embargo, a la posibilidad de interrelacionar más ampliamente la temática identitaria. El mito de la identidad quijotesca o búsqueda de la propia identidad, enfrentando la idealidad del ser a los condicionantes sociales se asienta, pues, en el conflicto individuo/sociedad tratado, como advertimos, desde la perspectiva historicista. Lo cual significa que hemos permanecido muy atentos a la distancia temporal en la que se producen las aventuras creadoras cervantinas y galdosianas.

Metodológicamente nuestra investigación se incardina a las teorías acerca de la intertextualidad de Gerard Genette, empleadas ya en su día por Rubén Benítez. O sea, nos hemos servido de la compleja terminología genettiana hábilmente aplicada por Benítez a la novelística de don Benito. Diferencia el galdosista tres estadios de hipertextualidad del mito y a ellos nos referimos reiteradamente, destacando que nuestro estudio se ciñe al de transformación diegética. Galdós va abandonando los estadios anteriores, el de intertextualidad crítica y el de citas y alusiones porque, progresivamente, la esencia de don Quijote se transforma en esencia de los protagonistas. Graduación galdosiana que afecta tanto el calado intertextual como a la negatividad/positivación del mito en cada relato. Como es obvio, estudiar su versátil recreación cervantina ha supuesto dar cuenta simultáneamente de la evolución de sus técnicas, interrelacionadas con varios modelos narrativos europeos.

Para mejor ilustrar las líneas de investigación, conviene recordar que en el estudio de *La desheredada*, novela naturalista inaugural que rompe con el ciclo de novelas tendenciosas, nuestra metodología se centró en estudiar precisamente ese paso de la novela realista costumbrista al “naturalismo al hispánico modo” que caracteriza la “segunda manera” de don Benito. Este primer análisis es una adaptación del Proyecto de Investigación, o sea, una inmersión o presentación del quehacer galdosiano ya inmerso en el naturalismo. Disemina, pues, las bases en las que se asentará la investigación, preponderando el estudio cronológico de las distintas etapas autoriales, el contexto histórico, los postulados y rasgos de la escuela zolesca, el krausismo y la inserción de la novela en el conjunto de la producción de autores nacionales y extranjeros. Atendiendo al tema axial de la búsqueda

de identidad, analizar a la protagonista supuso profundizar en los postulados de Zola, o sea, en H. Taine y C. Bernard para así evaluar y definir el naturalismo galdosiano recreando el mito en negativo. Ese naturalismo al “hispanico modo” es una atenuación de la impronta zolesca debida, precisamente, a la inagotable veta cervantina basada en la incitación protagonística. Es decir, Isidora Rufete, pese a toda su carga determinista taineana y a su falta de educación, conserva cierta dosis de libre albedrío exacerbada por su capacidad para desbordar los acontecimientos, es decir, discurre uncida a la incitación del héroe de la protonovela.

En el estudio de *El amigo Manso*, más breve debido a su estructura y carácter metanovelístico, Galdós embrida directamente el mito identitario, desde una conciencia radicalmente dissociada del entorno. En Máximo Manso, como *alter ego* del autor, don Benito ironiza sobre su propia sintonía con el krausismo y la dialéctica hegeliana. El estudio del protagonista, en su incitación por que a su *ser* corresponda determinado modelo de mundo, permite a Galdós centrarse en un tema capital, anunciado en *La desheredada*: la educación. Este trabajo se fundamenta en la originalidad con que don Benito afronta el hecho de crear al personaje desde la ficción novelesca demostrando, paralelamente, la inadecuación del mito quijotesco para pensar a España. La originalidad del relato respecto al resto de las novelas del ciclo, se fundamenta en el claro desdoblamiento entre autor y personaje, tensando la oposición entre individuo y sociedad. Por tanto, nuestro análisis se ciñe al mito en negativo jugado sobre todo en la conciencia del incitado protagonista quien, abocado al desastre, se niega a reconocer la realidad que le condiciona.

Con *El doctor Centeno*, don Benito inicia la trilogía compuesta por *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884). Como es lógico, la interrelación temática conforma gran parte de nuestro estudio pero, además, en *El doctor...* el mito de la identidad se desdobla en dos protagonistas a la manera de la pareja cervantina; Felipe Centeno y Alejandro Miquis. A su vez, el proceso identitario de cada uno se abre a sendos modelos de *Bildungsroman*, combinadas con la reaparición balzaquiana de personajes y acontecimientos. La complejidad del mito en la novela se bifurca en ambos protagonistas, se negativiza en sus desventuradas aventuras, y se positiva en la fraternal relación que une a los amigos, aunque sus orígenes y formación, caracteres e imaginación resulten tan opuestos que sólo Centeno sobrevivirá a la debacle del romanticismo en Miquis.

En *Tormento*, Amparo se bate consigo misma en la interioridad, en desesperante lucha por liberarse del sobrenombre que la avergüenza. Sobrenombre que le impone el antiguo sacerdote Pedro Polo quien, habiéndola seducido en el pasado, vuelve a su vida cuando estaba a punto de convertirse en esposa de Agustín Caballero. La búsqueda de identidad en Amparo se asienta en el modelo de la *Desillusions-romantik* lukácsiana y presenta otro grado de positivación del mito a través del amor humano como trascendencia del *ser*. El estudio de esta nueva gradación identitaria en combinación con la desilusión romántica, sumada a la más acerba e irónica crítica del romanticismo y, por tanto, del parecer contra el ser, se entreteje con múltiples hebras surgidas de un mayor ahondamiento en las técnicas que adensan la diégesis. En este segundo relato de la trilogía la aparición del personaje, que casi anula a la protagonista, se llama Rosalía quien, después de martirizar a la muchacha, se dispone a protagonizar la siguiente novela.

Respecto a la bibliografía, dado que la tesis corresponde a la crítica literaria comparativa e historicista, nuestro horizonte forzosamente había de expandirse hacia lecturas y teorías infrecuentes en los estudios galdosianos, arriesgándonos a que parte de la bibliografía que interesa a las novelas contemporáneas no se encuentre en nuestra selección. El primer apartado responde a las obras del autor estudiadas, sin que ello sea óbice para advertir de que se ha consultado todo el *corpus* galdosiano. El segundo corresponde a los estudiosos que teorizan y estudian su producción así como aquellos que analizan el cuarteto novelístico seleccionado. El tercer apartado sirve a nuestra orientación comparativa, mediante aquellas obras o publicaciones tendentes a analizar la creación de *don Quijote* como personaje y ciertos aspectos de la obra cervantina. Por último, en el apartado complementario, figuran los títulos que nos han permitido conformar el tema de la búsqueda de identidad desde diferentes obras ensayísticas y de ficción. El hecho de que estemos interrelacionando la producción más representativa de los dos únicos autores españoles que cuentan con sus propios anales, supone un dato significativo para reconocer que cualquier bibliografía que pudiéramos elaborar nos parecería insuficiente.

Ejes vertebradores

En el convencimiento de que tanto el quehacer de la escritura como la labor crítica avanzan mediante el tanteo, en nuestro primer estudio de *La desheredada* ensayamos aquellos ejes que habían de vertebrar el análisis de las restantes novelas, sin otorgarles un valor

definitivo hasta afrontar el siguiente relato. Así constatamos que para afianzar la comparativa internovelística nuestro principal eje vertebrador habían de ser los que denominamos como momentos cervantinos de la identidad. Dichos momentos fueron los siguientes:

Nebulosa
Autobautismo
Voluntad
Aventuras
Noluntad
Descombrarse
En la muerte
Nebulosa

Sabíamos que no todos estos momentos aparecerían sistemáticamente en cada una de las novelas seleccionadas y que algunos se confundirían entre sí. Sin embargo, decidimos orientarnos por un criterio inamovible; aplicar solamente los momentos cervantinos que aparecieran con claridad en el texto galdosiano y hacerlo, de nuevo, en orden cronológico. Al comparar los momentos internovelísticos observamos con satisfacción que en la configuración de cada protagonista, aun contando con ciertas anacronías y variantes, seguía don Benito muy de cerca los momentos de la identidad quijotesca.

Una vez convencidos del acierto de los momentos como guía, elegimos la polionomasia o cambios onomásticos que experimentan los protagonistas, incluyendo los apelativos y sobrenombres, cuya máxima variación se encuentra en *El doctor Centeno*. Paralelamente, decidimos recoger de los diálogos aquellos parlamentos protagónicos en los que apareciera el pronombre *yo* y el verbo *ser* en sus diferentes conjugaciones y combinaciones. En *El amigo Manso* y *Tormento* nos pareció aconsejable ampliar el criterio dialógico prestando mayor atención a los monólogos, tan relevantes en la diégesis de sendos relatos como en el estatuto protagónico.

Como se sabe, el *ars oppositorum cervantino* equivale en Galdós al cultivo de las antinomias estructurales. Procedimiento que resulta cada vez más incisivo hasta convertirse en el método oximorónico galdosiano. De esta variadísima contraposición

galdosiana concebimos las dualidades como otra guía vertebradora. Dualidades imantadas por la axial y cervantina de imaginación/realidad y que, lógicamente, variaban de un protagonista a otro situados cada uno en su fábula o peripecia.

Para compensar los criterios comparativos escogimos dos más próximos a la poética de la novela; cronotopos y motivos. En la selección de ambos conjuntos ha privado siempre dar con aquellos que mejor enmarcaran la incitación identitaria, sin que ello suponga que otros cronotopos y motivos, muy abundantes en los relatos, resulten capitales para el estudio de las novelas desde otras instancias investigadoras.

La asimilación del mito quijotesco operada por don Benito en el cuarteto novelístico, mediada por radicales oposiciones y graduales aproximaciones hacia su eclosión o positividad, nos condujo a las teorías lingüísticas sobre los pronombres elaborada por E. Benveniste. Nuestro autor profundiza en la significación de los pronombres, más allá de su uso coloquial, de manera que al servirse de ellos proporciona al estudioso poderosas razones para ahondar en su funcionalidad y efectos, cuestión en la que confiamos haber incidido con acierto.

En el apartado de técnicas y procedimientos, concedimos la máxima importancia a los modelos europeos que Galdós recrea en las novelas. En el empleo de la reaparición balzaquiana de personajes en la trilogía sobresale el hecho de que don Benito también aplique la continuidad al nexo de los acontecimientos o peripecia. La *Bildungsroman* en *El doctor Centeno* y la *Desillusions-romantik* en *Tormento* completan el trío de modelos narrativos finiseculares utilizados por nuestro autor, dando cuenta tanto de nuestro convencimiento sobre su propia evolución creadora, como de su sincero interés por recoger las novedades que el género experimentaba allende fronteras. La perspicaz curiosidad galdosiana, sólo equiparable a la de Leopoldo Alas, constituye el núcleo de la investigación pergeñada por S. Gilman, revelándose desde el mismo título de su extraordinario estudio: *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Hispanista al que debemos la máxima constatación o refrendo de nuestras intuiciones.

Nuestro último eje vertebrador, no por ello menos importante, se basa en la ingente labor crítica que Leopoldo Alas “Clarín” llevó a cabo de la producción y recepción de la obra galdosiana, atendiendo a las reseñas que dedicó a cada una de sus novelas y dramas, así

como a sus artículos y ensayos desbordando y enriqueciendo el marco del naturalismo zolesco. Postulados clarinianos en fructífero diálogo con la obra de Benito que les conduciría hacia la denominada “restauración del naturalismo” propiciando el periodo espiritualista. En *Tormento*, para afinar la graduación del mito y la evolución de las técnicas galdosianas, incluimos la correspondencia mantenida entre ambos por aquellas fechas. Y, dada la proximidad entre la publicación de la cuarta novela y *La Regenta*, prestamos especial atención al prólogo que don Benito elaboró para la reedición de la novela clariniana. Opinión crítica del novelista respecto al personaje de Ana Ozores que nos impelió a comparar su carácter con el de nuestra última heroína; Amparo/Tormento. Hemos de advertir que en el apartado titulado “Diálogo creador”, nos hemos permitido la licencia de sincronizar las opiniones de ambos para sopesarlas en todo su calado sin observar un estricto criterio cronológico.

Para finalizar, volviendo al tema axial de la identidad quijotesca en los protagonistas, nuestro máximo objetivo, aquel por el que deseáramos se enjuiciara nuestra investigación, se resume en la progresiva graduación con que el mito de transformación diegética va emergiendo entre los héroes y heroínas de cada relato. Para ilustrar nuestra pretensión, adelantemos que en *La desheredada* Galdós trata el mito como radicalmente negativo desde una perspectiva netamente zolesca, donde la incitación de la heroína frisa con el desequilibrio mental. En *El amigo Manso*, a través del filósofo Máximo, quien habría sido idóneo educador de Isidora, se separan los extremos del mito preponderando el peso de la realidad a la vez que, en polemos unamuniano, se da por imposible la que todavía es impostura del ideal quijotesco. En *El doctor Centeno*, el mito negativo desdoblado en sendos protagonistas, comienza a mostrar sus fisuras, pues, siendo la condición social de ambos bien disímiles, comparten el mismo ideal fraternal mostrándose, por primera vez, una mayor autonomía respecto a los condicionantes del medio o prosaísmo del mundo. En *Tormento*, el mito se gesta en los desilusionados monólogos de la protagonista absolutamente presionada por el entorno, para que su potente posibilidad eclosiona solamente en el desenlace como entrega al ideal amoroso. Leve pero determinante aparición del amor en la búsqueda identitaria que establece una evidente dialéctica entre Isidora, Amparo y Fortunata, de la cual confiamos haber dado cumplida cuenta en nuestra investigación.

Criterios expositivos

El estudio intertextual obligaba a recorrer ámbitos que desde la crítica tradicional resultarían secundarios y que para nosotros, investigadores de la recreación galdosiana del mito, se han convertido en indispensables. Recorrer las múltiples transversalidades que se abrían ante nosotros ha supuesto abandonar repetidamente el entorno autorial para adentrarnos por sugestivas calas. Como tales digresiones nos apartaban del objeto de estudio, cada vez que volvíamos al texto y contexto galdosianos tuvimos que reiterar lo dicho para continuar con el discurso principal. De ahí, que el ritmo de lectura presente las aceleraciones y demoras propias del ensayo, dotando al estilo de una movilidad que esperamos resulte tan sugerente en la lectura como lo fuera en su redacción.

En los tiempos verbales, hemos empleado tanto los tiempos del pretérito como del presente para dinamizar el discurso. Se observa, por tanto, que cuando nos referimos al contexto galdosiano utilizamos abundantemente las conjugaciones pretéritas y que, en cambio, al adentrarnos en el texto, hayamos preferido expresarnos desde el presente con objeto de prestar la mayor vivacidad posible al análisis diegético.

Diríamos que tanto la vivacidad como la movilidad que hemos intentado se extiende también al aspecto visual. El lúdico juego oximorónico galdosiano se hace perceptible en el metatexto mediante el efecto óptico causado por las cursivas de los titulares que encabezan cada trabajo.

Deseamos constatar que la densidad de algunos fragmentos se debe por entero a nuestro apasionamiento por no perder el rastro de las interrelaciones detectadas en el estudio intertextual de las novelas. Por el contrario, podemos asegurar que el estilo en que se presenta nuestra investigación tiene su origen en la dilatada y, para nosotros, fructuosa impregnación del estilo galdosiano, el cual, no cabe duda, resulta cualquier cosa menos plúmbeo y aburrido.

Agradecimientos

Dado que la perfección es siempre un camino a recorrer, a pesar de nuestros denodados esfuerzos por evitar tanto errores tipográficos como de otra índole, sospechamos que en la

extensión de la presente tesis se encuentran más de los que desearíamos. Sin embargo, confiamos en que precisamente por ser involuntarios se nos juzgue con benevolencia.

Para finalizar, queremos volver sobre el tema bibliográfico para comentar dos aspectos fundamentales. El primero atañe al efecto de nuestras lecturas y al funcionamiento de la memoria. A veces, ideas ajenas han venido a corroborar tan atinadamente las propias que inconscientemente las hemos hecho nuestras sin recordar de qué autor o autora las hemos tomado, aun figurando sus huellas en nuestro trabajo. En otras, hemos sobrevalorado la opinión de determinados galdosistas sin mencionar fuentes más autorizadas de las que a su vez se nutrieron. En ambos defectos hemos incurrido sin que seamos capaces de resarcir a los autores si no es a través del profundo reconocimiento que guardamos hacia su labor sin la cual, estamos seguros, hubiera sido del todo imposible conformar nuestra tesis.

Queremos agradecer a los incondicionales del pasado su dilatada confianza en nuestras capacidades para conducir a buen puerto la investigación. Entre ellos, deseamos mencionar a Sara Ciruelos, José Sirvent, Alberto Sarró, Carlos Ameller y Matilde Obradors. Entre los incondicionales, presentes en el *in fieri* de la redacción, deseamos agradecer la confianza demostrada por nuestro director, el doctor Adolfo Sotelo Vázquez quien, cada vez que le hemos anunciado nuestra intención de continuar la tesis dejando de lado otros proyectos, nos ha animado con la misma generosidad que al principio, o sea, respaldándonos durante doce años.

Nuestro agradecimiento también se extiende hacia aquellas personas cuya desinteresada ayuda ha sido fundamental para materializar nuestras ideas en un documento ordenado y uniforme, o sea, a las profesoras Marisa Sotelo, Marta Cristina Carbonell y Lola Josa, junto a Maribel Elizalde y Laura Fernández.

Todos ellos están tras la doctoranda y su tesis, titulada *El Quijote en Galdós: Intertextualidad del mito de la identidad en los protagonistas de cuatro novelas contemporáneas (1881-1884)*, quien la expone convencida de que los miembros del tribunal descubrirán ideas y teorías que forman parte de su propio acervo para, benevolentes, congratularse al verlas germinar de nuevo en aquellos que ansiamos convertirnos en galdosistas.

I. La desheredada o de cordera a loba (1881)

***“Que no es un hombre más que
otro si no hace más que otro”.***

Miguel de Cervantes

***“¿Qué es mejor: ser una piedra, que se
está donde la ponen, o ser una
criatura racional, que quiere ir a
alguna parte?”***

Benito Pérez Galdós

1. Preámbulo

El presente trabajo trata de estudiar las temáticas y técnicas naturalistas y cervantinas, recreadas en la novela que inaugura el ciclo de novelas contemporáneas de B. Pérez Galdós, *La desheredada* (1881).

El objetivo de nuestra investigación se basa en circunscribir el diapasón con que el autor se sirve del tema quijotesco por antonomasia, la identidad, valiéndose, paralelamente, de las innovaciones naturalistas del momento. De esta intertextualidad¹ surge el convencimiento heurístico de que Isidora Rufete, heroína en gran medida configurada por la ortodoxia zolesca escapa, sin embargo, al rigor doctrinal del movimiento para dejar surgir, con toda su fuerza, la esencial incitación quijotesca *in crescendo*.

Sin duda, el mito quijotesco late impetuosamente en las cuatro novelas contemporáneas seleccionadas: *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884), alcanzando su culminación en la primera novela del siguiente ciclo, el de las novelas del naturalismo espiritual, *Fortunata y Jacinta* (1886-7)². Sirva nuestro actual trabajo con *La desheredada*, para ofrecer una somera idea de lo que todavía resta por hacer con el cuarteto de relatos que nos ocupa, pues, a nuestro entender, el atrevimiento de Galdós al recrear la tradición cervantina en el cuenco naturalista bien merece una investigación de largo aliento.

En una investigación de más calado, el procedimiento a seguir con las novelas mencionadas consistiría en entretejer dos discursos. En el primero deberían identificarse todos aquellos aspectos relacionados con el mito de la identidad quijotesca para, a continuación, estudiar su imbricación en las cuatro obras galdosianas. Entre los referentes cervantinos, destacamos, a título de ejemplo, las siguientes antítesis y subtemas:

¹ Cuando nos referimos al término intertextualidad, intentamos estudiar el concepto en el sentido dialógico de M. Bajtin, dentro de la perspectiva semiológica de J. Kristeva, del intertexto, quasi deconstructivo, de M. Riffaterre y, en definitiva, del Quijote como estructura significativa, según G. Lukács, “para reflejar la lucha dialéctica del hombre con el mundo”, es decir, como “metáfora” de amplias resonancias para un posible arquitecto. (R. Benítez, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 127-130).

² La elección de estas novelas galdosianas, donde *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta* suponen un punto y aparte, como extremos de la recreación del mito, encuentra su mejor justificación en Joaquín Casaldueiro, quien nos informa de que el creador canario “recorre la etapa naturalista de un solo impulso, desde 1881 a 1885. Dickens y Balzac son sus modelos, Taine y Comte sus guías; Zola el fermento vital, Cervantes su maestro indiscutible”. (J. Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 69).

imaginación y realidad, locura y cordura, voluntad y noluntad, lecturas, erasmismo, aventuras, amor idealizado, etc. Como es lógico, hay que tener en cuenta que, en cada una de las obras analizadas, no todos los referentes cervantinos aparecerán íntegramente, ni tendrán en los relatos el mismo peso.

El segundo discurso atendería a los procedimientos y técnicas desarrolladas en la configuración de don Quijote, que el autor canario recrea “al jugar cervantinamente con Zola”³, entre las que figuran la incitación, la alusión/elusión, el perspectivismo, la ironía o humor, etc. Relación de recursos estéticos que también deberá incluir los recursos naturalistas, a medida que se investigue en la intertextualidad de la protonovela y las obras galdosianas.

Para perfilar el concepto de intertextualidad cervantina en Galdós, debemos acompasar nuestro análisis al efectuado por Rubén Benítez⁴, estudioso que, basándose en la teoría genetiana, diferencia tres niveles de intertextualidad en la raigambre cervantina: la crítica, la de citas y alusiones y la de transformación diegética, las cuales conviene ejemplificar con ayuda de *La desheredada*. En la crítica se encontraría el afán educador, de regeneracionista liberal de don Benito, apuntando a la lectura de folletines como origen de la idea fija de medrar que incita a Isidora. En la de citas y alusiones estaría, por ejemplo, la procedencia manchega de Isidora y Miquis o el apellido del tío canónigo, Santiago Quijano. Y, en la de transformación diegética⁵ se halla lo que más nos interesa, el tema de la búsqueda de otra identidad y la práctica de procedimientos y técnicas cervantinas⁶. Sería, pues, esta última clase de intertextualidad la más adecuada para orientar y constituirse en marco de una investigación, incardinada al estudio de la gradación que adopta el mito cervantino en cada obra.

³ S. Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867–1887*, Madrid, Taurus, 1985, p. 139.

⁴ Benítez, *Cervantes en...*, p. 92.

⁵ Esta clase de intertextualidad la reserva Benítez para novelas como *Nazarín* y *Halma*, pero nosotros la hacemos extensible a las obras del ciclo naturalista seleccionadas, puesto que en la configuración de los/las protagonistas “Galdós no necesita mencionar ya al Quijote porque la esencia del personaje cervantino, se ha tornado esencia del personaje galdosiano” (*Ibid.*, p. 157).

⁶ Siempre en busca de la esencial inspiración cervantina en las novelas contemporáneas elegidas, conviene precisar que nuestra metodología comprendería tres planos de análisis. Planos que desde ahora separamos, en función de facilitar su comprensión, sin olvidar que todos ellos se presentan en armónica combinación. El primero, está constituido por la transformación diegética del mito cervantino, que exige la complicidad del lector y del cual formaría parte, por ejemplo, la incitación. El segundo plano corresponde a determinados procesos de transcodificación, que denominamos procedimientos, cuyo paradigma sería la ironía. Y, en último lugar, situamos las técnicas entre las que figuraría la alusión/elusión.

Como se ha ido exponiendo, el presente trabajo se limita a estudiar la transformación diegética del mito quijotesco en la protagonista de *La desheredada*, Isidora Rufete en busca de los criterios vertebradores comunes al resto de las novelas contemporáneas seleccionadas. Para elucidar cómo se produce en el relato la lucha por hacerse con otra identidad, ceñimos nuestro análisis textual, sobre todo, a aquellos parlamentos o frases de Isidora que, explícitamente, contienen el vocablo que atañe a la identidad por excelencia, o sea, *yo*.

Realicemos ahora un breve repaso de los contenidos que dan cuerpo a nuestra propuesta. El segundo capítulo («Galdós: La observación realista y la experimentación naturalista») recorre el artículo galdosiano «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), abordando los rasgos diferenciadores del realismo y el naturalismo, para terminar ahondando en los postulados zolescos de la mano de Leopoldo Alas.

El tercer apartado del trabajo («El naturalismo de *La desheredada*») estudia los aspectos naturalistas de la obra, a través de la noción hegeliana de la configuración de un carácter indeciso, en medio del heterodoxo naturalismo del autor. Paralelamente, se abunda en el argumento, se destaca la voluntad de la antiheroína, cruzada por su función de alegoría de la historia de España, se incide en el juego antitético que estructura la novela, y se resaltan aquellas técnicas que sobresalen en los capítulos seleccionados para el análisis textual.

El cuarto capítulo («El cervantismo de *La desheredada*») argumenta el grado de lucidez y libertad de que dispone la protagonista, para negarse a interpretar correctamente la realidad y, pasando por la máxima incitación, arribar a la noluntad. Proceso que relaciona el tema principal de la identidad, con múltiples aspectos y que, en definitiva, contribuye a hacer de Isidora Rufete la encarnación naturalista del mito quijotesco en negativo.

El análisis textual se inicia con el quinto capítulo («La identidad quijotesca en Isidora Rufete»), ateniéndonos, como hemos adelantado, a aquellas frases de la protagonista que aluden al tema de la identidad. Frases de Isidora que trataremos se imanten en torno a la

declaración axial de don Quijote: “Yo sé quién soy”⁷ Se encuentran aquí, comparados, los subtemas del autobautismo, la *imitatio/inventio*, la locura sociológica, los defectos de la antiheroína, el cambio de lenguaje, las dudas sobre su identidad, el principio de disolución en la anonimidad y, resumiendo, los hitos de una caída moral, que habrán de desembocar en la desaparición final de la protagonista engullida por las calles de Madrid.

El análisis del relato se continúa en el sexto capítulo («En las *muertes* de don Quijote e Isidora»), en el que se pretende comparar ambas *muertes*, la de don Quijote y la Rufete. Se abunda, por tanto, en la intertextualidad tomando los finales de ambas novelas, para recoger distintos aspectos del mito quijotesco en negativo. Entre ellos, cabe mencionar los sueños, la noluntad, la identidad recuperada de Alonso Quijano, el principio de disolución en Isidora, la nueva idea fija de autodestrucción y la dialéctica entre Isidora y Fortunata, heroína del mito quijotesco positivado por Galdós.

En el séptimo y último capítulo («Engarce del mito quijotesco»), se pasa revista a los grandes temas de nuestra propuesta, al modo de un breve repaso por la artística amalgama galdosiana de naturalismo y cervantismo, y su proyección en Máximo Manso, nuestro siguiente protagonista.

Para mejor ilustrar el vasto campo que se ofrece a la intertextualidad de transformación diegética, hagamos una comparación a vuela pluma entre nuestros protagonistas. Don Quijote es, fundamentalmente, un héroe. Isidora Rufete una ilusa. Él quiere dejar de ser un hidalgo para convertirse en caballero. Ella desea apartarse de la plebe y la pobreza y conquistar un título nobiliario. Él se hace a sí mismo con cada aventura. Ella vive aventuras pero amorosas, deslices que la despojan de su dignidad. Él se autobautiza y rebautiza con cada acto heroico. Ella tan solo es blanco de los variados motes que otros le adjudican. Él desea hacerse caballero para deshacer entuertos y ver triunfar a la justicia, dispone, pues, de atributos. Ella tiene, por todo bagaje, defectos. Don Quijote se inspira en auténticos héroes literarios como Amadís y Orlando. Isidora vive enfebrecida por la lectura de folletines, en los que las buenas nuevas son fantasiosas, inverosímiles. La obsesión del caballero por ser otro presiona al medio, es decir, avanza incitado. Isidora, idénticamente

⁷ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980, I, 5, p 66 (citamos por esta edición).

incitada, llega a exacerbar al medio, con lo cual los demás no solamente se burlan de su afán, sino que la condenan a prisión. El hidalgo no suplanta a nadie, se inventa a sí mismo y se dota de una imaginaria personalidad. La Rufete intenta suplantar la identidad de Virginia de Aransis, ser que sí existió, para gozar de sus privilegios de clase. Los atavíos que el caballero adapta a su persona – lanza, escudo, rocín...– son quintaesencia del ideal; la nobleza caballeresca extinguida. Isidora, limitada a las apariencias, lucha por vestir y calzar de acuerdo con la nobleza a la que desea pertenecer, abalorios del parecer. El héroe se inicia inventando los peligros sobre los que ha de triunfar. Los que acechan a Isidora son reales, consecuencias lógicas de su impostura. Él ama a Dulcinea del Toboso y la adorna con todas las virtudes imaginables. Isidora, obnubilada, ama a quien no lo merece y soporta a quienes, demasiado tarde, descubre son aun menos de lo que parecían. El hidalgo, sin herencia ni linaje, se hace caballero andante. Ella tiene por herencia la mentira de su origen y el linaje como meta inexcusable. La aventura quijotesca se verifica en plena libertad y todo acontece de acuerdo o en contra de las fantasías que genera. La realidad de Rufete consiste en el drama de no ser de Aransis y los jalones de su autodestrucción son los otros. Al perder el tema, por mano del disfrazado Caballero de la Blanca Luna, don Quijote, herido de voluntad, muere con su auténtica identidad. Cuando Isidora descubre los documentos por los que no es ni será nunca noble, se pierde por las calles, en el infame anonimato de la prostitución. Son esenciales inflexiones que resulta arriesgado mencionar, pues muchas otras, igualmente significativas, se encuentran subsumidas en ambas diégesis. Esperamos, por tanto, que el presente trabajo se conforme como posible arranque de la densa investigación, que el tema de la búsqueda de identidad cervantina y galdosiana nos incita a imaginar.

2. Galdós: la observación realista y la experimentación naturalista

Para mejor precisar las características de la intertextualidad cervantina en Galdós, y con ello nuestros objetivos sobre la incitación quijotesca en la protagonista de la novela, la impronta de don Miguel ha de ser abordada desde un análisis pormenorizado de la evolución de Galdós, o sea, desde el realismo al naturalismo.

2. 1. Contexto, fuentes y artículos.

Comprender a fondo las peculiaridades del ciclo naturalista en la producción galdosiana, nos obliga a considerar la imbricación de una escuela en la siguiente, desde la aparición del realismo, su depuración en naturalismo y los nuevos aires de la novela espiritualista, psicológica y de análisis de fin de siglo. Para ello, nada mejor que formalizar el mosaico de las transformaciones que siguen los “ismos”, teniendo en cuenta las siguientes etapas:

1. Camino del realismo (1860 – 1870).
2. Realismo y novela tendenciosa (1870 – 1881).
3. Realismo y naturalismo (1881 – 1889-90).
4. Realismo y crisis de la poética naturalista. Nuevos rumbos narrativos. (1891 - 1902)⁸.

Que la publicación de nuestra novela, *La desheredada*, se encuentre precisamente cual bisagra del cambio entre un realismo tendencioso y el que dará forma al naturalismo, ya nos dice mucho de su decisiva importancia en el contexto de las letras decimonónicas. De ahí, que también se la considere como la novela que inicia el canon naturalista en nuestro país y que resulte inexcusable el estudio de las circunstancias que enmarcan su aparición.

En el marco histórico del itinerario que lleva del realismo al naturalismo, aludiremos, progresivamente, a un conjunto de artículos, tanto del propio Galdós como de su más eminente crítico “Clarín”, los cuales serán de capital importancia para comprender los meandros de los distintos movimientos literarios decimonónicos.

1870 – «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»

de B. Pérez Galdós.

1881 – «La desheredada” de L. Alas “Clarín”».

1882 – «Del naturalismo” de L. Alas “Clarín”».

1897 – «La sociedad presente como materia novelable» de B. Pérez Galdós».

Galdós, más que como crítico al uso como notario reflexivo de su propia práctica creadora, publica sendos artículos que resultan fundamentales para comprender la evolución

⁸ Adolfo Sotelo, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002, pp. 55 – 79.

estilística de su realismo, libremente aquilatado a los postulados zolescos del naturalismo que comienza a asimilarse en España en la década de los 80.

En el temprano «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), se encuentra la base ético-estética de lo que serán las directrices galdosianas para un programa que perdurará durante, aproximadamente, treinta años. Un texto que ya contiene parte de los rasgos que darán vida al naturalismo. Sin duda, puede considerarse las «Observaciones» no sólo como soporte teórico de la elaboración de *La desheredada* sino también como superación del ciclo de novelas tendenciosas. En el otro extremo, se encuentra el artículo titulado «La sociedad presente como materia novelable» (1897), en el que don Benito acabará vislumbrando cierto agotamiento del naturalismo, para proponer la experimentación por los “nuevos rumbos narrativos”, que fundamentarán sus siguientes ciclos novelísticos (naturalismo espiritual, espiritualismo y simbolismo espiritual).

Pero no todas las elucubraciones galdosianas sobre el realismo-naturalismo parten de las «Observaciones» aunque en ellas converjan. “Camino del realismo”, sus opiniones se han ido diseminando a partir de una serie de fuentes procedentes de los años 60, recopiladas por A. Sotelo, a las cuales conviene aludir aunque sea brevemente.

2. 2. Publicaciones de los años 60

En esa aventura en la que se imbrican y debaten los rasgos del romanticismo, el costumbrismo y el realismo, en la forja de una nueva novela y, por tanto, en la firme crítica de los defectos que la aquejan en el presente, vemos a un Galdós entusiasta, en vena regeneracionista, enumerando algunas de las llamadas “plagas de la vida nacional”.

A partir de su rechazo del neocatolicismo conservador, avisa sobre el dato historicista:

Qué de puntos hay por dilucidar e nuestra historia. Pero nadie se cuida de los estudios históricos⁹.

⁹ A. y M. Sotelo, en B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, A. y M. Sotelo, (eds.), Barcelona, Planeta, 1993, p. 19.

Prosigue con una crítica al género del folletín, con el que, sin embargo, nutrirá magistralmente su prosa, para incardinar su rechazo a una segunda plaga: la marea de malas novelas que asolan el país, tan alejadas del conocimiento de la historia.

El autor de *La desheredada* encomia la atención que se presta a la filosofía desde la literatura, en la que sobresalen Hegel, Taine y Proudhon y considera la cultura francesa como un referente a tener en cuenta. Alaba el proyecto literario del realismo auspiciado por sus admirados Dickens y Balzac, alertando sobre la existencia de la misma raíz en autores como Cervantes, Hurtado de Mendoza, Quevedo o el padre Isla. Y ya en la tradición realista española, aceptando el realismo europeo, como nueva semilla, se entrega a un cosmopolitismo que acaba por elegir la capital del reino, cual cronotopo de riquísimas e infinitas ramificaciones narrativas. Y con el mismo estilo, en casi incesante listado, transmite las posibilidades que se abren a su labor creadora. Imaginando la maraña bulliciosa de la urbe madrileña, exclama:

¡qué de maravillas se presentarían a vuestra observación! (...) Observaríais las variadísimas manifestaciones de la locura, de la pasión, del capricho; locos de genio, amantes por travesura, celosos de oficio, monomaniacos de ciencia, de galanteo, de negocios; misántropos por desengaño, por gala y por fastidio: hombres graves, hombres desheredados; hombres frívolos, hombres viperinos, felinos y caninos; individuos, en fin, unidades, caracteres, ejemplares¹⁰.

E inspirado en la obra de H. de Balzac (Tours 1799 – París 1850), a quien descubre en su visita a París, en 1867, don Benito “encuentra en su producción un mundo de novela en un doble sentido: observación y documentación de la realidad y hallazgo de figuras que, elevadas a entes de ficción, son la nueva materia estética del realismo”¹¹.

Del realismo balzaquiano toma Galdós el recurso de la reaparición de personajes, tan característico de *La comédie humaine* (1842). Con la recreación de ese procedimiento¹², en el que “viajan” personajes, temáticas y conflictos, Galdós nos hará sentir “la presencia burbujeante” de la sociedad madrileña:

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² “Las Novelas Contemporáneas constituyen un conjunto de historias imbricadas unas con otras, al modo de la novela naturalista, por la comunidad de temas, la reaparición constante de personajes, la transformación del personaje secundario de una novela en protagonista de la siguiente” (Benítez, *Cervantes en...*, p. 64).

La visión multiangular de los personajes, pues cada uno de ellos será juzgado por sus interlocutores (y sobre todo, por la mirada suprema del lector) desde diversos flancos ópticos mentales, tal como ocurre en la vida real¹³.

Reaparición de personajes equivalente a la mirada del protonovelistas del mundo, en la técnica cervantina del perspectivismo que da forma al personaje de don Quijote.

La traducción de los *Pickwick Papers* de Ch. Dickens (Porstmouth 1812 – Gad’s Hill, Kent, 1870), supone la oportunidad de valorar la narrativa dickensiana por parte de Galdós. Resalta en él su capacidad descriptiva, la sencillez de la historia y, sobre todo, la lograda cualidad de recrear los “tipos nacionales”, dando la máxima impresión de realidad¹⁴.

Junto a las plagas de la vida nacional, su admiración por la literatura francesa y los filósofos del momento, y su interés por dibujar las líneas maestras del mejor realismo, para Galdós representado por Balzac y Dickens, nuestro autor se sumerge en los cursos krausistas. En la Universidad de Madrid *aprehende* Galdós el núcleo del fecundo pensamiento de K. C. F. Krause (1781 – 1832), filtrado por los institucionistas. Tolerancia, democracia, interés por la educación, en fin, la *summa* de reformismo y regeneracionismo liberal del que se impregnarán todas sus obras. Un corpus ético acompañado, además, por las teorías estéticas extraídas de los *Ensayos Literarios* (1866) de F. Giner (Ronda 1839 – Madrid 1916)¹⁵.

En las diseminadas publicaciones del autor, correspondientes a los años 60, se encuentra también su inclinación por las ideas de H. A. Taine (Vouziers, Ardenas 1828 – París 1893), en cuanto a hacer de la realidad la materia estética de su creación:

El peso de las doctrinas de Taine y la lectura de Dickens y Balzac se combinan para desarrollar su máxima aspiración como escritor: dar forma a la incesante agitación en torno a la clase media y sus costumbres¹⁶:

Será en 1868, en *La Nación*, reseñando *La Arcadia Moderna*, poemario de Ventura Ruiz Aguilera (Salamanca 1820 – 1881), cuando don Benito vuelva a explayarse en los rasgos

¹³ L. Bonet, en B. P. Galdós, *Ensayos de Crítica Literaria*, Barcelona, Península, 1990, p. 94.

¹⁴ Sotelo, en Galdós, *Fortunata y ...*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

que, a su entender, deben configurar el realismo. Galdós hace suya parte de la teoría de este autor y añade que “la observación y reproducción de la realidad no está reñida con la belleza”. Con Taine, argumenta que la novela ha de entramarse en el momento histórico y, por ende, social al que pertenece. El nuevo ideario estético de don Benito queda claramente resumido en los siguientes apartados:

- a. la obra de arte no solamente debe satisfacer las necesidades internas del propio arte, sino las necesidades de la época (reescritura de los postulados de Giner y de un sector del pensamiento idealista alemán).
- b. la obra artística debe reflejar fielmente la personalidad íntima de los hombres en relación con el ambiente físico y social en el que viven.
- c. la belleza de la obra artística depende de la reproducción verdadera de la realidad mediante la observación.
- d. para reflejar la realidad exterior, tal y como resulta de la observación, el escritor debe acudir al humorismo, dado que mediante el humor el artista puede contestar a la oposición entre lo ideal y lo real, conciliando exactitud y belleza en la reproducción, necesidad externa e interna de la creación artística¹⁷.

2. 3. «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»

Una vez revisadas las opiniones de don Benito anteriores el artículo axial de las «Observaciones», este se nos muestra como un depurado acrisolamiento de las ideas desperdigadas en los textos de la década de los sesenta. En ellas, el autor se pronuncia como buen lector de Cervantes (admiración y recreación que le llevará, en el prólogo a *La Regenta* de L. Alas, en la edición de 1901, a considerar el naturalismo francés como

¹⁷ *Ibid.*, pp. 27-8.

repatriación del realismo cervantino) y fundamenta su exigente quehacer en el molde realista, iluminando con suma claridad los supuestos y temas que reflejará en *La desheredada*, entre los que destaca prestar la máxima atención a una emergente clase media.

El autor canario inaugura el artículo dando por sentado que “no tenemos novela” y quejándose de que “los editores han inundado el país de un farrago de obrillas”¹⁸. En la novela de costumbres ve un caudal de ideas nada despreciables, no se muestra demasiado severo con la novela romántica, “legendaria y maravillosa” para, inmediatamente dolerse, en un rosario de sintagmas de lo más significativo, sobre la incapacidad de sus coetáneos para crear la novela que ansía, porque:

la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada (...) el lirismo nos corroe (...) como un mal crónico (...) somos en todo unos soñadores (...) unos idealistas desaforados, y más nos agrada imaginar que observar¹⁹.

El artístico observador de la literatura nacional se pregunta qué dificulta la aparición de una novela realista y lo achaca a las circunstancias históricas por las que atraviesa el país, no sin antes mencionar al artífice del Quijote, como admirable ejemplo de la capacidad para observar la realidad:

Cervantes, la más grande personalidad producida por esta tierra, la poseía en tan alto grado, que de seguro no se hallará en antiguos ni modernos quien le aventaje, ni aun le iguale²⁰.

Don Benito repasa la triste situación de la profesión de literato, el cual o dedica su pluma a los aconteceres políticos o bien corre el riesgo de carecer de sustento. E, inquiriendo qué se lee en España, arriba al tema del folletín sobre el cual vuelve a cargar, citando a Dumas y Soulié como autores folletinescos. Luego, imagina a un lector ávido de esa clase de novelas y a sus deseos da voz:

¹⁸ Galdós, «Observaciones...», [Bonet], p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adúlteros, extremos de amor y odio²¹.

Galdós practica aquí la técnica de la antítesis para decirnos, por vía de lo que no quiere, cuál es la novela realista que esboza. Entre los sustantivos y sus jugosos adjetivos parece planear el afán naturalista de huir de los tipos para dar con el héroe problemático, capaz de dudar porque ya no es de una pieza, insuflando a la diégesis del vitalismo de una existencia más verosímil. Todo ello como auténtico pórtico, para llegar a transmitir, con la máxima viveza estilística, la caída en desgracia de la pretendida marquesa de Aransis, Isidora Rufete.

El novelista rechaza la “novela de impresiones y movimiento”, como producto de una imaginación vacía y sin objeto, apta solamente para “cierta clase de personas”, porque sólo provoca entretenimiento y distracción, muy diferentes a las de Cervantes y Dickens. Analiza después las ventajas y desventajas de publicar por entregas, para a continuación proclamar que la novela es un género que no debe conformarse con una sola jerarquía social, la aristocracia, pues en ella la novela se asfixia y “necesita otra (clase) amplísima y dilatada donde respire y se agite el cuerpo social”²².

Con la última afirmación, el observador abunda en las posibilidades narrativas que ofrece el pueblo llano, para mencionar Madrid, como hiciera con anterioridad, como infinito prisma por transformar.

Al comenzar el tercer capítulo de las «Observaciones», se encuentra la auténtica protagonista del artículo y, de hecho, de la producción galdosiana en su conjunto, la clase media:

la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre

²¹ *Ibid.*, p. 107.

²² *Ibid.*, p. 110.

del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa²³.

Seleccionar ciertos sintagmas del texto, nos dará una idea aproximada de lo que Galdós esperaba de esa clase media, a la que se ha referido ya como si se tratara de un personaje más, un prometedor actante.

La “novela moderna de costumbres” ha de ser un espejo de “la incesante agitación” (histórica, económica, política...) que caracteriza a la clase media, para dar con “ideales” (didactismo) pero también, y sobre todo, para “resolver problemas” y remediar “ciertos males” (regeneracionismo).

Esa clase media, como macropersonaje, bulle en “dramas y peripecias” y solamente espera el buen hacer, la mirada del creador atravesándola –lo cual será núcleo de la teoría de *l' écran zolesco*–, para dotarse de forma artística y significado.

Nuestro “observador” va terminando su artículo no sin antes recomendar “que los personajes (se graben) en la memoria con gran viveza”. Sintagma en el que se nos aparece ya la vitalidad del carácter de Isidora Rufete, en su itinerario por las vías matritenses, escalonando su caída con la progresiva vulgarización de su habla. Vulgarización que Galdós ya alaba aquí, en la escritura del “Sr. Aguilera”, quien a su entender supo “sacar partido del inmenso caudal de frases, dichos, refranes y modismos (de nuestra lengua)”²⁴.

El artículo termina con una extensa digresión sobre los vicios y defectos que caracterizan a la sociedad: la vanidad y la presunción, ilustrados con el análisis de los personajes de los *Proverbios*, donde ya parece latir el inmenso y variado material del que emergerá *La desheredada*.

Si nos atenemos a la fecha de publicación de las «Observaciones», 1870, convendremos en que aglutinan una serie de postulados estéticos que, con rigor histórico, tendríamos que etiquetar de realistas. Sin embargo, el marchamo que la crítica emplea al referirse al texto es el de realista-naturalista. Sin duda, en la explicación de tal anacronía no sólo debe

²³ *Ibid.*, p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 115.

figurar la más reciente producción crítica que así lo ratifica, sino también la notable capacidad de don Benito quien, con este artículo, se interna en los rasgos diferenciadores de un naturalismo *avant-la-lettre*. Aproximadamente, una década es lo que tardará el naturalismo francés en llegar a la península, de la mano de su fundador Émile Zola (París 1840 – 1902).

2. 4. Del “naturalismo al hispánico modo”

En el difuminado proceso que habrá de operarse entre 1870 y 1881 (periodo en el que se superponen realismo, novela tendenciosa y realismo y naturalismo, cuyo estudio obliga a considerar que el naturalismo siempre estuvo firmemente enraizado en el realismo), emerge la sugerente frase que redacta Galdós casi al final de sus «Observaciones»:

Nada de abstracciones, nada de teorías; aquí sólo se trata de referir y de expresar, no de desarrollar tesis morales más o menos raras, y empingorotadas; sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte²⁵.

Como se ha adelantado, será en los años 80 cuando se asienten y asimilen los postulados zolescos en nuestro país. Y tal asimilación se verificará a través de una intensa serie de acontecimientos, que coinciden en el corto periodo de 1880-1882.

En 1880 se publican tres novelas de E. Zola (*Una página de amor*, *L'assommoir* y *Nana*), junto al capital ensayo titulado *Le roman expérimental*. En 1882, las discusiones sobre el nuevo movimiento se hacen públicas en el Ateneo madrileño. Aparecen en La Diana los artículos de L. Alas, titulados «Del naturalismo» (1-2 al 16-6-1882), y en La Época, se publica *La cuestión palpitante*, de E. Pardo Bazán. En medio, nuevamente, como inspirada frontera, aparece *La desheredada*, al tiempo que, también en el 81, se publica otro ensayo del fundador del movimiento, *Les romanciers naturalistes*²⁶.

En *Le roman expérimental*, a los autores y pensadores del realismo (Flaubert, Balzac, los Goncourt, Dickens, Hegel, Taine...), Zola añade Claude Bernard y promueve una

²⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁶ Sotelo, *El Naturalismo en...*, p. 63.

interpretación taineana mucho más “científica”, destinada a orientar a todos aquellos que reclamen el marchamo de naturalistas. Así es como, según L. Bonet:

las ideas biológicas de Darwin y las tesis fisiológicas de Claude Bernard estimularán (...) el surgimiento de un realismo más depurado, más riguroso (para algunos exageradamente dogmático): el naturalismo²⁷.

Al referirse a las variantes que configuran el entorno social de la época, L. Bonet menciona la fotografía, como el invento de Daguerre (1838) que había de proporcionar un tercer “ojo” al escritor. Una nueva capacidad para estrechar el cerco en pos de la máxima definición de la realidad. Un invento muy revelador del rumbo teórico que va manifestando el naturalismo. Una nueva técnica a la que no dudamos en añadir la invención del medio de transporte que revolucionará las comunicaciones en el S. XIX, el tren. Un hecho que Germán Gullón, quien también menciona la fotografía, observa como determinante en la técnica literaria del multiperspectivismo o polifonía novelística galdosiana, de clara reminiscencia cervantina. Hay que contar, por tanto:

con la progresiva especialización del mundo en el siglo del tren (...). De ahí la fragmentación de la visión o (...) la multiplicidad de enfoques posibles²⁸.

Multiplicidad de enfoques en la producción naturalista, tanto en la configuración de personajes como en la técnica de su reaparición, que harían más incisivos los preceptos realistas del retrato documentado y la impersonalidad narrativa, hasta afilarse en la más que notable irrupción del postulado definitivo: “el determinismo fisiológico y del medio”, principio que habrá de separar a los naturalistas de escritores anteriores²⁹

Por la senda del nuevo naturalismo, por la experimentación positivista, con la imagen de “la medicina como un arte”³⁰, el novelista ya no será el “secretario de la Historia”, como preconizaba Balzac, sino que la sociedad “novelable” será como un conjunto vivo, en detallada metonimia de los seres que la componen. Cabe ahora ensayar el gesto de un bisturí configurando, discerniendo, tensando conflictos y conciencias, dando a luz a

²⁷ Bonet, en B. P. Galdós, *Ensayos...*, p. 20

²⁸ Gullón, en B. P. Galdós, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 38.

²⁹ L. Alas “Clarín”, «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, pp. 101-2.

³⁰ E. Zola, «La novela experimental», en L. Bonet, (ed.), *El Naturalismo*, Barcelona, Península, 1972, p. 51.

personajes nacidos a imagen y semejanza de los que conforman el tejido social. Todo ello, sin abstracciones, sin mediaciones imaginarias, sin opiniones distorsionantes.

Riguroso plan de la escuela naturalista que, tras un supuesto instrumental *quasi* quirúrgico, de inconfundible signo positivista, no quería ver la mano del autor, es decir, exigía la impersonalidad del narrador para no distraer a los lectores con emociones y juicios preconcebidos. Ideario estético ya contenido en el deseo galdosiano de “decir lo que somos”, sin más, como puros fenómenos en movimiento pero, claro está, “diciéndolo con arte”.

En el marbete del “naturalismo al hispánico modo”, cruzado por la fructífera esencia cervantina, solamente los paradigmáticos ensayos y reseñas de “Clarín” pueden revelarnos el peculiar modo en que se va a yuxtaponer, coyuntar, imbricar, fusionar el realismo y el naturalismo en la península. Y ello, no sólo por ser “Clarín” el más agudo y preciso de los críticos de Galdós, sino porque se aplicó, concienzudamente (y en ello iba la suerte de su propia obra, como reflejo de sus inquietudes teóricas), a explicar la aparente contradicción de que el naturalismo emanara del realismo siendo, además, una escuela independiente de aquél³¹.

La novela experimental (1880), manifiesto de la estética naturalista ofrecía, a la difícil subjetividad del arte literario, una orientación, una *praxis* lógica para la creación. Una guía inspirada, sobre todo, en los descubrimientos y teorías científicas de la época, lo cual, en plena revolución industrial, le confería un notable atractivo. Sin embargo, el propio Zola sería brillante novelista contradiciendo su doctrina, aparentemente demasiado apelmazada, casi intransitable, sin posibles resquicios para jugar con cierto margen de libertad creadora. Será en esa contradicción donde la crítica clariniana descubra un riquísimo y vasto campo de matices y, con ello, renovadas formulaciones.

En «Del naturalismo», “Clarín” recupera ciertas apreciaciones zolescas de *La novela experimental* para observarlas con el máximo detenimiento, con su personalísima lógica y capacidad de análisis. Entre el abanico de temas a los que pasa revista nos interesa,

³¹ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser], p. 103.

sobremano, el de las cualidades o competencias que debe reunir el autor al experimentar. Parece como si Zola evitara aplicar la misma precisión que a otros postulados, pues, quizá con ello habría relativizado su imperativo de la impersonalidad narrativa. Para él:

la idea de experiencia lleva consigo, la idea de modificación. Partimos de hechos verdaderos que son nuestra base irreductible; pero para mostrar el mecanismo de los hechos es necesario que produzcamos y dirijamos los fenómenos: esta es nuestra parte de invención y de genio en la obra³².

Sin embargo, en esa fase del método, en la observación, “el experimentador” habrá tenido que “desaparecer”, limitándose a la pura observación. Y sólo después, en la fase experimental, templará su creación “conforme al determinismo de los fenómenos”, guiado siempre por el procedimiento científico, “constatando” cuidadosamente que su “hipótesis experimental” se verifica en la realidad de los hechos previamente observados³³.

Al referirse al proceso de producción, contenido en el capítulo “El sentido de lo real”, el autor de Médan insiste en la necesidad de tomar notas, estudiar el terreno en el que sitúa la historia, investigar múltiples documentos y abordar el plan de escritura en función de la clasificación lógica de los hechos observados, lo cual, a través de la experimentación ha de conducir al:

desenlace (que) no es más que una consecuencia natural forzada. En este trabajo se ve la poca importancia que tiene la imaginación³⁴.

Estos dos adjetivos contrapuestos –natural/forzada– resumen la ingenuidad del método experimental o el carácter de lábil frontera que separa la observación, de la experimentación, lo objetivo de lo subjetivo, o el naturalismo zolesco del clariniano, puesto que, después de insistir repetidamente en el método a seguir, “Clarín” terminará por abrirse de nuevo “a las facultades que en general se llaman intuitivas, cuyo estudio aún está por hacer científicamente”³⁵.

El mismo Zola reconocerá en el texto que su método no aclara ciertas fisuras, no abunda en la relatividad que separa observación/experimentación, objetivo/subjetivo,

³² Zola, «La novela experimental», [Bonet], p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 33.

³⁴ Zola, «Sobre la novela», [Bonet], p. 182.

³⁵ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser], p. 147.

fenómenos/psique, admitiendo que llegará el día en que la “fisiología nos explicará sin duda el mecanismo del pensamiento y de las pasiones; (que un día) sabremos cómo funciona la máquina individual del hombre”³⁶. Análoga confianza de “Clarín” en el futuro de la ciencia, cuando al preguntarse por las facultades intuitivas del autor admite que todavía no existe respuesta para ello³⁷.

El artículo de Leopoldo Alas no sólo implica un interés por difundir la doctrina de la escuela francesa en nuestro país, sino que supone una extensión de la misma que, al igual que la complementa, la excede. Cuestión de la que, no cabe duda, es plenamente consciente al avisar de que procede por “análisis y limitación”³⁸.

Al comienzo del artículo, el autor de *La Regenta* analiza el movimiento desde distintas perspectivas. Antes de entrar en el ideario de Zola, enfrenta y calibra el naturalismo respecto a la filosofía pura, la retórica, la historia, hasta abogar por un “arte sincero”, hecho para reproducir la vida moderna. Al referirse, concretamente, al método de observación/experimentación, parece conceder siempre mayor atención al segundo término, al cual seguirá dotando de una importancia decisiva, porque:

ha llegado el momento en que el arte necesita, por sus propias leyes de vida, y por las de su relación a la actividad social toda, ser experimentalista históricamente³⁹.

La incidencia sobre el aspecto historicista permite a “Clarín” dar su visión de l' *écran*, pues “la imitación no está en la materia sino en la forma”, en la forma en que la psicología del autor muestre, o sea, en las “formas de la personalidad” y con ello da por destruido, en sintonía con Zola⁴⁰, el “argumento baladí de la reproducción fotográfica” como fundamento del método experimental. Para “Clarín” la escuela serviría, pues, como control de la imaginación idealista, aunque los términos que emplea para definir las cualidades autorales vayan forzando la rigidez zolesca:

La reproducción artística requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad, por esto mismo es el naturalismo una

³⁶ Zola, «La novela experimental», [Bonet], pp. 42–3.

³⁷ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser], p. 147.

³⁸ *Ibid.*, p. 121.

³⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰ Zola, «La novela experimental», [Bonet], pp. 34 y 36.

escuela, porque pretende decir al artista cómo su personalidad debe reproducir artísticamente⁴¹.

Si la observación, como primer paso de la creación, forma parte de un procedimiento lógico y objetivo, sin duda en el paso definitivo a la experimentación, la psicología del novelista será el aspecto menos “científico”, más subjetivo, más difícil de embridar, menos sensible al control de cualquier método, y, sin embargo, imprescindible para:

que los datos de la observación se muevan y sirvan para que deduzcamos o induzcamos las leyes y las formas de los fenómenos⁴².

“Clarín” prosigue mencionando la importancia que conlleva el dato fisiológico, que Zola aplica a la literatura desde C. Bernard. Al adscribir el positivismo al método zolesco, nuestro crítico se rebela y, sin negar nunca la oportunidad del naturalismo, remeda al autor de *Le roman expérimental* declarando:

No, ni el arte necesita ni puede jamás llegar a ser ciencia, ni el naturalismo, como arte, es solidario del positivismo⁴³.

La ciencia es para “Clarín” el camino del conocer y el arte el modo en que se conoce, pero con los sentimientos. Su lucha es contra los molinos de viento del idealismo extremo, de ahí su adhesión al naturalismo, como afilada continuación del realismo. Con su carga de impasibilidad narrativa, exhaustiva observación, determinismo en la configuración de personajes e interrelación con el medio ambiente, los cuales combinados con el movimiento de que les dota el tiempo, habrán de conformar una historia viva, imitadora de la vida y la sociedad, como si se operase, desde el principio, con una realidad biológicamente conformada. Pero, para “Clarín”, al dotar al relato del movimiento de la vida mediante la experimentación, al mostrar una *tranche de vie* en su momento taineano, lo decisivo será, siempre, el temperamento del autor.

Al referirse a las cualidades del novelista, Zola utiliza términos imprecisos, como “genio, invención, temperamento, personalidad, (o) sentimientos”⁴⁴, pero, en su intento por seguir al pie de la letra el método experimental bernardiano supedita, por ejemplo, el sentimiento

⁴¹ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser], p. 121.

⁴² *Ibid.*, p. 121.

⁴³ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁴ Zola, «La novela experimental», [Bonet], pp. 53, 64, 66 y 68.

a un primer paso, una especie de energía que “engendra la idea *a priori* o la intuición”, para preponderar luego la razón controladora, encargada de desarrollar la idea y deducir las consecuencias lógicas⁴⁵. En la interpretación clariniana, en cambio, el sentimiento es ya, con toda diafanidad, intuición y, al valorarlo, nuestro crítico fuerza y distorsiona, muy conscientemente, los mismos vocablos que el fundador de la escuela utiliza siempre de manera restringida, guiado por el compromiso científicista al que “Clarín”, como hemos visto, no se adhiere. En una palabra, con Alas los términos zolescos recuperan toda su dimensión significativa, con lo que su libérrima interpretación del naturalismo puede llegar a incluir cuantas influencias considere oportuno, entre las cuales y muy a menudo, al igual que en su admirado Galdós, se encuentra la veta cervantina.

En el capítulo quinto, nuestro autor retoma la letra zolesca y arremete contra el convencimiento de que en literatura no exista otro método que el experimental. Con ello, rescata las nociones clásicas de la búsqueda de la verosimilitud para argumentar que el naturalismo viene a incidir en la noción de “escribir con naturalidad”, cosa que la escuela, con su método experimental promueve y orienta⁴⁶.

A lo largo del texto, en numerosas ocasiones, el crítico-autor describe en qué consiste, exactamente, el método zolesco, pero siempre ampliándolo con innovadoras matizaciones sobre la labor creadora en sí, lo cual acabará adquiriendo una importancia capital en el *corpus* crítico de su producción.

En las reiteradas exposiciones sobre el método de observación/experimentación se encuentran, estratégicamente repartidas, una serie de frases reveladoras: El género de la novela como el más apto para “copiar la vida”, para la “imitación total de la vida”, para una reproducción de la vida “omnilateral”. La novela como auténtica “morfología de la vida”, capaz de abarcar la vida toda sin “reducirse al examen procesal del carácter” y, en definitiva, el naturalismo “como forma omnicomprendiva de la literatura realista”⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 53.

⁴⁶ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser], p. 129.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 135, 137, 138, 140 y 142.

Desde el momento en que el sujeto o referente de las frases anteriores se concentra en el término “vida”, el método naturalista aparece más bien como un límite destinado a impedir que la vida inunde y distorsione en demasía el proceso creador. A partir de ahí, “Clarín” busca adjetivos como “ominilateral, omnicomprendiva”, consciente de que a la infinita materia narrativa debería corresponder una mirada de trescientos sesenta grados, destinada a espejear la vida en todas y cada una de sus manifestaciones fenomenológicas. Y ese deseo, como de una u otra manera reconocerán a menudo tanto “Clarín” como Galdós, estaba ya magistralmente ensayado, entre otros recursos, en el perspectivismo cervantino.

En su afán por explicar las pautas naturalistas pensadas para reflejar la totalidad de la vida en la novela, Alas arriba a don Quijote, negando el modo idealista de mostrar el personaje solamente por dentro, sin relación con el medio, fijado, es decir, alejado de la acción, cuando con Cervantes don Quijote:

en seguida monta en Rocinante, y sale por la puerta del corral a buscar aquellas aventuras que son unas con él, y con él inmortales⁴⁸.

Otros términos contenidos en el artículo resultarán tan reveladores como la cita precedente. Nos habla “Clarín” de que el arte, como reflejo de la verdad, debe dar “conocimiento” (como la ciencia), pero también “conciencia total del mundo” (en lo que el arte se diferencia de la ciencia), consiguiendo así el efecto “de totalidad y sustantividad”⁴⁹, lo que solamente se logra cuando la novela es “imitación total y exacta de la realidad”, valiendo sobre todo aquella “que *coge en peso* el mundo”⁵⁰.

El arte que con “Clarín” arranca en la mirada del novelista, rebasa con mucho el “tercer ojo” de la época, la fotografía, y está también más allá del perspectivismo lineal del que el avance del tren sería una metáfora. Lo omnicomprendivo en “Clarín” parece aludir a un objetivo panóptico, que solamente puede ser aprehendido en la práctica de la escritura, nunca circunscrito por escuela alguna. Por ello, a la par que se convierte en el mejor vocero del naturalismo en España, en la crítica del drama de Echegaray, *Haroldo el normando* (1881), no dudó en socavar un tanto los cimientos naturalistas, al confesar que:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

el naturalismo como escuela exclusiva de dogma cerrado, yo no lo admito; yo no soy más que un oportunista del naturalismo; creo que es una etapa propia de la literatura actual (...) creo asimismo que de él quedará mucho para siempre⁵¹.

“Clarín” cerrará su fervorosa y, al tiempo, nada ortodoxa visión del naturalismo, con una extensa pregunta en la que inquiere si al novelista le es indispensable narrar orientado por un sistema que imita el proceso biológico de la vida, o si será mejor que se deje llevar por la fuerza de su intuición al recrear, experimental o prácticamente, la vida en la escritura⁵². Como observamos, después de mencionar las dudas que abriga respecto a poder formular una respuesta válida para todos, Alas afirmara rotundo que:

la imitación del movimiento biológico no se ha debido en los novelistas a un sistema, sino a la observación empírica, ayudada de esas facultades, que en general se llaman intuitivas, cuyo estudio aún está por hacer científicamente⁵³.

Es el concepto de *écran* zolesco, según el cual la realidad es vista a través de una especie de filtro interpuesto entre el ojo creador y la creación, ilustra que al imitar el movimiento de la realidad esta resulta deformada por el propio talento del novelista. O sea, que entre la exactitud con que el naturalismo quiere captar y reproducir (observar y experimentar) la vida (omnicomprensivo término clariniano) y la necesaria distorsión que efectúa la psicología del autor, se encuentra no sólo este artículo («Del naturalismo») sino también la explicación de una feliz contradicción del autor Zola, quien no siempre fue fiel al Zola fundador de la escuela, sino que con sus emociones e indisciplina, incardinadas en su calidad estilística, contradijo su propia adhesión al método experimental que había ideado.

En las fisuras del procedimiento naturalista se encuentra no sólo la contradicción de su creador, sino las teorías de un “Clarín” ecléctico, quien a fuerza de definirlo, detallando reiteradamente el proceso de observación/experimentación, sin oponerse nunca cabalmente al método, da cabida, sin embargo, a vocablos desbocados, reacios a todo intento de sistematización, como son la intuición, lo omnicomprensivo, el genio, la imaginación, la conciencia, la personalidad y la habilidad del escritor.

⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵³ *Ibid.*, p. 147.

Fisuras del naturalismo que insuflan de vida el marbete de “naturalismo al hispánico modo” y cauce por el que discurrirán las peripecias de *La desheredada* quien, por mor de la preceptiva naturalista, no será “comprendida” por don Benito, ya que todavía simboliza el mito quijotesco de la búsqueda de identidad en negativo. Rechazo que habrá de invertirse cuando el autor se adhiera plenamente a la trayectoria vital de Fortunata, su primera “quijota” en positivo, así como Cervantes siempre comprendió a su caballero.

2. 5. Sobre la nueva manera

Cuando en 1881, publica “Clarín” su reseña sobre la primera novela contemporánea de Galdós, «*La desheredada*», los adjetivos y cualidades que definen al novelista canario son los mismos que, en «*Del naturalismo*» (1882), definirán al autor naturalista en abstracto.

En «*La desheredada*», para el crítico-autor, el arte de la novela dependerá, sobre todo, de la “habilidad”, la “personalidad”, el “talento” y “la intencionalidad del autor”. En varias ocasiones, a lo largo de la reseña de la novela, Alas insistirá en que Galdós, “espíritu serio”, trabaja:

sin afiliarse a escuela determinada, sin seguir las exageraciones de la moda, sin tomar de la literatura extraña, a bulto y sin selección, formas, teorías, estéticas, procedimientos, tendencias, estudia con atención y desapasionado juicio la marcha de la vida artística en la parte del mundo civilizado que más entiende de estas cosas y da la norma a la actividad intelectual de los pueblos⁵⁴.

Cita de la que se desprende la faceta independiente de Galdós y el adjetivo “desapasionado” en el que parece concentrarse el espíritu del método experimental. Y, será, precisamente, por ese encomiable “juicio desapasionado” por lo que Galdós sigue, “en gran parte”, los “propósitos y procedimientos del naturalismo”⁵⁵.

Más allá de las modas, mediante el método experimental, Galdós, al entender del crítico, se ha aventurado por un nuevo rumbo, dejando atrás sus novelas de tesis, para efectuar un giro definitivo en *La desheredada*, donde sobresale la sencillez y la capacidad del autor

⁵⁴ “Clarín”, «*La desheredada*», [Beser], p. 226.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

para dar entrada en el género a las “clases bajas”, “el pueblo”, con objeto de retratar ese submundo y “salvar su espíritu”⁵⁶.

El crítico-autor alaba “la nueva manera” de don Benito, tan ajena a “la falsa oratoria de un lenguaje arcaico y de relumbrón”, que siempre considera principal defecto de las letras españolas, explayándose en un párrafo que ratifica la importancia de *La desheredada* como obra de frontera, de absoluto cambio y de fructífero arranque de un nuevo cosmos en temas y personajes, que supondrá el ciclo de novelas contemporáneas o naturalistas:

Galdós ha llegado a la madurez de su talento, y por fin comienza a realizar lo que hace años había proyectado, aplazando su cumplimiento para el día en que estuviesen bien ejercitadas sus fuerzas y juntos los materiales necesarios⁵⁷.

Como advertimos, en el contexto de «La desheredada», en el primer tramo del periodo que hemos titulado “Realismo naturalismo” (1881 – 1883), correspondiente al arranque de la asimilación de la escuela francesa en España, se verifica una compleja red de acontecimientos que conviene tener muy presentes. A la polémica en el Ateneo que propicia la publicación de *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán (1883), hay que añadir la aparición del extenso ensayo de Urbano González Serrano (Revista Hispanoamericana, marzo de 1882), titulado *La preceptiva de E. Zola y la estética moderna*, y la importancia que para el desarrollo del naturalismo tuvo el quehacer editorial de Alfredo de Carlos Hierro, quien presentó las principales obras del autor de Médan en la Biblioteca Recreativa Contemporánea⁵⁸.

La “militancia” naturalista de Leopoldo Alas, con «Del Naturalismo», «Del estilo en la novela» (1882) y «La desheredada» (1881), artículo que inicia doliéndose del nulo eco que ha suscitado entre sus contemporáneos la publicación de la novela de Galdós, conforma un conjunto de admirables y precisos trabajos críticos, en los que maneja:

indistintamente el modelo de producción y el de recepción, (proponiendo) una lectura del naturalismo y de la circunstancia novelística española que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁸ Sotelo, *El Naturalismo en...*, pp. 63-65.

delata su lúcida y heterodoxa expresión de la poética de la novela fraguada por Zola⁵⁹.

Será en el límite heterodoxo, en el sincretismo de la crítica de Leopoldo Alas, quien no duda en imbricar la novedad naturalista dentro del realismo, continuándola hasta el espiritualismo, en las propias fisuras de la teoría experimental zolesca pero, sobre todo, en la práctica novelística de Galdós, donde se irá insertando la inevitable deuda cervantina, el mito quijotesco que hemos dado en estudiar desde la perspectiva de la intertextualidad diegética. Núcleo a dilucidar que no es otra cosa que el molde tradicional del realismo peninsular, en el que se irán configurando, mediante la observación y la experimentación, los caracteres del universo galdosiano. Caracteres tan cervantinos como naturalistas de los que *La desheredada* es paradigma inaugural.

3. El naturalismo de *La desheredada*

El 14 de abril de 1882, Galdós contesta una elogiosa carta de don Francisco Giner de los Ríos, con motivo de la publicación de *La desheredada* (1881):

Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino e inaugurar mi segunda o tercera manera, como se dice de los pintores⁶⁰.

3. 1. Una historia incendiaria

Alude “Clarín”, con entusiasmo, a la aparición de la primera parte de *La desheredada*, destacando en ella la utilización de la impersonalidad narrativa y el poder de creación de personajes del escritor canario. No duda en atribuir a la obra la mejor preceptiva naturalista, encomiando la sencillez aparente del tema:

todo se reduce a que Isidora Rufete, que se cree hija de Virginia de Aransis, pretende que su estado civil sea reconocido, y con él se le entreguen las propiedades del marquesado de Aransis. Con esto le basta al autor para estudiar los estragos del orgullo aguijoneado por la miseria y por las sugerencias de una fantasía exaltada⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁰ J. F. Montesinos, *Galdós, II*, Madrid, Castalia, 1980, p. IX.

⁶¹ “Clarín”, «*La desheredada*», [Beser], p. 228.

Con gran tino prosigue “Clarín” abundando en el trasfondo temático de la admirada novela: “el afán de parecer más de lo que se es engendra en nuestra sociedad una miseria que es casi universal; éste es, en definitiva, el asunto de *La desheredada*”⁶².

Para Leopoldo Alas, el autor ha recreado cabalmente la escuela zolesca, con el retrato realista y documentado y el determinismo psicológico y del medio, el gran factor aportado por H. Taine. Para el crítico-autor, Galdós ha logrado convertir “la historia de una prostituta” en programa de literatura incendiaria y naturalista⁶³.

En las fisuras del naturalismo, continuando con los aspectos en que el naturalismo galdosiano difiere de la escuela francesa, se hace evidente que *La desheredada* desarrolla el mismo tema que *Nana* (1880) de E. Zola, pero se aleja de esta porque, sobre todo:

frente al personaje ético irresponsable de Zola, los (personajes) de Galdós descansan sobre el concepto filosófico del hombre como ser moral, consciente de que en el ejercicio de su voluntad se juega su propio destino⁶⁴.

En la configuración del personaje de Isidora juega un destacado papel el ejercicio de su voluntad, unida al margen de libertad en que se verificará su impostura. Una voluntad por la que afirmará, obsesiva, su falsa identidad y que hará aún más evidente la intertextualidad del mito quijotesco. Extremo que será decisivo para que el autor inserte tanto la desdibujada identidad de Isidora al principio de la novela, como sus insistentes autobautismos, para arribar al final donde procederá a un trágico desnombramiento como Rufete, quedándose con el nombre de pila y desaparecer, definitivamente, como “loba”⁶⁵. La recia voluntad isidoriana resulta, por tanto, imprescindible para que el novelista recree la noción cervantina de noluntad.

3. 2. La voluntad de la protagonista

Al adentrarse “por nuevo camino”, don Benito reafirma su abandono de las novelas de tesis o tendenciosas, en las que el personaje es de una pieza, unívoco, de valores morales absolutos, heroico, el único válido para Hegel. El filósofo precisa, en sus *Lecciones de*

⁶² *Ibid.*, p. 230.

⁶³ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁴ I. Elizalde, «El naturalismo de Pérez Galdós», en Y. Lissorgues, (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 478.

⁶⁵ B. P. Galdós, *La desheredada*, Madrid, Alianza, 1967, p. 479, (citamos por esta edición).

Estética (1835-8), los tres elementos que deben constituir el carácter ideal: la riqueza, la vitalidad y la fijeza. Riqueza será presentar al héroe con múltiples cualidades, lo cual habrá de dotarle con la máxima vitalidad e imprimirle, a la vez, su fijeza. O sea, una voluntad firme que Hegel se aplica en describirnos:

Saber determinarse por sí mismo, seguir un deseo, tomar una resolución y mantenerse en ella, he aquí lo que constituye el fondo mismo de la personalidad; dejarse determinar por el prójimo, dudar, vacilar, es abdicar de la propia voluntad, cesar de ser uno mismo, carecer de carácter; es, en todo caso, lo opuesto al carácter ideal⁶⁶.

O lo que es lo mismo, ser Isidora Rufete, encarnación de un carácter antiheroico por antonomasia, pues disfruta de las virtudes ideales pero enhebradas todas al vicio más señalado por Galdós; el deseo de medrar con “alas postizas”. Definición, pues, del carácter ideal en la estética hegeliana, que la biografía de Isidora invierte radicalmente, Carácter “heroico” que don Benito también trastoca, irónicamente, en la etopeya de Manuel José Ramón del Pez:

Si un carácter ha de formarse de una sola pieza y de una sola sustancia, descartando las demás como puramente ornamentales, el carácter de don Manuel se componía de una sola y homogénea cualidad, la de servir a todo el mundo, prefiriendo siempre, por la ley de gravitación social, a los poderosos⁶⁷.

Pero Hegel, de clara impronta en Galdós, incide también en el conflicto sociedad e individuo. En la misma obra sentencia que ese y no otro ha de ser el tema del género novelístico. Una dicotomía que Balzac resolviera con la fe del individuo en la burguesía, es decir, con su adaptación a la sociedad.

La voluntad consciente de Isidora, templea el concepto naturalista de herencia y responde a un estado de febril obsesión a la que Galdós, visionario psicoanalista *avant-la-lettre* bautizará, en *Ángel Guerra* (1890 – 1), como *Impulsología*⁶⁸. Será así como la fijeza del carácter de la Rufete, su negación a interpretar correctamente los datos de la realidad, su

⁶⁶ A. Vilanova, «La Regenta de “Clarín” y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos», *Ínsula*, 451, 1984, p. 12. En la presente investigación utilizamos el adjetivo héroe y heroína en todas sus variantes en sentido irónico, por tanto, sin entrecorillar aunque, cuando sea menester, también empleemos “antihéroe” y “antiheroína”, igualmente en todas sus variantes.

⁶⁷ Galdós, *La desheredada*, p. 170

⁶⁸ J. Casaldueiro, «La Sombra», *Anales Galdosianos*, I, 1966, p. 33.

voluntad obsesiva provocando el conflicto permanente, lo que determinará –y utilizamos el verbo a propósito– su caída moral y perdición con una fuerza, a todas luces, superior al contagio de la locura paterna.

La fijeza hegeliana de la protagonista, auspiciada por la savia de una voluntad férrea, espoleada siempre por la incitación, aunque experimente momentos de doliente dubitación, constituye el rasgo sobresaliente de *La desheredada*, puesto que el personaje:

en su esencia (aparece) completo. La peripecia sucede pero el personaje no cambia⁶⁹.

Siendo la fijeza isidoriana inamovible, no es menos cierto que se conjuga con la libertad de la que dispone la protagonista para decidir su destino. Rasgo que, además de dar cabida a la inflexión quijotesca en Rufete, disfrutarán también todos los personajes de “la segunda manera”, pues:

ahora alcanzaban el rango de individuos (...) Ahora el estudio de las estructuras de la sociedad y de las mentalidades que les son propias en un momento histórico concreto explicaban las razones últimas de las conductas de los protagonistas de las novelas⁷⁰.

Para “Clarín”, confrontar el personaje con el medio es una de las claves del método observador. Plantear la interrelación entre una psicología determinada y el medio a través de la experimentación es el armazón de la novela, el único camino para henchirla de vida en plena ebullición. Por eso:

Isidora no es el tipo de la mujer que se pierde por el orgullo, por la concupiscencia del placer y la molición, por los ensueños vanos; es una mujer de carne y hueso, que tiene todos esos vicios y defectos, y que se pierde por ellos, lo cual es muy diferente⁷¹.

Más adelante, “Clarín” propone una gradación respecto a la creación de los personajes galdosianos, tan precisa y matizada como la precedente. Si distinguimos dos géneros naturalistas, uno costumbrista y social representado por *La desheredada* y otro más analítico y psicológico, cuya expresión es *Fortunata y Jacinta* (1886-7), veremos cómo

⁶⁹ R. Gullón, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1960, p. 71.

⁷⁰ F. Caudet y J. M^a Martínez Cachero, *Pérez Galdós y “Clarín”*, Madrid, Júcar, 1993, p.60.

⁷¹ “Clarín”, «*La desheredada*», [Beser], p. 238.

don Benito evoluciona desde lo costumbrista, con personajes de medianías, hasta la novela psicológica, con la representación de seres originales y con marcada personalidad. “Clarín” considera que Galdós desarrolla un tratamiento esquemático de los personajes en *La de Bringas* (1884), *Tormento* (1884) y *Lo prohibido* (1884-5). Atenúa el esquematismo, precisamente, en *La desheredada* y profundiza brillantemente en la psique del personaje con *Fortunata y Jacinta*.

Si una desgarrada dualidad marca el paso de Isidora, también el estudio de la obra vendrá determinado por esta, ya que su naturalismo es selectivo y la carga de determinismo se encuentra mitigada por el autor, sin el rigor preconizado por los naturalistas ortodoxos. Así, Menéndez y Pelayo, refiriéndose a las novelas contemporáneas, nos avisa de que Galdós:

no fue materialista ni determinista nunca, pero en todas las novelas de este grupo, se ve que presta mucha y muy loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma y el temperamento⁷².

Ante todos y todo esgrime Isidora su fantasía de ser Aransis y lo hace con tal tesón – cervantino– que invierte el postulado de la escuela francesa, según el cual el medio debe configurar al personaje. Es sobre todo, la voluntad quijotesca de la protagonista la que instiga al medio, de dentro a afuera, provocando una dialéctica de constante enfrentamiento que la conducirá, progresiva e inexorablemente, a situaciones desastrosas e insolubles.

3. 3. Alegoría histórica

La vanidad, la presunción y la ambición desmedida conforman el carácter de nuestra antiheroína, como símbolo del talante nacional del fin de siglo. La búsqueda de una dignidad conquistada a cualquier precio provoca la más acerba crítica de don Benito.

de aquí el que todos queramos se algo superior a los demás, distinguimos de cualquier modo. Si no podemos hacerlo con buenas y grandiosas acciones, lo hacemos con el título, con el nombre⁷³.

⁷² Benítez, *Cervantes en...*, p. 92.

⁷³ Galdós, «Observaciones...», [Bonet], pp. 116-7.

A partir de 1848, de la ruina de la ideología burguesa, desde el mismo nacimiento del realismo, veremos a los personajes balanceándose entre la poesía del corazón y la prosa de las circunstancias. De este modo, el conflicto individuo/sociedad marca el verdadero arranque de la novela decimonónica. Sin embargo, en *La desheredada* su autor viene a decir que:

no hay que pensar que la imaginación alcance el triunfo social, sino la laboriosidad y el esfuerzo. No cree en la revolución, porque lo que hay que transformar es el carácter (...) viviendo no de ilusiones, sino con la voluntad⁷⁴.

La novela de la emblemática “trepadora” asume el conflicto negando toda posibilidad de integración social. Radicalidad que se transforma en vital caldo de cultivo para la ironía galdosiana y que alumbra la gran oportunidad del personaje. Su absoluto rechazo del medio y su constante rebeldía contra la sociedad.

En «La sociedad presente como materia novelable» (1897), el novelista acuña una concisa frase sobre su nueva, que no absoluta, adscripción a la escuela naturalista: “Imagen de la vida es la Novela”, para más adelante referirse a la disgregación social, a la ruina de las antiguas clases y a la génesis de la única categoría que para él merece ser novelada; la clase media, la que le permite una nueva manera de modelar el personaje. ya que:

al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el Hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social⁷⁵.

Así, tomando el pulso a su comunidad, a través de la observación realista, revitalizada por la experimentación aportada por el naturalismo, Galdós apunta a la pérdida de valores, a la descomposición, a la confusión y, del epicentro de ese caos, rescata la novela como el más idóneo espejo de la realidad circundante. Una realidad en la que, apesadumbrado, reconoce que hay que despedirse de los pasados ideales, al igual que “el Quijote es el adiós al mundo caballeresco”⁷⁶.

⁷⁴ Casalduero, *Vida y obra...*, p. 74.

⁷⁵ Galdós, «La sociedad presente como materia novelable», [Bonet], p. 164.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

La libertad de imaginar y ser, como opción enfrentada a la responsabilidad que exige la interpretación de la realidad, no están en *Isidora* solamente determinadas por ser, como es, una “fisiología” naturalista. Esta contraposición se articula, como sabemos, en la función alegórica de la antiheroína, como representación de España. Por ello, el carácter de la protagonista está condenado, más allá de la herencia paterna, que la conduce a una equivocada manera de interpretar la libertad del ser, queriendo ser otra, a ejemplificar la condena que al autor le merece el devenir del país. Imantada por el simbolismo histórico, *Isidora* emula con su biografía la vida nacional y madrileña, reflejando los años 1872 a 1875⁷⁷. Paralelismo:

entre la vida de *Isidora* y la historia de España (que da) a la novela un nuevo nivel de significación ajeno a Zola⁷⁸.

La imaginación obsesiva de la *Rufete* representa así la imaginación de todo un país. Una imaginación en la cual ya no caben antiguos ideales y que conforma la visión del mito quijotesco en negativo. Imaginación analogada a locura en la que subyacen distintas oposiciones:

entre el sentido de la historia y los hechos históricos, entre la Mitología y la Historia, entre la realidad observable y objetiva y su interpretación⁷⁹.

La protagonista se sustenta en absoluta verosimilitud, encarnando la historia de un individuo en constante dialéctica con el medio, sin dejar de jugar su papel de alegoría histórica⁸⁰, porque la intencionalidad del autor consiste no sólo en apuntar a la falta de educación, como origen de todos los males de *Rufete*, sino en abogar por la educación como única salida para el marasmo en el que ve hundidos a sus coetáneos.

⁷⁷ Casalduero, *Vida y obra...*, p. 80.

⁷⁸ Elizalde, «El naturalismo de...», [Lissorgues], pp. 475-6).

⁷⁹ Casalduero, «La sombra», p. 36.

⁸⁰ El paralelismo histórico que efectúa el autor, no resta ni un ápice de verosimilitud al itinerario vital del personaje, sino que parece aumentarlo. En el capítulo «Igualdad. Suicidio de *Isidora*», se encuentra una excelente constatación de lo dicho, cuando *Rufete* se entrega a su primer amante J. Pez, en la calle del Turco, donde fuera asesinado Prim (“donde a balazos estaba escrita la página más deshonrosa de España de la historia contemporánea”, p. 233), y cuando se proclama la Primera República (11 de febrero de 1873). Para acceder a un estudio pormenorizado de la protagonista como alegoría de la historia de España, cuestión fundamental que excede los objetivos del presente trabajo, conviene remitirse al estudio de A. Ruíz Salvador, «La función del trasfondo histórico en *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, 1, 1966, pp. 53-61.

Así, de una manera indirecta, Galdós desenmascaraba a la sociedad de su tiempo que como Isidora soñaba escalar, sin trabajar y sin pensar en el bienestar colectivo, las mayores cimas sociales y económicas⁸¹.

Si bien el manicomio de Leganés (Cap.1 «Final de otra novela»), nos muestra en clave simbólica la situación de España, y la protagonista ejemplifica la “enfermedad mental” del “quiero y no puedo”, la verosimilitud a la que nos remitía “Clarín”, casi exigía que la historia arrancara de un padre como Tomás Rufete. Tres imbricaciones que evidencian la maestría del autor canario al conciliar, libremente, los postulados del naturalismo con la alegoría del periodo histórico dando cabida, además, a la intertextualidad de la locura quijotesca.

Libertad que el autor se otorga al evidenciar en su obra la opción de un “naturalismo al hispánico modo”, y libertad del ser que también concede a su protagonista. Por las fisuras del naturalismo, emerge Isidora desde el cuadro, *quasi* costumbrista, de Leganés, “como ámbito simbólico y espiritual para la acción de la novela”. Cronotopo en el que, por primera vez, se enfrenta al lector con el abismático delirio y tema principal, presentado también en fulgurante prolepsis, pues: “Hay una que corre por pasillos y salas buscando *su propia persona*”⁸². Porque a Isidora, lo que en realidad la “perderá (es) el exceso de libertad”, o sea, la posibilidad, conflictiva pero practicable en su configuración artística, de luchar por ser otra:

Por eso sus caídas hay que medirlas, según el módulo de la persona humana, del que son parte fundamental la libertad y la responsabilidad⁸³.

La voluntad regeneradora del narrador, (explícita en la dedicatoria a los maestros de escuela y en la arenga moralizante con que se explaya en el capítulo «Liquidación», así como en las «Observaciones»), ponen de manifiesto su talante librepensador y filokrausista, el cual, sin forzar en exceso el paralelismo, aparece claramente analogable al erasmismo que inspirara al ingenioso hidalgo⁸⁴.

⁸¹ Caudet y Martínez Cachero, *Pérez Galdós y...*, p. 67.

⁸² Galdós, *La desheredada*, p. 27.

⁸³ Elizalde, «El naturalismo de Pérez Galdós», [Lissorgues], pp. 476-7.

⁸⁴ Aspecto que, por sí solo, daría lugar a una compleja investigación, cuyo desarrollo debería partir de la inestimable contribución de Antonio Vilanova en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.

3. 4. En la creación

Si nuestra reiterada afirmación sobre la capacidad de don Benito para reflejar en el discurso de *La desheredada* un “corte de vida” es cierta, resulta incuestionable que exponer cómo el autor consigue ese artístico efecto en las novelas contemporáneas, a través de la articulación del mito –definiendo la equivalencia entre los procedimientos y técnicas tanto naturalistas como cervantinas– ha de ser objeto de esa futura investigación, de mayor calado, a la que aludimos en el «Preámbulo». Por tanto, en este apartado dedicado a la creación galdosiana, limitamos nuestro estudio a aquellos aspectos que vinculen más claramente a nuestra antiheroína y don Quijote, con la intención de fundamentar el análisis comparativo.

Al concebir su primera novela contemporánea, don Benito parece moverse, constantemente dentro de un sistema de oposiciones, con el cual no solamente enriquece el discurso sino que estructura la obra y concibe a la protagonista, dotando a Isidora de una fuerza immanente que insufla verosimilitud a todas y cada una de las peripecias que, tan brillantemente, coadyuvan en su configuración. Para nosotros se hace evidente que:

al trazar *La desheredada* siguiendo un esquema de contrastes (...) entre realidad y símbolo, sensatez y locura, historia y ficción, que en juego antitético estructura su condición dualista (...), el autor deja ver las coordenadas y el significado pleno de la obra⁸⁵.

Al contemplar, tanto la estructura como el estatuto del personaje de Isidora, desde la óptica de la dualidad, se nos aparece una definida intertextualidad relacionada con el *ars oppositorum*⁸⁶ cervantino, que en la novela, al contrario que en el mito quijotesco, no fructificará en ninguna síntesis conciliadora (a través de la redención en la búsqueda del ideal, culminación del mito en positivo que sólo redimirá a Fortunata), sino en el irreconciliable y trágico *polemos* unamuniano.

Conviene acudir nuevamente a Avalle-Arce⁸⁷ para matizar a Elizalde, puesto que el crítico renacentista prefiere considerar el juego de opuestos cervantinos –aunque se refiera a la

⁸⁵ Elizalde, «El naturalismo de...», [Lissorgues], p. 475.

⁸⁶ J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974, p. 246.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 233, nota 13.

Galatea— como asociación. Término abiertamente poliédrico, que trasciende el plano lineal del mero choque de opuestos para apuntar al asociacionismo de contrarios, que parece más capaz de contener tanto el perspectivismo, como el intento naturalista de reflejar “cortes de vida” y “fisiologías”, urdidas en el vaivén del medio y en esa vital dimensionalidad a la que aspira el ojo panóptico de la creación.

Como puede verse, a partir del esquema de contrastes, juego antitético o artística asociación, surgen una serie de dualidades que ilustran, creemos con cierto rigor, tanto las antítesis capitales del mito quijotesco que, por ahora, más nos interesan: imaginación/realidad, locura/cordura y voluntad/noluntad, como los procedimientos y las técnicas naturalistas que diseñan la primera novela contemporánea de don Benito⁸⁸, entre las que se encuentran la recreación de otras de reminiscencia cervantina: incitación en el estatuto del personaje, perspectivismo y alusión/elusión.

Respecto a la estructura, será la sencillez del asunto, el sabor de *document humain* encomiado por “Clarín”, lo que permitirá al autor diseñar un desenlace “natural forzado”, tal como quería Zola. Una sencillez sólo aparente en la que Galdós practica con “naturalidad”, es decir, verosimilitud, un significativo final abierto, acorde con la obra que:

empieza como quiere, y en realidad no concluye (porque) a los sucesos de la vida nadie puede oponer el non plus ultra, y en las novelas que se parecen algo a esos sucesos, pasa lo mismo: falta el marco del cuadro; no hay límites; la novela no termina; se pierde en el resto de la vida, en que se supone que existe todo aquello⁸⁹.

“Clarín”, destacando la dialéctica entre el carácter y el medio, con sucesos anónimos que no parecen preparados a propósito, es decir, entre “un carácter y las circunstancias”⁹⁰, nos reconduce al relato. Y, lo primero que se nos revela es su articulación en dos sencillos opuestos, comienzo y final. Opuestos —como quería A Valle-Arce— artísticamente asociados

⁸⁸ Tal como especificamos en el «Preámbulo», nos limitamos a mencionar los procedimientos y técnicas que plasman y desarrollan el mito, en función de nuestro análisis textual. Como se ha dicho, homologar de forma integral el *ars oppositorum* cervantino al *modus operandi* galdosiano, formaría parte de una investigación más exhaustiva. Sin embargo, no está demás adelantar aquí, con G. Gullón, que en la recuperación de un Cervantes esencial, Galdós recrea, filtrados por el naturalismo, un recurso fundamental, el humor o la ironía y técnicas de composición como son: el diálogo, la lengua hablada y un ambicioso multiperspectivismo, al que nos hemos referido como ojo panóptico. G. Gullón, en B. P. Galdós, *La desheredada*, pp. 17.

⁸⁹ “Clarín”, «La desheredada», [Beser], p. 238.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 238-9.

a través de treinta y siete capítulos divididos en dos partes, donde el comienzo también es el “Final de otra novela” (Cap. 1), compensada por la “Moraleja” ulterior. Así ofrece Galdós la impresión de que la narración que se apresta a iniciar proviene a su vez de otra “vida”, con lo que justifica artísticamente el final abierto de *La desheredada*, ya que en la novela “no hay límites”:

la descripción de un individuo, de la vida en general, sólo pueden tener un límite arbitrario: comienzo y final que no es lo mismo que principio y desenlace⁹¹.

Comienzo que se abre con la muerte del padre putativo Tomás Rufete, que se comunica con la simbólica de Isidora y que nos presenta un tema axial del mito: la locura, como engañoso germen de la conflictiva oposición entre lo que se es y lo que se pretende ser.

En Leganés se advierte que Galdós no sólo presta atención al dato naturalista de la herencia en Isidora, sino que el significado de la escena se entrelaza con la dimensión, histórica:

la locura de Rufete tiene una amplitud y resonancia de indudable carácter simbólico: el alejamiento de la realidad de los españoles hace que su historia y su sociedad no tengan sentido ni dirección⁹².

Más allá de la división de la obra en dos partes, don Benito abre y cierra la narración con decesos y en medio coloca una especie de cesura (Cap.17 «Igualdad. Suicidio de Isidora»), una crisis de identidad de la protagonista (“Todos somos iguales”), en la que se hace explícito el paralelismo alegórico entre historia y personaje a través de la crisis política que conlleva la abdicación de Amadeo I.

Y al final del capítulo, la antiheroína siente su propia frustración como un eco de la abdicación de Amadeo, porque: “Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba”⁹³. Han hecho falta:

dieciséis largos capítulos para que el relato del caso privado de Isidora acumulara una carga de significado potencial suficientemente fuerte para fabricar un mito (...) Galdós había descubierto por fin cómo combinar la

⁹¹ Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 79.

⁹³ Galdós, *La desheredada*, p. 229.

narración de la historia, en continuo movimiento, con la rigurosa y perspicua comprensión de la sociedad⁹⁴.

Una de las técnicas galdosianas más elogiadas por “Clarín”⁹⁵ en la creación de *La desheredada* es el uso del estilo indirecto libre. Técnica profusamente cultivada por el autor de Médan, que el novelista canario emplea estratégicamente, reservándolo para contadas ocasiones, de manera que produzca un mayor efecto sobre el lector, y que consiste en:

sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación del personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo, y la novela se fuera haciendo desde el cerebro de éste⁹⁶.

Si la dualidad sigue presidiendo nuestras disquisiciones vemos, por ejemplo, cómo en el anterior fragmento de la novela, el estilo indirecto libre asocia la primera con la tercera persona y en el plano estructural se verifica la artística correlación que, en términos galdosianos, integra “el tiempo de vida y el tiempo de la historia” siendo esa “historia”, como hemos visto, tanto la biografía de la protagonista como la de España. En el plano de la lengua hablada⁹⁷, el uso del estilo indirecto libre apunta a la pugna por la independencia del personaje respecto a su autor, ya que parece que es el pensamiento de Isidora el que arrastra o dirige a la tercera persona⁹⁸. Independencia que alcanza, simbólicamente, tanto al propio talante isidoriano como a la libertad de que disfrutaran los personajes cervantinos, pues, también:

⁹⁴ S. Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea 1867 – 1887*, Madrid, Taurus, 1985, p. 113.

⁹⁵ Que el dominio del habla popular es rasgo principal de la creación galdosiana, lo prueba el entusiasmo de “Clarín” en su reseña, quien no puede ser más expresivo: “¡Cómo habla la Sanguijuelera! ¡Cómo habla Pecado, cómo habla Miquis, cómo habla Relimpio! (...) ¡aquí sí que el incienso debería gastarse a puñados!”. “Clarín”, «La desheredada» [Beser], p. 231.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁷ Dentro del cual, emerge la absoluta vivacidad del lenguaje popular de las prostitutas que Isidora hará suyo al compás de las desventuras que marcan su desaparición, mientras cervantinamente se desnombre (Cap. 36. «Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes») para ingresar en el anonimato final. La originalidad de Galdós en la elaboración de los diálogos y el lenguaje popular de la novela, ponen de manifiesto la capacidad de hacer “naturalismo a su manera”, sobrepasando las directrices de la escuela francesa, fijándose “en la lengua como fenómeno social (efectuando) un rastreo documentado del habla, clase por clase, zona por zona, (porque) el determinismo en la novela, al igual que en la vida, es lingüístico lo mismo que económico”. Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, pp. 102-3.

⁹⁸ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 106.

Cervantes entiende el menester novelístico como desasido de dogmatismos y radicado (...) en el libre opinar de sus personajes⁹⁹.

Y a esa capacidad de Rufete para transmitir sus propios deseos, aparentemente desligada del narrador, une don Benito su brillante manejo de las técnicas del folletín tan propias de las novelas románticas. Género que, en evidente hipertextualidad, recupera con una intencionalidad diametralmente opuesta a la de Dumas o Soulié, acorde con los postulados ginerinos de “satisfacer las necesidades de la época”, atendiendo con la creación literaria las necesidades educacionales del público lector. Y para ello, el autor canario, acogiendo al clásico postulado de “enseñar deleitando”, imprime sus afanes regeneradores aplicando los recursos de aquellos mismos folletines¹⁰⁰ románticos que había denostado en las «Observaciones», por considerarlos perniciosos estímulos de la imaginación desbordada de sus coetáneos, incitándoles a ser “desaforados soñadores”. Hipertextualidad que, según G. Gullón, provoca una de las claves de su éxito, la incorporación de los varones a la lectura, porque hasta entonces:

dejaban la prosa de ficción a sus esposas. (A partir de ese momento) las novelas postrománticas dejan de ser sentimentales y se convierten en producto de especulación intelectual¹⁰¹.

Según nuestra propuesta, será el uso del estilo indirecto libre, entre otras técnicas, uno de los recursos estilísticos que más acerque la mirada de Galdós a la de Cervantes. El multiperspectivismo conseguido en *La desheredada*, el hecho de mejor entreverar conciencia y enunciación, individuo y ambiente separa, además, esta novela de las anteriores, en las que preponderaba el narrador omnisciente transmitiendo los sentimientos de sus personajes:

Paradójicamente, me atrevo a decir que la brecha lingüística abierta por Zola en la interioridad hasta entonces hermética le ayudó a Galdós a aprovechar mejor su profundo conocimiento del Quijote. Cervantes, desde luego, no emplea el diálogo indirecto libre, pero el perspectivismo propio de su diálogo directo revela capas profundas de conciencia en que Galdós aún no había penetrado¹⁰².

⁹⁹ Avallé-Arce, *La novela pastoril...*, p. 244.

¹⁰⁰ Paradigma de esa inspirada recreación del estilo folletinesco será la escena en que Isidora cree ser María Antonieta en la Conserjería (Cap. 31. «En el Modelo»).

¹⁰¹ Gullón, en B. P. Galdós, *La desheredada*, p. 17.

¹⁰² Gilman, *Galdós y el arte...*, pp. 103-4.

Técnica¹⁰³ del estilo indirecto libre o monólogo narrado que el propio “Clarín”, especialmente en la segunda parte de *La Regenta*, practicará al dar vida a Ana Ozores y que recomendará sin descanso a Galdós, rechazando la noción del “showing” jamesiano o modo presentativo que don Benito utilizará en *Realidad* (1889), la última novela del naturalismo espiritual galdosiano¹⁰⁴.

4. El cervantismo de *La desheredada*

En 1901 el escritor canario prologa *La Regenta* de Leopoldo Alas y, pasadas dos décadas desde la publicación de *La desheredada*, parece impugnar el interés de “Clarín” por incluirlo como artífice de la escuela naturalista en la península. Don Benito sentencia que “el naturalismo no era más que la tradición picaresca y cervantina de la novela española, a la cual los franceses habían restado el humorismo español”¹⁰⁵, y no podemos olvidar que Galdós, en el último cuarto del S. XIX, es de los pocos que conoce profundamente a Cervantes. Un dominio que le permite investigar, en naturalista experimentar, con el realismo abierto cervantino frente al cerrado propio de la picaresca y procedente del narrador. Más adelante, ya desde la perspectiva de su etapa espiritualista (en el prólogo a *La Regenta* de “Clarín”, 1901), don Benito no reconoce ruptura alguna entre las novelas de la primera época y las naturalistas o contemporáneas. De hecho, enriquece el marbete de que el naturalismo fue recreado “al hispánico modo”, al insistir en una perfecta continuidad de su constante veta cervantina. Su valoración de la escuela zolesca se repite en un abstracto párrafo de indudable interés:

todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos, y antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y el alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho. Eran tan solo

¹⁰³ Entre las técnicas que configuran la novela, recordemos el magistral dominio del autor al practicar la revelación y el ocultamiento (que bien podemos asimilar a la alusión/elusión cervantina), el monólogo interno y el diálogo teatral (ilustrado además por el empleo del término “escena”, en los capítulos veinticuatro y treinta), la narración directa (en la que a menudo el novelista rompe con la impersonalidad naturalista del narrador) y el diálogo indirecto libre, (por medio del cual parece que oímos a Isidora “desde dentro”). Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 105.

¹⁰⁴ Recomendación que se encuentra en el artículo titulado «Realidad», publicado en *El Globo*, el 19 de enero de 1890, ya en la etapa crítica de la novela naturalista, 1891-1902. Sotelo, *El Naturalismo en...*, pp. 173 y 183.

¹⁰⁵ B. J. Dendle, «Galdós, Zola y el Naturalismo de *La desheredada*», en Y. Lissorgues, (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, *Anthropos*, 1988, p. 454.

novedad la exaltación del principio y de un cierto desprecio de los resortes imaginativos y de la psicología espaciada y soñadora¹⁰⁶.

Declaración galdosiana que nos parece una de las exposiciones más didácticas e inteligibles de la estética de la mimesis realista. Descripción que parece acrisolar, incluso, el concepto de *écran* zolesco, para lograr una visión lo más verosímil posible de la realidad. Objetivo que Galdós habría satisfecho descubriendo “fisionomías” sociales, donde los costumbristas vieron tipos. Sin embargo el autor niega ahora haberse plegado al naturalismo. Negación en la que se explaya pasados veinte años. Para Dendle existe una explicación evidente. “Clarín”, con sus reseñas, hacía “publicidad” de las obras galdosianas y en la crítica a la segunda parte de *La desheredada*, utiliza la obra y el naturalismo que la estructura como “armas en su campaña contra la novela idealista”¹⁰⁷. Pero, también será “Clarín” quien “enriquezca” los postulados de la escuela francesa con su idealismo espiritualista finisecular, expresándolo así con la publicación de *Apolo en Pafos* (1886). Son las fisuras del naturalismo, donde este se hace permeable, al finalizar la década de los noventa, pero no nos adelantemos y retrocedamos a nuestra desheredada.

4. 1. Libertad y lucidez

Entre los críticos que cuestionan la vertiente naturalista como única adscripción de la novela, destacamos aquellos que mejor sirven a nuestro propósito al argumentar, también, la presencia cervantina en el carácter de Isidora. R. Russell opina que no existe tanto didactismo en la obra y que Rufete tiene en sus manos la oportunidad de labrar su destino. E. Rodgers cree que ella es consciente de sus actos y que no está del todo determinada por la herencia biológica, como sería el caso, por ejemplo, de Riquín o Mariano. Matizaciones de los críticos que compartimos sin titubear¹⁰⁸. Sin embargo, las apreciaciones de Dendle nos parecen dudosas. Para nosotros, en la desbordante imaginación de la protagonista pesan, claro está, los elementos naturalistas, pues casi se podría afirmar que sin la confrontación con el medio Isidora se quedaría petrificada en medio de la esencial demencia cervantina. Veamos por qué. La herencia biológica de su padre, Tomás Rufete, y la pretensión nobiliaria que le inculca, unida a los ensueños de grandeza de su tío el

¹⁰⁶ Galdós, en B. J. Dendle, «Galdós, Zola y...», [Lissorgues] pp. 454-5.

¹⁰⁷ Dendle, «Galdós, Zola y...», [Lissorgues] p. 455.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 448-9.

canónigo, a su vez también engañado por el loco de Leganés, se asientan cómodamente en torno a la impenitente costumbre de Isidora de justificar sus deseos, sin apreciar los datos de la realidad, con su constante referencia a las novelas de folletín. Pero en la protagonista coexisten también otras luchas menos deterministas, exactamente de signo contrario. Lucha por enderezar a Mariano, por el amor de Joaquín Pez y porque este reconozca a Riquín, bebé hidrocefalo. O sea, Isidora *eppur, si muove!* La exaltada imaginación de *La desheredada* estigma y motor de la novela, excita de modo punzante al propio medio naturalista, jugando con la antítesis de no llegar nunca a interpretar correctamente la realidad, entregada siempre a una incitación desmedida. Se trata, por tanto, de una confrontación propulsada por una voluntad alienada pero arrolladora, que no le impide disfrutar de cierto margen para ejercer su libertad. Dado que para Galdós:

el loco mantiene la lucidez lógica, porque la locura (...) no es pérdida de razón sino de sensaciones correctivas¹⁰⁹.

La antiheroína conserva una “lucidez lógica”, aunque indisolublemente fundida al error inducido por su familia, lo cual separa a Galdós de la escuela zolesca, en un grado que permite hablar con todo rigor, de continuidad de la tradición cervantina. Tradición fundacional del género que dota a la trastornada Rufete de la incitada voluntad, que la transforma en auténtica *a látere* de don Quijote, unidos por la misma obcecación que emplean para conseguir sus propósitos, más allá y a pesar de todos los embates con que la realidad quiera afligirles.

El personaje de Isidora se teje, así, en base al esquema de contrastes al que hemos ido aludiendo. Vista desde la interioridad su decisión de pleitear por un título y luchar hasta el final es más quijotesca que naturalista y en ella pesa menos la herencia enfermiza de su padre que la voluntad desmedida de su carácter. Aunque en el naturalismo el personaje se conforme como una respuesta al medio, Galdós imbuirá de una voluntad tan extrema a Isidora que de ella emanarán, ineluctables, los conflictos. Sólo después, progresando el relato, será la incompreensión de los demás, la negación a reconocerla de la anciana marquesa y la ley, los agentes que motivarán su fracaso y el final sórdido de las aspiraciones isidorianas. Así es como el esquema antitético utilizado en la caracterización de Isidora logra amalgamar lo quijotesco y lo naturalista, para dar vida a una memorable

¹⁰⁹ Benítez, *Cervantes en...*, p. 110.

antiheroína, en el sentido más hegeliano del término. De ese modo, el relato galdosiano manipula el reiterado esquema de antítesis (*ars oppositorum* cervantino o asociacionismo de contrarios en A Valle-Arce) al que nos hemos referido. No en vano, se trata del mismo *modus operandi* que “Clarín” utilizará en el estatuto de Bonifacio Reyes (*Su único hijo*, 1891), con la:

oposición entre lo que es un personaje y la idea que los demás tienen de él, entre lo que quiere ser y lo que es, entre lo que son las cosas y lo que deberían ser¹¹⁰.

Con la intención de mejor argumentar la incidencia quijotesca en Isidora, recordemos otro de los grandes objetivos de su creador; convertirla, paralela y magistralmente, en alegoría de la historia contemporánea:

El fracaso de Isidora, como el de España, se debe a sus propios defectos morales. Su paso a la prostitución, como el desorden nacional que Galdós había atacado tan severamente en los episodios nacionales, ejemplifica la ley moral en que creía tan profundamente Galdós: que cosechamos lo que sembramos¹¹¹.

Para F. García Sarriá, la inculpación de Isidora por parte de Galdós proviene, precisamente, del romanticismo contra el cual genera su crítica naturalista, y para que la protagonista pueda entregarse ciegamente al romanticismo que critica, Isidora debe disfrutar de un margen de libertad para decidir sus actos, lo cual permite que emerja el mal moral e imputa la responsabilidad al personaje. Un proceso que se verifica en la novela “lejos de toda idea fisiológica”¹¹². A continuación, el crítico, refiriéndose al personaje de Canencia, afirma que entre el fanatismo romántico, el determinismo fisiológico y ambiental del naturalismo, y la moral cristiana propone este último trasfondo, porque permite al autor templar el determinismo con el ejercicio del libre albedrío:

El moralismo obvio de la novela y la crítica del romanticismo son perfectamente compatibles si se adopta una perspectiva cristiana¹¹³.

¹¹⁰ Y. Lissorgues, «Ética y estética en *Su único hijo* de Leopoldo Alas, “Clarín”», en A. Vilanova, (ed.), “Clarín” y su obra en el Centenario de “La Regenta”, Universidad de Barcelona, 1985, p. 191.

¹¹¹ Dendle, «Galdós, Zola y...», [Lissorgues] p. 453.

¹¹² F. García Sarriá, «Acerca de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós», *Actas del I^{er}. Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, 1977, pp. 415 y 516.

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 416-7.

Efectivamente, con todas las cautelas y gradaciones que se hagan necesarias, y tal como hemos adelantado, no podemos negar que ante el telón de fondo del erasmismo se recorta la voluntad de nuestro caballero por ser don Quijote, y ante el idealismo krausista se elabora la novela dedicada a los maestros de escuela, que contiene el personaje de Isidora Rufete, imposible marquesa de Aransis por su sola voluntad de ser otra, superior a sí misma.

lo verdadero al fin, es lo que hace Isidora en efecto; lo verdadero es su voluntad de autodestrucción: su afirmación del nada ya que malogra el todo; el suicidio moral¹¹⁴.

Volviendo al análisis del grado en que actúa la esencia cervantina en don Benito, veremos que el autor experimenta una lenta pero profunda asimilación del mito de don Quijote. Así como en 1897, Galdós considerará el talante quijotesco y el mundo caballeresco, como algo de lo que deberíamos despedirnos, a nuestro entender, ya desde *La desheredada*, y sobre todo a partir de la publicación de *La Regenta*, en 1885, el novelista:

será capaz de emular con completa originalidad, novela tras novela, esa maravillosa combinación de ilimitada profundidad y clara ecuanimidad que caracteriza al denominado espíritu cómico del protonovelista del mundo¹¹⁵.

Humor, ecuanimidad y tratamiento misericordioso que Galdós reserva a sus criaturas, y que laten implícitamente, por ejemplo, en la posibilidad del correctivo educacional para Isidora Rufete y en la arenga del vigésimo capítulo, «Liquidación», que lo alejan en gran medida del pesimismo mostrado por los naturalistas franceses, para dar forma al naturalismo selectivo por el que abogara “Clarín”¹¹⁶.

El postulado de impersonalidad narrativa naturalista no se cumple cabalmente en la obra. Aunque mengue su presencia en la novela, Galdós se permite iniciar el capítulo que hemos

¹¹⁴ Montesinos, *Galdós*, p. 27.

¹¹⁵ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 157.

¹¹⁶ De hecho, Galdós recrea el mito de la identidad de manera dialéctica. En *Doña Perfecta* el conocimiento de la realidad todavía era posible, mientras que en *La desheredada*, la capacidad de conocer aparece distorsionada por la lectura de folletines románticos y la falta de educación. En *Fortunata y Jacinta* se positiva el mito y aparece la protagonista emulando a don Quijote en pos de su amor idealizado. En *La incógnita*, como contrapunto de *Doña Perfecta*, emerge el mito negativizado que, en *Misericordia*, alcanzará la síntesis de contrarios o *coincidentia oppositorum* cervantina. Benítez, *Cervantes en...*, pp. 72-75.

mencionado («Liquidación») con su propia voz, y coronar el atrevimiento con un final de “cruel ironía que hubiera hecho las delicias de Cervantes”¹¹⁷:

Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale¹¹⁸.

Y todo porque resulta artificial dividir tajantemente las fases galdosianas. Nos hallamos ante *La desheredada*, considerada como la primera obra de su etapa naturalista y, sin embargo, también es una novela en la que persisten algunos rasgos tendenciosos de la primera época, así como una curiosa, y para nosotros esencial, mezcla de patología clínica y cervantismo. En 1881, nuestro autor creía que don Quijote ejemplificaba el mito decadente que consumía la voluntad de sus contemporáneos en inútiles e inmorales ambiciones. La crítica es unánime al constatar que la semilla fructífera del afán quijotesco se verifica a partir de *Fortunata y Jacinta* (1886-7). Nosotros, en cambio, no sólo apreciamos los rasgos cervantinos en las muertes de Tomás Rufete y don José de Relimpio, en los consejos de Canencia, en los apellidos y procedencias manchegas, en la carta del tío canónigo a Isidora, fiel reflejo de los consejos de don Quijote a Sancho, en el motivo del folletín y en todo aquello que compone los niveles de intertextualidad crítica y de citas y alusiones, propuestos por R. Benítez, sino que nos aventuramos a creer que es, concretamente, en la lucha por su otra identidad y en la pérdida de la idea fija, donde tanto don Quijote como Isidora ofrecen destacables paralelismos. Y será analizando detenidamente la intertextualidad de los capítulos finales, como podremos dilucidar también las diferencias entre la obsesión cervantina y la galdosiana, puesto que, fundamentalmente:

Cervantes plasmó en el universal don Quijote los modos de comportamiento básicos del ser humano, mientras Galdós construiría en su narrativa madura un sólido esquema novelesco para un mundo verosímil¹¹⁹.

¹¹⁷ Montesinos, *Galdós*, p. 26.

¹¹⁸ Galdós, *La desheredada*, p. 259.

¹¹⁹ G. Gullón, «Galdós, un clásico moderno», *Ínsula*, 561, 1993, p. 4.

4. 2. La esencial incitación

Ocurre que el delirio de Isidora, al igual que el modo con que se hace progresivamente incisivo, se nos antoja ya muy propio de la “narrativa madura del autor”, como adelantara “Clarín” en «La desheredada». Que Isidora avanza incitada, o sea, que incorpora conscientemente la incitación, como Emma Bovary o Ana azores, pero conservando su carácter de antiheroína, dudando de su obcecada idea sólo cuando los agentes del medio la impidan ser tanto ella como la otra¹²⁰. Su voluntad quijotesca por conquistar otra identidad, provoca en la diégesis innumerables problemas que ella, determinada por su carácter, se niega a interpretar como correctivos de su andadura. El “vivir de Isidora” sería, en nuestra opinión, un “vivir cervantinamente” que:

consistiría entonces en dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones para vivirse en ellas, o morirse de ellas¹²¹.

Y asimilar la incitación quijotesca como camino para la novela supone el aprovechamiento de la lección cervantina, primeramente en Flaubert, para después retornar a nosotros con Galdós y “Clarín”, por ese orden¹²². Pero lo que ahora nos interesa es investigar, matizar, medir en qué grado *La desheredada* nos presenta un personaje influido por don Quijote. Pues, tal influencia resulta poco menos que prístina, no sólo en Ana y Emma, sino también en la posterior *Nazarín* (1895), que nos presenta un don Quijote a lo divino, pues:

ambos se consideran destinados a una misión, una misión regeneradora, permanente delirio del español temperado por Sanchos y Bachilleres¹²³.

Y ahí reside la gran diferencia, la unilateralidad por la que una parte de la crítica no valora debidamente lo cervantino en nuestra novela, por negarse a contemplar el delirio quijotesco en su vertiente desequilibrada. Pues, Isidora Rufete no lucha más que por sí misma y como mucho por los personajes que ama. En general sus móviles no tienen nada de idealistas. No realiza buenas y esforzadas acciones, sino al contrario, la idea de medrar absorbe toda su energía, mientras se limita con soñar en ayudar a los que ama (Mariano, Riquín, Joaquín), sin hacer nada “realista” por conseguirlo. Esa fe ciega pero en

¹²⁰ Por ejemplo, en el capítulo «Igualdad. Suicidio de Isidora», pp. 227-8.

¹²¹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 161.

¹²² *Ibid.*, p. 163.

¹²³ R. Gullón, *Galdós novelista...*, p. 55.

espiritualidad generosa, tan propia de don Quijote, inundará la etapa espiritualista finisecular de Galdós. Mientras, nuestra protagonista se configura con toda la fuerza que le corresponde al representar la auténtica semilla del proceso de asimilación cervantina:

Fortunata (como Isidora) no cede a las presiones sociales –no disimula, no pretende parecer distinta de como es– y en la lucha perece¹²⁴.

El extrañamiento de don Quijote respecto al medio se continúa así en *La desheredada*, pero, a finales del siglo, existen bastantes más condicionamientos sociales. Así, las que no están del lado de la moral burguesa, si la enfrentan o “trasvaloran” (como Isidora y Fortunata), quedan expuestas a un juicio negativo. Radical rechazo y condena al anonimato más brutal en Isidora, e inclusión del afán de Fortunata a través, tan solo, de la redención en la muerte.

Los defectos de Isidora o las características más sobresalientes de su personalidad son su incapacidad para adaptarse a la vida cotidiana y su amor por el lujo, que la sitúan en repetidas precariedades por las que se irá arrojando en brazos de la ronda de amantes. Caídas que acelerarán su autodestrucción. Pero todo ello, queda englobado en su mayor defecto, el empecinamiento u orgullo que demuestra al negarse a interpretar los desaguisados que provoca como posibilidad de regeneración. La misma fijeza distorsionante con la que don Quijote arremete contra los molinos de viento, pues la fe de nuestra protagonista “no es la fe que mueve montañas, sino la fe que mantiene la existencia dentro de una ilusión”¹²⁵.

En cuanto al amor, para Fortunata todo sacrificio estará justificado por los sentimientos que le provoca Juanito Santa Cruz. En Isidora, el vehemente deseo del marquesado sobrepasa todo sentimiento, por lo cual declara a su amado que, de conseguirlo, sería “¡Soltera libre!”¹²⁶, aunque, paralelamente, su pasión por Joaquín Pez acelere su endeudamiento y caída:

La ecuación Galdós–Cervantes se basa en la afinidad de los temperamentos y se manifiesta en la semejanza de estilos (en el) parentesco en la actitud

¹²⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁵ Montesinos, *Galdós*, p. 5.

¹²⁶ Galdós, *La desheredada*, p. 390.

creadora, en el modo de presentar y mover los personajes, en permanente evolución y permanente fidelidad a sí mismos¹²⁷.

Distanciémonos, por un momento, de la diégesis y recordemos, de nuevo, el contexto extraliterario. Con Giner se inicia la exégesis del *Quijote* más allá de su textualidad. En la búsqueda de nuevas interpretaciones, para los krausistas, la protonovela se erige en texto cifrado de la oposición entre realismo e idealismo:

Esos filósofos consideran pues el Quijote como una forma trascendental, tecnicismo de origen hegeliano¹²⁸.

Después de los krausistas, hacia 1880, los regeneracionistas siguen la senda despejada por Giner y la obra cervantina se constituye en símbolo de una España en la que la pasión gana a la razón y de la fantasía surgen los errores que detienen la marcha del progreso. La conclusión, ya la sabemos, es taxativa: “La patria de don Quijote es un país de soñadores”¹²⁹.

Volviendo a nuestra exégesis, constatemos que Galdós, situado ante la dialéctica naturalista entre el personaje y el medio que le constituye, decide sumar otra no menos fecunda; la dialéctica quijotesca del idealismo y del realismo extremados. Sin embargo, aunque don Benito no se haga cómplice de Isidora de manera explícita, a nuestro entender, su distanciamiento no está exento de cierta afectividad.

En el polo del idealismo distorsionado, ella sostiene una fantasía que la destruirá y por eso el autor, en un gesto de complicidad, no duda en perder de vista la máxima naturalista de la impersonalidad, para incriminarla, en segunda persona, al inicio del vigésimo capítulo, «Liquidación». Así, la dialéctica entre obsesión y realidad, ocupando la obsesión el lugar de la imaginación idealista del hidalgo, conforma el personaje de Isidora. Pero esta, a su vez, resulta finalmente incomprendida por el autor como paradigma de antiheroína, encarnando todo aquello que Galdós deplora en la sociedad de su tiempo. Aun así, sabemos que el idealismo quijotesco será para Galdós algo más que una obsesión enfermiza y esa implantación en positivo del ideal cervantino irá estructurando sus

¹²⁷ Gullón, *Galdós novelista...*, p. 56.

¹²⁸ Benítez, *Cervantes en...*, p. 29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 32.

siguientes personajes en una gradación que corresponderá, directamente, a la atenuación de los postulados naturalistas. En el relato, por tanto, la diferencia, el matiz divergente entre Galdós e Isidora Rufete, respecto a Cervantes y su héroe, reside en que:

Cervantes imita en el Quijote los mismos modelos literarios que el personaje; el autor interpreta correctamente esos modelos, el personaje no. Galdós deja solo a su personaje, extrema el distanciamiento irónico y no se compromete con esa visión del mundo y de la vida¹³⁰.

Cuanto más incitada está Isidora por conseguir el título de Aransis, más se evade de sus problemas como Rufete y esa irresponsabilidad se origina en la profunda preocupación del autor, como buen krausista, o sencillamente como moralista, por la educación, pues cree Galdós, y está convencido, que sólo se puede aprehender la realidad encauzando la fantasía con una correcta educación. Desde la perspectiva de Taine, contrastando el desequilibrio obsesivo con “sensaciones correctivas”. Sensaciones mixtificadas insertas en el afán isidoriano, aumentadas, diríamos, por la influencia del medio y de los parientes que la conminan a sustentar sus fantasmagorías. Es así como:

a partir de *La desheredada*, Galdós se interesa por los casos de anormalidad psicológica, en los que la imaginación, desprovista de toda relación con el mundo de las sensaciones, lleva a los seres a la alienación o el fracaso¹³¹.

Isidora y Fortunata comparten el motivo de la idea fija que con Fortunata recibirá muy variados adjetivos para marcar la progresión del discurso y el avance de la concienciación en la heroína. En *La desheredada*, por contra, se repiten como motivos, las expresiones “idea fija” y “obsesión” aplicadas todas a:

la idea de la nobleza en Isidora, fobia muy común en los casos de la Salpêtrière¹³².

R. Benítez se refiere a un caso real descrito por Taine, en el que una tal Virginie Silly se cree Eugénie de Sully, apuntando a que, posiblemente, fuera “Virginie el modelo clínico sobre el que Galdós compone a Isidora Rufete o Isidora de Aransis”¹³³.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹³¹ *Ibid.*, p. 112-3.

¹³² *Ibid.*, p. 117.

¹³³ *Ibid.*, p. 125, nota 24.

Recordemos ahora la diferencia existente en los grados de supuesta demencia en los personajes de la novela. La locura de Tomás Rufete es un camino sin retorno narrado en el capítulo inicial y titulado –intencionalmente y como ya hemos visto– «Final de una novela». La exacerbada locura que late en el ideal anarquista del otro antihéroe de la novela, Mariano, es fisiológica y claramente naturalista, puesto que procede de la epilepsia. El idealismo protector hacia su ahijada que siente don José de Relimpio, mezclado con un erotismo culpable, simboliza la entrega a la idealidad del amor desprovista, sin embargo, de la voluntad necesaria para corregir la obsesión de Isidora. La presencia del tío canónigo en su carta a Isidora es remedo fiel y paródico de los consejos de don Quijote a Sancho, para la gobernación de la ínsula y, por tanto, magistral *imitatio* cervantina y metonimia consecuente de la mentira sembrada por Tomás Rufete anidando en Quijano, quien “escribía clásicamente, leía novelas y era muy apasionado de las cosas aristocráticas”¹³⁴. El padre origina así la obsesión de su hija, quien hereda “las alas postizas” y Relimpio, sin llegar a creer en la dádiva del marquesado, jamás se impone la tarea de hacer recapacitar a Isidora con más rigor y menos mimo. Tarea que lleva a cabo, progresivamente, Miquis aunque también ímprobamente, como trasunto o reflejo de Tolosa Latour y del propio narrador. Sin embargo, el padre, el padrino y, de otro modo, el tío, merecen del autor las muertes más quijotescas. Por tanto, antes de proceder a la comparación intertextual, será útil apuntar que el brillante escultor de criaturas femeninas “de carne y hueso” niega a su antiheroína Isidora la tan decorosa oportunidad de la muerte, como ocasión redentora, cuando, en general:

las muy numerosas muertes de Galdós tienen como rasgo común la lucidez final del personaje, que a último momento acepta la realidad y se arrepiente de sus idealizaciones si es personaje normal y de sus desatinos si se trata de un loco¹³⁵.

Deceso que el novelista sí concede a Fortunata, como lección moral, en heroína plenamente quijotesca, encargada de encarnar el ideal del hidalgo caballero en positivo, para terminar cristianamente redimida.

¹³⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 435.

¹³⁵ Benítez, *Cervantes en...*, p. 151.

Sin duda, es en la muerte de los personajes quijotescos de Galdós donde se cifra la tesis de la dialéctica entre idealismo y realismo. Dinámica que, como hemos dicho, el autor subsume y trastoca en *La desheredada* con la estéril antítesis entre obsesión y realidad.

Por eso:

Cervantes aparece continuamente ligado a la teoría galdosiana de España y a la evolución de las técnicas de su novela. Los recursos puestos en boga por las escuelas francesas se agregan a esta experiencia básica sin afectarla fundamentalmente. Galdós traspone por ese fondo cervantista, las limitaciones del realismo¹³⁶.

5. La identidad quijotesca en Isidora Rufete

Dentro del vaivén estilístico que hemos dado en llamar juego de antítesis o dualidad analogable al *ars oppositorum* cervantino en la que se debate nuestra antiheroína, el presente estudio podría haberse centrado en una de las intertextualidades más relevantes y valoradas por la crítica, la de citas y alusiones que comprende el sugerente tema de la lectura de novelas de caballería y de folletín, como núcleo de la incitación. O sea, novelas sentimentales y románticas a las que Isidora recurre cada vez que ha de justificar su idea fija de conquistar el título de Aransis. Sin embargo, como anunciáramos en el «Preámbulo», hemos optado por otra aventura, la de analizar en qué medida convergen en Isidora la esencia cervantina –a la que hemos denominado intertextualidad de transformación diegética– y la preceptiva naturalista, para trasmutarse en original amalgama. Elección que nos permite aislar el tema de la lucha por otra identidad y que encuentra su colofón en el paralelismo que, según nuestra propuesta, presentan las “muertes” de don Quijote e Isidora Rufete, último tramo de nuestra investigación.

Salgamos pues del manto protector de la teoría para sumergirnos en las frases más ilustrativas de la oscilante identidad de Isidora, engarzándolas todas, siempre que sea posible, a los parlamentos de nuestro hidalgo.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

5.1. Autobautismo

En la batalla por llamarse Aransis encontramos en Isidora el mismo carácter embrionario o de gestación que en el hidalgo de la Mancha. Don Benito apunta a la infinita posibilidad del ser, con esta frase genesiaca que reposa, como primer eslabón de la cadena, en el capítulo inaugural de *La desheredada*:

Yo soy...¹³⁷.

Isidora no completa la frase porque, no siendo quien quiere ser, ni asumiendo quien realmente es, carece de nombre. Igual que la elusión con que Cervantes nombra al caballero, “Quijada, Quesada, Quejana”¹³⁸, que poco parece importar la exactitud ante la infinita tarea de nombrar al héroe que se avecina. Mientras, Isidora se limita a eludir el apellido de su padre putativo ante Canencia –el cual se encarga de transmitirle el velado consejo cervantino de la cristiana prudencia– don Quijote, por mano de su creador, puede investirse de su verdadero nombre presentando tres, a la par que el lector, simbólicamente, ignore cual de ellos puede hacerle caballero andante, sin que falte una cuarta opción, la de ser escritor, pues, “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma”¹³⁹.

Isidora, en estado embrionario, no descubre la idea fija que la constituye. Su silenciado apellido ante el loco Canencia marca el inicio de la dualidad más extrema, hasta que no sea Aransis no es nada, sólo hija de quien no puede ser su padre. Don Quijote, inmerso en la obstinación, ni siquiera se aplica en negar el linaje del que carece. Su creador no se lo concede en el mejor estilo paródico respecto a los héroes hipotextuales, o sea, empleando la ironía con aquellos que le preceden en el mundo novelesco.

En el monólogo folletinesco del séptimo capítulo, «Tomando posesión de Madrid», Isidora, más que decir, declama:

y si no fuera ante el mundo lo que debo ser, o mejor dicho lo que soy ante mí, resultaría una injusticia, una barbaridad¹⁴⁰.

¹³⁷ Galdós, *La desheredada*, p. 29.

¹³⁸ Cervantes, I, 1, pp. 33-4.

¹³⁹ *Ibid.*, I, 1, pp. 34-5.

¹⁴⁰ Galdós, *La desheredada*, p. 184.

Pura locura quijotesca, sí, pero cosida al entramado sociológico convulso de finales del S. XIX. Héroe y, aún, heroína permanecen todavía en las brumas del anonimato, el mismo que acabará engulliendo a Isidora. El lector de Galdós sabe de la obsesión pero nada de la verdadera identidad isidoriana. Habrá que aguardar a la frustrada «Anagnórisis» y, sobre todo, a la entrega de Isidora al marqués viudo de Saldeoro para descubrir el abismo de su obsesión.

En el contexto extraliterario del S. XVI, la locura quijotesca, sin la angustiante presión del entorno social, disfruta de la máxima libertad imaginable. Cervantes plantea, así, la posibilidad de verificar con su personaje la *coincidentia oppositorum* del ser y el parecer. Posibilidad imposible en el “quiero y no puedo” isidoriano. El caballero podrá actuar como tal en cada una de sus aventuras, la presión será ejercida por aquellos que conozcan su impostura, pero la pretensión de ser otro en el héroe no trastoca la división de clase social. A Isidora, en cambio, su supuesta abuela le negará toda esperanza y sólo su rebeldía, su voluntad, traducida en el tiempo en que se desarrolla el pleito hasta la encarcelación, logrará dilatar un imposible que se insinúa ya desde la primera parte de la novela. El resto será, pues, empecinamiento, caída moral y alternancia entre débil arrepentimiento y absoluta obstinación.

Cuando don Quijote se autobautiza, sin que ello dependa de nadie más, decide hacerse con la identidad más inverosímil, como expresión de su absoluta libertad para escoger su estado. Isidora no. Ella, si bien ha sido predeterminada en la idea de ser noble por su familia, en cambio no ha sido libre más que para dudar o insistir en esa posibilidad. Duda que por ahora ni se plantea puesto que coincide con su máxima aspiración, apartarse de la plebe y la miseria por medio de una exaltada imaginación. Por ello, como si se preparara para un bautismo ritual o para una ansiada confirmación, Isidora se viste y acicala ante el espejo, se admira y se da el visto bueno para el encuentro con “su” abuela.

Las frases que Isidora pronuncia ante la marquesa de Aransis, se encuentran entre las más patéticas de la obra:

Yo me llamo Isidora de Aransis¹⁴¹.

Concisa expresión del eje temático de la novela. Isidora será, sí, pero no Aransis, por la fuerza templada con que la anciana aristócrata rechaza cualquier parecido con su hija Virginia. Isidora, convencida de que la señora podía dudar de su sano juicio, pero nunca de su honestidad, insiste:

Juro que soy quien soy¹⁴².

En contraste, don Quijote reduce, significativamente, la afirmación pleonástica de la heroína, con su declaración axial, dirigiéndose al labrador Pedro Alonso:

Yo sé quién soy¹⁴³.

Isidora se juega la honestidad, el caballero su sano juicio, su capacidad racional. En suma, para él sólo está a prueba su grado de obstinación, como nunca podrá estarlo su noble virtud de decir la verdad. La sinceridad de Isidora está lastrada por la falsificación del padre. La rotunda afirmación del caballero, ironía celeberrima, se inserta en la obra poblada por personajes que aparecen como lo que no son. Isidora, tensada por la oposición entre obsesión y realidad, repite con orgullo:

Soy mi propio testigo y mi cara proclama un derecho¹⁴⁴.

Está convencida. Ella es el “retrato vivo de su madre”, sólo quiere, pues, una ascendencia, la de Virginia de Aransis. A su lado, don Quijote es, en potencia, un personaje calidoscópico ya que puede ser cuantos le venga en gana:

y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama¹⁴⁵.

Diametral diferencia respecto a la fantasía nobiliaria de Isidora. Amplio espacio para las aventuras quijotescas, para que el héroe se enfrente a los valores dominantes de la sociedad de su época. Dentro de la *imitatio* paródica del caballero se encuentra la libertad de la *inventio*, ser otro no supone usurpar la identidad de nadie. Constreñida por una *inventio*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴² *Ibid.*, p. 221.

¹⁴³ Cervantes, I, 5, p. 66.

¹⁴⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 222.

¹⁴⁵ Cervantes, I, 5, p. 66.

usurpadora, a la antiheroína sólo le queda un resquicio para ejercer su quijotesca voluntad, un estrecho espacio-tiempo pronto frustrado para la irreal constancia de la antiRufete. Al cartesiano “pienso luego existo” y a la sentencia orteguiana de “yo soy yo y mi circunstancia” opone el hidalgo de la Mancha su capacidad de inventarse otro sí mismo y, por ello, declara sentirse libre para escoger cuantas identidades imagine. Isidora no quiere ser “pueblo”, ni contentarse con una honesta mediocridad de tipo burgués. Su propia ensoñación la hace noble y la dota de ciertas virtudes hegelianas, como el buen gusto y la elegancia, pero lo cierto es que le falta la educación necesaria para fortalecer y guiar su capacidad de raciocinio, mixtificada por una educación falseada en sus bases con la gran mentira. Presa en las garras del medio, en circunstancias determinantes, que no en radical determinismo, en la segunda parte de la novela carecerá de tiempo y de espacio, se desvanecerá su desvarío sin llegar a tener oportunidad de experimentar en la realidad su folletinesca aventura. La obsesión del autobautizado don Quijote se eleva, incluso, por encima de lo terrenal, pues su metamorfosis no es fruto, tan solo, de una decisión personal, sino que está inspirada por una misión divina. Situación que le permite fusionar su querer-ser con su deber-ser. Y en su ascenso, Cervantes lo mira comprensivamente, pues a través de su héroe el autor demuestra el carácter multilateral de la existencia, consigue hacerle volar con las alas propias de la imaginación y en ese vuelo casi ilimitado experimentar múltiples aventuras:

coronando tal variedad, definiendo su esencia, aparece el héroe majestuoso como síntesis innegable que armoniza los contrarios, al presentarnos la verdad y el error, lo que es y lo que no es, en recíproca fluencia, en esencial oscilación, como problema infinito para el espíritu¹⁴⁶.

5. 2. Aventuras

La antiheroína nunca llegará a disfrutar de los bienes de su obsesión, para ella un ideal. Su lucha se limita a conquistar el ansiado título y aunque practique mayestáticos soliloquios, calcados de las novelas sentimentales, en admirable síntesis, estos admitirán el lado más prosaico de la realidad;

¹⁴⁶ A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 124.

las botas, parte tan principal del humano atavío, que por ella quizá se dividen las clases sociales¹⁴⁷.

Fácil resulta apreciar que su ideal alberga una locura sociológica, porque aquello que late en su pretensión es, ni más ni menos, que la necesidad de recomponer su tan menguada economía. De ahí que proclame, dirigiéndose a su amado Joaquín Pez y absolutamente sincera, la auténtica finalidad de su lucha:

 Mi ideal es ser rica¹⁴⁸.

Pero, como sabemos, ha de serlo a su manera, es decir, con “alas postizas” y, por ello, contagiada de las virtudes que cree emanan con toda naturalidad del codiciado título, porfiando, es capaz de transformar su pasajera debilidad y reaccionar contra el “¡Completamente equivocada!” de la Marquesa, de modo que “su orgullo contrariado se hizo brutal soberbia. Su ira surgió como una espada que se desenvaina”¹⁴⁹.

El orgullo, como mal moral, la acompaña también allí donde la afrenta exige todo su valor, como ante el humillante expolio de Sánchez Botín:

 Su dinero de usted no basta para pagarme... Valgo yo infinitamente más...¹⁵⁰.

La carencia de recursos arroja a Isidora en brazos de sucesivos amantes, hasta que uno de sus pretendientes le propone matrimonio. Y la pobreza, oculta bajo el ansia de título, mengua en su prosaísmo para reaparecer revestida de aristócrata y negarse al consejo de Miquis, por el que debiera aceptar a Juan Bou como marido. Isidora le espeta:

 Que si fuera yo nada más que lo que parezco, la cosa no tendría duda, pero...¹⁵¹.

Ciertos críticos proponen analogar la pasión amorosa de Fortunata a la de Isidora, pero resulta imposible porque su idea fija es otra. Isidora prefiere continuar con su pleito que acompañar a su amado Joaquín Pez a La Habana. Y, cuando el buen Miquis le habla del

¹⁴⁷ Galdós, *La desheredada*, p. 216.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 314.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 220-221.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 322.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 359.

refugio que Juan Bou representa, será también la ciega confianza en salir airoso del empeño –confianza que vive con tal convencimiento que se separa de su realidad para pensar como cree debería hacerlo una marquesa– la que le impida dar una solución honesta a su imposible idea fija. Quiere estar, y en ese rigor reside la fuerza de su voluntad, “en lo más alto o en lo más bajo”¹⁵² y “lo más bajo” será no estar.

La pereza del fiero león quijotesco, la interpreta don Quijote, por “el engaño a los ojos”, como temor suscitado por su inigualable valentía. El Caballero de la Triste Figura, jalona una nueva aventura, continuando con la milenaria costumbre de los *nómina sacra* y su norma onomástica, tan propia de las novelas de caballería, para autobautizarse de nuevo con el sobrenombre de “Caballero de los Leones”. Libertad absoluta la del hidalgo cervantino, como fiel palimpsesto de los caballeros de antaño “... y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento”¹⁵³.

Isidora se debate en una realidad mucho más fiera. Tan solo por dos veces la realidad o el medio destruye su sueño, pero son más que suficientes. Será la negativa de la anciana marquesa y el fatídico fallo del pleito. El resto ya sólo serán lastimosos hitos de su caída, distintas consecuencias producidas por su voluntad errada. Su actitud es la causa de todos los problemas, tal como venimos sustentando, el rasgo más sobresaliente de su estatuto protagonista. Actitud de fijeza hegeliana, alejada de la maniquea patología naturalista y, para nosotros, fruto de la voluntad quijotesca con que abraza la disparatada idea. Por no saber ni puede “acortar los orgullosos vuelos de su alma”¹⁵⁴ y, por eso, empecinadamente, se reafirma:

La miseria es plebeya y yo soy noble¹⁵⁵.

Sin embargo, nada ni nadie le dejan ser noble, o lo que es lo mismo, ser rica, por eso “su pobreza no le parecía sino injusticia”, tan imbricada siente la riqueza al título que pretende. Por ello, los lógicos impedimentos que se le presentan se le antojan “una barbaridad”¹⁵⁶. Su

¹⁵² *Ibid.*, p. 360.

¹⁵³ Cervantes, II, 17, p. 705.

¹⁵⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 366.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 372.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

lucidez, no tan maltrecha, sirve ahora para amenazar a Miquis con la consecuencia que se deriva de sus propios errores, entre ellos el de no trabajar, diciendo:

Como Dios me abandona yo me vendo¹⁵⁷.

Isidora queda detenida en un solo esfuerzo, negar su nombre y afirmar sin tregua el deseado, pero su imposible autobautismo no llega a verificarse más que en su vehemencia y delirio. Don Quijote, el Caballero de la Triste Figura y el de los Leones prosigue con la recreación de los *nómina sacra*, tomando nuevos apodos de sus “heroicas” actuaciones. Para Isidora, como estudio de carácter femenino decimonónico, la redención de su culpa, el gesto de responsabilidad provendría, precisamente, de abdicar de su libertad, y por ende de su obsesión, para tomar otro nombre, no el suyo o el ambicionado sino el de un posible marido. Ser Isidora de Bou, tal como le aconseja Miquis, significa abandonar su sueño de aristócrata, curarse y salvarse integrándose socialmente, pero no podrá ser esposa de Bou, como tampoco de don José de Relimpio, será ella con o sin título. Así es como en el capítulo titulado «Escenas» –que Galdós desarrolla en forma dramática, abundando en la teoría jamesiana del *showing* que culminará en *El abuelo* (1897)– Isidora se sincera con su amado dando rienda suelta a su desbordante obsesión, anunciando que una vez ganado el pleito, su siguiente afán será ser “¡Soltera libre!”¹⁵⁸. Isidora podría ser, esa que cree ser con todo su ser, marquesa de Aransis o incluso, como aquí, un remedo de Marcela en el *Quijote*, pero en ningún caso Rufete. Se superponen ahora los inútiles consejos del loco Canencia con los de Miquis, en el *áurea mediócritas* que Isidora rechaza con denuedo cervantino. Y no en vano el término “aventuras” connota cuestiones bien distintas, según planea sobre la andadura del caballero o las andanzas de la arribista. Las aventuras, pues, amorosas que provocan la caída definitiva de Isidora son sus vacíos encuentros con pretendientes abúlicos e inútiles como Joaquín Pez y José de Relimpio, quien “era el hombre mejor del mundo. Era un hombre que no servía para nada”¹⁵⁹, o con los infames que la degradan, Botín que la humilla y Gaitica, que marca el definitivo fin de Isidora, cortándole la cara. Tomar los nombres de sus pretendientes, jalonar sus “aventuras” abdicando de su idea fija y someterse, aunque sea para integrarse en la sociedad, está tan lejos del carácter de Isidora como lo está de don Quijote.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 374.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 390.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

La enajenación cervantina de Isidora, revestida de naturalismo, alcanza en su discurso una meridiana claridad:

¿Qué es mejor: ser una piedra, que se está donde la ponen, o ser una criatura racional, que quiere ir a alguna parte?¹⁶⁰.

Se hace evidente que la libertad ejercida por el personaje mitiga la fatalidad del medio. Galdós balancea e imprime en Isidora el vaivén quijotesco en un desequilibrado esquema de antítesis. Si bien ella es presionada por los demás personajes, aún lo es más por su propio temperamento, el cual le permite, además, sentirse víctima. Si Dios la abandona será mártir de las circunstancias, olvidando que estas se configuran tan negativamente por responder a su insistente obstinación:

Yo no soy mala. Es que las circunstancias me obligan a parecerlo¹⁶¹.

Progresivamente, la antiheroína desciende del poder quijotesco de inventarse a sí misma acusando al medio con sentencia orteguiana, responsabilizando a las circunstancias por convertirla en lo que va siendo, una falsificadora. Su lucha por el marquesado es una causa perdida que no la devolverá, benevolente, al punto de partida. Descenderá por los escalones de la realidad y alto será el precio de los que había ascendido de manera postiza. Su impostura, lo había dicho “Clarín”, recibe un castigo tan radical como la vehemencia con que la sostiene. Isidora refleja, así:

la historia de una muchacha que por culpa suya de su mala educación y del mundo, llega a la degradación última en vez de subir a la nobleza a que se creyó llamada por voces de la sangre¹⁶².

A través de las peripecias de la segunda parte de la novela, en la que progresivamente Isidora aparecerá como víctima, se vislumbra el *cul de sac* de su andadura, tan ajena a la bondad del mito cervantino. En la angosta dualidad que le resta reconoce la contradicción en que se debate: “El sí y el no me vuelven igualmente loca”, pero no sabe ni quiere remediarla y admite su esencia lacónicamente, en sucinta frase, casi en un punto:

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 392-3.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 393.

¹⁶² “Clarín”, «La desheredada», [Beser], p. 236.

Yo soy así¹⁶³.

En otra ocasión, parece plegarse a cierto grado de conciencia, pero sólo lo parece pues lo hace para afirmar más si cabe el error, para inmediatamente desplazar de sí toda culpa o responsabilidad invocando de nuevo a las alturas:

Dios mío, ¿por qué me hiciste noble?¹⁶⁴.

Aunque Miquis, una y otra vez, le aconseje abandonar sus pretensiones nobiliarias, aunque el hombre de su vida, finalmente, también se lo recomiende, Isidora avanza impertérrita hasta ser detenida y acusada de falsificadora. Ya «En el Modelo» asistimos a un inefable delirio –en estilo indirecto libre–, en el que se ve trasmutada en María Antonieta:

Era, ni más ni menos, que una reina injuriada por la canalla¹⁶⁵.

Desesperada, tiene un sueño revelador en el que, para injuriarla, la llaman la Marquesa, mientras Riquín, fruto hidrocefalo de su amor por Joaquín, también apodado el Anticristo, apunta y dispara sobre ella. Su repentina conmiseración y simpatía por el “pueblo”, con el que ahora se identifica, se diluye en el discurso paródico de novela sentimental, pues, no podía evitarlo;

seguía encariñada con el bonito papel de María Antonieta en la Conserjería¹⁶⁶.

La vida debe imitar al arte y, por ello, don Quijote debe convertir la suya en una réplica del adagio renacentista, haciendo de sí mismo una obra de arte. Ser otros, Amadís de Gaula, Orlando el Furioso y los que haga falta para ennoblecer su espíritu en la *imitatio* más sincera. Por eso;

la mente de nuestro héroe está repleta de modelos que él decide imitar, con el fin de aproximar su vida lo más posible a la cima de perfección dentro del destino optado¹⁶⁷.

¹⁶³ Galdós, *La desheredada*, p. 393.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 393.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 403.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 415.

¹⁶⁷ J.B. Avalle-Arce, «Don Quijote o la vida como obra de arte», en G. Haley, (ed.), *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980, p. 208.

En nuestro mito quijotesco a lo prosaico, sabemos que Isidora no resulta trastornada solamente por el engaño familiar y por sus lecturas sino que, inversamente, se justifica con todo ello en su afán por adquirir la otra identidad. Que en el Modelo se transfigure en María Antonieta, supone uno de los momentos culminantes del relato novelístico. Esta *imitatio* de Isidora, centrada en la heroica reina, permite al autor cifrar en el modelo a emular la injusticia de carecer de un título, y reafirmar también la injusticia que los demás cometen con nuestra protagonista al no otorgárselo y, encima, perseguirla.

Gaitica, último eslabón o aventura en la caída isidoriana, aporta un adjetivo que será de vital importancia para mostrar la degradación, incluso la del lenguaje, a la que se verá abocada la antiheroína; lo “roío”¹⁶⁸.

5. 3. Desnombrarse

Los aspectos naturalistas, siempre artísticamente vinculados al cervantismo, reaparecen en la entrevista que mantienen Isidora y Muñoz y Nones, quien habrá de descubrirle el auténtico falsificador de su vida, el loco de Leganés. Vemos aquí, explícita en el enunciado, la sutil amalgama de gran parte de lo que venimos analizando. La posibilidad que tiene Isidora de curarse, es decir, de asumir su responsabilidad por encima de la “enfermedad hereditaria”, que corresponde a la preceptiva naturalista, junto a la idea de ser otra como voluntad quijotesca. Sendas vetas que se encuentran –cual reveladora simbiosis– en la inquisición del notario:

¿Todavía no se ha curado usted de la enfermedad de esa idea absurda?¹⁶⁹.

También Muñoz y Nones utiliza a menudo la expresión “ni ese es el camino”¹⁷⁰; una expresión que Isidora hará suya y que combinará junto al adjetivo “roío” de Gaitica. La visita del notario descubre a Isidora todos los detalles del engaño maquinado por Tomás Rufete, lo cual provoca en la protagonista la misma vacilación o elusión del primer capítulo, al no completar su apellido y presentarla en estado embrionario. Disolución combinada ahora con una expresión de doble sentido; el anonimato y la prostitución:

¹⁶⁸ Galdós, *La desheredada*, pp. 424-425.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 433.

Yo soy, yo soy... una cualquiera¹⁷¹.

Este significativo capítulo, titulado «¿Es o no es?», sirve a Galdós para iniciar el definitivo descenso de Isidora desde lo alto de la escalera a la que se elevó con alas postizas. La duda de la protagonista, aquella posibilidad a la que siempre se había negado, es lo único que ahora la constituye. Y el autor parece involucrar ahora a W. Shakespeare, contemporáneo de Cervantes, remedando la conocida frase de este otro gran inquisidor del tema de la identidad:

¿Soy o no soy?¹⁷².

Pero Isidora siempre cuenta con la influencia de las lecturas de folletín, con la que se apresta a la evocación del lujo que ella relaciona ahora con “*Las mil y una noches*”¹⁷³. Con esta alusión recupera su voluntad y, siguiendo el juego antitético, acude al extremo en que, por justicia, cree que debe estar, el que cree leer en el libro de la vida, para reiterar su obsesión enriquecida ahora con la expresión que toma de Muñoz y Nones:

Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella, ni ése es el camino, ni ése es el camino¹⁷⁴.

Es la postrera declamación afirmando la idea fija de conquistar otra identidad, Isidora se precipita en el vacío, pues, “cada día baja un escaloncito”¹⁷⁵ constata Emilia. La cicatriz en la mejilla, señal de una iniciación inversa, y el agolpamiento de los hechos desgraciados conducen el ánimo de la antiheroína hacia la pérdida de su voluntad. El héroe de la Mancha también ha cumplido su periplo vital. De ser Alonso Quijano y no querer serlo, por expreso deseo, don Quijote de la Mancha, protagonista del *agon* vital, arriba a la noluntad, o a la decisión irrevocable de no querer ser ni él ni ningún otro. Isidora en palimpsesto genetteano converge con el caballero. En esta «Disolución» se amplía el significado de ser “cualquiera”¹⁷⁶, con la siguiente paradoja:

Soy una persona anónima, yo no existo¹⁷⁷.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 434.

¹⁷² *Ibid.*, p. 438.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 439.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 440.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 462.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 434.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 464-5.

Miquis la encuentra “muy variada: tú no eres Isidora”¹⁷⁸ le dice, y así descubrimos el último propósito de la novela. Constituirse como una *tranche de vie* que, en magníficas prolepsis y analepsis, ha ido irradiando esta “segunda manera” galdosiana de recrear la escuela francesa, logrando la verosimilitud deseada. La que para “Clarín” proviene de la preceptiva clásica, basada en escribir con naturalidad. Y la zolesca, con su máxima de reflejar fielmente la personalidad íntima de los seres, en relación con el ambiente físico y social en el que viven. Así, bastante más allá de la observación, por naturalista y desbordante experimentación, el autor ha ido fragmentando la estructura lineal, para plantear la íntima interrelación entre la psicología del personaje y el medio, como recia estructura o armazón de la obra. La tesis de la novela, el mito quijotesco trasmutado en la lukácsiana tensión individuo/sociedad, presente en el vaivén de causa/efecto, o tensión antitética, comienza ahora a dibujar un final abierto en consecuente colofón pesimista.

En la “disolución” de nuestra protagonista se inserta la noluntad del héroe cervantino. Isidora contesta al asombrado Miquis con uno de los parlamentos más brillantes de la novela, excelentemente tensado y graduado desde la suave narración de los hechos hasta desembocar, de nuevo, en el característico orgullo de la antiheroína expresándose con el malsonante adjetivo de Gaitica; “roío”.

Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: “Ya no necesito para nada la dignidad y la vergüenza”. ¿Tú te enteras? ...Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla¹⁷⁹.

El otro significado de ser “cualquiera” –en el que, curiosamente, sólo hay que prestar atención al artículo indeterminado “una” para que nos guíe hacia su maniquea interpretación– aparece ahora como reivindicación del más bajo de los colectivos, el desclasado por antonomasia, el único al que Isidora está condenada a pertenecer. Su identidad se pluraliza en la anonimidad para desbordar así el rígido corsé de la hipocresía social, que responde a su fantasía condenándola a la dura realidad de la prostitución. Margen desde el que ella, con el orgullo indemne, cree que podrá ignominiar mejor a todos los hombres y, entre ellos, a los que propiciaron su caída:

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 465.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 465.

Nosotras nos vengamos con nosotras mismas¹⁸⁰.

La febril imaginación con que ha perpetrado su error se la traspasa a Miquis, como problema para percibir la realidad. Por no ser Aransis, por luchar contra Rufete, ya no es ni Isidora. Y en magistral prolepsis del irreversible anonimato al que la conduce el autor, declara solemne:

Yo me he muerto¹⁸¹.

La descendiente de los Rufete ha querido hacerse con una identidad falsa y al caer la máscara de su ambición, la fuerza del vacío que descubre es como un agujero negro que la engulle sin piedad. Amalgamada a don Quijote, la historia de Isidora Rufete ocupa así, exactamente, la distancia aristotélica entre potencia y acto. O con Ortega, su vida ejemplifica “la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es”. Porque “cada cual es el que tiene que llegar a ser”¹⁸², ya que, como dijera Isidora, es propio de una criatura racional el querer “ir a alguna parte”¹⁸³. Obsesión que análoga el “yo sé quien soy” del Quijote y la idea unamuniana del “yo sé quien quiero ser”¹⁸⁴, con la idea fija de Isidora, cabalmente expresada en el “juro que soy quien soy”¹⁸⁵, como así lo refrenda nuestro caballero al sentenciar “que no es un hombre más que otro si no hace más que otro”¹⁸⁶.

6. En las “muertes” de don Quijote e Isidora

Después de la crisis de la frustrada *anagnórisis*, Galdós desarrolla el siguiente capítulo, «Igualdad. Suicidio de Isidora», para mostrarnos desde el mismo título las nefastas consecuencias que se derivan de no haber sido reconocida por su abuela. Suicidio moral es para el autor la entrega amorosa de Isidora a Joaquín Pez, quien “distrae” el peculio de su

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 467

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 468

¹⁸² J. Guillén, «Vida y muerte de Alonso Quijano», en G. Haley, (ed.), *El Quijote*, Taurus, Madrid, 1980, p. 306.

¹⁸³ Galdós, *La desheredada*, p. 393.

¹⁸⁴ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 1987, p. 49.

¹⁸⁵ Galdós, *La desheredada*, p. 221.

¹⁸⁶ Cervantes, I, 18, p. 182.

amada, prometiéndole casamiento, tal y como afirma el narrador en la arenga del vigésimo capítulo.

Aunque la idea de solucionar el final de la primera parte con el salto de Isidora desde el Viaducto de Segovia está en sus manuscritos¹⁸⁷, el autor se negó a “suicidarla” por simbolizar, paralelamente, a España y, ya lo sabemos, porque la antiheroína representa todavía el mito quijotesco en su aspecto hondamente pesimista, ya que;

como ha señalado Casaldueiro, en 1881 Galdós veía a Cervantes como un mitógrafo tan negativo y cáustico como Zola, y a su héroe como un representante del destino trágico de España¹⁸⁸.

Efectivamente, pues, si Isidora ostenta “un sutil parentesco simbólico” con la España del autor, don Benito añade:

el nuevo mito naturalista de la nación prostituida al de don Quijote interpretado como personificación del rechazo secular de la realidad por parte de sus compatriotas¹⁸⁹.

En consonancia con tal paralelismo no hay salida honrosa, ni suicidio romántico para una heroína en lucha permanente contra una realidad antitética a su “ideal” de ser marquesa, ni muerte lúcida y redentora¹⁹⁰ para una trepadora social quijotesca. Su afán y su siempre incitado deseo de aparentar, equivalente al de la hipocresía social que la rodea, encubre el vacío provocado por su sentido de la irrealidad y se hace claro exponente de la noción castrista de “vividura”¹⁹¹. A su vez, los aspectos picarescos resultan filtrados siempre por el afinado humor de Galdós quien, como el de don Miguel, “anduvo siempre rondando la picaresca sin entrar nunca en ella”¹⁹².

¹⁸⁷ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 122.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁰ En la muerte, don Benito niega el arrepentimiento y consiguiente concienciación a la antiheroína que inaugura el ciclo de novelas naturalistas, en consonancia con su dependencia de la realidad histórica, cosa que no hizo con *Marianela* (1878), donde se verifica un mayor paralelismo con la muerte quijotesca. Para abundar en la intertextualidad del mito en positivo, es aconsejable recordar que “las muy numerosas muertes de Galdós tienen como rasgo común la lucidez final del personaje, que a último momento acepta la realidad y se arrepiente de sus idealizaciones si es personaje normal y de sus desatinos si se trata de un loco”. Benítez, *Cervantes en...*, p. 151.

¹⁹¹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 124.

¹⁹² Montesinos, *Galdós*, p. 49.

La ausencia de responsabilidad o el mal uso del libre albedrío merecerán un castigo infamante. El correctivo moral del autor será implacable, puesto que la prostitución “al principio elegante” será, al final, absolutamente “sórdida”¹⁹³.

6.1. Clarividencia y destrucción

Ya de vuelta a la casa de sus lecturas incitantes, a don Quijote le acompañan los suyos. Riquín, separado de su madre, permanece en la ortopedia de Emilia y Juan José. La antiheroína “tomó un cuarto en la calle de Pelayo, número noventa y tres, piso cuarto, puerta número seis”¹⁹⁴, a un paso ya del anonimato total, acompañada de don José de Relimpio, el último paladín de sus azarosas andanzas. El bachiller atiende al desanimado caballero y el médico le toma el pulso. Junto al lecho de don Quijote lloran su ama, sobrina y escudero. Solo, el héroe se entrega a un sueño verdaderamente reparador, el cual ha de dotarle de la máxima clarividencia. Al despertar, admite con júbilo el gran cambio:

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia...¹⁹⁵.

Isidora, en cambio, atezada por el tiempo que ya no tiene, repite en su pesadilla “¡Hoy! ¡Hoy!” y despertándose tensa el tiempo que le queda al anunciar “Mañana, mañana me tocará a mí”¹⁹⁶. Don José le cuenta a Miquis la extraña visita que recibió Isidora, “un dragón”¹⁹⁷, o sea, una alcahueta. Miquis promete volver con Emilia, Riquín y Encarnación, la Sanguijuelera, pero no llegarán a tiempo. Lúcido al fin, don Quijote da a los suyos la buena nueva:

que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano¹⁹⁸.

Isidora habla consigo misma, pero no tiene ninguna buena nueva. Se levanta y se arregla ante la sorpresa de don José que no puede creer en lo que está viendo. Alarmado le pregunta a su ahijada dónde va: “A la calle” responde Isidora, repentinamente recuperada de su enfermedad, admirando su propio cuerpo, sopesando su valor. El deseo de

¹⁹³ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 124.

¹⁹⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 464.

¹⁹⁵ Cervantes, II, 74, p. 1133.

¹⁹⁶ Galdós, *La desheredada*, p. 473.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 474.

¹⁹⁸ Cervantes, II, 74, p. 1133.

convertirse en Aransis la agujonea ahora a la inversa. Aransis o ni siquiera Rufete, o todo o nada su credo. La noluntad quijotesca se hace en ella incisiva de otra manera, la incita a la autodestrucción pero dentro de lo social, terreno donde se ha venido escenificando su defenestración. Aun así, su “estado morbos”, su “excitación cerebral”¹⁹⁹, la fijeza de su carácter permanecen incólumes. En Isidora habla el orgullo:

Soy dueña de mi voluntad²⁰⁰.

La gran representante del género del *parvenu* se dispone a la inmersión en el anonimato de las calles de Madrid acompañada, eso sí, por la oquedad de una voluntad sin cauce. Aun queriendo a Relimpio prefiere:

ser libre y hacer lo que se me antoje²⁰¹.

El maltrecho padrino intenta convencerla para que no dé el paso fatal y viendo que sus esfuerzos son inútiles le propone casarse con ella, pues a don José no se le ocurre mejor manera de salvar a Isidora que hacerla suya, para reconciliar al fin su paternalismo con una notoria lubricidad. Padre y amante al mismo tiempo, Relimpio es víctima, a su vez, del mecanismo inconsciente de la época, de otra equívoca forma de interpretar el mito quijotesco; idealizar a la mujer, limitándola así a una posición subalterna, a través de una falsa protección. Y, con ello, según Mallada, se la hace objeto de:

la delicadeza de nuestro carácter caballeresco e hidalgo²⁰².

Don Quijote, en cambio, vuelve satisfecho a su identidad, ahora bien determinada, de Alonso Quijano el Bueno y sanciona su retorno a la razón llamando a su lado un confesor y un escribano, para dejar constancia en voz alta y clara del fracaso de su incitada fantasía caballeresca:

Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno²⁰³.

Y a la insólita propuesta de matrimonio, responde Isidora:

¹⁹⁹ Galdós, *La desheredada*, p. 258.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 475.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 476.

²⁰² Benítez, *Cervantes en...*, p. 32.

²⁰³ Cervantes, II, 74, p. 1136.

¿Conque nombre y posición?... ¿Conque no puedo con mi nombre y quiere usted que tome otro sobre mí? ¡Qué puño!... Si pudiera desbautizarme y no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría...²⁰⁴.

Lo que ahora cuestiona la protagonista ya no es un apellido o su doble identidad social, lo que le queda a Isidora es el nombre de pila, la más íntima forma de nombrar y, a la vez, la más genérica. El proceso cervantino conserva la coherencia del héroe hasta el final, presentando un don Quijote satisfecho al decidir un nuevo y final autobautismo. Entre el trío de apellidos embrionarios, Quijada, Quesada, Quejana, no se encuentra el nombre de su lucidez final, sino otra variante similar, Quijano. Isidora, ya reducida al nombre propio por la fuerza de los hechos, no sólo reniega del suyo sino que, desaparecida la idea fija, intenta remedar la muerte con su perdición anónima. Y en ese quebrantamiento, sin haber querido ser Isidora Rufete, ni de Bou, ni de ninguno que no fuera su amado Pez, su padrino le propone ser de Relimpio. Véanse los guiños onomásticos o polionomasia de Galdós en la oportunidad del apellido de don José. La oferta de casamiento es a los ojos de Isidora; “¡Misericordias, harapos, suciedad, escaseces, privaciones!”. De un modo u otro, don José es el último testigo de su febril delirio, el tenue hilo conductor del que no sabe ni puede desprenderse, el que va a asegurar su unión umbilical con Riquín, el único que merece algo de la nefasta y verdadera identidad, resumida ahora en el nombre propio detestando cualquier apellido:

Por mi hijo y por usted consiento en ser Isidora algunos ratitos²⁰⁵.

Las estrafalarias y esperpénticas quejas del padrino no son táctica suficiente como para detener a Isidora en esta nueva idea fija de autodestrucción. Idea que defiende con la misma voluntad que dilapidara por ser Aransis. Pero, tan insistente y desquiciado se muestra don José que Isidora no puede hacer otra cosa que seguir negándose a sus ruegos y refrendar el porqué de su decisión:

Mire usted que ya no soy lo que antes era: de cordera, me he vuelto loba. Ya no soy noble, señor don José; ya no soy noble²⁰⁶.

Mientras don Quijote se hace Bueno, al convertirse en Alonso Quijano, Isidora, nunca Aransis ya ni Rufete, desciende otro peldaño. Desde una potente imagen de animalidad

²⁰⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 477.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 478.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 479.

naturalista declara su bondad cuando era presa del delirio de ser otra y, ahora, que podría ser cuerda al modo del héroe, redefine su antigua esencia “noble” –término ricamente recreado, en su doblez significativa, a lo largo de toda la obra– para rebautizarse como “loba”. Desnombrada en el plano de lo humano, Isidora expresa su invertida esencia a través de este segundo autobautizo, y al nombrarse en femenino se acentúan, todavía más si cabe, las características salvajes que ahora afean su persona. Para dar mayor prueba de su descenso a ese estado infrahumano, inconsciente e impulsivo, la “loba” le arrebató a Relimpio, por la fuerza y con firmeza, la llave de la puerta que este le negara.

Isidora ya no es la que antes era, la quijotesca defensora de una “segunda vida ilusoria y fantástica”²⁰⁷. En el final abierto, *La desheredada* pierde todas aquellas cualidades que adornaron su fijeza hegeliana de antiheroína, mientras su noluntad, su afán de ser en sentido inverso, la arrastra, dolorosamente innombrada, sin abandonar el símil de su naturaleza salvaje trastrocada en víctima, hacia el:

voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo²⁰⁸.

El Manco de Lepanto, muy al contrario que el novelista canario, reserva para su caballero un final ejemplarmente heroico, que al cerrarse la novela olvida la parodia para compadecerse de su criatura. Alonso Quijano el Bueno desaparece liberado ya de su desdoblada identidad, pues se había nombrado caballero andante sin familia ni linaje para desnombrarse, porque “es una criatura de arte y tiene que morir antes que Alonso Quijano, el buen cristiano, pueda enfrentarse con su hacedor”²⁰⁹. La identidad balanceada en la dualidad de idealismo y realidad, el engaño a los ojos y la mirada oscilante, se subsumen en un orden o principio superior, pues sólo en la muerte quijotesca se verifica el triunfo de la *coincidentia oppositorum*, irisada de libre albedrío. Es la presión que, sobre el ánimo de don Quijote, ejerce la imposición realista de los demás personajes, la que le lleva a morirse de muerte natural sólo en apariencia, ya que al perder el tema pierde también la vida.

Ahora, viajemos hasta Fortunata y su idea fija. Con ella, Galdós libera al personaje de representar el tiempo histórico cuando Isidora –al igual que España– no tiene otra

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 257.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 480.

²⁰⁹ J. B. Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976, p. 17.

posibilidad que diluirse en las calles de Madrid. Por tanto, sólo la heroína auténtica, Fortunata, representará:

una salvación de la experiencia individual respecto del tiempo histórico y social²¹⁰.

Isidora, animada por la voluntad de ser quien no la dejan ser y con un estrecho margen de libre albedrío, se dialectiza con Fortunata, que ostenta esos mismos rasgos pero imbuida del mito quijotesco en positivo, por lo cual disfrutará de un libre albedrío a toda prueba, aportando, a su vez:

posibilidades de significación completamente inesperadas para los lectores de *La desheredada*, donde la fatalidad está impuesta desde fuera²¹¹.

Muy de acuerdo con la primera parte de esta apreciación de Gilman, resulta útil reproducirla para recordar que es, precisamente, en contra de la afirmación final donde reside una de nuestras propuestas. Pues, en nuestra opinión, tal como venimos reiterando, el grado de voluntad quijotesca de Isidora es de tal calibre, que es ella quien incita al medio, de dentro a afuera, para después sufrir las siempre verosímiles reacciones que su impostura provoca. Matiz de inversión direccional, en la confrontación medio/personaje, que otorga una importancia esencial a la incitación cervantina, más allá de los factores deterministas del naturalismo o, si se prefiere, dinamizándolos “al hispánico modo”.

Como el relato nos ha ido anunciando, con su “muerte” Isidora no perderá su vida sino cualquier posibilidad de existencia social. No solamente fracasa en su lucha por ser reconocida como marquesa, por su cerril obstinación en el aristócrata autobautizo, sino que desaparece de la diégesis limitada o flanqueada por dos decesos de inspiración quijotesca. El provocado por la locura de Tomás Rufete en Leganés y el del pobre Relimpio que corona la obra en el vacío dejado por la protagonista. Galdós ha dotado a su antiheroína de cierto libre albedrío en su voluntad por ser otra, aspecto de clara intertextualidad cervantina, para negarle, paralelamente, la tan necesaria educación y convertirla en “síntoma de la paranoia hispánica”, como representante de la irreal “vividura” que aqueja a la sociedad de su tiempo, dentro de los parámetros de un naturalismo selectivo,

²¹⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 350.

²¹¹ *Ibid.*, p. 152.

magistralmente imbricado al mito quijotesco *in crescendo* que jalona, cual nómeno nutritivo, la prolífica producción de nuestro autor.

7. Engarce del mito quijotesco

Como hemos ido exponiendo, en el ser y el parecer quijotesco, Isidora Rufete supone la viva exacerbación del parecer en detrimento del ser. En la antítesis del hidalgo, entre idealismo y realidad (siendo el idealismo, precisamente, el aspecto que positiva el mito), la protagonista galdosiana trasmuta el idealismo en la obsesión del “quiero y no puedo”. Don Quijote se inventa a sí mismo en pos de un ideal, encarnado en subjetivo caballero, pero Isidora, aun compartiendo la decisión de buscarse otra identidad, usurpa el apellido de una posible heredera, con el solo objetivo de ser marquesa. Atenazada en su lucha por ser quien no la dejan ser, Isidora desaparece, no sólo al concluir la novela, sino que se va disipando a lo largo del discurso, cambiando la voluntad por la noluntad del desnombramiento, pues, al negarse al apellido Rufete sin acceder al de Aransis, su única salida se torna radical oposición de contrarios, sin que se vislumbre posibilidad alguna de verificar la *coincidentia oppositorum*, ni siquiera en la opción más extrema de una muerte clarividente al modo de don Quijote.

7. 1. En busca del ser

Mediante el análisis textual la *inventio*, impostura o incitada búsqueda de identidad, constatamos que, básicamente, el “quiero y no puedo” de la heroína transita por las siguientes inflexiones o momentos cervantinos:

Autobautismo	Aventuras	Desnombrarse	En la “muerte”
--------------	-----------	--------------	----------------

El autobautismo y desnombrarse para rebautizarse, responde a la práctica de la polionomasia –o cambios de nombre– que comparten ambos protagonistas y que, en don Quijote procede de los *nómina christi* de origen bíblico. Remontándonos todavía más, por la fructífera intertextualidad del tema de la identidad, descubrimos la primigenia declaración de Dios a Moisés, como emblemática fuente del mito:

Yo soy el que soy²¹².

El significado sagrado del idealismo cervantino, que impulsa al hidalgo a nombrarse caballero y emular a sus héroes, se torna en Rufete una obstinación animada, tan solo, por el deseo de medrar. Deseo que parece reflejar la máxima de Montaigne (Castillo de Montaigne, Burdeos, 1533-1592), contemporáneo de don Miguel, según la cual una imaginación fuerte puede llegar a producir el acontecimiento (*Fortis imaginatio generat casum*).

Para completar el ideario estético galdosiano y mejor comprender su original amalgama entre la observación realista y la experimentación naturalista, enriquecida por el quijotismo, como molde del estatuto de Isidora, efectuamos un leve apunte extratextual con objeto de resaltar que el autor canario, siempre anduvo a vueltas con el metafísico tema de la identidad:

Yo creo que cada uno es uno, aunque quiera no puede ser lo otro. Yo me lo explico así. Yo sentía el arte a mi modo, y aun admirando mucho a Zola y haciéndome sentir y pensar mucho sus novelas, no se me ocurrió nunca hacerlas a su manera²¹³.

Tema clave de la identidad creadora al que “Clarín” alude en una carta (15 de marzo de 1884) en la que se aplica, con cierta ironía, en comparar a don Benito con los autores de la época:

Los dos únicos novelistas vivos que me gustan en absoluto son Ud. y Zola. ¿Qué le falta a Ud.? Muchas cosas que tiene Zola. ¿Y a Zola? Muchas que tiene Ud. ¿Y a los dos? Algunas que tenía Flaubert. ¿Y a los tres? Algunas que tenía Balzac. ¿Y a Balzac? Otras que tienen Uds. tres. Pero eso ¿es faltar? No, eso es ser finito, eso es ser quien se es. Pero fuera de este defecto no encuentro otro que sea digno de mención. Yo creo firmemente que es Ud. el mejor literato de España, el primer artista...²¹⁴.

Volviendo a *La desheredada*, es en el ser, como potencia que ha de transformarse en acto, donde se encuentran las principales antítesis cervantinas, contenidas en nuestra

²¹² *La Santa Biblia*, Antiguo y Nuevo Testamento, Versión de la Vulgata Latina por el Ilmo. Doctor D. Félix Torres Amat (con notas intercalares y marginales del Ilmo. Rvmo. Sr. Dr. D. Mateo Múgica), Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1930, *Éxodo*, 3, 14, p. 53.

²¹³ Galdós, en Dendle, «Galdós, Zola y...», [Lissorgues], p. 455.

²¹⁴ “Clarín”, en Caudet y Martínez, *Pérez Galdós y...*, p. 61.

investigación: imaginación/realidad, locura/cordura, voluntad/noluntad. Las cuales pueden subsumirse en una dualidad genérica, la de lo objetivo opuesto a lo subjetivo. Simplificación que nos permite volver a la protonovela y, a vuela pluma, recordar que don Quijote, en la noción castrista de la “realidad oscilante”, atraviesa al menos cuatro estadios.

En la primera parte de la obra, en el “engaño a los ojos”, en el binomio imaginación/realidad, don Quijote desfigura la realidad y la sustituye por las fantasías surgidas de sus lecturas de libros de caballería. Ya en la segunda parte, hace exactamente lo contrario. Cuando le presentan a Dulcinea y descubre en su lugar a una burda labradora, cree que es la realidad la que le engaña. Cuando, con Sancho, es acogido por los Duques, por fin la realidad se adapta a sus ensueños literarios. A continuación, y para finalizar, se ve inmerso en aventuras absolutamente reales, como la de Roque Guinart, en las que realmente se derrama sangre y perdiendo el combate frente el Caballero de la Blanca Luna quien, jurando que Dulcinea es la más bella, le exige volver a su aldea.

Isidora, *La desheredada*, aunque pase por momentos de dolorosa dubitación y sea parcialmente comprendida por el narrador, insistirá en ser otra hasta volver en sí, perder su voluntad y “vengarse” consigo misma. En el discurso, su dualismo clave (conteniendo otros como pueden ser libertad/determinismo, educación/incitación, idealismo/materialismo....)²¹⁵ es uno solo: querer y no querer ser. A esa ambivalencia, en reiterado juego antitético de irreconciliable dualidad pertenece, sin duda, toda su andadura como protagonista.

G. Gullón insiste en que la novela no solamente se explica por la recuperación de un cervantismo esencial, ni por el mitigado naturalismo del autor, sino que destaca en ella “la fuerza de representación de los sucesos de presencia inconsciente” y la “vitalidad” novelesca de la protagonista:

²¹⁵ Como es lógico, comparar los referentes o antítesis quijotescas con las que conforman el carácter de nuestra antiheroína, así como interrelacionar los procedimientos y técnicas de ambas obras, supone un estadio superior al del presente trabajo.

la creación del personaje de Isidora Rufete en particular, y su desarrollo a modo de un organismo, que conocemos en su manera de existir y no como una suma de episodios de una vida²¹⁶.

Estatuto de la protagonista –o unidad estética fisiopsicológica– que, a tenor de nuestra propuesta, no podría llegar a configurarse si no anidara en ella la incitación. Prosigue Gullón, citando a Miralles, advirtiéndonos de que: “El eje argumental de la novela deja de girar en torno a un conflicto, para centrarse, a cambio, en el devenir existencial de los personajes”²¹⁷. Desplazamiento a la interioridad, a la complejidad psicológica que, según nuestra propuesta, se debe a ese carácter de Isidora capaz de provocar al medio con su impostura, de generar conflictos allí donde antes no existían, uncida siempre a la búsqueda falseada de sí misma²¹⁸.

7. 2. Isidora, Máximo y Fortunata

Isidora ha de perderse para dar paso a la reaparición del mito positivo encarnado por la idealista Fortunata. Desde la voluntad orgullosa con que la antiheroína lleva a cabo su aventura, el autor nos conduce hasta la profunda oquedad final, a través del incesante juego antitético que estructura la novela²¹⁹. Al lado de Isidora, Fortunata encarnará plenamente “la forma trascendental” del Quijote en toda su dimensionalidad, es decir, con una “incitación espiritualmente sana”²²⁰, para con auténtica autodeterminación²²¹, alentada por el ideal amoroso, invertir en círculo su “idea fija”, regresar y morir con dignidad y sentido.

Si comparamos el proceso destructivo de Isidora con Emma y Ana:

²¹⁶ Gullón, en Galdós, *La desheredada*, p. 27.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 27, nota 36.

²¹⁸ Tema de la identidad en el que, además de la tautología bíblica, encontramos el mito del Anfitrión en la obra de Plauto; *Amphytrion* y la comedia de mismo título recreada por Molière. Ya en la obra latina figura la facultad quijotesca de cambiar de nombre, la obsesión de hidalgo y antiheroína en el parlamento de Sosia a Mercurio: “Jamás me harás otro (...) que soy nuestro” (*tu me alienabis nunquam qui noster sum*), y el concepto de *innobilis* como aquel que carece de nombre. Vastedad del tema, amplísimas posibilidades intertextuales que detenemos en Rimbaud, contemporáneo de Galdós, en su concluyente extrañamiento: *Je est un autre*.

²¹⁹ Trágico final que don Benito suavizará, acercándose a la característica condescendencia y comprensión de Cervantes para con su criatura don Quijote, al recuperar a Isidora como personaje en *Torquemada en la Hoguera* (1889).

²²⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 167.

²²¹ *Ibid.*, p. 131.

podemos suponer ahora que su perdición espiritual y material... fue resultado, no sólo del determinismo naturalista (...) sino también de su incapacidad para compaginar literatura y vida, argumento y tiempo, ilusión y realidad²²².

Apuntar a la incapacidad de Isidora para interpretar correctamente los datos de la realidad y rectificar es lo mismo que aludir al afán educativo del autor. Ausencia, pues, de educación, voluntad lastrada por la lectura de folletines, auspiciada por la mentira familiar y, en definitiva, carencia de “sensaciones correctivas”, que Galdós denuncia en su dedicatoria “a los maestros de escuela”, verdaderos “médicos” de la colectividad, con objeto de evitar la locura de querer ser otros y medrar sin esfuerzo en la escala social. Sentido en el que abunda, inequívocamente, al finalizar la novela, con la «Moraleja» final y constante subtema en la diégesis. Isidora es, de este modo, un ejemplo para la edificación moral del país y, por ello, se inserta como víctima en la preocupación pedagógica del cristiano krausista, moralista romántico al fin, que es Galdós. Aunque incluir, sin más, a don Benito en las filas del krausismo no sea del agrado de Montesinos, quien nos recuerda, matizando, que el prolífico novelista es, ante todo y como él mismo declarase, un “progresista desengañado”, interesado por cualquier hervidero de pensamiento, entre ellos, claro está, el generado por el krausismo, ya que:

donde quiera que haya un espíritu encendido por un ideal sincero, siempre tendrá la aquiescencia y la simpatía de Galdós²²³.

Pero, volvamos a la criatura galdosiana, heroína “desmedrada”²²⁴, a la incapacidad y falta de educación que la impelen a ignorar, reiteradamente, la lección que encierran los conflictos que provoca. Incapacidad que la convierte en víctima de

la vieja escuela, idealista y ascética, (que) robustecía la tendencia a la evasión de los problemas²²⁵.

En un empobrecido ambiente moral, interiormente fortificada con las lecturas novelescas que mantienen la falsificación heredada, Isidora enseña a sus “nervios a falsificar las sensaciones, por culpa de un espíritu que está “siempre en estado de fiebre”²²⁶. Galdós

²²² *Ibid.*, p. 168.

²²³ Montesinos, *Galdós*, pp. XVIII-XIX.

²²⁴ *Ibid.*, p. XIX.

²²⁵ Benítez, *Cervantes en...*, p. 66.

²²⁶ Galdós, *La desheredada*, p. 257-8.

retoma o “palimpsestea” así la fantasía quijotesca en negativo, para terminar la novela con el fracaso más estrepitoso de las pretensiones isidorianas.

Del conflicto entre locura y cordura u obsesión y realidad, “aspecto que G. Lukács identifica con la novela moderna desde Cervantes”²²⁷, y tensión cervantina que se armoniza y enriquece a través del naturalismo galdosiano, emerge ese tema, tan caro al determinismo, de la falta de educación como problema irresuelto en esta novela, puesto que:

Lo que Galdós llamaba irónicamente “el gran asunto de la educación” encerraba sin duda efectos muy beneficiosos, pero no podía curar al Madrid de *La desheredada* en el espacio efímero de una sola generación²²⁸.

Por ello, la andadura creadora del autor se vuelve diáfana si efectuamos un nuevo apunte intertextual, para asomarnos a la continuidad del tema pedagógico y el conflicto de la identidad cervantina en *El amigo Manso* (1882). Galdós:

habiendo concluido la biografía de Isidora y arremetido duramente contra la tradición de los “Quijano-Quijada” que la habían determinado, le tocaba ahora ofrecer una versión novelística de una institución libre de enseñanza encarnada en un solo hombre²²⁹.

El vacío en que se malogra Isidora después del desengaño final prosigue en el monólogo prenovelístico con que se abre *El amigo Manso*, porque el creador canario no llega a decirnos en *La desheredada* cómo debería haber sido educada la antiheroína. Beneficio que le niega a Isidora y razón por la cual queda significativamente menguada en el ejercicio de su libertad o libre albedrío, pues, don Benito

no había dotado a Isidora, y él lo sabía, de esa libertad para reaccionar, para crecer y para cambiar, que tanta significación imprimió a las vidas de don Quijote y Sancho²³⁰.

En *El amigo Manso*, por contra, hallamos al personaje narrador cuestionándose si realmente existe, como condensación límite de todas las dudas sobre la doble identidad de

²²⁷ Benítez, *Cervantes en...*, p. 129.

²²⁸ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 129.

²²⁹ *Ibid.*, p. 128.

²³⁰ *Ibid.*, p. 130.

nuestra protagonista. Del “yo no existo”²³¹, de la cordera metamorfoseada en loba de brutal lenguaje²³², pasamos al monólogo en primera persona de Máximo Manso, con la misma declaración paradójica de Isidora; “Yo no existo”²³³. Porque el novelista, después de ceder cierto espacio al libre albedrío de la Rufete y tras observar y experimentar con el determinismo histórico y la herencia:

estaba ahora impaciente por diseñar una novela que permitiera a su protagonista no sólo tener opciones, sino también y lo que es más importante, cometer innecesarios errores²³⁴.

La capacidad de decisión que ostenta Máximo Manso contrasta, de nuevo, con la naturalista y no por ello menos cervantina Isidora. Galdós corrige así la “unilateralidad” de nuestra protagonista con la “conjunción de libertad y servidumbre” que ejemplifica la biografía de *El amigo Manso*, un krausista que idealiza el mismo desastre que le deshace.

El “ensanchamiento y la buena salud de la conciencia”²³⁵, cualidades presentes tanto en don Quijote como en Fortunata quien, representa el “primer personaje verdaderamente autónomo de Galdós, autónomo en el más profundo sentido de autenticidad”²³⁶, todavía no actúan como factor correctivo en la obsesión de Isidora.

El nexos zolesco y naturalista entre la persona, la herencia y el entorno se romperá con Manso, para así incidir en las *nuances* entre existencia, personalidad y ser, a través del recurso a una fingida autonomía, en renovada raigambre cervantina, con el consiguiente ensanchamiento de la conciencia en irónico ejercicio de libre albedrío. Por el contrario y tal como esperamos haber demostrado, el problema de la identidad en Isidora se balancea siempre inútilmente “entre el sueño de sueño y sombra y sombra” de Máximo Manso²³⁷.

La transformación diegética de la forma trascendental o mito quijotesco en Galdós resulta, a todas luces, progresiva y se va positivando de obra en obra. Isidora, personaje en “corte de vida” trazado “al hispánico modo”, se balancea en su locura intermitente, atravesada por

²³¹ Galdós, *La desheredada*, p. 465.

²³² *Ibid.*, p. 479.

²³³ B. P. Galdós, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1991, p. 7 (citamos por esta edición).

²³⁴ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 129.

²³⁵ *Ibid.*, p. 131.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 130-131.

²³⁷ Galdós, *El amigo...*, p. 8.

las circunstancias y es condenada, sobre todo, por insistir en la manía de ser quien no puede ser. “Vista” desde el imaginario ojo panóptico de la creación, en lograda y vital omnicomprensión clariniana, la desgraciada heroína inaugura así la intertextualidad del mito que se irá imbricando, cada vez más, en la esponjosidad del naturalismo galdosiano.

Nuestra propuesta, tendente a demostrar la noción de un “naturalismo cervantino” en Galdós, ha consistido en sopesar el valor del mito en negativo. Una intertextualidad de transformación diegética en que la incitación isidoriana diferencia a la protagonista de los personajes naturalistas ortodoxos, y de sus precedentes en las novelas de tesis. Por ello, en este engarce final, nos ha parecido imprescindible referirnos brevemente al origen del tema y a su gradación en la estela de las novelas contemporáneas hasta arribar a *Fortunata*, quien será la primera en positivar el mito, superando el extremo de la obsesión para enriquecer espiritualmente el *ser* relegando saludablemente el *parecer*.

La importancia del relato que contiene a Isidora Rufete, acompañada a la esencia quiijotesca, también se refleja en el hecho de que las peripecias que consumen su voluntad alumbrarán, no sólo las nuevas temáticas del ciclo, sino que nutrirán gran parte de la producción galdosiana posterior, a través de las siguientes temáticas.

a) Educación (*El amigo Manso*, *El doctor Centeno*); b) Ser y parecer (*Tormento*, *La de Bringas*); Ética natural y convención social (*Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana*); Realidad e ilusión (*Ángel Guerra*, *La incógnita*, *Realidad*); Justicia divina y responsabilidad social (*Miau*, *Torquemada en la Hoguera*, *La loca de la casa*)²³⁸.

Como puede observarse, el atrevimiento de Galdós al “jugar cervantinamente con Zola” en *La desheredada*²³⁹, bien merece que ahondemos en esta investigación comparatística, dado que

no existe todavía, con la excepción de algunas tesis universitarias que recogen todo el material disponible, un estudio integral de ese cervantismo, y me temo que ese estudio siga sin existir²⁴⁰.

²³⁸ Benítez, *Cervantes en...*, p. 64.

²³⁹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 139.

²⁴⁰ Benítez, *Cervantes en...*, p. 14.

Por nuestra parte, y siendo muy conscientes de los límites del presente trabajo, deseamos resaltar que nuestro esfuerzo se ha ceñido a deslindar por qué resquicios naturalistas y de qué manera semina Galdós la esencia cervantina en los parlamentos de la Rufete/Aransis. Intertextualidad del mito en *La desheredada*, destinada también a pergeñar y consolidar una metodología capaz de reflejar la gradación del mito de la identidad en las novelas naturalistas seleccionadas. En todo caso, intertextualidad de difíciles gradaciones que deseamos haber comenzado a esclarecer en la confianza de que, al menos, hemos transitado la primera novela con la misma voluntad de arquitectores que heredamos de Isidora y don Quijote. Aventura en la que nos atrevemos a perseverar convencidos de que

es verdad, como ha dicho Ortega y Gasset, que toda obra maestra lleva como una filigrana interior la obra cervantina y que en el caso de Galdós, como agrega brillantemente Montesinos, su novelística mengua o crece según se niega o se abre al quijotismo²⁴¹.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

II. Vaivén *de risa y llanto* en *El amigo Manso* (1882)

*Pastel de risa y llanto,
¡qué amargo eras!*

Benito Pérez Galdós

El no poder quedar satisfecho de ninguna cosa terrena, ni, por decirlo así, de la entera tierra; contemplar la amplitud incalculable del espacio, el número y la mole maravillosa de los mundos, y hallar que todo es poco y diminuto para la capacidad de la propia alma; imaginarse el número de los mundos infinito, y el universo infinito, y sentir que nuestra alma y nuestro deseo serían todavía más grandes que un universo así; acusar siempre a las cosas de insuficiencia y de nulidad, y sentir mancamiento y vacío, y además tedio, me parece a mí el mayor signo de grandeza y de nobleza que cabe ver en la naturaleza humana.

Giacomo Leopardi

1. Preámbulo

La obra de Galdós, sobre todo en las novelas del ciclo naturalista pertenecientes a su “segunda manera”, contienen una innegable intertextualidad de esencia cervantina, previamente estudiada en *La desheredada* (1881).

Nuestro objetivo consiste en abordar ahora cómo recrea el autor el mito quijotesco de la identidad en su siguiente obra, *El amigo Manso* (1882), teniendo en cuenta que el mito quijotesco de la identidad en cada novela contemporánea progresa con distinta gradación y sentido provocando los más variados desenlaces. Nuestra indagación se funda así en el convencimiento de que Galdós tuvo siempre muy presente la estructura y temáticas que se imbrican al mito en la elaboración de cada relato.

Para abordar la intertextualidad cervantina en la novela que nos ocupa, conviene recordar las dualidades quijotescas y subtemas principales: imaginación y realidad, locura y cordura, voluntad y noluntad, lecturas, erasmismo, aventuras, amor idealizado, etc. Como es lógico, no todas estas antinomias y subtemas aparecen en las novelas naturalistas galdosianas y cuando emergen lo hacen de forma sensiblemente diferente.

Sobresale en *El amigo Manso* (1882) la muerte de su protagonista, dilatado en “el espacio de la idea”, hablando desde el Limbo, cuando la “muerte” de Isidora consiste en perderse por las calles matritenses, sin conquistar ninguna suerte de *anagnórisis* o clarividencia *post errorem* como la que disfrutaban el héroe cervantino y Máximo. La novela del filósofo Manso resulta así imantada por un sorpresivo desenlace, pues, aunque Galdós le otorgue la clarividencia cervantina, la conocida lexicalización de “pasar a mejor vida” se transforma con don Benito en irónica oportunidad para revivir a su criatura en el Limbo.

En *El doctor Centeno*, la historia de Alejandro Miquis y su fiel escudero Centeno, se radicaliza la dualidad cervantina entre ideal y realidad, hasta la postrera muerte del tísico Miquis, como trasunto de una *Bildungroman* al modo de *L'education sentimental* flaubertiana. En *Tormento*, asoma ya la defensa de la vida frente a la sociedad, cuando la deshonrada Amparo enamorada decide huir con Agustín en busca de una nueva vida. Finalmente, será Fortunata aquella que triunfe, en esta gradación de la identidad,

positivando el mito a través del ideal amoroso, más allá de toda convención social. Las “muertes” de cada protagonista imantan la intertextualidad quijotesca, alumbrando una primera clasificación, que no por sencilla nos parece menos útil. En *La desheredada*, *El Amigo Manso*, *El doctor Centeno* y *Tormento*, con diversas estructuras y fábulas, se balancean, *in crescendo*, las gradaciones del mito negativo, hasta culminar en el clímax positivo, al que dará cuerpo el amor de Fortunata.

2. Temas, subtemas y motivos

El argumento de la novela tiene por protagonista a Máximo Manso, profesor de filosofía de mediana edad, quien lleva una vida apacible y metódica dedicada a la docencia. Un día, su vecina doña Javiera solicita que sea el mentor de su hijo Manolito Peña. Las clases particulares también discurren de forma sosegada, hasta que entra en su vida su hermano José María, procedente de América, acompañado de toda su familia: su mujer Lica, la suegra, niña Chucha, la cuñada, niña Chita y tres niños. A partir de ahí, la sosegada vida de Máximo experimentará toda clase de peripecias y su idealizada mirada como profesor identificado con el ideal krausista sólo habrá de conllevarle disgustos y frustraciones, confrontando constantemente sus ideales con el prosaísmo de la existencia.

En el relato sobresalen dos temas, alrededor de los que giran las mil y una vicisitudes por las que habrá de pasar nuestro antihéroe galdosiano. El tema central, motivo más que suficiente para frústralo reside en el discípulo Peñita aventajando en todo a su maestro. Y al decir en todo, decimos incluso en su amor por Irene. Enamoramiento callado y secreto, que sólo puede conducirle a salir en quijotesco defensor de su ideal de mujer, cada vez que esta se ve en aprietos. Si Manuel Peña es el discípulo díscolo que habrá de frustrar sus teorías e ideales, el que acabe casándose con Irene se convertirá en la definitiva aniquilación del sabio profesor de filosofía.

Aquello que convierte en admirable la obra es la separación entre la creación del protagonista por mano de un autor amigo y su peripecia a partir del autobautismo que ejerce sobre sí mismo. Creación que corresponderá a la destrucción final y que, lejos de la tragedia, se extiende en espiral irónica hasta el renovado parlamento de Máximo hablando desde la acogedora nebulosa del Limbo.

Entre los posibles subtemas conviene citar el análisis social, la situación política, la crítica a una retórica vacía, la ambición de la clase media en su “quiero y no puedo”, la producción teatral tocada de un romanticismo trasnochado, el matrimonio por conveniencia y, sobre todo, el gran tema de la educación, cuya carencia se perfila como sustrato de la crítica galdosiana presente a lo largo de toda la obra. Sin embargo, para nosotros, tal como hemos apuntado, será la contraposición cervantina entre el ansiado ideal y el prosaísmo de la realidad, lo que la convierta en admirable ejemplo de intertextualidad, amalgamando la búsqueda de la identidad quijotesca y la imposibilidad de Máximo quien, debido precisamente a su identidad impregnada de idealismo, no podrá sobrevivir en este mundo.

Entre los motivos que aparecen reiteradamente en *El amigo...*, destaquemos dos de potentes efectos narrativos: la sombra y el sueño, y este vertido en sutiles y variadas transformaciones, como son la alucinación, el delirio, la pesadilla y el presentimiento, subsumidas en el flujo de conciencia mansista.

3. Metodología intertextual

Aunque esporádicamente insertemos referencias a otros estudiosos, el presente trabajo se enmarca en aproximaciones pertenecientes a la filosofía aristotélica y la apreciación de Benveniste, respecto a los pronombres *yo* y *tú*, en el cuenco de la intertextualidad de transformación diegética alumbrada por Rubén Benítez inspirado, a su vez, en la teoría genettiana que viene sustentando nuestra investigación.

Al observar al “filósofo Manso”, resuena la dialéctica noción de potencia y acto aristotélica. Galdós recrea formalmente esta interrelación, situando al personaje de Manso fuera y dentro de la fábula, fuera como potencia y dentro como acto o posibilidad, narrando afuera la configuración aislada del protagonista, como individuo en estado puro que habrá de ser profundamente modificado por la vivencia. En la historia de Máximo Manso vemos, pues, confluir numerosas intertextualidades filosóficas enraizadas todas al eco de esta proteica dualidad aristotélica tan profundamente interrelacionada con el mito cervantino de la identidad.

En la selección de los fragmentos del texto, la obra de Benveniste nos presta una sólida base para valorar y sopesar qué frases son paradigmáticas respecto a la identidad del personaje. Sin duda, el lingüista también entronca con la noción de potencia y acto, al decirnos que:

Es más fructuoso concebir el espíritu como virtualidad (potencia) que como marco, como dinamismo (acto) que como estructura²⁴².

Si observamos el título del primer capítulo de *El amigo Manso*; “Yo no existo” y el último capítulo de la novela, en el que Máximo nos habla desde el Limbo, la mirada del estudioso francés resulta fundamental, puesto que la negación del *yo* protagonista, resulta radicalmente asertiva al inaugurar la obra, creando así una originalísima expectativa en la que, sin duda, hay que considerar como metanovela galdosiana de vocación experimental.

La característica de la negación lingüística es que no puede anular sino lo que es enunciado, que debe plantear explícitamente para suprimir, que un juicio de no existencia tiene necesariamente también el estatuto formal de un juicio de existencia. Así la negación es primero admisión²⁴³.

Benveniste nos recuerda que el *yo* se configura siempre en relación al *tú*, y que esta sería la persona no subjetiva, frente a la subjetiva del *yo* ¿Cuál será entonces el *tú* de la subjetividad mansista? La realidad naturalista en la que el autor, oculto *alter ego* de Máximo, habrá de introducirle, la fábula de su existencia en el mundo fenoménico.

Las dualidades a estudiar y las técnicas del naturalismo “al hispánico modo”, están ya configuradas por el mismo Galdós, en una carta a su más conspicuo crítico, “Clarín”:

¿Sabe usted que no sale como yo creía? Sin querer vuelvo a la realidad, a la observación... Esta historia del Amigo Manso se confirma leyendo la novela. Es la autobiografía de un ser que comienza diciendo Yo no existo, y que después de su muerte continúa hablando desde las nubes. Pero esto no es más que el marco; este elemento fantástico no llega al cuadro mismo; el cuadro es de la más verdadera verdad, si cabe decirlo así; es un pedazo de la vida de Madrid puesto en entregas. Figuráos la ya célebre pintura de Sala El valle de lágrimas de tan puro realismo, tan natural, rodeada, no de un abominable marco de trapo, sino con un marco de luz increada, la de la gloria, por ejemplo, con un marco de fantástica materia... pues ése es el Amigo Manso. A pesar de que la forma autobiográfica le da la apariencia de

²⁴² E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 73.

²⁴³ *Ibid*, p. 84.

convencionalismo, éste no pasa de ahí; el lector se olvida de que el protagonista es el que habla y cree asistir directamente al espectáculo de la realidad²⁴⁴.

Dada la intensa conciencia artística del autor canario, nuestra metodología, circunscrita al mito de la identidad quijotesca en *El amigo Manso*, exige tener muy en cuenta la dualidad entre estructural entre el *marco* y el *cuadro*. Para ello, procederemos a analizar aquellos fragmentos que incorporen, ante todo, el vocablo *yo* referido sobre todo a la constitución y disolución del personaje.

En un segundo plano, junto a la selección incardinada al *yo* axial de Máximo Manso, y como ondas expansivas del mismo, recogemos también aquellas frases que completan el vaivén identitario. Resumiendo, y por orden de importancia, nuestra metodología se basa en seleccionar los soliloquios²⁴⁵ del protagonista conteniendo:

El pronombre de primera persona en singular: <i>yo</i>
El verbo ser, en sus conjugaciones y combinaciones
El verbo existir, también en sus conjugaciones y combinaciones
Otras expresiones identitarias diseminadas por la trama

La narración que personifica a Manso, el *cuadro* en el que Galdós imbricará su criatura, será la consecuencia del ser existente, trasladado, o mejor, arrojado al mundo de la realidad novelesca. Máximo será sólo nómeno, aparecerá en estado puro, como el no-ser del ser, cuando nos hable desde el *marco* y en ciertos soliloquios a lo largo de la diégesis. Al acceder a la trama, en el tercer capítulo, *El amigo...* mutará en fenómeno, adquiriendo su vida física o existencia en el medio, como identidad subjetiva expuesta al mundo. Con esta dualidad galdosiana entre el existir y el ser, inicia Galdós la novela titulado sus dos primeros capítulos, cual *marco* inaugural, con sendas declaraciones de Manso: “Yo no existo” y “Yo soy Máximo Manso”.

²⁴⁴ L. Alas “Clarín”, «El amigo Manso», en A. Sotelo, (ed.), *Galdós, novelista*, Barcelona, PPU, 1993, p. 100.

²⁴⁵ En el presente estudio, empleamos el vocablo soliloquio como sinónimo de monólogo, puesto que “los límites entre ambos son muy lábiles”. El soliloquio, según Humphrey “puede definirse como una ‘técnica de representación del contenido y proceso psíquico de un personaje, directamente del personaje al lector, sin interferencia del autor, pero con la presencia hipotética de una audiencia’ “. A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 272-3.

Fundamental dualidad galdosiana será también la diferencia entre *molde y hechura*. La parlanchina mente de Máximo, como *hechura*, como carácter indeciso, que no heroico, se enfrentará al *molde* real del mundo. De modo tal que, habiendo

sentido cierta conmiseración por Hegel, no podía imaginar que pronto dejaría de observar de manera aséptica la realidad y que iba a ser afectado por esta. A partir de ese momento, más que ser sujeto de un experimento se halla en trance de ser objeto de un experimento²⁴⁶.

4. Dualidades identitarias cervantinas y galdosianas

Aunque las dualidades galdosianas en la novela estén siempre ingeniosamente estructuradas y sus significados aparezcan originalmente trabados, nuestro estudio obliga a aislarlos y resumirlos a priori, conscientes de que el análisis nos irá develando nuevas y ricas antinomias, tendentes a enriquecer las apuntadas. Dualidades propias del *modus operandi* galdosiano que, en esta segunda novela naturalista, podemos enumerar como:

Abstracción/concreción
Pasividad/acción
Valía/medro
Creación/retórica
Política ideal/interesada
Educación/ignorancia
Amor auténtico/de conveniencia

Dualidades que reflejan el *ars oppositorum* cervantino, en las oposiciones quijotescas que conforman la identidad del caballero, las cuales se recrean con suma claridad en *El amigo Manso*:

Imaginación/realidad
Lecturas/aventuras
Cordura/locura
Voluntad/noluntad
Clarividencia/incitación

²⁴⁶ F. Caudet, en B. P. Galdós, *El amigo...*, p. 69.

5. Momentos de la identidad

Como hemos advertido, el modo de transformación diégetica del mito quijotesco anima a los protagonistas de la mayor parte de la producción naturalista. Por ello, sin pretender agotar en una sola obra todas las posibilidades recreadoras del autor, conviene ahora acompañar nuestro análisis a los momentos quijotescos en la concepción y andadura del caballero Manso.

En nuestro estudio de *La desheredada*, Isidora Rufete espejea al caballero andante en cuatro momentos fácilmente identificables en la estructura del relato: autobautismo, aventuras, desnombrarse y muerte simbólica, en forma de entrega al oficio más viejo del mundo.

Advirtamos que los núcleos de identidad intertextual coinciden en la diégesis de Isidora Rufete con parecida equivalencia en el texto cervantino, mientras que en *Máximo Manso*, se concentran, diríamos poderosamente, en el *marco*. Es decir, que la riqueza del mito, sobre todo, la desgrana Galdós en los capítulos I, II, XLIX y L, quedando en los restantes o el *cuadro*, una mayor dilatación de la peripecia en directo (*showing*), mínimamente filtrada por la conciencia del personaje.

la novela, como territorio de la descripción (se análoga aquí al marco y a ciertos monólogos filtrantes de la fábula) y el drama como espacio del diálogo (al cuadro. Galdós, sin duda), anda ya ensayando lo que será una de las creaciones de su madurez: la que llamó “novela escénica”²⁴⁷.

Transpuestas, reflejadas o interconectadas las inflexiones de la identidad en Máximo Manso, estas se configuran a través de los cuatro momentos equivalentes que imantaron el análisis en *La desheredada*, a los que se añaden dos: nebulosa del no-ser y del Limbo. La vuelta de tuerca se representa, así, en el primer y sexto momento, los cuales se dialectizan con el segundo, que es afirmación rotunda de identidad ideal. Por tanto, las mentadas inflexiones identitarias en la obra que nos ocupa, consta de las siguientes momentos:

²⁴⁷ J. C. Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor Centeno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 56 (citamos por esta edición).

1. Nebulosa del no-ser o “no teniendo voz hablo”
2. Autobautismo o “se me va la pluma”
3. Aventuras o “entrar en la general corriente”
4. Noluntad o “muerto de asfixia”
5. En la muerte o “había dejado de ser hombre”
6. Nebulosa del Limbo o “chismografía de serafines”

5.1. Nebulosa del no-ser o “no teniendo voz hablo”²⁴⁸.

El carácter embrionario o de gestación, queda patente tanto en don Quijote, como en Isidora y Máximo, pues, como sabemos, la protonovela se inicia con la ambigüedad del trío inaugural: Quijada, Quesada y Quejana, incluyendo también la anonimia del autor.

que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana”²⁴⁹.

Cierra Cervantes su capítulo octavo de la primera parte, aludiendo nuevamente al autor, dejando vagar su identidad entre Cide Hamete Benengeli, del cual dará razón en el siguiente capítulo, y el propio don Miguel, como segundo autor ²⁵⁰, después de descubierto el imaginario manuscrito perteneciente al historiador árabe²⁵¹.

La relación entre protagonista y autor, se convierte en la recreación galdosiana en una operación axial, puesto que Máximo nos habla prescindiendo de la autoría, antes de su pirandelliano encuentro con aquel que ha de crearlo. Previamente, desde esta nebulosa, Máximo habla de su inexistencia, en un estilo que observa profundas resonancias con el parlamento del Segismundo calderoniano.

²⁴⁸ B. Pérez Galdós, *El amigo...*, p. 8.

²⁴⁹ Cervantes, I, 1, pp. 33-4.

²⁵⁰ *Ibid*, I, 8, p. 97.

²⁵¹ *Ibid*, I, 9, p. 101.

Aunque entresacar las frases más representativas de Máximo, medido en su idea parlante, resulte harto difícil o, más bien, atente contra la fluidez y la cadencia estilística de don Benito, nuestro análisis textual nos obliga a ello.

El título del capítulo, como el de casi todos los de la novela, es de por sí pórtico trasfundido al texto presentado. Opera como un potente motor para progresar en la lectura, pues, qué puede narrarse después del sorprendente aserto a modo de presentación que supone el inaugural:

Yo no existo²⁵².

La disquisición filosófica entre existir y ser, articula la gradación diegética de Máximo, desde el no-ser hasta su circularización en el deceso, donde habiendo sido devuelto a la nada, persistirá en su parla desde el Limbo. Con su nombre, Galdós establece una suerte de dialogismo entre las consecutivas expresiones capitulares, presididas por el *yo*. Máximo, como su nombre indica, irá pues *in crescendo*, revelando un insólito periplo desde la primera frase como inexistente pero con voz propia, hasta la vuelta de tuerca o itinerario en espiral que espejea el principio y el final, más allá de la narración de su creador, pues, persistirá como dueño de su voz desde el mundo del más allá.

Máximo reconoce ser “una condensación artística” y del concepto abstracto, como si se tratara de un ovillo, extrae el hilo de su magnífica disertación filosófica:

Que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie²⁵³

“Diabólica hechura” será antinomia del *molde*, enriqueciendo este *ars oppositorum* a la manera naturalista de don Benito, entre el mero existir del *marco* y el ser en relación al mundo del *cuadro*, como la peligrosa inmersión que supondrá para Manso la aventura de transitarlo. Mientras, demos paso al revelador soliloquio de la prosopografía.

Quimera soy. Sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad y recreándome en mi no ser, viendo transcurrir tontamente el tiempo infinito cuyo fastidio, por serlo tan grande, llega a convertirse en entretenimiento, me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos y si mi

²⁵² Galdós, *El amigo...*, p. 7.

²⁵³ *Ibíd*, p. 7.

falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser²⁵⁴.

El consenso de la crítica, atribuyendo a la novela un valor metaficcional, está aquí nítidamente demostrado. Además de no existir, parece Manso dibujar una transposición en segundo grado de las características que definen la escritura. Después de jugar con el vocablo “sombra”, que reaparecerá intermitentemente en la narración, Máximo alude al tiempo y con ello parece describir la condición y límite del escritor que ha de explayarse siempre en la extensión temporal. Del fastidio del “tiempo infinito”, en el que nada puede ocurrir, es decir narrarse, menta el personaje su contrario, por aquello de los extremos que confluyen, el “entretenimiento” o la creación.

Está aquí en vilo no sólo el ser de Máximo sino la entera obra en embrionaria y concisa disposición, jugadas en dos escasas líneas, como una soterrada invocación al amigo que habrá de presentar como creador. Pero, antes de ello, la voz del inexistente continúa su fluido monólogo, con otra antinomia de neto sabor shakesperiano, sobre el no-ser como ser todos y la inexistencia misma como sustancia creadora y crisol de todo atributo.

Flotando en los “espacios de la idea”, “donde mora todo lo que no existe”, desde esa nebulosa totalidad, emerge el propio Manso como hueca voz de la existencia, pues, su parlamento se entrega a la fantasmagoría literaria de continuar con la *contradictio* que conforma el entero capítulo, en un vaivén de antinomias cuya inflexión de más calado consiste en sentirse evocado “por un amigo”, el desdoblado amigo que apunta al mismo título de la novela.

Nuestro por ahora inexistente (en la anonimia) y existente (sólo en el lenguaje) protagonista, es el encargado de biografiar irónicamente al amigo-autor, quien lo requiere para tratar a su través un “crimen novelesco, sobre el gran asunto de la educación”. Los detalles del desdoblamiento encuentran su colofón en un fragmento final incomparable, que se estructura al modo de un encantamiento medieval, amalgamando la creación artística de la idea abstracta de una voz, deviniendo diabólicamente en el ser de un personaje “de carne y hueso”, a través del crisol de la escritura. Fragmento que converge en una de las declaraciones axiales más potentes, en la cual habrán de insertarse todas las

²⁵⁴ *Ibid*, p. 8.

demás, en la estela de una depurada *eironeia* filosófica del ser, en notable reminiscencia clariniana:

El dolor me dijo que yo era un hombre²⁵⁵.

Del “fuego” en que se verifica la trasmutación, como pasión por restablecer el orden de lo real de la mano de su amigo autor, emerge Máximo como “tinta”, implícitamente asociada a la imaginaria sangre de este nacimiento, en el cual se vivifica una verdadera “apologética del ente de ficción”. La dramatización, de evidente altura novelesca, da luz al *molde* de Máximo, “envuelto en el gran asunto de la educación”, asunto que

tiene que ver, ni más ni menos, con la suerte que aguarda al ideal en un mundo sin ideales²⁵⁶

5. 2. Autobautismo o “se me va la pluma”²⁵⁷.

En contraposición a don Quijote, Máximo abandona de forma radical la nebulosa de la inexistencia, para presentarse y nombrarse ya desde el título del segundo capítulo

Yo soy Máximo Manso

Para nombrarse, y por contraste, con el autor canario, Cervantes dilata el autobautismo de su caballero andante, hasta el capítulo treinta y ocho de la primera parte, en el que la ambigüedad de la identidad incluye la propia autoría y se mantiene y disemina a lo largo de toda la protonovela, entre el propio Cervantes, Cide Hamete Benengeli y el apócrifo Avellaneda. En cuanto al héroe,

se vino a llamar don Quijote; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada y no Quesada”²⁵⁸.

La ambigüedad cervantina respecto a las distintas nominaciones coloca ahora, como centro, la imaginaria identidad quijotesca y, a su alrededor, una sugerente investigación de

²⁵⁵ *Ibíd*, p. 9.

²⁵⁶ Caudet, en B. P. Galdós, *El amigo...*, p. 59.

²⁵⁷ Galdós, *El amigo...*, p. 16.

²⁵⁸ Cervantes, I, 1, p. 38.

aire documental, tendente a conjeturar el auténtico nombre de don Quijote, a partir de la letra jota que ayudará a identificar su nombre real. Y al modo de los caballeros andantes, el héroe redondeará su identidad, con el lugar de procedencia, a la manera de su admirado Amadís, completándose así con el toponímico, quedando autobautizado como don Quijote de la Mancha.

La narración de Galdós se sitúa ya *in media res*. Su protagonista inmerso en parlamento realista y concreto, en oposición al filosófico inaugural, convierte el segundo capítulo de la obra en frenética descripción. Edad de treinta y cinco años, historia en un solo año y de profesión la razón de ser de Manso, quien declara;

soy doctor en dos facultades y catedrático de Instituto²⁵⁹.

El verbo ser en primera persona, salpica fecundamente el texto con una serie de descripciones que coadyuvan a la formalización del autorretrato, que se va enhebrando a la etopeya: “soy filósofo”, “discípulo soy”, “soy el aprendiz y “soy un profesor de fila”²⁶⁰ A continuación, adentrándose en los detalles de su apariencia física: con “soy de mediana estatura” y “soy bien nutrido”, se refiere a su predilección por los garbanzos²⁶¹, de donde el mordaz apelativo de don Benito, para abordar la procedencia con “soy asturiano”²⁶² e introducirse en el paisaje de su tierra en la niñez. De este modo, Máximo combina el recuerdo de los escenarios de su infancia y amigos, para contrapuntísticamente, combinar tal rememoración con su acusada melancolía antropomorfizando el “solitario monasterio” de San Pedro²⁶³.

La anécdota del oso, de la cual ha hecho mención en sendas ocasiones, como incipiente muestra del calado irónico que mantendrá el autor a lo largo de toda la narración, se resuelve con una dualidad en prolepsis que le caracteriza como un torpe héroe ambivalente e indeciso:

²⁵⁹ Galdós, *El amigo...*, p. 10.

²⁶⁰ *Ibíd*, p. 11.

²⁶¹ *Ibíd*, p. 12.

²⁶² *Ibíd*, p. 13.

²⁶³ *Ibíd*, p. 14.

y aun hoy siempre que veo un oso me figuro por breve instante que soy rey;
y también si acierto a ver un rey, me parece que hay en mí algo de oso²⁶⁴.

El espíritu realista en contraposición al de la siempre arriesgada entrega a la imaginación, estructuran la descripción del ser moral de Máximo. Aspecto axial de su personalidad que le conmina a reconocer su impaciencia y proseguir con el aviso humorístico de;

se me va la pluma²⁶⁵.

Al recordar la figura de su madre, confiesa que le debe cuanto es. Y a la tristeza de su desaparición opone la información de las casas en las que habitó, para dar cuenta del capítulo con el bullicioso ambiente en el que ahora vive, de la calle del Espíritu Santo, mecido por los “dos cuartitos de escarola” que corean la preparación de sus lecciones. Nótese la oportunidad del nombre de la vía capitalina jugando polionomásicamente con el propio título de la novela, equiparando “Espíritu” con Máximo y “Santo” con Manso²⁶⁶.

Si el primer capítulo era una original abstracción de una voz sin ser y, como hemos visto, en el siguiente el texto se ciñe al protagonista y su retrato, del tercero al séptimo la narración se dilata en una intensa descripción de la situación en que se halla el protagonista. El ser de Máximo entra en relación con el *cuadro*, dejando atrás la nebulosa de la inexistencia y la declaración del nombre y los atributos del ser que ya existen como tales desde el autobautismo. Recordemos ahora la división de Caudet en su estructuración de la obra: prótasis, peripecia, catástrofe y *anagnórisis*, como términos tomados de la diégesis²⁶⁷. Sin duda, son divisiones que en muy poco divergen de nuestros seis momentos de la identidad del protagonista. Una de las diferencias a resaltar consiste en que crítico dilata la fase de prótasis hasta el octavo capítulo, donde nos dice se inicia propiamente la acción del *cuadro*. Para nosotros, en busca de la transformación diegética del mito, la dialéctica que se establece entre el primer y segundo capítulo difiere totalmente del tercero y siguientes, donde se continúa y profundiza en el procedimiento naturalista por antonomasia: la descripción, extendida desde la configuración del protagonista, hacia el entorno o medio ambiente en el que habrá de desarrollarse la peripecia. Por tanto,

²⁶⁴ *Ibid*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 16.

²⁶⁶ *Ibid*, pp. 17-8.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 92.

enhebramos en la estructura de Caudet, este conjunto de capítulos, muy conscientes de que representan tanto una descripción de la situación, como la oportunidad de descubrir las ideas que caracterizan a Manso. Un doble objetivo que el autor canario consigue remansando un tanto la diégesis, antes de adentrarse de lleno en las aventuras del *cuadro*, convirtiendo el conjunto que nos ocupa en una especie de segundo *marco* antes de lanzarse de lleno en su trepidante ritmo narrativo, pues,

la parodia no es el único sustento del relato (...) el verdadero caballo de batalla de la narración realista fue la capacidad de provocar un 'efecto de realidad'. Y tal cosa reside fundamentalmente en el uso adecuado de la descripción²⁶⁸.

La presentación de los actantes entre los que se va a configurar la vida de Máximo, el medio ambiente que habrá de diluir la *hechura* del protagonista, cuya subjetividad se invertirá al final casi como una petrificación, trasmutándolo de sujeto a objeto, en la pérdida de la idea fija, la noluntad y posterior desaparición del mundo de los vivos, no solamente es fruto de la ironía, sino que debe gran parte de su intensidad a la determinante descripción naturalista.

Una manera de describir que, a medida que sustancia a los personajes convierte en insustancial la potencia inicial de Máximo. Esta gradación invertida de Galdós, que surge de la “condensación artística” enarbolada por Manso, separada en los dos primeros capítulos del resto de personajes, transformará al profesor en el objeto del experimento mencionado por Caudet, y da razón de nuestra alusión a Benveniste, quien apunta al dialogismo y simbiosis inherente a los pronombres *yo/tú*, o el *tú* del prójimo constituyendo el *yo*, y ambos artísticamente enlazados en esta fábula galdosiana. Y, también, más allá de ella, en la lúdica *inventio* de ser Máximo el encargado de reclutar a su autor.

En el estudio de la identidad quijotesca recreada por Máximo, la importancia de este conjunto descriptivo, que arranca en el tercer capítulo hasta el octavo, tiene no sólo momentos o declaraciones determinantes para nuestro análisis, sino que alumbró y refleja el *ars oppositorum* cervantino, en dualidades propias de la época decimonónica, tensadas por el conflicto entre individuo y sociedad, tal como apuntó Lukács. Un conflicto que el

²⁶⁸ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 51.

autor embrida desde una aquilatada mixtura de positivismo y krausismo, pues, el idealismo de

Galdós estaba impregnado de positivismo. No en balde veremos, que en esta novela, Hegel es progresivamente sustituido por Spencer²⁶⁹.

Volviendo al texto, en la tranquilidad de la vida de Máximo se inserta, con sumo placer, el encargo de convertirse en mentor de Manolito Peña, el hijo de doña Javiera. Aunque dejemos de lado, las citas y alusiones estudiadas por R. Benítez, recogemos aquí aquellas que resaltan aspectos de indudable interés intertextual atendiendo al enriquecimiento y recreación del mito de la identidad quijotesca.

La *Bildungsroman* por la que avanzan maestro y discípulo, se añade con naturalidad a la vida metódica del profesor Manso, quien declara;

Yo era feliz con esta vida²⁷⁰.

A modo de resumen, el autor nos presenta una modificación de relieve en la organizada cotidianidad del filósofo, convertido ahora en profesor particular por encargo de doña Javiera, como vocacional extensión de su trabajo docente. Y en contrapunto, a pesar del deseo expresado con antelación, tendente a sofrenar una imaginación desbordada, cae en ella y cual idealista Pigmalión, proclama;

Voy a ser héroe de esta empresa pictórica²⁷¹.

Tan ideal es la visión de Máximo sobre el asunto de la educación, concretada en moldear a su pupilo, como la de don Quijote quien, cual caballero desfacedor de entuertos avanza presa de su febril incitación. El intento del filósofo por inocular en Manolito todo su saber, provoca en el catedrático extensas meditaciones sobre las dificultades que entraña cumplir con tal empresa, azuzado por las esperanzas de doña Javiera en su retoño.

²⁶⁹ Caudet, en B. P. Galdós, *El amigo...*, p. 63.

²⁷⁰ Galdós, *El amigo...*, p. 30.

²⁷¹ *Ibíd*, p. 31.

En medio de esta idílica entrega al ideal, Manso ve crecer a Irene, la sobrina de doña Cándida, admirándose también del potencial que cree ver en ella para acceder a una sabia formación. Ambos jóvenes son, pues, materia moldeable del idealismo mansista.

La dualidad literaria, constantemente enriquecida por la filosófica, comienza a dilatarse más allá de la realidad, pues, habiendo dado Peña señales de imitar las andanzas quijotescas, pintándolas en su imaginación como sumamente atractivas, nuestro catedrático avanza cervantinamente incitado, deseando conducir raudamente a su discípulo hacia el pensamiento abstracto, a despecho de las trabas que emergen de Peñita, negándose Máximo a interpretar cabalmente el carácter del otro, de su protegido.

Yo le instaba a reflexionar sobre la unidad real entre el ser y el conocer, asegurándole que cuando se acostumbrase a los ejercicios de la reflexión hallaría en ellos indecibles deleites; pero ni por ésas²⁷².

La incapacidad de Máximo para interpretar los datos de la realidad, se agudiza al tiempo que se avanza en el texto. La dualidad se establece ya en el título del capítulo séptimo: “Contento andaba yo con mi discípulo”, respecto al texto que encabeza, puesto que al tratar de imbuirle de las verdades de la filosofía, sin éxito ni señales del mismo, sólo alcanza a preguntarse:

‘Este muchacho ¿qué va a ser? ¿Será un hombre ligero, o el más sólido de los hombres? ¿Tendremos en él una de tantas eminencias sin principios, o la personificación del espíritu práctico y positivo?’ Aturdido yo, no sabía qué contestarme²⁷³.

Manso insiste en todos los recursos pedagógicos, entre ellos la mayéutica, la conminación para que abandone su vicio de fumar o su afición a los caramelos. Sin embargo, atisba el fracaso de su “empresa pictórica” cuando se dice, bajo impronta taineana, que “es locura prescindir del medio ambiente y del influjo local”.

Las dualidades galdosianas rebotan a toda velocidad en la mente del protagonista. La duda y su negación a interpretar con claridad los datos de la realidad hermanan a Máximo con

²⁷² *Ibíd*, p. 45.

²⁷³ *Ibíd*, p. 46.

don Quijote, en esta esencial oscilación naturalista que da vida al insólito protagonista. Los soliloquios de Manso son un vaivén de indecisión muy propio de la poética dialógica galdosiana. Y será con este débil pertrecho con el que el supuesto sabio enfrente la peripecia, el *tú* del mundo y de los otros.

5.3. Aventuras o “entrar en la general corriente”²⁷⁴

El vaivén del hidalgo autobautizado como don Quijote, inserto en la costumbre de los *milles christi*, exterioriza cada hito o aventura de su itinerante deambular dotándose de diferentes apelativos.

Después de ser apaleado, don Quijote cree ser otros. Valdobinos del Romancero y Abindarráez de la novela morisca, a la vez que confunde a Pero Alonso, su vecino, con Rodrigo de Narváez y el marqués de Mantua, quien intentando rescatarle de su extravío, le recuerda su “verdadero” nombre: “el honrado hidalgo del señor Quijana”.

La majestuosa respuesta del protagonista cervantino, contrasta con las idas y venidas de la conciencia en Máximo, pues, en su más rotunda afirmación de la identidad ansiada y sin dudarla en absoluto, se eleva su aserto más destacado, comenzando por la tautología de resonancias genesíacas para dar en la hipérbole de su convencimiento:

Yo sé quién soy (...) y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama²⁷⁵.

En esta primera salida, el caballero desfigura la realidad acomodándola a las fantasías que ha leído en los libros de caballería²⁷⁶. En la extensión que alberga la peripecia o las aventuras de nuestro protagonista, Manso imita esta actitud a lo largo de los treinta y tres capítulos que configuran el mundanal *cuadro* o cuenco donde sus ideales acabarán heridos de muerte.

²⁷⁴ *Ibíd*, p. 53.

²⁷⁵ Cervantes, I, 5, p. 66.

²⁷⁶ M. de Riquer, *Historia de la Literatura, Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, 2, II, Barcelona, RBA, 1994, p. 13.

La llegada de José María Manso y familia, se erige en el epicentro que desquiciará la dualidad, hasta ahora contenida, entre la abstracción ideal y los resultados reales, concretos, objetivos que el profesor obtiene de la educación de Manolito Peña, a quien sus compañeros llaman “el hijo de la carnicera”²⁷⁷.

El tono plañidero de Máximo al dar noticia de la intrusión del hermano americano en su apacible vida, contrasta con el ímpetu y felicidad de la existencia, junto al autoelogio sobre las virtudes que adornan la identidad de Manso en el segundo capítulo. Ahora, su nostálgico verbo revela el calado de lo que sobreviene. Obligado a “entrar en la general corriente” se lamenta el héroe de la transformación que ha de sobrevenirle, bajando así un primer escalón en el reconocimiento de lo real.

¡Objetivismo mil veces funesto que nos arrancas a las delicias de la reflexión, al goce del puro yo y de sus felices proyecciones: que nos robas la grata sombra de uno mismo, o, lo que es igual, nuestros hábitos, la fijeza y regularidad de nuestras horas, el acomodamiento de nuestra casa!...²⁷⁸.

Su empresa pictórica, limitada al inocuo extravío de insistir en la educación de Manolito, atendiendo los deseos de doña Javiera, pintar a Calígula tía de Irene, y admirarse de las naturales dotes de la muchacha, quien cuenta a la sazón diecinueve años, se estrellan contra la realidad de la alborotada llegada de las féminas cubanas que acompañan a su hermano: Lica, su cuñada, Chita, hermana de Lica, Niña Chucha, madre de Lica y los niños.

La complejidad del proceso que, filtrado por las aventuras o peripecias de Máximo, le orientarán hacia la desidentidad se establecen en el relato como un *decalage*, el cual irá dando al traste con la satisfacción que experimenta en el segundo capítulo, sobre los rasgos caracteriales de los que se jactaba. Esa especie de degradación interior impuesta por el *molde* de la realidad va a sucederse ocasionando los distintos hitos de un *yo* en conflicto con el entorno o medio ambiente, dentro del estilo y técnicas zolescas pero al “hispanico modo” galdosiano.

La frase final de don Quijote anunciando a familia y amigos que desiste en seguir viéndose como caballero andante:

²⁷⁷ Galdós, *El amigo...*, p. 49.

²⁷⁸ *Ibíd*, p. 53.

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías²⁷⁹.

actúa como imantación de la peripecia mansista, la cual habrá de ir destilando una serie de nuevos autobautismos, ya no con nuevos apelativos quijotescos, sino transmitidos en forma de hitos psicológicos frustrantes, situados en los monólogos intercalados.

Manso sostendrá su fe en sí mismo, alternando el motivo del sueño o la pesadilla, riéndose de sí, dudando continuamente, reafirmando sus rasgos caracteriales, quejándose del pobre resultado de sus esfuerzos, doliéndose de la verdadera naturaleza de Peñita, descubriendo la confabulación de la pareja, intentando ser “caballero del bien”, como defensor de Irene, aguantando las pullas de su hermano, autocriticándose y, todo ello, en una incesante lucha por interpretar correctamente los datos de la realidad. Actitud que mantiene hasta el momento de la noluntad que, sin embargo, se plasma, irónicamente, en un vaivén o “pastel de risa y llanto”. Autoironía que le conducirá a la pérdida de sus ideales y que pervivirá en el colofón del Limbo, desde el cual observará distante y sosegado “las desgraciadas figurillas” causantes de su desaparición.

La continuada dedicación a las exigencias de su nueva familia, que inopinadamente le había arrancado de su metódica cotidianidad, provoca que se duela de su otrora admirable capacidad de resolución, por la que todos esperan que sea él quien responda a las necesidades del grupo familiar en su adaptación a la vida capitalina. Después de colocar a Irene como institutriz, satisfaciendo así una de las primeras peticiones de Lica, Máximo se lamenta pero sólo en su mente rechazará el abuso de que es objeto.

Yo poseía la universalidad de los conocimientos²⁸⁰.

Será la ambición de José María por hacerse con una posición rentable y título nobiliario en la antinomia de política ideal/interesada, la que inunde su casa de personajes tan ambiciosos como él. En el capítulo doce el autor, por boca de su personaje, nos presenta a toda la camarilla, reunida para la inminente fundación de la “Sociedad general para Socorro de los Inválidos de la Industria”: Sáinz de Bardal, Francisco de Paula de la Costa,

²⁷⁹ Cervantes, II, 74, p. 1133.

²⁸⁰ Galdós, *El amigo ...*, p. 69.

Federico Cimarra, Ramón María Pez y el conde de Casa-Bojío. Nótese la maestría galdosiana para “bautizar” sus personajes y el procedimiento balzaquiano de la reaparición de la mayoría de estos “temperamentos ávidos” en las diferentes novelas galdosianas. Por ejemplo, a modo de contraste caracterial, del doctor Augusto Miquis²⁸¹ quien resurge en auxilio de Manso, como “encargado del reconocimiento de amas”, habiendo sido médico y galán de Isidora Rufete.

En el capítulo trece, Máximo cantará las excelencias que está convencido de pulsar en el carácter de Irene. Su progresiva atracción por la sobrina de dona Cándida, su Cínife y Calígula, enciende en el ánimo del héroe un mudo enamoramiento, conformándose como el segundo fiasco de Máximo. Tema por el que conviene reproducir aquí la voz y el tono del protagonista, pues la siguiente frase antinómica obtendrá en el relato su exacta contrapartida, ilustrando la dualidad amor auténtico/amor de conveniencia.

He aquí a la mujer perfecta, la mujer positiva, la mujer razón, contrapuesta a la mujer frivolidad, a la mujer capricho²⁸².

Después, Máximo se entrega al saludable ejercicio de la duda. Ya en el teatro, se dedica Manso a criticar la obra y condenarla por zafia, desde la altura de su sensibilidad. y gusto estético, justificando su perorata desde un

Yo, como artista,...

De sus juicios sobre cómo ha de ser la dramaturgia, deplorando la obra que le ha tocado presenciar, ensaya en paralelo el afear aspecto y vestimenta de Irene, para concluir que el ideal estético ha de ser un convencionalismo más. De ese modo, la dualidad que estructura su pensamiento anula también, de paso, la opinión que le merece la obra teatral.

Pero yo empezaba a formarme una segunda rutina de vida, acomodándome al medio local y atmosférico; que es la ley que el mundo sea nuestro molde y no nuestra hechura²⁸³.

La síntesis ansiada, la unión de contrarios que un Máximo incitado confía siempre se verifique en lo real, recibe por su parte el esfuerzo temperado de amoldarse. La

²⁸¹ *Ibíd*, p. 195.

²⁸² *Ibíd*, p. 80.

²⁸³ *Ibíd*, p. 88.

contraposición entre *hechura* y *molde* refleja la dualidad común a don Quijote, que ahora resuelve a favor del mundo o la realidad, en contra de la *hechura* o ideal imaginario.

La intensa y ágil descripción del desorden de la mansión en que habita la familia de su hermano, da paso a la feliz expresión utilizada por Caudet para estructurar la novela, pero lo más destacado del capítulo es el diálogo que mantiene comiendo con su hermano, el cual al constatar su desinterés por medrar, le espeta:

Eres verdaderamente una calamidad. Con ese genio nunca saldrás de tu pasito corto²⁸⁴.

A lo largo de todo el relato, la voz recriminadora de José María, irá jalonando las aventuras en *decalage* de su hermano. Esta alusión a la ausencia de ambición de Máximo, aun procediendo del hermano y no del propio Máximo, tiene una importancia trascendental puesto que sus invectivas irán arreciando a medida que se desarrolle la acción hasta provocar un grave enfado entre ambos. Por el momento, en el rechazo hacia el lenguaje político del medro empleado por José María, entresaca nuestro amigo un “apoteagma” de perogrullo que actúa, a la vez, como prolepsis paródica de la desgracia por la que se deslizará nuestro protagonista.

Las cosas caen del lado a que se inclinan²⁸⁵.

Dualidad, pues, tanto en la búsqueda de la síntesis, como en el estilo galdosiano de los monólogos de Manso, tironeando la conciencia de este héroe tan cómico como quijotesco.

Doble juego alrededor del concepto de dualidad en la estructura, en las ideas filosóficas, en la vivencia, concentrado en rápidos e irónicos asertos. “Pronto”, se dice, Máximo “sería yo hermano de un marqués de Casa Manso”, balanceando el posible título en el nombre del conde Casa-Bajío, reflejada aquí la antinomia política ideal/interesada. Dualidad paralelamente premonitoria en este fragmento que asalta al idealista profesor, deteniéndose a enumerar las mil y una actividades de su hermano, porfiando en pos de los títulos nobiliarios y cargos políticos que calcula conquistar con su Sociedad.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 94.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 95.

O el Universo se desquicia, o el Hijo de Dios perece²⁸⁶.

Al soportar estoico las lisonjas del poeta Sainz de Bardal, quien le compara a Kant y a Schelling, Máximo se duele de las huera elocuencias de los comparsas de su hermano, hasta sentenciar que “España es el país clásico de la oratoria”.

Manso expresa su amor por Irene de tal modo que, en incitada metonimia, incurre en “aberraciones morbosas” como la de trastocar la realidad y darla por no tan mala, ni criticable. Ahora, la alusión explícita al “engaño a los ojos” experimentado por el héroe cervantino le acompaña nuevamente al héroe caballeresco.

todos se transfiguraban a mis ojos que, cual los de don Quijote, hacía de las ventas castillos²⁸⁷.

Volviendo al vaivén de la identidad, junto al motivo del sueño, tan caro a don Benito, se sitúan ciertas meditaciones del protagonista, próximas a la alucinación. Debido a la sensación de embriaguez que le suscita abandonar la casa de su hermano a altas horas de la madrugada y quejoso por la pérdida de tiempo que le ocasiona su desordenada familia, en prolepsis de su disolución, jalona la anécdota con febril desdoblamiento.

Me vi como figura de pesadilla o como si yo fuera otro y con ese otro estuviera soñando en la plácida quietud de mi cama.

El tema quijotesco del deseo de ser otro, adquiere aquí todo su relieve, ilustrando a la perfección esta ascesis invertida en pos del encuentro de contrarios. Atento más a la vida de los suyos que a la propia, cuanto más cede a los requerimientos de su prójimo o del *molde* del mundo, más despersonalizado se encuentra, progresando en la lenta abdicación de sí mismo con que culmina la novela, a través de vívidas imágenes, ensoñaciones somatizadas como la que nos ocupa, junto a sueños premonitorios, visiones alucinatorias y auténticas pesadillas. Galdós describe así, mediante los incisivos monólogos mansistas, el sutil abanico de los estadios intermedios o flujo de conciencia.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 96.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 105.

Tensado por el recuerdo de su apacible vida anterior, Máximo desciende a la nostalgia de su auténtico *yo* que ya cree perdido para siempre. En el siguiente trastrocar de la buñolería, vuelve a oponer su *hechura* ideal al *molde* que la realidad le ha deparado. Tanto es así que

tiempo llegaría, si Dios no lo remediaba, en que yo no hallaría en mí nada de lo que formó mi vigorosa personalidad en días más venturosos²⁸⁸.

El profesor percibe que su discípulo no asimila correctamente la lectura de los clásicos, irradiando la dualidad educación/ignorancia, que no sólo afecta a este sino que, desde el polo de la idealidad, abarca a casi todos los demás personajes. El mentor sopesa las limitaciones de su protegido en su rechazo de la Metafísica y la Ontología, encandilado en cambio con Maquiavelo. En este diálogo Manso se explaya con reconvenciones a Peñita, dejándole muy claro que de seguir así su inteligencia “se llenará de vicios”. La inclinación práctica, spenceriana de Manolito, al modo en que el autor combinara prosopopeya y etopeya en su autobautismo, enoja a su mentor, quien, tejiendo de nuevo aspectos físicos y morales, reconoce y advierte.

Tú has variado mucho y has crecido lozano y vigoroso, pero algo torcido. Yo necesito enderezarte. Algo hay en ti que no me gusta, que no procede de mis lecciones²⁸⁹.

Como vamos constando, el autor canario efectúa continuas analepsis y prolepsis, de modo que resultaría forzado intentar arracimar las declaraciones axiales del héroe cervantino a las de Máximo. Conviene, por tanto, ajustarnos a las declaraciones de Máximo y don Quijote acumulando los reiterados vaivenes identitarios del profesor a las más relevantes del caballero andante.

Don Quijote sólo accede a la clarividencia en la escena de su muerte (I, II, 74), pues, en todo su periplo a caballo de la imaginaria identidad, no cesa de afirmarla. Tomemos su reiterada creencia en la identidad caballerescas que tiene lugar en la venta, al iniciar su primera salida y repetir el nombre de su montura junto al suyo propio:

²⁸⁸ *Ibíd*, p. 120.

²⁸⁹ *Ibíd*, p. 123.

Rocinante, que este es el nombre, señoras mías, de mi caballo, y don Quijote de la Mancha el mío²⁹⁰.

Máximo, por el contrario, tiene la duda por montura y, en vez de proseguir con la polionomasia²⁹¹ cervantina, se entrega a irónicos remedos de sí mismo en una serie de autobautismos calificativos:

Yo, Máximo Manso, el hombre recto, el hombre sin tacha, el pensamiento de la familia, el filósofo, el sabio, era llamarlo a arreglarlo todo²⁹².

Autoconmiserativa frase, que enlaza con la de que “poseía la universalidad de los conocimientos” ya citada. Su total entrega al talante dubitativo, le aleja del talante plenamente asertivo del caballero de la protonovela. El *polemos* unamuniano en radical ausencia de la síntesis, le espolea a lo largo de la mayor parte de la fábula.

Mientras más me mortificaba la duda, más quería yo dudar, seguro de la eficacia de este método de pensamiento²⁹³.

Mientras don Quijote reafirma, una y otra vez, su ansiada identidad, don Benito utiliza ahora el gerundio, equiparable a la tautología del “Yo sé quién soy” quijotesco, para introducirnos en una nueva anécdota presidida por la pasividad de Manso ante el duelo entre Peñita y el marqués de Casa-Bojío.

Siendo quien soy, creo que no podría eximirme de acudir al llamado campo del honor, si me viera empujado a ello por circunstancias excepcionales²⁹⁴.

La misma dualidad de pasividad/acción, que vuelve a escorarse cuando Irene le conmina a participar en la velada organizada por José María, coreando su petición doña Jesusa e Isabelita. Con el “tiene usted que hablar”, que cierra el capítulo y titula el siguiente, asistimos a uno de los momentos más hilarantes de la novela, cuando Máximo, ensayando su discurso, se entrega a la vana ilusión de que podrá lucirse como magnífico orador, ilustrando los contrarios de creación/retórica. El tono con que narra sus expectativas, actúa

²⁹⁰ Cervantes, I, 2, p. 46

²⁹¹ Leo Spitzer, *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1989, p. 135.

²⁹² Galdós, *El amigo...*, p. 131.

²⁹³ *Ibíd*, p. 134.

²⁹⁴ *Ibíd*, pp. 140-1.

de contrapunto a la ridícula fiesta que se avecina, alrededor de los más ineptos y hueros oradores.

Volarás”, y, sin embargo, ¡oh, Dios! yo volé²⁹⁵.

Justificando su agrado en participar de la velada en función de su identidad fundacional, como erudito más que preparado para hablar en público, sobre todo, ahora que todos lo conminan para ello, la incitación cervantina de Máximo alcanza uno de sus momentos culminantes, pues, “las cosas” y también él mismo, cual prueba de cosificación, “caen del lado a que se inclinan”.

Yo estaba, pues, en plena revolución, motivada por ley final de mi historia íntima, por la tiranía de mí propio y por aquella manera especial de absolutismo o inquisición filosófica con que me había gobernado desde la niñez²⁹⁶.

La importancia que Galdós concede a los sueños como remanso descriptivo para dar el mayor calado posible a la peripecia, encuentra ahora una de sus mejores aplicaciones al sospechar Manso que su hermano es el posible amante de Irene. Su análisis entreverado de sueño y vigilia, reflejo de la reiterada oposición de abstracción/concreción, y en la todavía más directa antinomia cervantina de imaginación/realidad, o *engaño a los ojos*, vuelve a bucear en la riqueza de los estadios intermedios de conciencia.

No es puramente arbitrario y vano el mundo del sueño, y analizando con paciencia los fenómenos cerebrales que lo informan, se hallará quizás una lógica recóndita. Y despierto me di a escudriñar la relación que podría existir entre la realidad y la serie de impresiones que recibí. Si el sueño es el reposo intermitente del pensamiento y de los órganos sensorios ¿cómo pensé y vi?²⁹⁷.

Dudando sobre la conveniencia de intervenir con su discurso, se encamina Manso al teatro en que ha de celebrarse. Vemos aquí el pulso de una dualidad de resultado petrificante, que se resolverá en participar de la velada, aun cuando la mayor parte de su ser perciba que de ello nada bueno puede resultar. En esta nueva aventura, en vez de persistir en autobautizarse sin fisuras, al modo quijotesco, el soliloquio de Máximo se abre en una serie

²⁹⁵ *Ibíd*, p. 147.

²⁹⁶ *Ibíd*, p. 148.

²⁹⁷ *Ibíd*, p. 152.

de atributos en negativo, magistralmente desgranados como exponente de la habilidad de don Benito en la distancia corta.

Yo era polizonte de mí mismo, y necesité toda la fuerza de mi dignidad para no evadirme en mitad del camino y volverme a mi casa; pero el Yo autoridad tenía tan fuertemente cogido y agarrotado al Yo timidez, que éste no podía moverse²⁹⁸.

El tratamiento que le otorga un “noticiero”, llamándole “De Manso” adviene después de una hilarante crítica al discurso de Manuel María Pez, expuesta por el propio periodista y contribuye a aumentar el nerviosismo del protagonista ante la inminencia de su turno en los discursos. Una vez pronunciado, el elogio de sí mismo volverá a estrellarse ante el escaso éxito cosechado entre los presentes. Resultado que Máximo reconoce y aprovecha el autor para romper con una de las máximas del ideario naturalista, la impersonalidad, procedimiento todavía presente en su “segunda manera” o “hispanico modo” de seguir a Zola. Así acepta y asume el profesor orador un nuevo fracaso;

en fin, mis conclusiones ofrecían escasa novedad, y el lector lo sabe lo mismo que yo²⁹⁹.

La anécdota de la corona de flores de la que José María se vale para burlarse de su hermano, viene a desbordar el *cuadro*, para inscribirse en el *marco* y en la oposición valía/medro. Su onda expansiva nos regala un doble significado, pues, si Máximo tiene ante sí escaso futuro dentro del relato, la pulla lanzada apunta a la levedad de toda su existencia, como personaje que no sólo fue creado ante nuestros ojos, sino que mantiene una identidad mordida constantemente por la duda resuelta en pusilanimidad. En la dualidad del “quiero y no puedo”, antinomia de valía/medro o tensión que se va resolviendo a favor de la pasividad y en detrimento de la acción, se apunta ahora en prolepsis la disolución final. Recrimínale su hermano:

Nunca serás nada³⁰⁰.

Así como el caballero andante afianza denodadamente su identidad, sostenida por el ideal de las lecturas caballerescas, así el leído profesor va cediendo en la suya. En el capítulo

²⁹⁸ *Ibíd*, p. 153.

²⁹⁹ *Ibíd*, p. 165.

³⁰⁰ *Ibíd*, p. 168.

dedicado a los molinos de viento, don Quijote ya “desviado” del enfrentamiento con los frailes y la paliza que propinan a Sancho dos mozos que con ellos iban, se presenta a la “señora del coche”, diciéndole;

sabed que yo me llamo don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero³⁰¹.

El itinerario de nuestro protagonista por el gran asunto de la identidad es, en cambio, muy otro. Como si su paso coincidiera con las lagunas del Guadiana, su afirmación inicial en ser “Máximo Manso” emerge y se sumerge constantemente entre el oleaje de las desgraciadas peripecias de este tercer momento de las aventuras. Ahora, el sabio Pígaro, toma como propias las supuestas habilidades demostradas por Peñita en la estupenda acogida que todos van dispensando a su oratoria. La retórica exhibida por el discípulo de sus desvelos le pertenece, le afianza y le sustenta. Su entregada admiración confía habrá de transfundírsele, abriéndose ahora en un abanico de significados, en un extenso engarce en torno al *yo mansista*:

Sí; yo podía tomar para mí una parte, siquiera pequeña, de la gloria que el divino muchacho a manos llenas aquella noche recogía (...) yo había logrado la pedrería de su grande ingenio (...) yo había dado a sus dones nativos la vestidura del arte (...) yo le había enseñado lo que fueron y cómo se formaron los grandes modelos (...) y de mí procedían muchos de los medios técnicos y elementales de que se valía para obtener tan asombroso efecto³⁰².

Aunque con su propia voz discurra por encima de toda la fábula, Máximo ha sido creado por su amigo autor y, ese proceso se redobla convenciéndose de que también él es un creador, un hacedor de sí mismo pero reflejado en el otro, en el resultado de su propia obra, la de limar los vicios y desviaciones de su protegido y dotarlo de aquellas habilidades sociales que cosechan aplausos. La dualidad valía/medro brindará sus mejores hitos en el tiempo de escritura, pues, todavía más espacio le dedicará Galdós en la diégesis. Irónicos momentos esperan a Manso hasta que invierta esta su ingenua inclinación por Peñita.

³⁰¹ Cervantes, I, 8, p. 94.

³⁰² Galdós, *El amigo...*, p. 170.

Los renovados autobautismos de Manso vendrán por vía de comparación, marcando los momentos de su enfrentamiento con el *molde* del mundo y progresivo distanciamiento de las cuitas de sus congéneres.

El productivo *lei motiv* del sueño reaparece en otra de sus formas, en el segundo gran tema de la novela, el amor. La atracción que le suscita Irene se concentra en un punto. El roce de su codo, provoca en su incitada imaginación la exhaustiva y detallada descripción de sus efectos.

Si fuera yo más inclinado a los retruécanos de pensamiento, diría que de aquel rozamiento brotaban chispas, y que estas chispas corrían hacia mi cerebro a producir combustiones ideológicas o alusiones explosivas...³⁰³.

El monólogo con que se abre el capítulo, como en casi todos los que componen la novela, como recurso de folletín, está encabezado por un revelador título: “¡Oh, negra tristeza”. El sentido del poderoso diálogo que la razón de Manso mantiene con su excitada imaginación, se enraiza ya no a la anécdota sino al “presentimiento de desgracias” que le asalta. Para mejor describir su frustración se equipara en el soliloquio a un matemático.

Soy una especie de Leverrier de mi desdicha.

El científico que descubrió Neptuno, “este lejano y misterioso viajero del espacio”, permite a Máximo amoldar su persona al ejemplo, para revelar que por su “cielo anda un cuerpo desconocido”. Se vislumbra en este fragmento la profética imagen de Manso que, en breve, terminará flotando en la nebulosa del Limbo, sumada a la enojosa impresión de sentirse separado de sí mismo, como un “cuerpo” a bordo de un *yo* que le es “desconocido”. A lo cual, añade otra variante de su análisis de los estados intermedios de conciencia por medio de Neptuno, que se asimila al motivo del sueño, engendrando el ensueño y la alucinación febril. Una auténtica *matriochska* de sensaciones nos habla de la innovadora maestría con que Galdós hace suyas las técnicas naturalistas.

Falta que mis sentidos lo comprueben, y lo comprobarán o me tendré por loco³⁰⁴.

³⁰³ *Ibid*, p. 175.

³⁰⁴ *Ibid*, p. 178.

La intertextualidad de transformación diegética está enteramente contenida en la dualidad quijotesca de imaginación/realidad, amalgamada a la galdosiana de abstracción/concreción, pero ya no en el pensamiento intelectual del profesor sino, sobre todo, en esta acertada combinación de los efectos somáticos que producen en el protagonista sus experiencias y consecuentes juicios. Ahora la culpable de sus desgracias no es otra que la imaginación desenfrenada. La misma que incitaba la obsesión cervantina. El positivismo que destila el carácter del personaje le impele a comprometerse en el abstracto e imposible objetivo de comprobar científicamente, a lo Leverrier, de dónde proceden los hilillos de la urdimbre que le enloquecen. Tarea, por demás, imposible cuando el objeto de estudio no es otro que el propio sujeto, progresivamente cosificado por sus vivencias, asimiladas a través de una imaginación aplicada en desbordar cualquier análisis capaz de propiciar la acción.

Máximo comienza a perder la noción de sí mismo de modo que sus invectivas, otrora dedicadas a los personajes del medio en que se desliza, recaen sobre su propia conciencia desmadejándose hacia un dilatado no-ser. Las comparaciones que utiliza para su autoinculpación aparecen en la reveladora segunda persona, para mejor expresar el distanciamiento neptuniano de sí. En clave paródica, juega el fragmento con la autoflagelación.

Eras un adminículo de universal aplicación, maquinilla puesta al servicio de los demás, eras, más propiamente, un fiel sacerdote de lo que llamamos el otroísmo, religión harto desusada. Si dabas flores, te faltaba tiempo para ponerlas en el vaso de la generosidad, abierto a todo el mundo; si echabas espinas, te las metías en el bolsillo del egoísmo, y te pinchabas solo³⁰⁵.

En medio del alborozo con que Lica recibe a Robustiana el ama de cría, la voz del “hombre sin tacha” cierra el capítulo con un “Yo no hacía falta allí”. Y ante el “rostro egipcio” de la cínife doña Cándida, negándole la posibilidad de ver a Irene porque estaba “algo delicada”, se dice Máximo:

O yo era un ser completamente idiota, o detrás de los oscuros renglones de aquel semblante antiguo había algún sublime sentido³⁰⁶.

³⁰⁵ *Ibíd*, p. 194.

³⁰⁶ *Ibíd*, p. 202.

La vívida impresión que destila el personaje de Manso, reflejando denodadamente el ansia de ser, coincide artísticamente con la de un ser humano real. La “segunda manera” de don Benito, logra este efecto de transmitir la ambigüedad de la existencia a través del malhadado profesor, quien a estas alturas de la diégesis, vapuleado por los acontecimientos va, poco a poco, consumiendo en sus monólogos el tiempo que le resta de vida novelesca. Porque

el que creyéndose víctima de la fatalidad ha abdicado de su libertad; el que no se reconoce sino en el momento trágico entre todos, cuando se encuentra frente a sí mismo como saliendo de su sueño; ha vivido tan dentro de un sueño como si hubiera sido soñado por otro, por otro desconocido³⁰⁷.

El profesor, autobautizado ya como “idiota”, reconoce que su razón se desquicia al sospechar una oculta confabulación tras el robo acaecido en casa de Irene, explicado por su tía doña Cándida. La oscilación que sufren las percepciones de Máximo, contrasta con la presentación de sus dones y virtudes expuestas con orgullo en el segundo capítulo pero, quizá, sea este uno de los hitos más relevantes asumiendo en el soliloquio su fatal distanciamiento de la realidad.

Despeñada mi mente, no conocía ningún camino derecho³⁰⁸.

La alucinación, que hemos contenido en la serie de estados de conciencia, perteneciente al motivo del sueño, se plasma en una larga descripción, cuya importancia reverbera en sugerentes resonancias: Leverrier y Neptuno, Limbo que habrá de acogerle, viaje a la nebulosa final desde la que observará, conmisericordioso, las figurillas hacedoras de su desgracia y el entero orbe que en su giro inconsciente parece ya expulsarle de la existencia.

Después de la confesión de Irene sobre que su tía planeaba “venderla” a don José María, logrando así que la mujer amada le diera a entender de dónde provenía su desgracia, además de un segundo motivo apenas insinuado, sobreviene la desesperación alucinatoria de Máximo.

Al dar la vuelta me veía en el espejo con semblante tétrico, los brazos cruzados, y me causaba miedo. No sé las curvas que describí ni los pensamientos que resolví. Creo que anduve lo necesario para dar la vuelta al

³⁰⁷ María Zambrano, *La España de Galdós*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982, p. 31

³⁰⁸ Galdós, *El amigo...*, p. 204.

mundo y que pensé cuanto puede irradiar en su giro infinito la mente humana. Los gemidos no concluían, ni aquella tristísima situación parecía tener término³⁰⁹.

Cuando Manso espeta en griego a la fiera Calígula su acusación de proxeneta, constata lo que ya venía sospechando: “La mosquita muerta”, como la denomina su tía “tenía un novio”. El profesor enamorado experimenta el radical desgajamiento, la transformación de su identidad rozando los límites de la animalidad.

La ira que se encendió súbitamente en mí era tal, que me desconocí en aquel instante, pues en ninguna época de mi vida me había sentido transformado como entonces en un ser brutal y de vulgares inclinaciones a la venganza y a todo lo bajo y torpe. Cómo se levantaron en mi alma revuelta aquellos sedimentos, no lo sé³¹⁰.

En la intertextualidad de citas y alusiones de R. Benítez, destaca el enfrentamiento verbal entra la Cínife y Máximo. Doña Cándida, al ver el tono inquisitivo en el que se dirige a ella el incitado protector de Irene, no duda en burlarse de él con la nueva pulla que revela cuán presente tenía Galdós al héroe de la protonovela.

¿A ti qué te importa, caballero andante y filósofo aventurero?³¹¹.

Pero Máximo abandona su pasividad y se revela contra las circunstancias, medio ambiente o *molde* del mundo. En el capítulo que corona su nuevo y trascendental papel, “¡Esta es la mía!”, después de haber sido duramente vapuleado por los demás personajes, se inviste como auténtico caballero cervantino, aceptando la invectiva de su Cínife, como remedo del autobautismo del héroe y del suyo propio, en el segundo capítulo fundacional. La aventura de don Quijote contra el navío turco avistado en el puerto de Barcelona, se análoga así a esta empresa quijotesca de Máximo, en la que la realidad, por fin, le da ocasión de demostrar, románticamente, las virtudes, sabiduría y generosidad que le caracterizan.

Mereciera o no la mosquita muerta mi ardiente defensa, ¿qué me importaba? Yo, caballero del bien, me disponía a dar una batalla a su enemigo, que era también el mío³¹².

³⁰⁹ *Ibíd*, pp. 207-8.

³¹⁰ *Ibíd*, pp. 211-2.

³¹¹ *Ibíd*, p. 212.

³¹² *Ibíd*, p. 214.

Frente al hermano que no cesaba de tratarlo como un inútil, se yergue la vehemencia de Máximo amenazándole con súbita energía. El protagonista abandona las dualidades que le han conducido hasta este punto de la obra, para rendir homenaje e insertarse de lleno en la incitación cervantina. Alejándose de la orilla de la imaginación, zarpa en pos del ideal: defender a su Dulcinea Irene de cuanto contra su honor tramen los demás.

Con la expresión “la Policía soy yo”³¹³, Manso deshace las burdas intenciones de José María confabulado con doña Cándida. Máximo agita con denuedo sus escasas armas, logrando que su hermano ceje en su empeño libidinoso, mientras este le quita importancia a sus devaneos con Irene. Más que por su acción protectora, el mismo Máximo reconocerá que es el miedo al escándalo social lo que detendrá las deshonestas intenciones de José María. Ante su momentáneo triunfo, en consonancia con el talante conciliador que configura al protagonista, este se jacta del gran resultado ejercido como *autorictas*, ufanándose de la forma en que ha vencido a su hermano, “¡antes convencido que derrotado!”. Irónica peripecia que recuerda la del fiero león al que se enfrenta don Quijote, y de la que tomará nuevo nombre cuando, en realidad, el felino “enseñó sus traseras partes decidiendo trocar la afrenta por el sueño”³¹⁴. A su vez, nuestro renacido héroe dirá para sus adentros: “Por el momento yo había triunfado”³¹⁵.

Calígula, cínife, doña Cándida o la hipócrita proxeneta justifica con su verborrea su trato con José María prendado de Irene. Para atemperar el rechazo que le provocan sus falsas explicaciones, Máximo se entrega al estudio de su carácter y sustituye un nuevo autobautismo, al modo en que procede el hidalgo, por una comparación que revalida su identidad como pensador y filósofo, entregado a las más altas abstracciones, tratando de no transformarse “en un ser brutal y de vulgares inclinaciones”.

Era yo como el naturalista que de improviso se encuentra, entre las hojarascas que pisa, con un desconocido tipo especie de reptil, con feísimo coleóptero, con baboso y repugnante molusco³¹⁶.

³¹³ *Ibíd*, p. 219.

³¹⁴ Cervantes, II, 17, p. 703.

³¹⁵ Galdós, *El amigo...*, p. 222.

³¹⁶ *Ibíd*, p. 226.

La mutua dependencia de los pronombres *yo* y *tú* a la que alude Benveniste, plasmada en los desgraciados gestos de generosidad o mal del “otroísmo”, se confirma en la vehemente mas silente perorata que Manso dedica a su díscolo Manolito Peña.

¡Tú eres, tú, pollo maldito, orador gomoso, niño bonito de todos los demonios; tú eres, tú, el ladrón de mi esperanza; tú, el que pérfidamente me ha tomado la delantera; tú, el que está ya de vuelta cuando yo apenas empiezo a andar! Lo sospechaba, pero no lo creía; ahora lo creo, lo veo, lo siento, y aún me parece que lo dudo ¡Has tronchado mi dicha, has cerrado mi camino, mozalbete infame, y quiero ahogarte, sí, te ahogo!³¹⁷.

Este mismo procedimiento estilístico del parlamento de Máximo en segunda persona, se repite teniendo por epicentro el engaño de que ha sido objeto el idealista pedagogo, recreando ahora los “versículos del Dies irae”, coronados por un potente “¡Muerte y materialismo!”.

Tú, idea de cómo principió aquella novela de amor; tú, noticia de lo que hicieron los muy pícaros para guardarla en profundo misterio; y tú, en fin, imagen de la viva pasión de ella, os presentasteis a mi espíritu como calaveras peladas y pavorosas, ya espantándome con el mirar profundo de vuestros huecos álveos, ya erizándome el cabello con vuestro reír seco y roce de mandíbulas³¹⁸.

Manolito ha dado el paso que Manso, su “creador”, nunca hubiera podido dar. Aquí comienza la fase de *anagnórisis* con la que Caudet estructura esta novela pedagógica de *El amigo...* Para nosotros, tras la huella de la transformación del mito de la identidad, esta fase, que diera título a un capítulo memorable de *La desheredada*, no significa más que el clímax de decepción que irá *in crescendo* con el que se resuelve el amor de Máximo por Irene. El profesor no conservará el amargo sabor de la doble desilusión, como educador y pasivo enamorado hasta el final, sino que repetirá su característico vaivén “de risa y llanto” al inicio del capítulo cuarenta y uno, en el que se abre nuestro cuarto momento incardinado a la noluntad. Vaivén de la más pura parodia que desde el llanto volverá a transformarse en risa después de su muerte, ya sosegadamente instalado, parloteando desde la protección del Limbo.

³¹⁷ *Ibíd* p. 231.

³¹⁸ *Ibíd* p. 233.

Recorramos ahora los fragmentos en los que vemos aumentar el sentimiento de absoluta frustración del “hombre recto” que vivifica a Manso. Una frustración que da lugar a uno de sus más expresivas alucinaciones, analogada con el nuevo autobautismo del protagonista cervantino;

el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme de hoy en adelante³¹⁹.

En el siguiente párrafo, Sancho remeda el apelativo de su amo, denominándolo el de “la triste pintura”. El adjetivo “triste” cobra en nuestro estudio intertextual un especial relieve, pues, en nuevo monólogo también lo recoge Manso.

¡Oh, genios de la ilusión, apartad la vista de mí, la figura más triste y desabrida del mundo!³²⁰.

El momento quijotesco de las aventuras mansistas, da paso al paródico título de “Quedéme solo delante de mi sopa” del siguiente capítulo, en el cual don Benito rinde el más nítido homenaje al protagonista cervantino. Las reminiscencias, pertenecientes tanto a la transformación diegética del mito, como a la intertextualidad de citas y alusiones, nos muestran a Máximo mencionando los manjares que ingiere. Platos en detallada descripción, como son los “garbanzos redondos con su nariz de pico” o la “olorosa carne estofada”. Pasa después por la denominación de origen, con “pasas de Málaga”, que rememoran el toponímico de Gaula y de la Mancha. Y avanza con la ambigüedad o elusión que magistralmente practicara don Miguel aludiendo a la procedencia, edad y aspecto del hidalgo en las viandas: “bollos de no sé dónde y mostillo de no sé qué parte”. Conjunto de reminiscencias que se continúan, en base a la dualidad de cordura/locura, insertas en una nueva alucinación de rotundo sabor cervantino, llamada a resbalar hacia el más absoluto *non sense*.

excitado mi cerebro con la falta de sueño, estas ideas de muerte llegaron a ser en mí verdadera manía (...). Antojóseme que iba a amanecer muerto (...). ¡Y yo tranquilo, observando este duelo y aquella sorpresa desde el

³¹⁹ Cervantes, I, 19, p. 191.

³²⁰ Galdós, *El amigo...*, p. 235.

ámbito misterioso de la muerte (...) ¡Meditación morbosa, fiebre del vacío, yo no sabía lo que era aquello!³²¹.

Si los títulos o metatexto son original remedo de la técnica folletinesca, las descripciones anteriores sobre la conciencia desesperada del protagonista no solamente se posan en distintas dualidades intertextuales sino que actúan en el relato como potente motor creador de expectativas. Máximo, efectivamente, amanecerá “muerto”, o sea, despertará irónico en el Limbo, desde donde traslucirá la tranquilidad en que habrá de disolverse su identidad libre ya del *cuadro* de la vida.

En la “meditación morbosa, fiebre del vacío,” resuena tanto la dualidad cordura/locura del hidalgo soñador como su constante incitación. La síntesis ansiada por Máximo, se transforma en una triste sentencia, inclinada del lado del reconocimiento del error y la aceptación de un nuevo sí mismo, encaminándose hacia la clarividencia final, ya adornada su “Verdad” de significativa mayúscula.

El hombre de pensamiento descubre la Verdad; pero quien goza de ella y utiliza sus celestiales dones es el hombre de acción, el hombre de mundo, que vive en las particularidades, en las contingencias, y en el ajeteo de los hechos comunes³²².

La única síntesis se verifica así en la potencia de la conciencia y no en el opuesto aristotélico del acto, o en las aventuras de Manso dentro del *cuadro*, pues sólo “la conciencia es creadora, atemperante y reparadora”. Con esta anticipación de la *anagnórisis* resuelta en sabiduría desde el más allá, Máximo da razón de la dualidad abstracción/realidad a favor de esta última y comprende la ignorancia y proceder del resto de personajes.

En cambio, don Quijote, antes de acceder al momento de noluntad, ya en la fusión de *anagnórisis* y muerte, insistiendo con una nueva vuelta de tuerca en la costumbre de los *milles christi*, disfraza su fiasco frente al felino con nuevo apodo. Se despide de su anterior nombre uncido a la tristeza y trastoca la realidad con su imaginación en forma de renovado autobautismo, como

³²¹ *Ibid*, pp. 238-9.

³²² *Ibid*, p. 241.

el Caballero de los Leones; que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido de el Caballero de la Triste Figura³²³.

Mientras, nuestro frustrado filósofo atribuye su desgracia a sus congéneres, mencionando lúgubre la ausencia de toda síntesis en el marasmo de la realidad, aceptando en su conciencia que nada puede la valía enfrentada al deseo inconsciente de medrar: “Porque la Sociedad actual sufre el mal del individualismo. No hay síntesis”³²⁴.

El procedimiento galdosiano del contrapunto, sirve al autor para reafirmar la imposibilidad de la teoría filosófica por boca de Máximo abriendo más, si cabe, la herida que conlleva su afán moralizante, pulsando nuevamente las dualidades de abstracción/concreción y pasividad/acción.

Aquella falta de habilidad mundana y esta sobra de destreza generalizadora provienen de la diferencia que hay entre mi razón práctica y mi razón pura; la una, incapaz como facultad de persona alejada del vivir activo; la otra, expeditísima, como don cultivado en el estudio³²⁵.

En medio de sus aventuras, el “engaño a los ojos” de don Quijote consiste en avistar gigantes en lugar de molinos de viento (I, 8). Luego, efectúa un segundo cambio creyendo que ha sido el maligno encantador que le persigue quien ha transformado la hermosura de Dulcinea en la vulgaridad de una labradora (I, 10). La tercera mutación, en su percepción de la realidad, adviene cuando los Duques hacen una perfecta pero cruel imitación del mundo caballeresco. En ese momento (II, 30, 57), el hidalgo de don Miguel no necesita imaginar nada más, puesto que todo ese mundo refinado en el que se encuentra, se acomoda perfectamente a sus ensueños literarios³²⁶. En su siguiente aventura con el bandolero Roque Guinart (II, 60), se producirá el cuarto cambio, pues, el ingenioso caballero andante experimentará, por segunda vez, la triste realidad en directo sin tergiversarla a través de su imaginación al ser vencido por los bandoleros. Así decrece su incitación por ser otro, con la triste realidad abatiéndose sobre el hidalgo, cuando de nuevo pierda el duelo contra el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado como el Caballero de la Blanca Luna (II, 64), quien logrará al fin que acepte retirarse a su aldea.

³²³ Cervantes, II, 17, p. 705

³²⁴ Galdós, *El amigo...*, p. 242.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 254.

³²⁶ M. de Riquer, *Cervantes. Don Quijote...*, pp. 21 y 23.

Máximo, en cambio, siempre anda a vueltas con los desgraciados resultados de vivirlo todo desde la altura del ideal. Su identidad se balancea constantemente, pero la dualidad que anima la identidad del personaje siempre es la misma: vérselas con una realidad adversa. Como antihéroe decimonónico, sus ensueños y abstracciones se incardinan al lukácsiano conflicto entre individuo/sociedad, lo cual, como en el caso de Isidora, habrá de depararle desastrosas consecuencias.

En contraste, don Quijote, cuyo carácter y andanzas le convierten en un loco a la vista de los demás personajes, puede proseguir su andadura como descentrado social, porque no pertenece a otra clase que a la de una hidalguía de aldea, alejada tanto del poder real como de sus ensueños caballerescos. Por ello, asimila su frustrada peripecia refrendando en voz alta y presa de renovada incitación, su imaginaria identidad ante el compasivo bandolero Roque Guinart, avisado de que su valentía tiene más de enfermedad que de verdadero arrojo. El caballero andante puede así mantener y reiterar su ideal identitario.

Porque yo soy don Quijote de la Mancha, aquel que de sus hazañas tiene
lleno todo el orbe³²⁷

En esta declaración, el hidalgo de la Mancha vencido por Roque Guinart, vemos el cuarto cambio al que hemos aludido respecto a la visión de la realidad del hidalgo. Don Quijote vive ahora sus primeras y no imaginadas aventuras, en las que por dos veces se derrama sangre real³²⁸.

En el hipertexto protagonizado por su émulo Máximo, Galdós recrea la inmortalidad literaria de la historia del frustrado caballero cervantino, dándole al suyo la dádiva de la inmortalidad en el propio texto, dejándole hablar desde el salvífico Limbo. Y con este apunte sobre las resonancias intertextuales entre ambas novelas, accedemos al momento de la mansa noluntad.

³²⁷ Cervantes, II, 60, p. 1041.

³²⁸ M. de Riquer, *Cervantes. Don Quijote...*, p. 23.

5.4. Noluntad o “muerto de asfixia”³²⁹

En esta parte de la diégesis, la percepción de la realidad del protagonista Manso recibirá un tratamiento donde el zigzagueante recurso contrapuntístico de don Benito, será aun más incisivo en el mordaz procedimiento de la risa al llanto.

El filósofo, concebido en el crisol krausista, extendiendo su generosidad a la desinteresada protección de la pareja, prosigue con sus paródicos autobautismos interiores por la exuberante vía de la comparación irónica, resumiendo con reiteradas autoinculpaciones las aventuras que le van transformando en víctima. Con nuevos adjetivos en lugar de los recurrentes autobautismos quijotescos, Máximo se burla de sí mismo y de las virtudes que adornaran su identidad original.

¿Conque yo mediador, yo diplomático, yo componedor y casamentero....?
Es lo que me faltaba (...) ¡Pastel de risa y llanto, qué amargo eras! (...) Yo
no podía contener la risa (...) ³³⁰

El siguiente cambio en la polionomasia de don Quijote, parece acompañar a Máximo, pues aquel, en su postrera ilusión, ya cansado, manifiesta un renovado deseo identitario; emular al retirado Caballero del Verde Gabán y darse a una asilvestrada vida pastoril. En su “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, otra vez, el andante caballero se interna por la senda de los *nómina sacra*, pues,

tenía pensado de hacerse aquel año pastor y entretenerse en la soledad de los campos (...) que él se había de llamar el pastor Quijotiz ³³¹.

La maestría de Galdós en esta distancia corta de su “segunda manera” naturalista, da al traste con las ilusiones de las que se había nutrido nuestro desventurado caballero galdosiano, dando forma a las lamentaciones más amargas como preámbulo de la clarividencia y sosiego finales.

¡Y yo que creía...! ¡Y para esto, santo Dios, nos sirve el estudio!³³².

³²⁹ Galdós, *El amigo...*, p. 297.

³³⁰ *Ibid*, pp. 255 y 259.

³³¹ Cervantes, II, 73, p. 1129.

³³² Galdós, *El amigo...*, p. 261.

La desilusión que sufre Máximo con su Irene idealizada, da lugar a un intenso y dilatado monólogo en el que se entremezclan las ambiciones burguesas ocultas en la amada, “tan disconformes con el ideal que yo me había forjado”, combinadas con su pérdida fe en la Sociedad y su adicción lectora. Reaparecen en esta triste acotación las dualidades galdosianas: abstracción/concreción, valía/medro y educación/ignorancia, arracimadas al admirable *ubi sunt* alrededor de Irene y de sí mismo, menguando la sólida identidad de Máximo, en evidente contraste estructural con el previo y prometedor autobautismo.

¿Dónde estaba aquel contento de la propia suerte, la seguridad y temple de ánimo, la conciencia pura, el exacto golpe de vista para apreciar las cosas de la vida? ¡Ay!, aquellas prendas estaban en mis libros; producto fueron de mi facultad pensadora y sintetizante, de mi trato frecuente con la unidad y las grandes leyes, de aquel funesto don de apreciar arquetipos y no personas. ¡Y todo para que el muñeco fabricado por mí se rompiera más tarde en mis propias manos, dejándome en el mayor desconsuelo...!³³³.

En contrapunto, aparecen artísticamente combinados el desamor y el nuevo por generoso amor que continúa sintiendo por Irene, sumados a la crítica de un romanticismo trasnochado, como cimas de otro intenso soliloquio.

¡Contradicción extraña! Perfecta, la quise a la moda petrarquista, con fríos alientos sentimentales, que habrían sido capaces de hacerme escribir sonetos. Imperfecta, la adoraba con nuevo y atropellado afecto, más fuerte que yo y que todas mis filosofías.

En la continuidad del texto, el paso por la esfera paradisíaca, terrenal y espiritual revela el *pentimento* de Máximo ante el fatal resultado al que le han conducido sus obsesiones como maestro del ideal. Oponiendo “hombre” y “ángel”, como audaz orientación de la diégesis hacia el irónico final, prosigue el contrapuntístico vaivén desgarrando su conciencia.

¡Oh, cuanto más valía ser lo que fue Manuel, ser hombre, ser Adán, que lo que yo había sido, el ángel armado con la espada del método defendiendo la puerta del paraíso de la razón...! Pero ya era tarde³³⁴.

La caída moral de Máximo, se ratifica de nuevo en la diégesis cuando doña Javiera le acusa de “mamarracho” por haber conducido a Manolito hacia los brazos de la maestra. La

³³³ *Ibíd*, p. 263.

³³⁴ *Ibíd*, p. 267.

defensa de Irene alcanza tales cotas que la madre de Peñita, en reiterada muestra de intertextualidad explícita, cita al de la Mancha cual modelo del carácter mansista.

¡Eh, eh! Aquí tenemos al caballero quijotero ¿Sabe usted que se va volviendo cargante?³³⁵.

En el capítulo cuarenta y ocho, titulado “La boda se celebró”, acepta Manso la superioridad de su auténtica maestra. Irene, más sabia “que todos los tragadores de bibliotecas” y, al verla más perspicaz de lo que nunca percibió, nace en su interior lo que imagina le diría sin palabras, como reflejo del mudo enamoramiento del propio protagonista. La ve con su “sonrisita irónica”, sin saber “cómo quitarle de la cabeza” la idea a la que el mismo Manso, en flagrante delirio, presta su voz.

Te leo; Manso; te leo como si fueras un libro escrito en la más clara de las lenguas. Y así como te leo ahora, te leí cuando me hacías el amor a estilo filosófico, pobre hombre....³³⁶.

Galdós cierra el capítulo con esta sensación de ridículo punzando la mente de su “hombre sin tacha”. Sin duda, cuando el protagonista es capaz de reproducir por su cuenta una tan cruel como imaginaria burla por parte de la amada, su identidad comienza a resquebrajarse fatalmente. Poco a poco, se irá deteniendo el diapasón de la identidad, lejos de los extremos, cuasi inmóvil, en amenazadora verticalidad preparando el viaje a lo celeste.

Rápidamente se van aquietando las dualidades que han configurado al personaje. El título del penúltimo capítulo condensa la extrema desesperación psíquica transmitida por Manso a través del vaivén entre ser “caballero del bien” y “mamarracho” en lógica y humorística somatización.

Bajo el lema de “Aquél día me puse malo” enferma Máximo, no sin antes reflexionar sobre una de las frases más destacadas de la dialéctica antihegeliana que estructura la novela. Recordemos que Manso remachara su crítica a la desmedida ambición del hermano y su cohorte, representada por la dualidad valía/medro, exclamando: “O el Universo se desquicia, o el Hijo de Dios perece”. En cumplido remedo circular, clausura aquí la relación con el “ladrón” de su “esperanza”, Peñita, dejándole en la misma antinomia que

³³⁵ *Ibíd*, p. 278.

³³⁶ *Ibíd*, p. 291.

destruye al sabio mentor. Manolito, como triunfante arribista social y fracasado discípulo del máximo ideal,

entraba en una esfera en la cual el devoto del bien, o se hace inmune, cubriéndose con máscara de hipócrita, o cae redondo al suelo, muerto de asfixia³³⁷.

5.5. En la muerte o “había dejado de ser hombre”³³⁸.

En el estudio intertextual de la identidad mansista, la catástrofe que con Caudet se inicia en el capítulo cuarenta y uno de *El amigo...* hasta el final del texto, se concentra para nosotros en el último capítulo, abarcando nuestros dos últimos momentos: la muerte de Máximo seguida de la transustanciación que le conducirá al Limbo.

En el revelador postrer título del capítulo; “Que vivan, que gocen, yo me voy”, Máximo accede a la pérdida de su malherida identidad, con la frase que invierte la declaración del “Yo soy Máximo Manso”, precipitado en la circularidad del “Yo no existo”, recuperando el mismo tono calderoniano de Segismundo, en hipertextual discurso del caballero cervantino al emerger de la Cueva de Montesinos, y en recolección irónica del *cuadro* de la vida.

Yo no era yo, o por lo menos, yo no me parecía a mí mismo. Era, a ratos, sombra desfigurada del señor Manso, como las que hace el sol a la caída de la tarde, estirando los cuerpos cual se estira una cuerda de goma³³⁹.

En este momento de la noluntad, el caballero de la Mancha se acompasa a la *anagnórisis* del *post errorem* de nuestro *amigo* condensando su entera vida literaria en el parlamento de la clarividencia final.

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías³⁴⁰

³³⁷ *Ibíd*, p. 297.

³³⁸ *Ibíd*, p. 300.

³³⁹ *Ibíd*, p. 299.

³⁴⁰ Cervantes, II, 74, p. 1133.

El motivo galdosiano de la sombra se reitera en el intertextual clímax cervantino que volvemos a traer a colación. En la misma página de la protonovela, el caballero andante reniega por vez primera del nombre que, incitado por ser otro, se diera a sí mismo para ofrecernos uno nuevo y verdadero el cual, por mor de la ambigüedad, no habrá de coincidir con ninguno de los citados con antelación

...yo ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno³⁴¹

El reiterado reconocimiento, por parte de don Quijote de su verdadera identidad³⁴² y su postrer y “verdadero” nombre orienta también la fábula maximista, puesto que la *anagnórisis* supone en ambos autores idéntica síntesis, o sea, el morir.

Estamos ante una de las intertextualidades de transformación diegética más sobresalientes. La forma abrupta con que ambos autores dan fin a la andadura de sus “caballeros”, provoca el mismo efecto paródico en sendas novelas, con una única diferencia narrativa. Don Quijote, en el mejor realismo de nuestra tradición, pierde su voz y después de proclamar su postrer y definitivo nombre de Alonso Quijano el Bueno, será “hablado” por aquellos que le acompañan en el tránsito a mejor vida. Entre ellos, su “segundo” narrador, a quien toca dar noticia de lo que aconteció. Nótese la dilatada frase cervantina, truncada abruptamente en la primera persona, reflejando el modo en que, al parecer, acaece “el último” de su incitado protagonista.

Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió³⁴³.

En nombre, ahora, tanto de Alonso Quijano, como de don Quijote y alrededor de su leyenda, seguirán hablando, en directo parlamento o bien aludidos, los demás amigos y familia del desgraciado caballero: el cura, el escribano, Sancho, la sobrina, el ama y el bachiller Sansón Carrasco, a través de los epitafios. Un largo elenco que se resuelve en la

³⁴¹ *Ibíd.*, II, 74, p. 1133.

³⁴² *Ibíd.*, II, 74, p. 1136.

³⁴³ *Ibíd.*, II, 74, p. 1137.

inventio paralela de Cide Hamete, “primer narrador” de las hazañas quijotescas, dialogando con su pluma por obra de don Miguel.

Pero antes, observemos la noticia del deceso de Máximo, quien no cederá ante su narrador, constatándose aquí casi el mismo procedimiento humorístico de don Miguel, artísticamente imbricado al vaivén “de risa y llanto”, en la distancia corta de la tragicómica descripción.

Y tal era mi anhelo de descanso que no me levanté más. Prodigóme sin tasa mi vecina los cuidados más tiernos, y una mañana, solitos los dos, rodeados de gran silencio, ella aterrada, yo sereno, me morí como un pájaro³⁴⁴.

Después del cómico colofón, a modo de bisagra, Máximo narra cómo su amigo creador lo extrajo del *cuadro*, retomando su nacimiento alquímico del primer capítulo, para devolverle al reflejo del *marco* en su final, instándole con aire cansino para que se desembarace de él de una vez. Obedece el mudo creador y prosigue el no-ser parlante de Máximo, ya definitivamente instalado en la ironía que Galdós embrida hasta dar fin a su novela.

Al deslizarme de entre sus dedos, envuelto en llamarada roja, el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre³⁴⁵.

A partir de aquí el protagonista, de nuevo inexistente, narra la gran pena que su desaparición ha provocado. Con “me lloraban familia y amigos”, Máximo desgrana, jocosamente, las reacciones de los demás personajes, hasta situarse en el Limbo olvidado del llanto, manteniéndose alegremente escorado del lado de la risa.

5.6. Nebulosa del Limbo o “chismografía de serafines”³⁴⁶.

El *modus operandis* galdosiano libera al fin a Máximo de la tensión de todas las dualidades, para proseguir su soliloquio desde la nebulosa de su desaparición o del no-ser. Habiendo “dejado de ser hombre” gracias a su creador, el parlanchín protagonista, “siendo quien es”, continúa refrendando sus distintas autocalificaciones, desde “las regiones

³⁴⁴ Galdós, *El amigo...*, pp. 299-300.

³⁴⁵ *Ibíd*, p. 300.

³⁴⁶ *Ibíd*, p. 301.

dichosas” en compañía de sus “colegas del Limbo” rememorando, en socarrona *anagnórisis*, aquellos atributos que le dieran vida, viéndose sepultado bajo

un rótulo que decía que yo había sido muy sabio³⁴⁷.

El flujo de conciencia en el más allá, le permite arribar a una excelsa ecuanimidad, a la síntesis ansiada que solamente podía verificarse fuera del *cuadro* de la vida. Desde este marco ulterior, las disquisiciones filosóficas del sabio profesor se invisten de entretenimientos paranormales, jalonando el final de la metanovela con la nueva de sus “inspecciones encefálicas” alrededor del olvido de su persona y sus torpes filosofías.

Diferentes veces he descendido a los cerebros – pues nos está concedida la preciosa facultad de visitar el pensamiento de los que viven – y, metiéndome en las entendederas de muchos que fueron alumnos míos, he buscado en ellos mis ideas.

Cuenta Manso los progresos de otra recurrente dualidad vencida hacia el extremo de la política interesada, a través de los triunfos que cosecha su díscolo discípulo Manuel Peña. Aceptando su doloroso aprendizaje, balanceado como siempre en el *polemos*, sentencia:

Lo que yo le enseñé apenas se distingue bajo el espeso farrago de adquisiciones tan luminosas como prácticas obtenidas en el Congreso y en los combates de la vida política, que es la vida de la acción pura y de la gimnástica volitiva³⁴⁸.

Imitando o recreándose en aquel su entretenimiento basado en la memorable descripción naturalista de doña Cándida³⁴⁹, Manso se permite también dar “una vuelta por el vasto interior de una persona”, o sea Irene, para de nuevo salir escaldado de la visita:

sorprendí una huella de pensamiento mío, de algo mío, no sé lo que era, y me entró tal susto y congoja, que huí como alimaña sorprendida en inhabitados desvanes.

La anécdota que introduce el autor, por boca de su maltrecho protagonista, sobre el teléfono del que aún puede disponer, alcanza una de las más notorias cimas del humor destilado por don Benito en toda la novela y bien puede calificarse de hilarante.

³⁴⁷ *Ibíd*, p. 300.

³⁴⁸ *Ibíd*, p. 301.

³⁴⁹ *Ibíd*, p. 226.

Después de preguntarse si su medroso hermano llegará a ministro, el autor canario redobla los efectos cómicos, refiriéndose Máximo al “miasmático poeta” Sainz de Bardal. La mera posibilidad de que una enfermedad le acercara a los espacios de la idea, provoca en Máximo la significativa alusión a un Dios creador quien, tan generoso como él había sido en vida, decide librar a todos los “huéspedes” de tan molesta llegada.

Dios, bondadosísimo, dispuso alargarle la vida terrestre, con lo que se aplacó nuestra furia y los de por allí se alegraron.

Nótese la *matriochsca* de capas sobre el concepto de creación, con que finaliza la obra. Máximo existe antes de que le dé vida su creador-escritor. Y, una vez muerto, sigue existiendo sostenido por su propia voz pero desde las nubes, acompañado de mejores congéneres quienes, faltos de vida, no pueden enfrentarle con dualidad alguna. Y cuando ya ha desaparecido de la trama del *cuadro*, alude a la existencia de un Dios creador “bondadosísimo” y bien dispuesto hacia los deseos que mantiene en este su presente a bordo de la nebulosa.

El motivo del sueño y la alucinación retorna en forma de pesadilla. Y ¿cuál podía ser el mayor temor de Máximo protegido ahora por los espacios de la idea? Pues, volver a la vida. Y eso sueña. Sueña con la congoja que le produce imaginarse de nuevo con vida. Este último *tour de force*, ya en el *marco* de la despedida, es un rizar el rizo, digamos, inconmensurable.

¡Aberración morbosa de mi espíritu, que aún no está libre de influencias terrestres!

El vocablo “espíritu” connota la asombrosa maestría galdosiana, puesto que cada vez que ha surgido en la diégesis era eso, espíritu inescrutable y etéreo, como expresión de la más alta espiritualidad anhelada desde la esfera humana. En cambio, aquí “espíritu” es el mismo Manso, pero en espíritu burlón. De donde nuevamente se infiere, la imposibilidad de experimentar en lo terrestre la síntesis ansiada o idea fija que tan cervantinamente incitara al ser mansista.

Desde “las regiones dichosas”, el canto final entonado por el profesor ahora metido a desdeñoso serafín, alude a los principales actantes de la novela, confluyendo todos en la verticalidad de un juicio sin vaivén por el que son transformados en “figurillas”.

Obsérvese el triple sentido de la connotación de “figurillas”. Son “figurillas” porque Manso se ha liberado del vaivén de la existencia posado en el ser. Porque, al proseguir su perorata desde una nube, forzosamente ha de ver allí abajo a la entera humanidad como diminuta. Y, por ende, metonímicamente, si se trata de “figurillas” también pueden considerarse “juguetes”.

¡Dichoso estado y regiones dichosas estas en que puedo mirar a Irene, a mi hermano, a Peña, a doña Javiera, a Calígula, a Lica y demás desgraciadas figurillas con el mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando era niño!³⁵⁰.

6. A manera de conclusión

La incitación cervantina de Isidora por trocar su apellido en Aransis, resulta igual de punzante que en Máximo, pero la protagonista la exterioriza constantemente con la mayor vehemencia imaginable, de modo que, al escuchar sus propios asertos los realimenta. En cambio, nuestro antihéroe encierra la incitación en pos del ideal en su conciencia, donde las dualidades rebotan con análoga violencia, pero sin disfrutar del punto de fuga que supondría ir actuando entre los vaivenes de su desesperación. Por ello Isidora, amalgamada en el relato a los casos de histeria en la Salpêtrière, resulta un calco de Máximo, diríamos hoy, neurótico, herido constantemente por las silenciosas contradicciones que le asaltan. Si Galdós, en la transformación diegética del mito de la identidad, apura la incitación de Isidora en público, o sea, en el medio naturalista, preponderando la obsesión de su protagonista por ser otra, a Manso, animado por un ideal quijotesco en positivo, a través de su esperanza en la educación, su buen amor y el “otroísmo”, le otorga la recompensa de la *anagnórisis* negada a una perdida Isidora “animalizada”, al precio de “desaparecerle” del *cuadro* de la existencia novelesca.

Como puede observarse, con objeto de elaborar este estudio intertextual, los cuatro momentos de la identidad en *La desheredada* han sido enriquecidos en *El amigo...* con el *marco* desdoblado en la inicial nebulosa del no-ser y la conciencia ulterior parloteando desde el Limbo.

³⁵⁰ *Ibid*, p. 303.

<i>La desheredada</i>	<i>El amigo Manso</i>
Autobautismo	Nebulosa del no-ser
Aventuras	Autobautismo
Desnombrarse	Aventuras
En las “muertes”	Noluntad
	Muerte
	Nebulosa del Limbo

La indecisión de Isidora sobre su verdadero nombre fue analizada, en nuestro estudio anterior, integrada al momento de su autobautismo, puesto que sus dubitaciones coyuntan, inmediatamente, con la certidumbre obsesiva que anima toda la novela: “juro que soy quien soy”, especulada en la declaración identitaria de don Quijote “yo sé quién soy”. En esta conjunción declarativa, se observa que Isidora debe acompañar su ansia por ser otra con un juramento, cuando el caballero andante se muestra libremente seguro de ser quien quiere ser en todas sus sentencias identitarias, mientras Manso se crea y se disuelve lúdicamente, sabedor de que al fin su ansiada identidad corresponde a la de una criatura de ficción a través del tiempo de la metanovela.

En el “juro” añadido de la Rufete, expuesta a la realidad biográfica exterior, no solamente subyace su rasgo obsesivo, sino su condición de fémina como individuo desequilibrado enfrentado al conflictivo entorno lukácsiano. Sabemos a qué conducirá la incitación de la Rufete, a la cárcel, pues su ideal se subsume en la suplantación legalmente penada por una existencia real, la que fuera de Aransis.

Sin olvidar que el ideal de raigambre quijotesca, dentro de la gradación de la intertextualidad del mito, resulta históricamente negativo en la Rufete y metafísicamente positivado en Máximo, analicemos ahora algunas diferencias entre ambos antihéroes, centradas en la diferencia de sexo.

Una gran parte de las declaraciones identitarias de Isidora, son las propias de su condición femenina, enfrentada al modelo de mujer decimonónico. La obsesiva conducta de la protagonista se debe a la falta de educación, problema irresuelto en la sociedad contemporánea de Galdós, en la que bascula la incitación isidoriana. Reclama el autor para

la mujer una mayor formación, en su afán moralista por curar a sus contemporáneas del “quiero y no puedo” y su funesta afición a los abalorios, vestidos y mansiones, como símbolos inclinados a sostener la avidez de volar “con alas postizas”. Pero Galdós se guarda de decirnos cómo hubiera podido ser educada la antiheroína en un medio social que condena la existencia femenina al límite de ser tan solo un “ángel del hogar”.

El vacío en el que se malogra Isidora queda transformado, en el delirio de Manso, como “fiebre del vacío”. Así es como el desengaño final de la obsesionada marquesa de Aransis, motivado por su carencia de educación, se trasfunde a *El amigo...*, pues, el autor canario

estaba ahora impaciente por diseñar una novela que permitiera a su protagonista no sólo tener opciones, sino también y lo que es más importante, cometer innecesarios errores³⁵¹.

La capacidad de decisión o libre albedrío que ostenta y practica Máximo Manso contrasta con la naturalista y no por ello menos cervantina Isidora. Galdós corrige así la “unilateralidad” de su anterior protagonista con la “conjunción de libertad y servidumbre” que ejemplifica la biografía del profesor krausista, quien idealiza el mismo desastre que le deshace.

Nos parece del todo recomendable expresar aquí las notables diferencias entre Isidora y Máximo, pues, gran parte de las afirmaciones de Isidora se establecen contra un medio ambiente que le es cruelmente adverso, más allá de su deseo por ser aristócrata. Por tanto, creemos que el vaivén en que se configura *La desheredada* es, sin duda, mucho más incisivo y trágico que el de Manso.

Entre las múltiples declaraciones de la Rufete, recordemos aquellas que solamente pueden pertenecer a su condición femenina, como problemática añadidura a la del profesor, respetado primero y encanecido después, cuya desilusión se resuelve en la intimidad de sus soliloquios, graves al iniciarse el tránsito de su muerte y abiertamente gozosos en el más allá.

³⁵¹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 129.

Veamos algunas declaraciones identitarias emanadas de la incitación quijotesca cruzada por la condición femenina de Isidora: “Mi ideal es ser rica”, “su dinero de usted no basta para pagarme... valgo yo infinitamente más”, “como Dios me abandona yo me vendo”, “yo no soy mala, es que las circunstancias me obligan a parecerlo”, “yo soy, yo soy... una cualquiera”, “ya no necesito para nada la dignidad y la vergüenza”, “nosotras nos vengamos con nosotras mismas”, “ser libre y hacer lo que se me antoje”, “¿conque nombre y posición?, ¿conque no puedo con mi nombre y quiere usted que tome otro sobre mí?”, “por mi hijo y por usted consiento en ser Isidora a ratitos”, “de cordera me he vuelto loba. Ya no soy noble (...), ya no soy noble”³⁵².

La vertiginosa degradación de vocablos animalescos nos da cabal idea del acicante conflicto que enfrenta a Isidora con su medio ambiente, con un tú no subjetivo, petrificado en la intolerancia de los demás, que se afana en convertirla en víctima social, cual pieza de caza cruelmente perseguida, cuando el autor, en omnipresente narrador, certifica su perdición conduciéndola con el símil de la naturaleza salvaje, hacia el

voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo³⁵³.

En *La desheredada*, las fatalidades, que no sólo están impuestas desde fuera sino que son exacerbadas por Isidora, actúan también como trasunto histórico perdiendo así, por la crítica social galdosiana, toda posibilidad de *coincidentia oppositorum*. En cambio, por la *anagnórisis* se análoga Manso al andante caballero. Habiendo ejercido su libre albedrío vuelve a la inexistencia saliendo del *cuadro*, o sea, recupera el *ser* al perder el tema.

El libre albedrío casi no figuraba en la deficiente educación de Isidora, trastornada por lecturas folletinescas y la loca idea imbuida por su tío. La *anagnórisis* de la Rufete se transforma sólo en rabia, quedando expuesta a la ignominia social, confinada al peor extremo de su idea fija por lo que, en taineana y naturalista progresión, será definitivamente condenada a la anonimidad.

³⁵² Galdós, *La desheredada*, pp. 314, 322, 374, 393, 434, 465, 467, 476, 477, 478, 479.

³⁵³ *Ibíd.*, p. 480.

¿Tú te enteras?... Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla³⁵⁴.

Consecuente y fino observador, por las dotes experimentales de don Benito no se pierde ni un ápice de verosimilitud, pues, en su momento histórico, Isidora como España, no podía ser más que un carácter montaraz, excluida de toda educación, disponiendo de un estrechísimo margen de libertad. Falta de atributos tensados, además, por ser mujer en feroz lucha por la aristotélica actualización de su potencia. Es decir, en la doble limitación que su tiempo impone, forzándola a tomar el nombre de alguien (por ejemplo, el de su último pretendiente José de Relimpio) o cayendo en deshonrosa prostitución para garantizarse la mínima supervivencia. Proceso de disolución identitaria en el ideal de Manso y en el anonimato de Isidora, cuya superación reserva Galdós para Fortunata, después de la azarosa salvación mediante el ideal amoroso de Amparo Sánchez Emperador.

Muy otra será la andadura de los protagonistas, en la siguiente novela de don Benito perteneciente al gran tema de la educación, *El doctor Centeno*, en la que el autor otorgará más peso al romanticismo que denosta, insistiendo en el gran tema cervantino del exceso de lecturas y románticas ensoñaciones.

La figura de la antiheroína Rufete, dentro del ciclo naturalista, continuará en una especie de intrahistoria unamuniana de las protagonistas femeninas. Máximo Manso, sin embargo, se imbrica ya en el mito quijotesco de una identidad positivada por el ideal, pues, junto a Fortunata, sustituye el extremo de la obsesión por su ideal, enriqueciendo espiritualmente el ser y relegando saludablemente el parecer, aunque la lección de Galdós extreme su clarividencia en irónico y renovado perecer. Ahora, don Benito, se lleva a su *amigo Manso* hacia

un marco de luz increada, la de la gloria, (...) con un marco de fantástica materia³⁵⁵.

³⁵⁴ *Ibíd*, p. 465.

³⁵⁵ “Clarín”, «El amigo Manso», [Sotelo], p. 100.

El vaivén con que hemos ido refiriéndonos al “pastel de risa y llanto”, como *modus operandi* galdosiano, subyace cual fértil evidencia de la transformación diegética cervantina. Identidad que en Máximo sólo puede actualizarse en su flujo de conciencia, anegado por la ignorancia de los otros y cosificado al modo naturalista. Su desbordante ideal no puede producir síntesis alguna en la realidad del momento, siempre zaherido por el *tú* de los demás rechazando el subjetivismo del *yo*. Así vemos como en *El amigo Manso*, el mito quijotesco es inicialmente positivado para ser luego negado y dilatado a través del viaje *post errorem* de un Manso otro, ya filtrado y frustrado por y en la peripecia, resuelto el conflicto como espíritu que era, grácilmente devuelto a “los espacios de la idea”. Se hace así evidente que el vaivén mansista, aplicado a la gradación positiva del mito quijotesco de la identidad, cual hipertexto del que incitara a don Quijote y a la Rufete, insufla de posibilidades narrativas el entero ciclo naturalista del autor canario, pues,

es verdad, como ha dicho Ortega y Gasset, que toda obra maestra lleva como una filigrana interior la obra cervantina y que en el caso de Galdós, como agrega brillantemente Montesinos, su novelística mengua o crece según se niega o se abre al quijotismo³⁵⁶.

³⁵⁶ R. Benítez, *Cervantes en...*, p. 14.

III. El yo del tú en *El doctor Centeno (1883)*

Cada cual forja su fortuna con su carácter

Cornelio Nepote, Atico, II, 6

Él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos

Miguel de Cervantes

Mi yo es un yo ajeno

Benito Pérez Galdós

1. Preámbulo

1.1. La transformación diegética

Al abordar la tercera novela galdosiana, *El doctor Centeno* (1883), resulta necesario traer a colación el marco en que se desarrolla nuestra investigación. Desde *La desheredada* (1881), venimos efectuando una labor comparativa entre los parlamentos que pronuncia don Quijote sobre su identidad, y los de Isidora Rufete y Máximo Manso, imbricados a los referentes o dualidades cervantinas clave para el tema. Recordemos que la antítesis fundamental, imaginación/realidad contiene otras dualidades y subtemas tales como; locura/cordura, voluntad/noluntad, lecturas/erasmismo, aventuras, amor idealizado, etc. Ya entonces advertimos que cada novela incidiría en ellos de distinto modo, prestando más relevancia a ciertas antinomias para dejar las demás en claroscuro, en función de la gradación que adopta el mito cervantino en cada obra del autor.

Para orientar de nuevo el proceso intertextual, partimos de la división tripartita de Rubén Benítez, quien inspirándose en la teoría genettiana, diferencia tres estadios para analizar los hipertextos galdosianos: la crítica, las citas y alusiones y la transformación diegética. Recordemos que nuestro estudio se enmarca en la intertextualidad de transformación diegética o tercera variante apuntada por el autor, aunque también citemos, esporádicamente, aquellas citas y alusiones tendentes a enriquecer nuestro análisis de la novela.

1.2. Héroe y heroína

La función de prisma³⁵⁷ o reflexión que ejerce el principal protagonista de *El doctor...*, Felipe, Celipín, Flip o Aristóteles, propicia que Galdós traslade parte de la trama a *Tormento* (1884), resolviendo el asedio de Amparo por parte de Pedro Polo en la relación con Agustín Caballero. O reaparición balzaquiano naturalista que Galdós recrea en ambas novelas. Dado que nuestra investigación intertextual contempla cuatro novelas del ciclo, este deslizamiento hacia Amparo Sánchez Emperador como protagonista del siguiente

³⁵⁷ G. Gullón, «Unidad de *El doctor Centeno*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-51-52, octubre 1970 a enero 1971, p. 580.

relato, resulta ahora inmejorable ocasión, en el ecuador de la investigación, para diferenciar el conjunto de protagonistas masculinos del de las heroínas galdosianas.

Hasta aquí podemos observar que el carácter de Isidora, se separa netamente del de Máximo Manso y que el mito quijotesco de la identidad, fundido al gran tema de la educación, se juega de muy distinta manera en una y otra novela. Al arribar a Felipe Centeno en *El doctor...*, la novela que mejor le vivifica, Galdós deja en la oscuridad el relato de la Emperadora, para emerger como protagonista en *Tormento*. De tal manera que el procedimiento balzaquiano, en el autor canario, no solo alude a la transmigración y diferente focalización de los personajes de una a otra novela, sino que también es interna y se produce en la diégesis de la obra que nos ocupa. Alrededor de la búsqueda de identidad de Celipín y Alejandro, Galdós deja la temática amorosa en penumbras, apuntando al deseo contenido de Pedro Polo hacia Amparo. Y a la Tal aludida con mínimo y vergonzante apodo, como desdibujada amante de Miquis, mutada como Carniola en el delirio del moribundo. No sólo la novela está protagonizada por dos figuras masculinas, sino que la presencia de personajes femeninos y el subtema amoroso, siguiendo con la metáfora de un Felipe como prisma espejeante, quedan diluidos por la peripecia identitaria que ambos interpretan en primer plano.

Sirva este preámbulo para anunciar nuestra intención de diferenciar claramente los protagonistas femeninos de los masculinos en las siguientes novelas, pues, en la transversalidad de la producción de don Benito, *El doctor.....*, como novela pedagógica, nos parece actuar como una clara inflexión para constatar cuán distinto resulta hacerse una identidad, perteneciendo a uno u otro sexo. S. Gilman corrobora dicha discriminación y entrelazamiento entre protagonistas femeninas, recordándonos la dedicatoria a “los maestros de escuela” que inaugura *La desheredada*:

... tratar de imaginar a Isidora educada por Máximo Manso en vez de por Santiago Quijano-Quijada equivaldría a imaginar una novela completamente diferente³⁵⁸.

La diferenciación del conjunto de personajes masculinos en la “segunda manera”, se configura, por tanto, con *El amigo Manso* (1882) y el fracaso de la impronta krausista,

³⁵⁸ S. Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 127.

dilatado hasta *El doctor...* en el cual, como veremos, el fracaso educativo encarna en ambos héroes de muy distinto modo. En cambio, el conjunto de heroínas incitadas por hacerse con una identidad propia, arranca en la inaugural novela naturalista de *La desheredada* (1881), se continúa en *Tormento* y llega a su clímax con *Fortunata y Jacinta* (1886-7). De este modo, nuestro estudio del mito quijotesco en Galdós, que se iniciara con Isidora y Máximo, discrimina ahora ambos conjuntos y se sostiene en el convencimiento de que hacerse con un proyecto de vida, llegar a ser quien se es o caer en la incitación de luchar denodadamente por ser otro, conforma caminos divergentes según se trate de heroínas o héroes.

A esta quijotesca aventura de análisis intertextual nos aprestamos ahora, en compañía de los distintos estudiosos que nos guían, al estudio de *El doctor Centeno*, imantados por la creencia de que

es verdad, como ha dicho Ortega y Gasset, que toda obra maestra lleva como una filigrana interior la obra cervantina y que en el caso de Galdós, como agrega brillantemente Montesinos, su novelística mengua o crece según se niega o se abre al quijotismo³⁵⁹.

J. Hoddie se explaya sobre la intertextualidad practicada por Galdós, enumerando las distintas hebras que animan la diégesis: el *Lazarillo* para el héroe inicial, *Don Quijote* en la pareja protagonista, *El libro del Buen Amor* en la coincidencia del nombre de Polo y, la figura del Nazareno en la postrera pintura de Miquis, para finalizar, con lo que, en verdad, resulta para nosotros lo más sugerente, que “las más distintas formas de intertextualidad enhebrarían, en suma, *El doctor Centeno*”³⁶⁰.

Dentro de la trama de múltiples hebras de *El doctor...* aquellas que prestan mayor solidez a nuestra metodología intertextual, en busca, diríamos, de los hilvanes del mito, aquí entreverados con múltiples cruzamientos y disrupciones, tenemos: la reaparición balzaquiana, la recreación picaresca, el diálogo del *yo* anclado en el *tú*, el modelo de la *Bildungsroman* y la polionomasia de sobrenombres en múltiples variantes. Pues, en esta novela, los distintos apelativos con que, sobre todo los demás, bautizan y rebautizan constantemente a los héroes, así como Miquis a Centeno, jalonan con meridiana

³⁵⁹ Benítez, *Cervantes en ...*, p. 14.

³⁶⁰ J. T. Hoddie, en B. P. Galdós, *El doctor...*, [Mainer] p. 25.

transparencia las distintas fases de esta fraterna aventura por los meandros de la búsqueda de identidad. Hilvanes esencialmente arracimados en busca de la plenitud o bondad del mito cervantino, tal como pretendemos demostrar a través del cuarteto novelesco.

2. Entreveradas tranches de vie

2.1. Argumento

El primer tomo de *El doctor...* nos presenta al *héroe* recién llegado a Madrid desde su pueblo minero de Socartes, con la ambiciosa pero inconsciente intención de estudiar y convertirse en médico. En su encuentro con Miquis, conoceremos algunos de los personajes del entorno del malhadado poeta, (Cienfuegos, don Florencio Morales y Temprado, Saturna, Ruíz y doña Virginia). Alejandro Miquis desaparecerá del primer plano, para ceder protagonismo a Centeno iniciando su primera aventura, entrando a servir a su primer amo, el desalmado sacerdote Pedro Polo, mortificante maestro donde los haya. En la escuela del clérigo, descubriremos el entorno familiar de Polo (doña Claudia, Marcelina, Clío), junto al “cerato simple” de don José Ido del Sagrario, maestro y víctima del director de escuela, hasta arribar a la intransigente y nada compasiva decisión del impulsivo siervo del Señor, quien arroja de su casa y escuela al travieso muchacho.

Al finalizar el primer tomo, el narrador establece una poderosa bisagra, por demás reveladora de la estructura novelística y la intencionalidad del autor, con la frase “en vez de un héroe ya tenemos dos”³⁶¹, expresión paradigmática de su característica manera de servirse del recurso del folletín. En el segundo tomo, contemplamos la dilatada andadura de la pareja de estudiante y criado, cruzada por múltiples aventuras, espejeando nuestras etapas del mito cervantino, hasta asistir a la quijotesca desaparición de Miquis, tensada en la coda dramática final o *showing* que en su diálogo semina la continuidad de Felipe hacia *Tormento*, ya rebautizado como “Aristóteles”. Diálogo entre el antiguo y bondadoso maestro Ido y el desconsolado Felipe que del mismo modo prosigue en el capítulo inaugural de la siguiente novela.

³⁶¹ Galdós, *El doctor ...*, p. 259.

2.2. La educación y el dinero

Los estudios críticos sobre *El doctor...* presentan una amplia serie de vectores, sobre temas tales como si la novela debe adscribirse a lo pedagógico, insertada en el “gran tema de la educación” o al de la “locura crematística”, sobre la falta de unidad de la misma, sobre la disyuntiva en considerar o no a Felipe como protagonista o sobre la andadura transversal de Celipín desde *Marianela* (1878) a *Tormento*.

El propio Montesinos advierte, en tal sentido, que El doctor Centeno tiene que ver “con las últimas vibraciones de El amigo Manso” y que resulta una “novela indecisa en lo crematístico como en lo pedagógico pero en la que creo que el tema del dinero se acentúa con mayor fuerza que en La desheredada”³⁶².

El resultado de nuestro estudio, sobre la intertextualidad del mito quijotesco de la identidad en las obras naturalistas de Galdós, nos conduce a respaldar sin fisuras la opinión del erudito, al ver en el carácter krausista de Manso y en su antinovela, la semilla más ideológica de un fracaso educacional, dramatizada en el “molde” ideal y la domesticación a la “hechura” de la realidad. Tensión lukácsiana que continúa en *El doctor...* elaborada con un mayor “efecto de realidad” naturalista, en cuanto a la riqueza de situaciones, la polifonía de personajes y el *flow* en que la mayoría de ellos se diluye -sobre todo Amparo y la Tal desde el “prisma” Felipe-, dejando en primer plano la aventura de hacerse a sí mismo, desdoblada entrabos protagonistas.

Si, según Montesinos, la temática de la novela se trama menos en torno a la educación, escorándose hacia lo crematístico, para nosotros, uncidos al mito de la identidad, no vemos en su desarrollo indecisión alguna sino más bien un extraordinario enriquecimiento en la dilatación del tema. Desde lo pedagógico, el relato alumbra, situaciones y peripecias como la miseria, el hambre, la precariedad del hábitat, el empeño de vestimenta o libros, el salvaje método de impartir conocimientos, el préstamo entre unos y otros, la bohemia de la estudiantina, la vergüenza por limosnear y un amago de robo, que en nuestro estudio se observan como dualidades y motivos. Todo esto, y cuanto nos proponemos investigar es consecuencia, precisamente, de la preocupación galdosiana por “el gran tema de la educación”, que a su vez depende del tema cervantino axial por hacerse con una identidad

³⁶² Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, pp. 20-21.

propia, galvanizada por el *animus jiocandi* de lograrla a través del incitado vaivén de imaginación/realidad.

En la cita de Montesinos, adscribiendo la novela tanto a lo pedagógico como a lo crematístico, se encuentra un vocablo fundamental para clarificar nuestro estudio. Si el vaivén marcara la estructura de *El amigo...*, en *El doctor...* la supuesta indecisión de lo crematístico resulta esencial en la intencionalidad del autor. ¿De qué forma opera don Benito con este subtema? Como la vía prosaica en oposición a la trascendencia de la fusión entre ambos protagonistas. Siendo las biografías protagónicas netamente disímiles, será primero en el despilfarro del dinero donado por la tía al sobrino y, después, en la angustiada búsqueda del mismo, lo que una con mayor fuerza a los *a láteres*, amalgamando a los protagonistas en uno solo. A partir de la extrema carencia de recursos por la que se deslizan desde el quinto capítulo, “Principio del fin”; los “héroes” dan en conformar una empresa conjunta, cuyo objetivo no es otro que la desesperada búsqueda de dinero, pero no en el sentido de riqueza o patrimonio acumulado, ni como fruto periódico de la remuneración por un trabajo, sino del dinero como desventura cotidiana perseguido para aliviar el hambre. Se hacen, pues, mendigos de la cotidianidad, arrancándole a cada día misérrimas cantidades, renovando la imperiosa búsqueda del día siguiente.

Medio de los medios, medio esencialmente, el dinero produce en Alejandro efectos de droga, como pudieran producirlos un estimulante, un alucinógeno o un afrodisíaco³⁶³.

El incesante desprecio y gusto por el dinero conforma, por tanto, si no el tema de la novela sí el más relevante subtema, en la angustia de tenerlo y no tenerlo. Es, por tanto, uno de los más destacados motores narrativos que, con inusitada energía, fusiona al amo bohemio con el siervo picaresco, provocando que la febril tarea de conseguirlo se destine no sólo a entramar las desventuras finales, sino a acentuar la trascendencia de la relación afectiva que fusiona, con extraordinaria y verosímil coherencia, el *animus* de los héroes dando pleno sentido a la interrelación subjetiva que denominamos “el yo del tú”. La contingencia crematística, como subtema del tema educacional, se despliega por mano de don Benito como renovada metáfora de la cervantina búsqueda de otra identidad, filtrada por los

³⁶³ Montesinos, *Galdós*, p. 86.

avatares que sacuden el fin de siglo a través del carácter de Miquis, y como metonimia o extensión del superviviente Centeno arrastrado por la inconsciencia de su amo.

La prístina continuidad entre *El amigo...* y *El doctor...*, alrededor del tema educacional, nos ofrece la posibilidad de orillar la supuesta falta de unidad a la que se refiriera su más conspicuo crítico Leopoldo Alas y más recientemente negara Germán Gullón (1971). En su reseña de la obra, publicada en *El Día* (5/8/1883), “Clarín” destaca el mérito de la novela justamente por el carácter transmigrador de Felipe, “como personaje que ha de ser protagonista, o por lo menos testigo constante de una serie de narraciones”, pero desde la recreación del mito quijotesco, lo más sobresaliente es su admiración por la división de la estructura novelesca en dos partes, dos novelas artísticamente entrelazadas alrededor de sendos protagonistas:

... en el primer tomo es Felipe, el de Socartes, el héroe indudable, y en el tomo segundo se le sobrepone Miquis, el estudiante poeta, una de las figuras hechas con más cariño, más sentimiento y mejor estudio por el creador de Isidora la Desheredada³⁶⁴.

Con “Clarín”, podemos considerar que Felipe Centeno protagoniza su novela o primera parte y Miquis la suya en la segunda, acompañado por su leal criado. Una sigue a la otra cronológicamente, mas si en la primera el protagonista indiscutible es Felipe, siendo la presencia de Miquis más tenue, sin duda los avatares de ambos preponderan en la segunda, tanto filtrados por la conciencia del héroe de Socartes como directamente en los diálogos, pues,

... ante los hechos y acciones que componen la vida del estudiante Miquis el narrador pone un prisma, Centeno, y en él se refleja la existencia romántica de su amo (...). Ya no es el “siempre abnegado, siempre la lealtad misma (al cual), nunca logramos verlo del todo, pues su entidad es tan escasa que se nos pierde”, como lo ve Montesinos, sino que tiene una entidad definida: es el prisma humano a través del cual se filtran los hechos que ocurren en la novela; es también quien mide y sopesa las acciones de los demás, y según su manera de verlas nos la transmite el narrador³⁶⁵.

³⁶⁴ Leopoldo Alas “Clarín”, «El doctor Centeno», en A. Sotelo, (ed.), *Galdós novelista*, Barcelona, PPU, p. 114.

³⁶⁵ Gullón, “Unidad de *El doctor...*», p. 580.

2.3. Desdoblamiento

Felipe es la conciencia que discurre en el primer plano de la novela, pero una conciencia muda, pasiva y victimista, en la primera parte, bajo el látigo de “la letra con sangre entra” de su primer amo don Pedro Polo. Y será en la segunda, en la aventura de adquirir una identidad plena cuando, en intenso diálogo con Miquis y progresivamente, Celipín vaya generando su propia voz. Voz tímida pero clara, que sobresale en el colofón de la novela en su diálogo directo con don José Ido del Sagrario, cuando manifiesta su enfado con Cirila por haberle robado la levita a su amo y su congoja por la pérdida de Miquis y, también, cuando verbaliza su primer no al negarse a considerar el trabajo que le propone don José. Estamos, por tanto, ante la azarosa formación de un joven que culmina con un conato de identidad propia. Así vivifica don Benito el mito quijotesco en positivo, a través de la serie de aventuras de Felipe, las cuales implican una transformación psicológica hacia su verdadera identidad, apuntando a una plenitud que se verificará a través de su acción salvadora de Amparo en *Tormento*, aun cuando se aminore su protagonismo quedando en segundo plano.

Habíamos estudiado una desgraciada y frustrada búsqueda de identidad, la de Isidora Rufete. Y una identidad supuestamente ideal fracasada ante la realidad pero plena en el desdoblamiento metaliterario entre narrador y protagonista, la que estructura *El amigo Manso*. En *El doctor...*, la misma búsqueda se dobla en dos protagonistas y se desdobra en dos maneras de llegar a ser o plantearse el conflicto lukácsiano entre individuo y sociedad. Las dos novelas o la novela dividida que configuran *El doctor...*, nos muestra la búsqueda de identidad de los protagonistas, irradiando las andanzas de nuestra inmortal pareja cervantina. El modo naturalista alrededor del mito fructifica aquí, al modo de una *matriochska*, enriquecido por un toque quevedesco propio del género de la picaresca. La picaresca galdosiana alrededor de Felipe delimita la primera parte, en la que reverbera el modelo de la novela de formación goetheana, para luego fundirse con la incitación de formación moderna en Miquis. Reunidos ambos como protagonistas en la segunda parte, les vemos entrelazados a sus aventuras, en su divergente manera por hacerse con una identidad. Igualmente incitada pero ascendente y positiva en Felipe de Socartes. Dramáticamente incitada y coronada con la muerte *post errorem* en Miquis del Toboso.

La presencia de Felipe, viajando desde Socartes con la ayuda del primer préstamo por parte de Marianela, para arribar a la villa y corte, realza su ilusión por convertirse en “Doctor”, paralela a la obsesiva incitación quijotesca, prontamente desleída en el “quiero y no puedo”. El moldeado del mundo o sus circunstancias junto a su casi nula predisposición al estudio, truncará la consecución de su objetivo, lo cual será compensado por su generosidad espiritual, marcada por la fiel y desinteresada entrega al estudiante poeta. Evolución psicológica, emocional y sentimental de Felipe junto a su amo en *El doctor...* que se continuará en su decisiva intervención, alejado de la pasividad que le constituyera, con Amparo en *Tormento*. Migración de Centeno que evidencia la intuición artística del autor en la recreación del método balzaquiano de *La comédie humaine*, que más adelante nos aprestamos a estudiar.

Insistir en la supuesta debilidad del personaje, vertido en la acción de cinco novelas – *Marianela*, *La familia de León Roch* (1878), *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*- no quita que prestemos la mayor atención a la forma en que don Benito estructura la vida del protagonista más débil en la obra. Las entreveradas *tranches de vie*, con sus personajes en situaciones interrumpidas o mínimamente desarrolladas, y la limitada conciencia de Celipín en el relato, permiten al autor efectuar operaciones estilísticas de largo alcance, coronadas bajo el irónico título de la novela. Tomemos, pues, esta fábula como un todo originalmente estructurado y analicémosla en su totalidad, como objeto artístico tan autónomo como entrelazado, siguiendo así la visionaria opinión de “Clarín” desde el presente, pues ya declarara, el notable crítico de la obra galdosiana, que

... cuando se podrá juzgar bien, como composición, *El doctor Centeno*, será cuando pueda verse en conjunto el todo del que es parte³⁶⁶.

Es decir, ahora que conocemos la totalidad de la novelística del autor canario es cuando podemos afirmar con rotundidad que lo más relevante de *El doctor...* es su intencionalidad, basada en un poderoso “efecto de realidad”, a través del entrecruzamiento de sendas biografías en vital tejido narrativo.

James Hoddie, ha preferido centrar la defensa de la unidad del relato en su propia dinámica interior. *El doctor Centeno* viene a ser una exploración de “los modos de saber novelesco”, un juego de espejos y de rebotes con

³⁶⁶ “Clarín”, «El doctor...», en [Sotelo], p. 114

referentes literarios en los que Galdós está pensando y, a la vez, una reflexión bienhumorada sobre las vacilaciones y las limitaciones de todo conocimiento de la realidad³⁶⁷.

3. De las entrañas del siglo

Si admitimos que la unidad del relato proviene de la función de prisma³⁶⁸ humano encarnado en Celipín Centeno, veremos que el procedimiento galdosiano no solamente no carece de unidad sino que resulta necesario para aportar otro hilván intertextual de largo alcance estilístico. Don Benito recrea la reaparición balzaquiana de *La comédie humaine* en su “segunda manera” naturalista y la estrena, precisamente, en *El doctor Centeno*, incluyendo la obra en un nuevo conjunto. La trilogía transmigradora³⁶⁹ de personajes, que se inicia con *El doctor...*, se continúa en *Tormento* y llega hasta *La de Bringas* (1884), siendo *El doctor...* “de inspiración estrictamente balzaquiana”³⁷⁰. Sin embargo, debemos advertir que

Galdós incorporó la técnica de los personajes repetidos en sus textos, a partir de *El doctor Centeno*, aunque nunca utilizó el procedimiento tan extensamente como Balzac. A diferencia de éste, Galdós jamás volvió a los textos anteriores a *El doctor Centeno* para cambiar nombres y fechas e integrar, así, sus primeras novelas al resto de su cosmos literario³⁷¹.

La distinta focalización de cada protagonista acercándose y alejándose de la diégesis, convierte el perspectivismo cervantino en multiperspectivismo galdosiano y, sin duda, la reaparición balzaquiana ofrece a Galdós la posibilidad de enriquecer su *modus operandi*. Pero la técnica del novelista francés guarda notables diferencias con el procedimiento galdosiano. Diferencias profundas por trascendentes, arracimadas a la generosidad y el humor de raigambre cervantina con que el autor mueve a sus criaturas entreveradas por el *écran* zolesco, el cual le permite filtrar los datos de la observación para colocarlos en admirable experimentación galdosiana.

³⁶⁷ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 25.

³⁶⁸ “Con *El doctor Centeno*, (Galdós) estaba intentando (...) una narración focalizada desde un observador interno que no prestaba su voz al relato en sí más que en sus intervenciones en calidad de personaje”. T. Barjau y J. Parellada, en B.P. Galdós, *Tormento*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 40 (citamos por esta edición).

³⁶⁹ “La trilogía como tal era un proyecto inicial que indudablemente se enriqueció en el *in fieri* de la propia escritura, siempre condicionado por las exigencias de que las distintas entregas pudieran ser leídas como la *Comedia humana* o los *Rougont-Macquart*, siguiendo la secuencia cronológica por separado”. *Ibid.*, p. 41.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

³⁷¹ Roberta L. Salper, «Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa», Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 21.

La novela como se ve en Bouvard y P., en *La joie de vivre* y en Tormento es una nueva fuente de conocimiento. Debo advertirle que incluyo a Centeno en Tormento, hablo en general de su nueva serie, de su plan y manera y procedimientos actuales³⁷².

Esta declaración clariniana de abril de 1884, sobre la reaparición de personajes, completa la que, en agosto de 1883, remitiera la calidad de *El doctor...* a “cuando se pudiera ver en su conjunto”³⁷³. En su epístola, “Clarín” reconoce la maestría de su colega al jugar balzaquianamente con el personaje de Celipín al que, sin embargo, más allá de *El doctor...*, don Benito no habrá de conceder mayor protagonismo.

3.1. La transmigración de personajes

En *El doctor...*, nuestro hilo de investigación intertextual se convierte en un hilván, puesto que analizar a Centeno, supone verlo siempre transversalmente, emergiendo en *La familia de León Roch* y *Marianela*, pasando a primer plano en la presente novela, en desdoblada búsqueda de la identidad fusionado a Miquis, hasta protagonizar su primer gesto identitario en *Tormento* y diluirse en el ulterior segundo plano que ocupa en *La de Bringas*. Mientras y gradualmente, en la producción galdosiana se sumerge el gran tema educativo y despunta el de la “locura crematística”, que ya vibrara en el despilfarro practicado por Isidora, incidirá en la Rosalía de *Tormento* y será auténtica locura en *La de Bringas*, protagonizada por la misma Rosalía Pipaón de la Barca que aparece junto a la protagonista de *Tormento*. Sin duda, la dificultad de seguir este hilo balzaquiano internovelístico está en relación directa con la magnífica operación estilística con que don Benito conforma la trilogía.

En la transmigración de Centeno, desde *La familia de León Roch*

Felipín pierde su antigua función de testigo para asumir papel dramático de mercurio y de personaje coral para luego desaparecer en *La de Bringas*³⁷⁴.

A don Benito siempre le interesó la técnica de la reaparición trabando *La comédie humaine*, pero era algo más que una técnica. Era una senda de investigación y

³⁷² L. Alas “Clarín, en A. Sotelo, «Galdós y Clarín: la novela, una nueva fuente de conocimiento», Carta a Galdós, 8-IV-1884, Madrid, *Orbis Tertius*, núm. 3, mayo 2008, p. 6.

³⁷³ “Clarín”, «El doctor...», [Sotelo], p. 114.

³⁷⁴ Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, p. 40.

experimentación que no podía escapársele, que debía dar cuenta y reflejar los movimientos de la sociedad de su tiempo, un molde en el que iría acrisolando los grandes temas que dibujarían su cronotopo matritense, porque

los personajes que aparecen, desaparecen y reaparecen en las ciudades mentales de Zola y de Galdós (...), no deben ser considerados sin más como imitaciones de los de Balzac. No son meros productos de una técnica prestada. Más bien se deben entender como el retoño natural de una forma de conciencia especial que todos los autores compartieron con sus lectores y que era sinónimo de “les entrailles de leur siècle”³⁷⁵.

Eran, por tanto, personajes que pululaban en la mente del autor canario, pujando por salir de nuevo “porque (estaban) esperando una oportunidad para hacerlo de modo parecido a las múltiples personalidades sumergidas de ciertos enajenados”³⁷⁶, o tema cervantino paradigmático de la producción galdosiana. “Conciencia especial” de don Benito para conseguir el ansiado efecto de realidad con la técnica balzaquiana transformada en “sistema” de múltiples capas y componer así el fresco de su clase media novelada, tal como declarara en el prólogo a *Misericordia* (1897).

Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores, El amigo Manso, Miau, los Torquemadas, etc., y del mismo modo, del contingente de *Misericordia* pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la Historia³⁷⁷.

O nueva forma con la que el autor canario hace suyo el *train train* zolesco. Respecto a la reaparición de nuestro segundo protagonista, Alejandro Miquis, ya conocíamos a su hermano Augusto, médico cuya presencia llegará a *Tristana* (1895). Alejandro figura de nuevo al comienzo de *Fortunata y Jacinta*, como miembro de la estudiantina de Juanito Santa Cruz, hasta “que se murió el año 64 soñando con la gloria de Schiller”. Don José Ido del Sagrario, disfrutará de un itinerario más dilatado, en *El doctor...* dirigiendo la escuela de Pedro Polo, retornando en *Tormento* como escribiente de folletines hasta *Lo prohibido* (1884-5), y cual espolique en *Fortunata y Jacinta*. El prestamista y usurero Torquemada además de titular su propio ciclo de narraciones (1889-1895), cuenta con insignificante

³⁷⁵ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 200.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 200.

³⁷⁷ B. P. Galdós, «Prefacio a *Misericordia*», en L. Bonet, (ed.), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1990, p. 208.

presencia en *El doctor...*, para ser después acreedor de *La de Bringas* y socio de doña Lupe de los Pavos en *Fortunata y Jacinta*³⁷⁸ Repariciones que no se agotan en protagonistas y personajes con idéntico nombre, sino que se amplían a escenas, modos de hablar, alusiones ideológicas, y personajes secundarios cuyos rasgos caracteriales parecen calcos de los de anteriores novelas.

3.2. Reiteración de subtemas

La reaparición elaborada por nuestro autor, en cuanto a defectos e incitaciones encarnados por múltiples y distintos caracteres, simbolizando en paralelo, la historia y las turbulencias políticas de nuestro país, se extiende también a los más variados subtemas, actualizándose plenamente o entreviéndose en potencia, según las posibilidades ficcionales de cada relato.

Es importante aceptar que de una novela a otra hay una indagación, metodológicamente muy romántica, sobre el desarrollo temporal de una serie de principios estéticos y literarios que se tematizan claramente en *El doctor Centeno*, se convierten en latentes en *Tormento* y finalmente se parodian en *La de Bringas*³⁷⁹.

Por ejemplo, la dualidad jugada en *El amigo...*, entre discurso de pensamiento y huera retórica, representada por Manso y Manolito Peña, pasa a ser aquí renovada antinomia amplificada en la admiración que Federico Ruíz profesa a Balzac y V. Hugo, parodiada a su vez por la novela de folletín en la que se apresta a trabajar don José Ido del Sagrario, tal como aparece en la coda teatral, cual paródico *alter ego* del autor. Subtema galdosiano que, claro está, refleja el expurgo de la biblioteca quijotesca en clave de crítica literaria al modo cervantino, como intertextualidad crítica. El talante de escrupuloso entomólogo, propio de Balzac, se traslada por tanto a la diégesis, encarnando en el propio Ruíz, sin hacer esta concesión alguna a la generosidad con que son tratados los personajes del romanticismo tardío, ejemplificado por Miquis y *El Grande Osuna*. Razón por la que Ruíz resulta antítesis de nuestro principal antihéroe. De ahí que, en consecuente hilación, también deba ser Ruíz quien, ante la muerte del dramático estudiante, declare histriónico “Señores, el Romanticismo ha muerto”³⁸⁰.

³⁷⁸ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 12

³⁷⁹ Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, pp. 45-6

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 46-7

Reaparición del subtema de la huera oratoria como crítica literaria, junto a la temática educativa, escorada hacia la “locura crematística”. O reaparición de temas estéticos y literarios despidiendo al Romanticismo, en hipertextualidad del idealismo quijotesco y reaparición ondulante de personajes como protagonistas luego secundarios o corales. En entrelazadas perspectivas, avanza la recreación técnica de *La comédie...* en la producción de Galdós. Recreación que lleva a cabo, sin ser tan sistemática ni abarcar tantos personajes, junto a la reaparición de los temas más candentes en el seno de la clase media madrileña transitando interrelacionados por los sucesivos relatos.

Resulta evidente que Madrid es a Galdós, lo que Londres a Dickens y París a Balzac. Dentro del “cuadro” de *El doctor...*, se verifica de nuevo el perspectivismo hipotextual cervantino, enriquecido por la técnica de reaparición balzaquiana, entremezclando las *tranches de vie* zolescas al cronotopo cuasi biológico de la villa de Madrid. Así será como Centeno y Miquis compartirán su incitación citadina, una búsqueda identitaria electrizada por reiteradas salidas en busca de aventuras.

En concreto, después de que Galdós percibiera que la coquetería de el punto de vista de El amigo Manso significaba abandonar el importante logro de La desheredada (la posibilidad de crear y explorar sistemáticamente medios urbanos), se echó para atrás (...) y en las tres novelas naturalistas que siguieron invitó a su público a contemplar de nuevo la selva de la vida madrileña³⁸¹.

El programa de su “segunda manera”, trazado desde las “Observaciones...” vendría a dar en *El doctor...* forma dinámica a la interrelación entre el “marco” y el “cuadro” que estructurara *El amigo...*. Después de la original metanovela, mostrando en artístico desdoblamiento a criatura y autor, el novelista amplía su “plan, manera y procedimientos”, como dijera “Clarín”, para concebir la trilogía balzaquiana que nos ocupa (*El doctor Centeno, Tormento y La de Bringas*), deslizándose desde el gran tema de la educación hacia el de la locura crematística.

³⁸¹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 140

3.3. Desde *La comédie...*

En *Memorias de un desmemoriado*, don Benito rememora su descubrimiento del gran realista de Tours en su visita a la “ciudad de la luz”, en 1867.

El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac (...). Con la lectura de aquel librito, Eugenia Grandet, me desayuné del gran novelador francés³⁸².

Galdós llega a completar los “ochenta y tantos” tomos de *La comédie...*, reiterando la admiración que profesa a la magnífica galería de personajes del maestro realista entrelazada a sus fábulas. La hebra del novelista galo comprende pues un entrecruzamiento estilístico integrado a los procedimientos intertextuales galdosianos a partir de *El doctor...* Nuestro autor valora la técnica de la reaparición poco antes de sumergirse en las teorías y auge de la escuela naturalista en los años setenta, que contenían, a su vez, las ideas de Taine preconizadas por E. Zola. Será, por tanto, a través de la lectura del fundador del naturalismo por donde el autor canario vea corroborados los aciertos que *avant-la-lettre* había apreciado en el creador de *Le Comédie...*, pues sabemos que Zola “a tiré de Taine sa conoissance et son admiration pour Balzac”³⁸³.

Acudamos ahora a uno de los fragmentos más sobresalientes de su artículo de 1870.

La novela, el más complejo, el más múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el que le ofrece una sola jerarquía, ya muy caracterizada; se asfixia en la perfumada atmósfera de los salones, y necesita otra amplísima y dilatada donde respire y se agite todo el cuerpo social³⁸⁴.

En esta declaración de intenciones galdosiana, apuntando a las novelas contemporáneas, reverbera el dicitario de Taine hacia Balzac y la preceptiva zolesca, a la vez que nos brinda reveladores vocablos. Que la novela es compleja y “múltiple” acoge, como venimos analizando, tanto la impronta balzaquiana de la reaparición, como el perspectivismo cervantino. El adjetivo “vasto” análoga la galería de personajes del creador de *La comédie...* a ciertos cronotopos y caracteres galdosianos, pues,

³⁸² Sotelo, «Galdós y Clarín: la novela...», p. 9.

³⁸³ *Ibid.*, p. 9.

³⁸⁴ Galdós, “Observaciones...”, [Bonet], p. 110.

fácil es (...) emparentar la pensión de doña Virginia con “la Maison Vauquer de le Père Goriot”, (1884-35) aunque sin el demoníaco Vautrin, en todo caso pariente lejano de Pedro Polo en sus melancolías³⁸⁵.

La “jerarquía” excesivamente “caracterizada” alude a los personajes heroicos de la estética hegeliana, como modelos agotados y la preferencia por los caracteres que el filósofo de la *Aufhebung* tildara de indecisos. Finalmente, como don Benito anunciara, será la clase media en todas sus gradaciones, el caldo de cultivo en que ha de ser más que visible, casi biológica, la agitación del “cuerpo social”.

La triple forma de la unidad compositiva del “secretario” de la historia, se asienta en el inventario de vicios y virtudes de hombres y mujeres, la exacta descripción de las cosas como representación material del pensamiento, y la acción de las personas en su medio, es decir, “del hombre en la vida”³⁸⁶. Más adelante, el autor galo otorga valor filosófico a la novela como continente de la historia, colocando a Walter Scott (1771 – 1832) como su insigne representante. A continuación, resalta la fragmentariedad del escocés como clara oportunidad para cincelar su “monde ouvre”, dado que Scott

no pensó en ligar unas a otras sus composiciones de modo que se coordinasen en una historia completa de la que cada capítulo hubiera sido una novela y cada novela una época³⁸⁷.

Punto de inflexión del arte de *La comédie...* o técnica de la reaparición que vendría a superar el procedimiento scottiano con el ambicioso plan del realista francés, creando su monumental galería de personajes entrelazados en sus novelas, clasificándolas en ciclos o *Escenas* piramidalmente organizadas.

Por su parte, don Benito, habiéndose desayunado del novelista francés con los tomos adquiridos en “los *bouquinistes* de París”³⁸⁸, no sólo recrea la reaparición para dar la máxima sensación de realidad a su universo novelesco, en el sentido de la *Waltanschauung* (cosmovisión) diltheyana, sino que en *El doctor...* divide la novela en dos partes como nueva oportunidad estructural en renovada operación cervantina. Al dividirla, separándola

³⁸⁵ Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, p. 46.

³⁸⁶ H. de Balzac, *Avant-propos, Obras completas, I, La comedia humana*, R. Cansino A. (ed.), Madrid, Aguilar, 1968, p. 4.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

³⁸⁸ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 14.

con potente bisagra, relanza la diégesis y desdobra el protagonismo entre Centeno y Miquis, para reunirlos de nuevo en el crisol intertextual de amo y criado quijotesco, y terminar separándolos de nuevo en las muy distintas consecuencias de la compartida itinerancia jalonada de acciones incitadas.

Entre las diversas analogías, ahondando en la *matriochska* galdosiana, destaquemos en el mismo plano del discurso y en nueva onda intratextual, la presentación de Cienfuegos y Miquis paseando por los alrededores del Observatorio, que se reitera al principio de la segunda parte en el *ubi sunt* de la estudiantina, ya que

es evidente que la expresión “aquellos guapos chicos” es un eco textual de la que nos ha asaltado al comienzo de la segunda parte, cuando acabamos de conocer a Alejandro Miquis y Juan Antonio de Cienfuegos en los desmontes del Observatorio: allí también son “guapos chicos, alegría de las aulas, ornamento de los cafés, esperanza de la ciencia, martirio de las patronas”³⁸⁹.

Entre la reiteración de subtemas inter e intratextuales, sobresale la forma de tratar doblemente el fenómeno teatral como recurso estilístico realzando el tema, o sea, reflejando el ansia de Miquis por llegar a ser reconocido autor dramático. Ya desde *La Desheredada*, ahora en *El doctor...* y después en *Tormento y Ángel Guerra* (1890-1), el autor canario compone capítulos enteros como escenas de diálogo directo. El recurso se extiende también a los diálogos del capítulo IV, de la segunda parte de *El doctor...*, precedidos de los síntomas de la amenazadora tisis de Miquis, jalonados por la dolorosa reducción de “*El Grande Osuna*” y su agónico plan de concebir otra obra sublime “*El Condenado por confiado*”. Galdós utiliza los diálogos directos para ilustrar más vívidamente los avatares convivenciales en la hospedería, entre la estudiantina y los “tres o cuatro señores graves (...) que se denominaban *fijos*”³⁹⁰, enlazando así el quijotesco deseo de Alejandro al recurso. Más adelante, en pleno periodo espiritualista, Galdós dramatizaría la totalidad de algunas novelas, dando forma de *showing* al género, siendo *Realidad* (1897) su primera novela hablada.

Por otra parte, el autor desdobra nuestra novela en dos partes y practica distintos entrelazamientos, en sugerente juego de espejos. Estructuralmente, abandona finales como

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁹⁰ Galdós, *El doctor...*, p. 266.

principios duplicando, como hemos apuntado, el diálogo final entre Centeno e Ido en el *El doctor...* y en *Tormento*. O separa y rehace la diégesis, efectuando una elipsis, por medio de la bisagra estructural, para inaugurar así un segundo relato adensado en la peripecia de ambos protagonistas, desde “en vez de un héroe ya tenemos dos”³⁹¹. Estas operaciones de indudable sabor folletinesco, se encuentran además condensadas e ilustradas por el paratexto, cual lúdica parodia de las unidades aristotélicas. Concretamente en los títulos capitulares de la segunda parte: “Principio del fin”, “Fin” y “Fin del fin”. Siendo Galdós un redomado artífice en las expresiones con que suele reforzar sus capítulos, esta redundante nomenclatura alude, irónicamente, al sentimentalismo dramático del ocaso del Romanticismo y, por tanto, secundariamente, al estilo defendido por don José Ido, correspondiendo su crítica a la función hipotextual de las novelas de caballerías en el Quijote. A la vez, confiere una nueva dimensión al dramatismo que conlleva el fin de Alejandro, el protagonista quijotesco, quedando el artificio de los títulos amalgamado, cual irónica prolepsis acumulativa del desenlace, a la muerte de Miquis, el malhadado poeta siempre en ciernes.

3.4. Hacia la benevolencia dickensiana

Ante la estigmatización de la crítica contemporánea por su forma de retratar las más bajas pasiones, Balzac dedica gran parte de su proemio en *La comédie...* a defenderse de las acusaciones en nombre de la libertad de la que ha de gozar todo novelista.

Considera Balzac que el escritor es “un preceptor de los hombres”. También lo será Galdós, moralista formado en la veta del ideal krausista, pero de distinta manera. Observemos la minuciosidad con que el novelista francés responde a los ataques que como fabulador realista recibiera.

Al copiar la sociedad toda, captándola en la inmensidad de sus agitaciones, ocurrió, y tenía que ocurrir, que tal composición ofreciese a la vista más de malo que de bueno, que tal parte del fresco representase un grupo culpable y la crítica saliese gritando inmoralidad, sin reparar en la inmoralidad de tal otra parte, destinada a formar con aquella un contraste perfecto³⁹².

³⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

³⁹² Balzac, *Avant-propos*, p. 8.

Galdós realiza esa compensación, diríamos, en corto, debido a su carácter. Si bien recrea la reaparición balzaquiana bajo la estética naturalista, su talante generoso y librepensador le hermana a Cervantes y Dickens, en la comprensión que dispensa siempre a sus criaturas de ficción.

Viajaba Galdós por la patria de Shakespeare, cuando en la Abadía de Westminster, en el “Rincón de los poetas”, descubrió emocionado la tumba del recientemente fallecido novelista inglés.

Consideraba yo a Carlos Dickens como mi maestro más amado. En mi aprendizaje literario, cuando aún no había salido yo de mi mocedad petulante, apenas devorada La comedia humana, de Balzac, me apliqué con loco afán a la copiosa obra de Dickens Para un periódico de Madrid traduje el Pickwick, donosa sátira, inspirada, sin duda, en la lectura del Quijote³⁹³.

La metáfora alimenticia contenida en “devorada”, nos da idea cabal de cómo don Benito, auténtico visionario y *enfant du siècle*, andaba nutriéndose de la atenta lectura de sus coetáneos. “Empezó digiriendo a Balzac y, como émulo suyo, se dejaba comer por sus compatriotas no sólo en el desayuno (...). Comer y dejarse comer eran actos serios de comunión y, por tanto, de fe y nueva vida”³⁹⁴. Un año antes, en un artículo publicado en La Nación, en 1867, titulado con el mismo nombre del artífice de *Los papeles de Pickwick*, alude nuestro autor al talento del británico, contrastándolo con “la narración prolija” característica de Balzac.

Difícil es dar una idea de la maravillosa aptitud de Carlos Dickens para comprender el corazón humano y retratar al vivo sus grandes borrascas, sus expansiones de ternura y amor. No analiza como Balzac, complaciéndose en descubrir todo lo que de innoble y siniestro puede existir en los sentimientos de un hombre; es por el contrario observador benévolo, que procede en los trabajos de su investigación por amor a la humanidad, deseoso de la dicha del hombre y haciéndole ver sus virtudes y sus vicios para enaltecer aquéllas y corregir éstos³⁹⁵.

También el autor canario tuvo esa maravillosa aptitud para comprender a sus contemporáneos, y para no desechar nada de los que consideró valioso en sus colegas europeos. Pues, en *El doctor...*, percibimos la impronta dickensiana de la comprensión por

³⁹³ B. Pérez Galdós, “Nuevos viajes”, *Miscelánea, Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1486.

³⁹⁴ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 194.

³⁹⁵ Galdós, «Carlos Dickens», [Bonet], p. 221.

los demás, junto a “su admirable fuerza descriptiva”, la “extraordinaria multitud de tipos nacionales, trazados con admirable verdad” y la capacidad para perfilar caracteres, movidos por “una acción natural, lógica, sobria de incidentes y rebuscados efectos”³⁹⁶. Enumeración a la que hay que sumar el extraordinario manejo de los tartamudeantes parlamentos de los principales personajes, tan próximos al incesante y recortado diálogo entre los extravagantes caracteres de *Los papeles de Pickwick*. Así va nuestro autor recreando el perspectivismo cervantino, prestando a los protagonistas más o menos espacio, más o menos ocasión de diálogo, en fluyente variación de perspectivas, desbordando las opciones que ofrecía el foco de la cámara fotográfica inventada por Niepce (1823) y como presagiando el invento del cinematógrafo (1895), con sus entrecruzamiento de *tranches de vie* cual estructuras fragmentarias enlazadas en que se apoyan gran número de las películas actuales.

La preferencia galdosiana por el talante benevolente de Dickens, enriquece más que anula la maestría compositiva y estilística que admirara en Balzac, pues, no podemos olvidar que “cualquier persona que se interese por los logros de Galdós debe de tener siempre presente que empezó siendo un lector de Balzac y de Dickens, al mismo tiempo lúcido y entusiasta”³⁹⁷. Pero la impronta del alcaláino había de llevarle por otros derroteros y la lectura y opinión que le merece la obra de Dickens alumbran su paso desde la “idea blanca” de su realismo naturalista, hacia la “idea pícara” de su siguiente etapa espiritualista.

La semilla de la requijotización³⁹⁸ que volverá a España de la mano de Flaubert y se estrenará con *La Regenta* (1884-5) de “Clarín”, impulsará que Galdós recree el mito cervantino en positivo. Progresiva graduación que culmina en *Fortunata...*, fusionando artísticamente a Cervantes con Hegel. Una positivación que también late tímidamente en *El doctor...*, como una gradación más desde *La desheredada* y *El amigo...*, aunque “el Madrid de la trilogía (sea todavía) esencialmente tan naturalista como el París que presenta Zola”³⁹⁹. Al protonovelistas debe, pues, don Benito su enorme comprensión hacia los protagonistas de esta novela, hacia sus actitudes y proceder que nunca obedecen “a lo

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 219.

³⁹⁷ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 195.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp.163 y 178.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 141.

innoble y lo siniestro” sino a la necesidad y la pobreza, la indecisión, la irresponsabilidad y, sobre todo, al deseo enajenado de querer ser distintos a quienes son.

En la lectura de esta novela, casi sentimos el exacerbado carácter de Miquis, emergiendo del mundo burgués que debería haberle educado para la aceptación, apartándole de la arriesgada persecución del ideal. Un Miquis con voz propia y libre albedrío, en contraste con Centeno, niño famélico emparentado con Isidora. Contagiando Miquis al joven criado de su propia incitación, demasiado obsesionado como para ser consciente de su influencia sobre Felipe. Metido, por tanto, el ideal quijotesco en andanzas bohemias y macerados ambos en la contingencia. Desvalidos, sin que ello sea óbice para entregarse a constantes salidas por las calles de Madrid al modo baudelaireano del *flâneur*. Paseando o en carruaje, visitando establecimientos, mirando escaparates, acudiendo a restaurantes y fondas, en la dualidad polémica, que no dialéctica, del ensueño romántico de la añorada estudiantina galdosiana. Peripecias inconscientes y despilfarradoras, sí, pero en nombre de la generosidad que los caracteriza. Andanzas que serán truncadas por la amenazadora enfermedad de Miquis y el empobrecimiento progresivo de ambos. Aplicando la admiración de don Benito por Dickens, nuestro autor también “se vale de dos medios igualmente eficaces”:

conmueve al lector con la pintura patética de las pasiones, con la sentida exposición de lástimas y desventuras, o le hace reír cultamente zahiriendo con lo ridículo y lo cómico, que brotan de su fecunda pluma en inagotable raudal⁴⁰⁰.

Recordemos ahora que la reaparición balzaquiana en Galdós proviene, sobre todo y como advirtiera Gilman, de “las entrañas del siglo”. Recurso técnico al cual nuestro autor, en la caracterización de Alejandro y Felipe, dota de incondicional comprensión ante las que considera debilidades humanas, surgidas tanto de la falta de educación como de la irrefrenable incitación cervantina. Por ello, si algo queda siempre diluido, como en un último plano borroso de la narrativa galdosiana, es la culpabilidad. Comprensión trascendental de don Benito que “Clarín” detectara en todo su calado al advertir que

también existe el altruísmo artístico, la facultad de transportar la fantasía con toda fuerza, con todo amor, a creaciones por completo trascendentales, que representan tipos diferentes, en cuanto cabe diferencia, del que el autor

⁴⁰⁰ Galdós, «Carlos Dickens», [Bonet], p. 221.

podiera representar más aproximadamente. Esta facultad, que es de las más preciosas en grandes novelistas de este género, en los poetas épicos, en los grandes historiadores, y en los grandes pensadores y políticos, esta facultad la posee Galdós en grado que alcanza a pocos, y es, con la gran imparcialidad de su espíritu sereno (en cuanto cabe) lo que más contribuirá a dar larga vida a sus obras⁴⁰¹.

Galdós se encamina con *El doctor...* hacia *Fortunata y Jacinta*, recupera desde esta novela la agitación social citadina que dejara de lado en *El amigo...* y apura la preceptiva naturalista, llevado por la trascendencia que dará lugar a las novelas de la fase espiritualista marcada por la novela rusa. Proceso creador que se debe tanto a su afán didáctico y moralizador, como a la voluntad de hacerse con una identidad trascendente, característica de don Miguel en la concepción de su celeberrimo antihéroe. En esta gradación, de novela en novela, la itinerancia creadora del autor transita desde los relatos tendenciosos y naturalistas hacia la trascendencia del *ser* más allá de la existencia, tratando el género como auténtica “fuente de conocimiento”. De ahí que resulte oportuno recordar que “Galdós consideraba la mezcla armónica de naturalismo e idealismo como el *desideratum* literario”⁴⁰².

De momento, siguiendo la estela de las aventuras y desventuras de nuestros protagonistas, iremos deshenebrando el modo en que la intertextualidad cervantina se resuelve en clave naturalista, con objeto de desbrozar la senda galdosiana hacia *Fortunata...*, estudiando

el “desde donde” y el “hacia donde”, de una narrativa que comienza con una documentación y acaba en una transfiguración⁴⁰³.

4. El yo del tú

Recordemos la primera cita de Benveniste, que nos acompañó en el estudio del protagonista de *El amigo...*, porque la percepción del estudioso sobre la interrelación o mutua dependencia de los pronombres básicos, continúa afectando profundamente nuestra metodología, basada ahora en rebasar los soliloquios de Máximo, en busca de los parlamentos de Felipe y Miquis. Advierte el lingüista:

⁴⁰¹ “Clarín”, «Benito Pérez Galdós», [Sotelo], p. 12.

⁴⁰² I. Elizalde, «El Naturalismo de...», [Lissorgues], p. 474.

⁴⁰³ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 138.

Es más fructuoso concebir el espíritu como virtualidad que como marco, como dinamismo que como estructura⁴⁰⁴.

Y ese espíritu al que alude el ensayista es, en nuestro caso, análoga a la búsqueda de la identidad cervantina y, por tanto, a la dualidad entre el ansiado *ser* y el circunstanciado existir. Benveniste nos recuerda que el *yo* se configura siempre en relación al *tú* y, sin duda, la estructura de *El doctor...* y el desdoblamiento en la búsqueda de identidad de Centeno y Miquis corresponde en la ficción galdosiana al análisis de los pronombres.

4.1. La trascendencia

Benveniste comienza denominando la codependencia del *yo/tú* como “correlación de subjetividad” para, a continuación, diferenciarlos y fundirlos en la vivificación del diálogo.

Lo que diferencia el *yo* del *tú* es primeramente el hecho de ser, en el caso del *yo*, interior al enunciado y exterior al *tú*, pero exterior de una manera que no suprime la realidad humana del diálogo; pues la segunda persona (...) es una forma que presume o suscita una persona ficticia y con ello instituye una relación vívida entre *yo* y esa cuasi-persona; por lo demás, *yo* es siempre trascendente en relación con *tú*⁴⁰⁵.

El adjetivo *trascendente* resulta clave para comprender cabalmente una amistad que metamorfosea tanto al amo como a su criado. La diferencia de clase social entre Miquis y Felipe conforma una jerarquización sólo aparente, una disociación de corte realista entre ambos, limitada al plano de la existencia, urdida para diferenciar el *yo* del *tú*, con objeto de estructurar la fábula⁴⁰⁶. A la vez, conforma un discurso subsidiario de lo anímico o del ser frente al mero existir en la fusión de ambos con el mito, que en *El doctor...* no alcanza todavía su plena expresión o positivación. De ese modo, la relación entre ambos, lastrada por la encarnizada dualidad real/ideal, se hace extremadamente personal, pues les complementa y modifica constantemente, hasta convertirlos en original reflejo intertextual de la pareja cervantina.

Cuando salgo de *yo* para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un *tú*, que es, fuera de mí, la sola persona

⁴⁰⁴ Benveniste, *Problemas de...*, p. 84.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁰⁶ Don Benito “amputó a Centeno cualquier porvenir específicamente novelesco (que supondría un desclasamiento que le niega) y va a consumir (...) un relato postromántico sobre la inspiración y el fracaso, lleno de huellas balzaquianas y referentes cervantinos”. Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 28.

imaginable. Estas cualidades de interioridad y trascendencia pertenecen en propiedad al yo y se invierten en tú⁴⁰⁷.

La relación anímica, de interioridad fundida a lo fraternal entre Alejandro y Felipe se refleja, por mano de Galdós, en la gradación onomástica que rebautizará al muchacho con distintos calificativos, hasta que su bondadoso amo le rebautice con el afectuoso título de “Aristóteles”. Y a la inversa. El Miquis hecho a la vida bohemia y despilfarradora, será al final, por boca de su tía Isabel, un “ángel, infeliz niño”, el “pobre niño mío”, o el “pobre ángel de mis entrañas”, que son los calificativos compasivos que bien hubiera merecido el desamparado Felipe, en su paso por la escuela del ignorante pedagogo y peor sacerdote don Pedro Polo. Así será como ambos resultarán fusionados en esta “correlación subjetiva” vivificada por don Benito a través del diálogo de los protagonistas.

En el soliloquio del *yo*, que caracterizara a Máximo Manso, dándose dialógicamente en la conciencia, también se multiplica al otro, para aparecer absolutamente deslavazado, cruzado de infinitas apreciaciones desorganizadas o subjetivas. Proceso del cual *El amigo Manso* se erige como notable paradigma. ¿Cuál será entonces el *tú* de la subjetividad de Centeno y Miquis más allá de la “correlación subjetiva”? La proliferación de los sucesivos rechazos de los demás, empeñados en agostar su potencial y tachar hasta sus virtudes como debilidades, porque la sociedad en la que se configuran

... estaba empeñada en una lucha feroz no sólo ofensiva entre “trepadores” rivales, sino también defensiva contra los que la amenazaban desde abajo, ya fueran rebeldes, parias, idealistas, intrusos o víctimas cuya sola arma era la piedad que inspiraban⁴⁰⁸.

Y en esa lucha feroz contra parias como Felipe e idealistas como Miquis, se verifica la fusión de su andadura en común. La incitación enfrentada a los otros es la que impulsa sus desgraciados desencuentros y desventuras. Los demás, señalando los defectos escorados hacia el ideal de aprender y formarse del primer Felipe en sus traviesas andanzas y, después, acompañando con total fidelidad a Miquis. Con su idea fija, de espaldas a la razón, se precipita la figura de Alejandro en su ideal por llegar a ser laureado autor dramático. El generoso dilapidador, no sólo no avanza sino que se fija a una *contradictio* irresoluble, abrumado por su desbordante imaginación. Víctima de la estudiantina, el

⁴⁰⁷ Benveniste, *Problemas de...*, p. 168.

⁴⁰⁸ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 172.

Miquis autor del romántico drama jamás representado, ya lejos de la disciplina del estudio, cual empedernido bohemio, andará perdido por su anhelado sueño trocado en delirio.

En la primera novela, un Felipe mudo es hablado y vituperado por los otros. Por la segunda, el mismo Felipe avanzará dependiendo del *tú* de Miquis. Y viceversa, el *yo* de Alejandro fijo, pero afianzado en el *tú* de quién será su más fiel *a látere*, siendo sostenido por el vivo diálogo con Felipe avanzando hacia “Aristóteles”. Y en esa senda de cambiar de nombres e ir sumando diversos calificativos por parte del *tú* de los demás personajes, se vértebra la diégesis animada por el procedimiento galdosiano de “juego de espejos, rebotes”, ecos y gradaciones, ancladas a la reverberante polionomasia cervantina recreada por don Benito.

Si bien el tema de la educación en *El doctor...* tiene que ver “con las últimas vibraciones de *El amigo Manso*”, como apuntara Montesinos, no cabe duda de que su estructura y riqueza intertextual y, sobre todo, la función del narrador, elaborada como eco amplificador del sentir de sus criaturas, difiere con mucho de la novela precedente. En Máximo Manso resulta decisivo su explícito desdoblamiento identitario con la constante alusión al autor como amigo narrador o creador artífice. Recordemos que en la realidad naturalista de *El Amigo Manso*, el narrador emerge casi con fuerza protagónica al ser aludido como oculto *alter ego* de Máximo. Primero creándolo (molde), para después introducirlo en la fábula de su existencia (hechura) expuesta al mundo fenoménico. Existe pues continuidad, sí, en cuanto a temas y subtemas, y ninguna respecto a la estructura, tratamiento y protagonismo del mito de la identidad cervantina aquí compartido por dos personajes.

En *El doctor...* don Benito cambia radicalmente su *modus operandi* respecto al enamorado y fracasado profesor Manso. Por un lado, nos devuelve al eje del *yo* de Miquis, como hiciera con Isidora. Por otro, inaugura el máximo exponente de su producción, en torno al incisivo *tú* en detrimento del *yo*, que traza la existencia de Felipe Centeno.

Desde la perspectiva del estudio del mito ambos personajes protagonizan dos maneras de llegar a ser. Ambos son protagonistas porque se necesitan y actúan uno en función del otro. Ambos son necesarios para que Galdós represente un desdoblamiento de la incitación por

llegar a ser. Así es como sus respectivas personalidades (la existencia contingente respecto a los otros) los va transformando en la peripecia para, gradualmente, conformar sendas identidades (el ser inmanente, el yo anímico o espiritual) como artífices del libre albedrío. Ambos como amo y criado de la picaresca, ambos como protagonistas de la *contradictio* y, sobre todo, ambos en la búsqueda de otra identidad o proyecto de vida, al modo de la inmortal pareja renacentista. Si existe en las novelas galdosianas un *yo* impregnado de *tú* este es, sin duda, Alejandro Miquis por su generosidad. E, igualmente, si existe una identidad dilatadamente formada a través del *tú* de los demás, que sólo conquistará cierto grado de plenitud identitaria en la siguiente novela, a no dudarlo se trata del carácter irónicamente intitulado *El doctor Centeno*, cual meta irrealizable en lo social, pues, siendo siempre siervo del *tú*, aun así será espiritual criado en el noble servicio que presta a sus amos a través de diversas cuitas. Primero como indefenso alumno de Pedro Polo, después fusionado a las desventuradas peripecias de Miquis y finalmente, libre ya de la ironía de ser denominado “héroe”, salvando a Amparo en la más dichosa compañía de su tercer amo, Agustín Caballero. Felipe encarna así, aunque sea débilmente, el mito quijotesco de la identidad en su aspecto positivo, habiendo perdido por el camino a su más que amo, verdadero maestro y *a látere*, Alejandro, como víctima de la incitación cervantina o negatividad del mito. Es decir, habrá perdido el *tú* que hasta ese momento le había dotado de identidad, deslizándose hacia *Tormento* para reaparecer como precario sostén de sí mismo.

5. Incitación picaresca de Felipe Centeno

A través del personaje de Lord Gray, en el episodio titulado *Cádiz*, don Benito relaciona la picaresca con la sociedad contemporánea, trufada de pícaros, celestinas, rufianes y limosneros, dando cumplida cuenta del defecto que empareja a Celipín con Miquis.

La desatención de los bienes terrenos produce por un lado a los pícaros y por el otro lado a los caballeros andantes⁴⁰⁹.

Por el S. XVI mendigaban vagabundos y bohemios, personajes que conformaron el género de la picaresca renacentista, cuya obra cumbre, el *Lazarillo*, extrajo el prototipo del pícaro como crisol de una pobreza extrema, sin ocasión de medrar, ensayando toda clase de

⁴⁰⁹ R. Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 51.

ardides para asegurar la supervivencia. El autor, crítico comprensivo con los defectos que ralentizan la historia de España, diferencia la picaresca italiana, egoísta y malintencionada, de la española que para él es resultado directo de la pobreza que degrada al ser humano, impidiendo su desarrollo personal.

En *El doctor...* el encuentro de Miquis y Felipe configura, por tanto, la imbricación de dos géneros, propiciados por

... el idealismo extremado (...) y el más grosero realismo. La novela picaresca es (en nuestra novela) la necesaria contraparte de la novela de caballerías⁴¹⁰.

En el extremo del grosero realismo se sitúa Torquemada, remedo italianizante y *alter ego* del Gobseck balzaquiano en *El doctor...*, como prestamista de Miquis. Y en esa miseria, que es ideal caldo de cultivo de los crueles manejos del prestamista, aderezada por el desprecio de las cosas terrenas, preconizado entonces por la Iglesia y transformado en el S. XIX en medro sin esfuerzo y ansia por parecer lo que no se es, pululan como pueden o como su incitación les moldea, tanto una Isidora, como un Felipe y un Miquis, porque

Los pícaros modernos son, para Galdós, los niños desvalidos y sin educación (y) los estudiantes hambrientos (...). La presencia, pues, de la novela picaresca en (sus) obras (...) coincide con su pintura de la miseria. La miseria tiene causas materiales y espirituales⁴¹¹.

Mas, ¿qué clase de pícaro es Felipe Centeno? Nuestro protagonista emerge en *Marianela*, donde Galdós ya había configurado su perfil incitado por conseguir la más alta meta de titularse como médico sin esfuerzo alguno. En esta novela, concretamente en el capítulo titulado “El doctor Celipín”, -véase la ironía jugada por don Benito, la analepsis incluso en los títulos capitulares-, Felipe es como es, de momento, un ambicioso ignorante. R. Benítez nos ilustra sobre la psicología del pícaro Celipín.

... llevado por un alto concepto de sí mismo, en nada atiende a su realidad e imagina mundos imposibles en detrimento del auténtico esfuerzo para la prosecución de un fin real. Esa imaginación sin límites, que produce truhanes o caballeros, es el resultado también de la falta de educación⁴¹².

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁴¹² *Ibid.*, p. 59.

Benítez atribuye la creación del personaje a la realidad del momento, a los niños que en España ya trabajaban en fábricas y telares, como los retratará Ch. Dickens, pero en aquella nuestra tardía revolución industrial, marcada por la inmigración a la ciudad de agricultores, peones, artesanos o mineros y el creciente hacinamiento en las ciudades. La carencia de una sólida formación, del beneficio educativo de una formación integral, esa misma oscuridad, en potente movimiento centrífugo, impele a Felipe hacia Madrid sin tan siquiera imaginar el esfuerzo al que ha de abocarle hacerse con el título de Medicina. Escuchémosle anunciando su sueño a Nela:

Puesto que mis padres no quieren sacarme de estas condenadas minas, yo me buscaré otro camino; sí, ya verás quien es Celipín. Yo no sirvo para esto, Nela. Deja tú que tenga reunida una buena cantidad, y verás, verás cómo (...) me meto a servir con tal de que me dejen estudiar⁴¹³.

De nuevo aquí, el krausismo de don Benito enfrentado a una imaginación baldía, enhebrado a la incitación quijotesca, como defecto fundamental del carácter español. Un pícaro cuasi analfabeto, habrá de toparse con la estudiantina de Alejandro Miquis anclada en parecido error. Por eso,

El doctor Centeno participa de las características externas que la crítica contemporánea de Galdós adjudicaba a la novela picaresca: el motivo del pícaro como mozo de muchos amos; el del hambre como impulso motor de la picardía⁴¹⁴.

5.1. *Bildungsroman* goetheana

Otra de las posibles intertextualidades de Centeno tiene que ver con la *Bildungsroman* clásica. Para elucidarlas, centrémonos en la de W.M. Goethe (1749-1832) con su *Wilhelm Meister* (1795-6) como paradigma de nuestra comparación. El autor germano de la *Sturm und Drang* conduce a su protagonista, Wilhelm, por la senda de la renuncia a su libertad en nombre del bien común, estructurando la diégesis en dos tiempos. Al principio, el joven burgués es un gran soñador, huye de la realidad prosaica y vive animado por la ilusión de ser autor teatral, el mismo ensueño que ha de atenazar a nuestro Alejandro. En un segundo momento, al que llega gradualmente, Wilhelm logra emerger de su arrebato y acepta

⁴¹³ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 59.

⁴¹⁴ Benítez, *La literatura...*, p. 62.

participar de la vida activa en sociedad. El mismo Goethe denomina su obra, diseminada en tres relatos, como una *Entwicklungsroman* o novela de evolución espiritual.

Si en algo participa Centeno de la *Bildungsroman* será de las consecuencias de su biografía desplegadas dialécticamente en la diégesis. El primer tiempo de la tesis centenista radica en que Felipe no es un burgués como Wilhelm, sino un chiquillo empobrecido perteneciente a la “familia de piedra” de Socartes. Luego, en su relato de formación, en un segundo tiempo antitético, se funde esporádicamente a la incitación de Miquis, a un Alejandro de extracción netamente burguesa o de clase media. Y su deformación incitada deviene en triste voluntad por sintonizar con el plano real de la existencia o síntesis. Las motivaciones de Felipe se nutren del hambre, de la necesidad de superar el ostracismo al que le relega su clase social, no del éxito teatral al que aspira Miquis. Por tanto, si Felipe entra en relación con la *Bildungsroman* moderna de Miquis, será solamente a través de las desventuras que le fusionan a su segundo amo en *El doctor...*, más allá de la cual nuestro pícaro pertenece a la *Bildungsroman* clásica, por adaptarse al medio ambiente social que le condiciona, pues, Centeno será siempre siervo de sus amos como se patentiza a través de sus trasmigraciones novelísticas.

Para nosotros, la *Entwicklungsroman* goetheana es romántico remedo del mito quijotesco, pues la evolución espiritual del germano contiene la semilla cervantina, el deseo de ser otro en su aspecto negativo. Y el pesimismo, derivado del obligatorio pacto con la realidad en nombre de la madurez, se encuentra condensado en la frustración del deseo de convertirse en doctor por parte de nuestro protagonista. Consecuencia autolimitante que, como sabemos, define la voz germana de la *Bildungsroman*.⁴¹⁵ Duro resultado, pues, cortocircuitando las incitantes expectativas de su amo y de sí mismo, para un “Aristóteles” tratado por Galdós con su característica ironía y, en este relato, sentimental generosidad. Para nosotros la intertextualidad respecto al modelo romántico goetheano aplicado al de Socartes se produce, pues, imbricada tanto a la picaresca como a la esencia cervantina.

⁴¹⁵ “Con este término alemán, que significa *novela de formación o de educación*, se delimita un tipo de relato en el que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez”. Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica*, ..., p. 44.

La incitación en la que se debaten los jóvenes aburguesados, bien diferentes en su extracción social al Centeno de Socartes, es la misma “imaginación sin límites que produce truhanes o caballeros”. Nuestra investigación está así incardinada al convencimiento de que ambos protagonistas discurren fusionados a la incitación que conforma el mito, enriquecido por sendas *Bildungsroman*, a su vez vinculadas al tema de la educación. Hipótesis que el análisis del texto, graduado por los diferentes momentos de la identidad, vendrá a demostrar, sin olvidar que

el lector ha de tener también muy presente la progenie literaria de los personajes: nuestro desastrado Centeno es un pariente lejano de los pícaros del Siglo de Oro; Miquis es, a su vez, una de las innumerables reencarnaciones del Quijote en la obra de Galdós⁴¹⁶.

5.2. El *Lazarillo*

La *Bildungsroman* en Felipe alude solamente al resultado dialéctico de su peripecia junto a Miquis, en esta novela pedagógica que le da vida como carácter⁴¹⁷. Creemos que en la primera parte de la novela adquiere una mayor relevancia el “juego de espejos” intertextual que don Benito establece con la picaresca fundacional del *Lazarillo* en el estatuto de nuestro protagonista, extraído de un pueblo de provincias. El estilo quevedesco, sin duda también muy presente, se circunscribe en cambio a las descripciones sensoriales, perceptivas o físicas de Felipe, en sus reacciones ante la comida o con el tabaco y el alcohol, y las pesadillas o delirios en vigilia. Respecto al estudio del mito, el *Lazarillo* incide directamente en la estructura de la diégesis, con el reflejo de Felipe como criado de sucesivos amos, recreando el Tratado III, en el servicio al amo escudero del *Lazarillo*, a través de la unión en la desgracia:

Contemplaba yo muchas veces mi desastre: que, escapando de los amos ruines que había tenido, y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, más a quien yo había de mantener. Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más. Y antes le había lástima que

⁴¹⁶ Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 49.

⁴¹⁷ “Explotando el auge de la novela picaresca, la novela amplía considerablemente la *esfera social* en la que se desarrolla la acción. Ya no hay que describir los hechos relevantes o las fechorías de personajes legendarios o célebres, sino las aventuras de hombres o mujeres corrientes, del pueblo (...) la historia narrada parece inclinarse por lo episódico, mediante las interacciones que sobrevienen en un tejido social singularmente más diferenciado, mediante las innumerables imbricaciones del tema dominante del amor con el dinero, la reputación, los códigos sociales y morales, en una palabra: por una praxis muy sutil”. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración, II*, Madrid, Serie “Libros de Europa”, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 24.

enemistad. Y muchas veces, por llevar a la posada con que él lo pasase, yo lo pasaba mal⁴¹⁸.

Del mismo modo, “Aristóteles”, sale en reiteradas ocasiones a la calle en busca de dinero y alimentos y en ningún momento se duele, lo sabemos por el narrador, o expresa su queja por haber fusionado su destino al empobrecido amo que le contratara como criado. Coincide el fenómeno, la inversión del protegido en protector, pero en lo anímico la diferencia con el *Lazarillo* resulta ilustrativa del fidelísimo carácter de Centeno.

Ante la incitación del Miquis, romántico perseguidor del éxito teatral, Celipín no tendrá nunca ni una palabra o pensamiento de reproche, pues será el primero en reconocer la calidad de “*El Grande Osuna*”, por encima incluso de la nueva obra que, ya enfermo, Miquis se plantea escribir en su vuelta a La Mancha, “*El Condenado por confiado*”. A su lado, el Lazarillo, aun sintiendo lástima por su amo, expresa contundente repulsa por sus sueños de grandeza y su pundonor ante cierta afrenta.

Sólo tenía dél un poco de descontento: que quisiera yo que no tuviese tanta presunción, más que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad⁴¹⁹.

El de Tormes no es un incondicional, pues al final del tercer Tratado no actúa fielmente cuando decide contar a los acreedores de su amo qué bienes posee y dónde se encuentran. Otra divergencia fundamental, consecuencia del nulo afecto que ambos se profesan, será la huida del amo escudero, mientras que Felipe pierde a Miquis por culpa de la tisis que termina con la vida de su amo protector. Como sabemos, otras características axiales del Lazarillo se enhebran a la biografía de Centeno: la crítica de la realidad social española, el impulso del hambre como determinación en la lucha por la supervivencia y la negatividad del *ser* enervado por los vaivenes de la existencia.

Sin duda, también las diferencias son igualmente considerables; la biografía que no la autobiografía en primera persona, y, sobre todo, el final cerrado donde el de Tormes trasmuta ingenio y simpatía en satírico envilecimiento. Que Felipe carezca de *yo* o que su *yo* pertenezca a los demás, al ser por ellos configurado, alcanza incluso al narrador

⁴¹⁸ (*El Lazarillo*) *Lazarillo de Tormes, La novela picaresca en España*, A. Valbuena y Prat, (ed.), Madrid, Aguilar, 1946, p. 101.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

como espejo amplificador de sus vicisitudes, a través del comprensivo reflejo de sus sentimientos y emociones. Esta carencia de voz propia es el vacío constitutivo de Felipe en su itinerancia, llamada a ser colmada por sus desventuras, lo cual divide su andadura en analogía con los tres estadios dialécticos mencionados al referirnos a cómo opera en él la *Bildungsroman* goetheana; insuficiencia de Felipe en la primera parte, debida a su origen humilde y, ya en la segunda; fusión de su destino con el quijotesco Miquis, para arribar a la corrección final, con la muerte del amo y su forzada voluntad de adaptación ante el renovado abandono.

Las inflexiones de la *Bildungsroman* y el *Lazarillo* son recursos intertextuales estilísticos que conforman esta novela de formación, amalgamada a la novela pedagógica galdosiana, junto a subtemas picarescos, como el hambre o el servicio a dos amos bien opuestos, tan realizados como quintaesenciados por el “yo del tú” de la pareja quijotesca, cuyos diálogos analizaremos. Lo verdaderamente relevante es la peripecia formativa del carácter de Felipe Centeno que, aun comenzando a conformarse en la novela, a través de las “malas compañías” (Pedro Polo o Juanito del Socorro y el grupo de pilluelos), se consolida después en torno a la más absoluta fidelidad al estudiante Miquis. El amo amigo que será el único maestro en su lábil conquista del *ser*, aunque por el camino de la trascendencia ambos se entreguen largamente al extremo de la dualidad axial, como víctimas de una desbordante imaginación, poniendo en peligro su supervivencia frente al “molde” de lo real.

Si bien Centeno aun siendo fidelísimo observador de la desgracia de su amo, conserva la vida y sus posibilidades futuras, ¿cuál es la exacerbada potencia que trastorna y condena al estudiante poeta?

6. Incitada *Bildungsroman* en Alejandro Miquis

La Modernidad en la que se precipita Occidente, dando origen al género de la novela de formación, es consecuencia directa de determinados cambios: extrema movilidad, estímulos e inquietud, cambios incesantes, revolucionarios ingenios y descubrimientos, nuevas fuentes de energía y masivas migraciones del campo o las provincias a las metrópolis, provocando la urgente necesidad de dar sentido a ese *maelström* social. Pero la novela como género y la de formación o *Bildungsroman* no trabajan los conceptos ni la

historia de las ideas, que no son, en sí, *narrativizables*. Los protagonistas y personajes de la misma deben jugar en las aguas pantanosas del *yo*, pertenecer a su entorno histórico y desarrollar a la vez su carácter de acuerdo con las circunstancias del medio y momento taineanos en las que viven inmersos, consiguiendo así el máximo “efecto de realidad” según don Benito. ¿Cómo se incardina, pues, la crisis de la Modernidad, conceptual y abstracta, en la personalidad del héroe que protagoniza la *Bildungsroman*, tan romántica, como realista y naturalista? La novela

si spinge solo di rado a splorare i confini spazio-temporali del mondo dato (...), il senso e il gusto tipicamente moderni della “vita quotidiana” e della “normale amministrazione”. Vita quotidiana: spazio antropocentrico, dove le diverse attività sociali perdono la loro imperiosa oggettività, e convergono sotto il dominio della “personalità”. Normale amministrazione: tempo dell’ “esperienza vissuta” e della crescita individuale – tempo fitto di “occasioni” ma che esclude per principio la crisi come la genesi di una cultura⁴²⁰.

Cotidianidad, personalidad y circunstancias como escenario o red del tiempo de vida en diacrónica narratividad de las múltiples *tranches de vie* en *El doctor...* Antes de analizar a qué clase de *Bildungsroman* pertenece Alejandro Miquis, conviene dilucidar la notable diferencia entre el *yo*, como ser inmanente o “hechura”, y la personalidad, como ser fenoménico o “molde”, subrayada por la “correlación de subjetividad” de Benveniste, alumbrando también la dualidad inherente al *yo* ideal/real.

La máxima estructuralista en lingüística es, como sabemos, comparativa, o sea, un elemento se define en oposición a otro, tal como expusimos en la dinámica y dependencia del “*yo* del *tú*”. También el concepto de normalidad en psicoanálisis se articula de análoga manera, enfrentado a su contrario, o sea, a lo patológico.

In quest’ottica, la normalità non appare come una realtà significativa di per sé, ma come un’entità unmarked: risultato autodifensivo di un processo di “negazione”, essa è condannata ad avere il proprio significato fuori di sé – in ciò che esclude, non in ciò che contiene⁴²¹.

En esta línea ambigua, en incierta nebulosa, cual negación en vaivén, en autodefensivo fuera de sí, emerge la personalidad de Alejandro Miquis y su afirmación axial “mi *yo* es un

⁴²⁰ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1987, p. 14.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 13.

yo ajeno”, con todas las connotaciones que esta declaración implica en la diégesis: alternancia de locura y cordura, desposesión en la protección del otro, generosidad extrema, romanticismo o ideal enfrentado a la realidad y otras, que podemos sintetizar con una reveladora frase de nuestra protonovela: “Él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (...). Todo esto, que bien puede compensarse y corregirse desde la óptica racional de una cierta normalidad puede ser, a su vez, comparado con el Sartre del *Ser y la nada* (...) en “el arte de la mala fe”, que es “l’arte di formare concetti contraddittori, che riuniscono cioè in sé un’idea e la negazione di quest’idea. Formulazioni siffatte

non costituiscono nozioni nuove e solidamente strutturate, sono invece costruite in modo da restare in perpetua disgregazione e perchè sia possibile un continuo scivolamento dal presente naturalistico alla trascendenza e viceversa. Infatti si vede facilmente l’uso che la malafede può fare di tali giudizi, che mirano tutti a stabilire che io non sono ciò che sono. Se io fossi soltanto ciò che sono, potrei per esempio prendere in seria considerazione il rimprovero che mi si fa, interrogandomi con scrupolo, e forse sarei costretto a riconoscerne la verità. Ma per l’appunto mediante la trascendenza, sfuggo a tutto ciò che sono⁴²².

La mala fe de la doble negación sartreana aparece en los diálogos y discursos de Miquis impulsando su personalidad protagónica, pero en la configuración galdosiana del protagonista se compensa con la buena fe que profesa en la trascendencia. Su proceder, constantemente disgregado, se origina en una personalidad incitada nutrida siempre por el yo ideal. Así niega ser quien es para evitar toda corrección de su andadura según “la variedad del mundo” que se le opone. Será su ir y venir entre el *tú* de los demás, reduciéndolo hasta su “yo ajeno”, lo que le condene a la más radical de las autoanulaciones en nombre de esa trascendencia ideal, desgajado de la prosaica cotidianidad que le obligaría a suspender el yo ansiado atándose a una personalidad temperada, lo cual conlleva un continuo y doloroso diálogo con la realidad “real” camino de la madurez.

⁴²² *Ibid.*, p. 99.

6.1. *Contradictio* moderna

En el “mi yo es un yo ajeno” de nuestro incitado Miquis, se contiene pues la doble negación sartreana inserta en la condición humana de “ser quien no se es y no ser el que se es”. *Contradictio* en la que reverbera el aserto de Yago en Shakespeare “I am not what I am”, y que alcanza al convencimiento de Jean Sorel cuando toma la palabra y se defiende en el proceso que le acusa del frustrado asesinato.

“J’ai donc mérité la mort, Messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable”: “Je sais bien, mais quand meme”: é il primo passaggio, il deniego, io non sono ciò che sono. Poi, la verità della trascendenza, svelata con gesto da illusionista: “Voilà mon crime, Messieurs”: ecco il mio vero delitto; io sono ciò che non sono⁴²³.

Sorel es tan audaz como Miquis pero su caída proviene de una personalidad tan orgullosa como ambiciosa. En cambio, el “crimen” del estudiante del Toboso, consistente en vivirse como otro, es trascendente por quijotesca, por exacerbar la imaginación en la plenitud frustrada del mito al que sacrifica toda su existencia. Su culpa, al contrario de Sorel, radica en haber aplicado contra sí mismo y no disparando contra Mme. de Rênal, los valores románticos que ya no caben en la Modernidad. Miquis es, por tanto, un personaje tan autónomo como don Quijote pero enjaulado en una personalidad asfixiante. Su expulsión de la realidad viene dada, precisamente, por una imaginación alentada por su buena fe en la trascendencia del *yo*, a través de la defensa y protección de los “débiles” que practica con su fiel criado, la estudiantina, Ido del Sagrario o Rosita. Su mala fe se establece sólo en esta contradictoria frase con que trata de exonerarse de toda responsabilidad. La compasión y solidaridad que demuestra hacia sus semejantes denota su inconsciencia. Sus virtudes morales actúan en detrimento del *yo* imantado por el *tú*. Dinámica que opera en él como extrañamiento absoluto. Sólo es culpable de formular la doble negación de no ser quien cree ser y ser quien no puede ser como es, sacrificando su vida a la *contradictio* de actuar incitadamente en pos del ideal romántico.

La *Bildungsroman* moderna, encabezada por Stendhal (H. Beyle, 1783-1842) en *El rojo y el negro* (1830) o A. Pushkin (1799-1837) con *Eugenio Oneguín* (1831), conforman un modelo claramente diferenciado de la *Bildungsroman* goetheana, que hemos asimilado a

⁴²³ *Ibid.*, p. 99.

Felipe. La moderna es el modelo⁴²⁴ que configura el carácter del malhadado estudiante Miquis del Toboso quien, con Jean Sorel y Eugenio Oneguin, comparte idéntica incitación.

Moretti no solamente opone la *Bildungsroman* clásica a la moderna, sino que nos brinda un *degradée* de suma complejidad, a través de gran número de obras del que, lógicamente, sólo extraemos aquellos extremos que corroboran las líneas de nuestra investigación, considerando que en esa amplitud del término alemán la obra cervantina ostenta un lugar paradigmático, tal como declaró Hegel al enjuiciarla con el tecnicismo de “forma trascendental”. Volvamos por un momento a Goethe, para mejor perfilar nuestra discriminación al adjudicar diferentes *Bildungsroman* a cada protagonista.

La búsqueda de identidad amalgamada a la necesidad de madurar tiene un precio para W. Meister. Sabemos que esa búsqueda de felicidad, en el romanticismo del setecientos, termina por anular su libertad personal, dado que su formación consiste en adaptarse “a la variedad del mundo”. Se impone así la fuerza de lo real sobre el ideal imaginario, por ello, el estudioso italiano considera sus personajes débiles, lo cual coincide, a través de las matizaciones precedentes, con la debilidad caracterial de Felipe y su transparente pertenencia a la *Bildungsroman* clásica.

Con Stendhal y Pushkin, el audaz Jean Sorel junto al aristócrata Eugenio Oneguin, merecen el calificativo de caracteres fuertes. En ellos, la *Bildungsroman* adaptativa se vuelve del todo imposible, pues, los héroes no saben renunciar a la juventud y los extremos de su búsqueda chocan estrepitosamente, convirtiendo la dualidad libertad/felicidad en conflicto irreconciliable. El ansia de libertad de la *Bildungsroman* moderna compromete así, de manera radical, cualquier suerte de *coincidentia oppositorum*.

Per Julien (...) o Oneguin non si può parlare di “apprendistato”, né nell’accezione che questo termine ha nel Bildungsroman (arricchimento della personalità, ridestarsi dell’anima alla superiore varietà del mondo) né in quella, opposta, che avrà in Balzac (“dernière larme de jeune homme”, maturità come perdita di illusioni e rinuncia alla gioventù). Gli eroi de Stendhal e Puskin, viceversa, non “crescono” mai: una delle ragioni per cui devono morire (o essere “abbandonati in un gran brutto momento”, come

⁴²⁴ “Generalmente, en la novela contemporánea la formación del héroe se realiza por medio de una dura relación con la sociedad burguesa, llena de disidencias y heridas, de la cual el héroe puede salir espiritualmente maduro, aunque esta madurez pueda conducir a su destrucción”. (Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica*,..., p. 44.

Oneguin), è che non sanno rinunciare alla propria gioventú, ed è dunque impossibile immaginarli adulti⁴²⁵.

El ambicioso estudio de Moretti con su análisis de la juventud en el contexto histórico de las novelas anteriores, con el proceso de socialización, los cambios en el trabajo y la movilidad alumbrando imposibles esperanzas y provocando una interioridad insatisfecha, marca el paso de la juventud como circunstancia biológica a la juventud como concepto simbólico. Adjetivar la *Bildungsroman* como moderna, surge de la precipitación en un progreso desestabilizante y caótico, del que será imposible obtener una síntesis. Los rasgos de esta modernidad desbordante, que sacude la clásica formación del joven, provienen de un exceso de estímulos, del dinamismo incesante de las grandes urbes y de la imposibilidad de dotar a la vida en ciernes de un sentido o finalidad. En ese contexto, la lucha por la propia identidad contrasta con la del entramado quijotesco en la percepción del tiempo y se refleja en el juego galdosiano de la contradicción protagonista, sumamente alejada del *ars oppositorum* cervantino, escorada en *polemos* unamuniano, entreverada por las tensas *tranches de vie* que conforman *El doctor.... El fin de siècle*, tanto español como europeo, se erige así como crisol de cambios incesantes, a sabiendas de que

“La gioventú non dura in eterno”. A costituirli in quanto forma simbolica non è piú una determinazione spaziale; come per la prospettiva rinascimentale, ma un vincolo temporale: come del resto è lógico, ché l’Ottocento, sotto la pressione della modernità, deve riformulare innanzitutto la propria concezione del muttamento⁴²⁶.

Espacialidad atemporal presidiendo las andanzas de don Quijote y Sancho, trocada ahora en una temporalidad frenética, en la que se suceden múltiples descubrimientos (teléfono y fonógrafo), junto a nuevas aplicaciones de la electricidad, como la bombilla que empieza a distribuirse desde Estados Unidos, en el mismo año de la publicación de *El doctor...* La novela europea se apresta a poner orden y dar sentido al alud de acontecimientos, pero ese sentido parece ya inaprensible en la consuetudinaria existencia, salvo reflejando la extrema movilidad social en la misma estructura narrativa. Una movilidad trufada en Galdós de intereses encontrados, carencia de formación, ambiciones desmedidas y un vivir por encima de las propias posibilidades. En definitiva, de una sociedad empeñada en parecer

⁴²⁵ Moretti, *Il romanzo...*, pp. 101-2.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 7.

sin llegar a ser del todo que, forzosamente, tenía que encontrar en la juventud elevada a símbolo una inmejorable expresión narrativa. Ya

ché il senso della realtà circostante si manifesta ormai solo nella dimensione storico-diacronica. Come non ci sono eventi senza senso, così non si dà piú senso se non attraverso gli eventi⁴²⁷.

7. Metodología intertextual

Respecto a los estudios anteriores, veamos ahora en qué modo nuestra metodología ha de ser moldeada atendiendo a la disposición de la trama novelística. En función tanto de la unidad estructural abierta en dos cuerpos, como de la riqueza intertextual con que juega *El doctor....*, nuestra pauta comparativa, ahora asentada en siete momentos de la identidad - Nebulosa, Bautismos, Aventuras FC, Aventuras FC/AM, Voluntad, En la muerte y Nebulosas- , contempla además las siguientes variantes:

La polionomasia en los diálogos	Dualidades galdosianas	Cronotopos y motivos	Comparativa entrambas parejas
---------------------------------	------------------------	----------------------	-------------------------------

Dicha ampliación metodológica, respecto al análisis de la identidad en Isidora y Máximo, viene motivada por la serie de entrecruzamientos o esponjosidad que conforma el texto, cruzado por lo que hemos dado en llamar hilvanes o digresiones episódicas que, en desbordante plasticidad naturalista, configuran el relato.

7.1. La polionomasia en los diálogos

En nuestro actual análisis de la identidad, hemos elucidado los siguientes aspectos; la reaparición balzaquiiana, la benevolencia de Dickens, la correlación subjetiva entre los pronombres singulares de primera persona, la intertextualidad picaresca y sendos modelos de *Bildungsroman*; la clásica o de adaptación forzosa para Felipe y la moderna que, en el estudiante del Toboso, afecta a la doble negación del *yo*, desde la buena fe de sus generosidad y comprensión de los demás, claramente cifrada en su declaración axial,

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 7.

“mi yo es un yo ajeno”. Los itinerarios formativos de los protagonistas se condensan en el título de este trabajo, el “yo del tú”, porque esta fórmula que, sin duda, afecta a ambos de distinta modo, se evidencia en que, a medida que progresa el relato, los apelativos de uno y otro son al principio irónicamente descriptivos para ir acumulándose al final resultando intercambiables, de manera que se hacen comunes a ambos héroes. Recordemos que, ya en el lecho de muerte, Miquis recibirá de los suyos una serie de expresiones afectuosas que, de momento, ciframos en la más representativa para el entrecruzamiento de los caracteres: “niño”. La cual se interrelaciona con la descripción del narrador, al presentar a Felipe como “héroe chiquito”. Y, más allá, de la polionomasia, el “yo del tú” refleja, sobre todo, el yo de Centeno construyéndose en torno al tú de Alejandro, lo cual también afecta metonímicamente a este, a través de la generosidad que practica con los demás, hasta el extremo de desposeerlo primero de lo más necesario y, después, de sí mismo.

Respecto al desdoblamiento del mito de la identidad como hipotexto, tenemos en la bisagra de ambos tomos a dos héroes. Dos héroes reflejando poderosamente las figuras del caballero andante y su fiel escudero. Los momentos identitarios de esta nueva aventura anímica de fidelísimos *a láteres*, aunque con múltiples variaciones, también afectan a ambos, tanto cuando avanzan por separado como cuando se acompañan mutuamente. Por tanto, dichos momentos de la identidad coyuntan y se reparten entre los dos. Volvemos, por tanto, a prestar la máxima atención al pronombre *yo*, tal como procedimos con Isidora y Máximo, al que no sólo ha de sumarse la sintonía de ese *yo* de Centeno en profunda consonancia con el *tú* de Miquis, sino también la significativa relevancia que adquieren sobrenombres, apelativos y epítetos, tanto por parte de los demás personajes como en el diálogo de la pareja. Todos ellos relacionados con la práctica medieval, característica de las novelas de caballería en la costumbre de los *miles christi*, al coronar las aventuras del héroe tomando este un nuevo nombre sobre sí o siendo rebautizado por el *tú* de los demás. Su evolución anímica vendrá así jalonada por la variedad de sobrenombres y apelativos en sus distintas variantes expresivas.

Felipe, en su picaresca *Bildungsroman* de la primera parte, será bautizado de forma humillante por Pedro Polo, al colgarle el letrado de *El doctor Centeno*⁴²⁸ que da título a la novela, y se contraerá en los irónicos apelativos de “doctor y “doctorcillo”. Estamos en la senda de convertir la existencia de un superviviente picaresco en un conato del *ser*, o convirtiendo un carácter (como respuesta al medio) en la ansiada identidad (trascendencia). La que Centeno adquirirá según avance la segunda parte del relato, ya que “el cambio de nombre subsiguiente al bautismo (a través de las progresivas aventuras) será imitado en el cambio de nombre que sufre el caballero novel”⁴²⁹: don Quijote en su extensa polionomasia, Felipe en boca de los demás hasta merecer el nombre del protofilósofo, otorgado por el lúcido afecto de Miquis, y este en la acusada involución de una juventud malograda, que en vez de dilatarse hacia la madurez, le transformará al final en émulo del “chiquillo” que fuera Centeno al iniciarse el relato.

El procedimiento del cambio de nombre, tan característico en Cervantes como en Galdós, deriva “de los estudios bíblicos y de la filología antigua”, porque “la variedad de los *nomina sacra* o nombres sagrados medievales revelaba la variedad de aspectos bajo los que podía hacerse sentir el poder divino”⁴³⁰ o la evolución anímica del *ser*. Lo cual enlaza con otras isotopías galdosianas, dando lugar, por ejemplo, a la comparación que entre sí mismo y “nuestro Redentor” establece el narrador, en diálogo indirecto libre, cuando Felipe participa en la comida de don Florencio Temprado⁴³¹.

Hemos observado que Miquis no avanza por los momentos de una posible formación de su carácter sino por todos los contrarios. Con cada desventura su ansia se hace cada vez más incisiva, opone al mundo su obsesiva Voluntad de ser otro, no alcanza la fase quijotesca del arrepentimiento y lucidez final, porque no sólo no se arrepiente, sino que planea una obra dramática superior, y envuelve el renovado ensueño en reiterada ilusión; escribir su nueva y gran obra en La Mancha, en medio de la naturaleza, al modo en que don Quijote se soñara pastor Quijotiz. Miquis se dirige rápidamente hacia la única salida, la muerte *post errorem*, tan enervado como espoleado por el delirio y la tisis que le aqueja. También resulta finalmente abandonado por la ineficacia egoísta de la estudiantina a la que

⁴²⁸ Galdós, *El doctor...*, p. 153.

⁴²⁹ Spitzer, *Lingüística...*, p. 144.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴³¹ Galdós, *El doctor...*, p. 113.

pertenece. Los principales apelativos disémicos que Miquis recibe de los demás personajes, tales como, “caballerito”, “pobre”, “ángel”, “niño”, “chiquillo”, “soñador”, “bueno” o “santo”, confluyen en el calificativo que Ido otorga a Felipe al final de la novela, al tildarlo de “chiquillo”, por el que un adolescente Felipe queda hermanado a su joven amo, siéndonos también imposible imaginarlos como adultos tal como señala Moretti.

El sobrenombre que recibe Centeno por parte de su amo, mentor y amigo Alejandro, el irónico título de “Aristóteles” aplicado al “héroe chiquito”, observa un dilatado periplo, que se insinúa en el “casi eres un sabio”, hasta llegar al bautismo que el “caballerito”, cual amo, otorga a su más que criado siempre leal amigo. Dilatado periplo del sobrenombre que va perdiendo su carga irónica hasta convencernos, por obra de los acontecimientos, de que tal apelativo estaba más que justificado, abandonando la trama su raigambre irónica, para dilatarse en la tragedia que aguarda a Miquis. Este *nickname*, profusamente analizado por Chamberlin⁴³², va acogiendo los méritos de Centeno en la intertextualidad de *Tormento*, donde a partir de la heroicidad de salvar a Amparo⁴³³, el narrador aludirá a Felipe con el sobrenombre expandido y, por tanto, definitivamente afianzado de “el sabio Aristóteles”.

Tras la metodología aplicada en el estudio de *El amigo Manso*, atendiendo ahora la desdoblada aventura de nuestros héroes, el análisis textual, llamado a refrendar los aspectos que venimos comentando, se ceñirá a los protagonistas en las siguientes modalidades:

Los parlamentos de los demás personajes dándoles sobrenombres y apelativos.
Los diálogos entre ambos, conteniendo los cambios de nombre y apelativos que uno otorga al otro y viceversa.
Las expresiones uncidas al pronombre <i>yo</i>
El verbo <i>ser</i> en sus conjugaciones y combinaciones

Este cuarteto de modalidades, que ha de guiar el análisis textual en cuanto a la polionomasia, insertado en los momentos cervantinos de la incitación identitaria, precisa

⁴³² V. A. Chamberlin, «A further Consideration of Galdosian Cultural Nicknames: Mythological, Legendary, and Historical Personages», *Decimonónica*, Volume 2, Number 1, Summer 2005, p. 3.

⁴³³ Galdós, *Tormento*, pp. 406-411.

de un marco o contenedor que excluya del análisis aquello que resulte innecesario para el estudio de la transformación diegética del mito.

Cuando los apelativos deriven de la acción, no los recogeremos. En cambio, cuando aludan al carácter y a la evolución identitaria en abstracto, cifrando nuestra investigación sobre la evolución del *yo*, resultarán de la máxima importancia. Tomemos un ejemplo para ilustrar esta discriminación. Cuando Miquis aconseja a Felipe “No seas tonto, tápate, tápate más”, el apelativo afectuoso “tonto” corresponde directamente a la acción, al igual que otras expresiones coloquiales, que nada nos dicen sobre la identidad. Cuando a continuación, el estudiante felicite a su protegido con “parece que no eres corto de genio”⁴³⁴ sí que entramos de lleno en una prolepsis onomástica que habrá de conducirnos al rebautismo de Centeno como “Aristóteles”.

En el estudio de la nómina galdosiana en *El doctor...*, nuestro estudio atiende, sobre todo, al sobrenombre. Por ejemplo, el hipocorístico “Flip”, “el gran don Francisco de Quevedo” o “don Dulcineo del Toboso”, que estarían en línea con los diversos bautismos practicados por don Quijote, junto a los apelativos que indican alguna cualidad, sean estos descriptivos, afectivos o insultantes. La selección de unos y otros estará, por tanto, orientada hacia aquellos que más cumplidamente reflejen la evolución de los protagonistas en la diégesis, tanto en las fases de búsqueda de sus respectivas incitaciones identitarias, como en los que merezcan a partir del fracaso de sus respectivos sueños e ideales.

7.2. Dualidades galdosianas

Arracimadas a las dualidades quijoteskas del *ars oppositorum* cervantino, incardinadas a las principales antinomias, subsumidas en real/ideal, cordura/locura, voluntad/noluntad, clarividencia/incitación, las dualidades galdosianas que conforman *El doctor...* han de distribuirse en el análisis, en función de un relato que contiene a dos protagonistas y que, además, se estructura en la superposición de dos novelas o partes, divididas por el gozne o bisagra que relanza la diégesis. Las dualidades axiales que coadyuvan en la estructuración de la novela son, pues, las siguientes.

⁴³⁴ Galdós, *El doctor...*, p. 150.

Educación/ supervivencia	Estudio/ bohemia	Éxito/ miseria	Realidad/ literatura	Engaño/ honradez	Amor carnal/ romántico
-----------------------------	---------------------	-------------------	-------------------------	---------------------	------------------------------

Las dualidades galdosianas corresponden, sobre todo, al recurso estilístico y estructural, del oxímoron, cuya mejor expresión es del propio Miquis al establecer “poesía y realidad” como vivencias conciliables en su vano intento de emular la quijotesca *coincidentia oppositorum* cervantina. R. Gullón denomina a este juego incesante de rebotes imposibles; “paradoja, contradicción y forma oxymorónica”⁴³⁵. Para nosotros, dicho juego resulta omnipresente en *El doctor...*, vinculado con la doble negación de “mi yo es un yo ajeno”, y solemos denominarlo *polemos*, dicotomías, antinomias o zigzag, así como en *El amigo...* lo titulamos vaivén. En el presente relato, lo observamos en los dos cuerpos de la novela y en el final abierto conectando con *Tormento*, en el desdoblamiento protagónico, en las descripciones del narrador, en los motivos y hasta en la unidad más reducida de las oraciones que configuran los diálogos. Y si recordamos el nombre del médico que atiende a Miquis, Moreno Rubio, lo constatamos inclusive en la polionomasia.

El calado de cada dualidad, se presenta de manera tan intrincada, en la originalidad intertextual de nuestro autor, cruzada por las distintas hebras que hemos ido diferenciando, que nos parece mejor discernirlas allí donde aparecen en el texto, de forma que sea a partir de los fragmentos seleccionados, irradiando en el orden de la diégesis sus múltiples significados, desde donde se nos antoja habrá de ser más fructífero nuestro estudio.

7.3. Cronotopos y motivos

Para mejor enmarcar la dualidad dinámica principal en la que se juega el mito quijotesco de la identidad en la presente novela, a la que hemos dado en denominar el “yo del tú”, seleccionamos los siguientes cronotopos:

Observatorio	Casa de huéspedes	Casa de Cirila	Coche de alquiler
--------------	-------------------	----------------	-------------------

⁴³⁵ R. Gullón, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980, p. 224.

El Observatorio donde los dos amigos, Antonio de Cienfuegos y Alejandro Miquis, descubren a un desmayado Centeno, presenta varias y diferentes intratextualidades. Por una parte, es un espacio abierto en el que viene a “nacer” Felipe, flanqueado por el que será su protector. El Observatorio se corresponde a otro cronotopo al aire libre, el del entierro de Miquis en el que se produce el diálogo final entre Ido del Sagrario y Centeno. El Observatorio, como lugar de arranque del relato, presenta la primera parte de la novela, protagonizada por nuestro héroe picaresco. La condición de Felipe como prisma reflectante de la acción, sin voz salvo para defenderse de los demás personajes de su primera aventura educativa, da ocasión al narrador de transmitir la conciencia del personaje en *dialogue indirect libre*. Técnica zolesca, con ilustres predecesores, que ilustra y define también la primera parte, correspondiendo el nombre del espacio abierto, “Observatorio”, a la primera fase del proceso naturalista, la observación. Galdós incide profundamente en el *document humaine* como un material de referencia, en el que Felipe, por falta de educación, pobreza e incitación será víctima de los demás. El gozne o bisagra, a partir del cual se injerta la siguiente novela, conservando y ampliando la galería de personajes, se expande alrededor de la segunda fase de la escuela naturalista. Definido el personaje de Felipe, se nos presenta de nuevo Miquis, el cual, imantado por su idea fija de ser autor de éxito, no precisa de configuración tan dilatada. Puesta en contacto la realidad mísera de Centeno con la idealidad también mísera del estudiante, la novela se adentra en la experimentación. O sea, en las consecuencias de las muy distantes incitaciones que habrán de converger fusionadas en la peripecia de ambos. La acción se acelera, en contraste con la morosa exposición de Centeno respondiendo a las arbitrariedades e injusticias de su primer amo. De ahí, que en la segunda parte decrezca la técnica del *dialogue indirect libre* y la diégesis se enriquezca con frecuentes diálogos, salpicados de los diálogos directos hasta desembocar en el *showing* final. Por tanto, ambos cronotopos (Observatorio y coche de alquiler en el exterior) afectan también a la estructura y reflejan la preceptiva naturalista de observación/experimentación integrada a sendas novelas o partes. Paralelamente, la inocencia del *héroe* no se constituye más que como travesuras, por ejemplo, en sus andanzas con Juanito del Socorro, siendo su carácter de absoluta insuficiencia siempre a la defensiva de los acontecimientos. En cambio, en la segunda parte, será la incitación protagonizada por Miquis, la que desatará insospechadas consecuencias para ambos.

La casa de huéspedes de doña Virginia, intertextual recreación de la pensión de *Papa Goriot* de Balzac, es el punto de encuentro de la estudiantina enfrentada a los huéspedes

“fijos” de mayor edad. En ese cronotopo cruzado de encuentros y desencuentros, se produce la cruel broma al “*eautepistológrafos*” don Jesús Delgado y la agresión de Alberique a Felipe, saliendo Miquis en defensa de su amigo y criado, lo cual acabará con la expulsión de ambos. Como vemos, el procedimiento de don Benito, basado en la dualidad no dialectizada y el oxímoron, se materializa inclusive en una serie de casi inaprensibles desdoblamientos, pues, sin duda, el Observatorio simboliza las posibilidades narrativas que aguardan al relato. Así como la inestabilidad o polionomasia del nombre, en el momento de la Nebulosa, apunta al estado embrionario o potencia vital del héroe, el cronotopo de la pensión lo complementa, cobijando la encapsulada precariedad de los jóvenes bohemios, enclaustrados entre el éxito prometido y la miseria que los limita y acosa, sin que para librarse de ella sepan oponer otra cosa que la irresponsabilidad de la mayoría de ellos, enfrentada a sus mínimamente apuntadas *Bildungsroman* de las que emerge, como privilegiada representación simbólica, la peripecia que, desde aquella convivencia, viene a constituir a nuestros protagonistas. De ese modo, *El doctor...* se inserta plenamente en el denominado *document humaine*, entreverado de *tranches de vie* que van siendo abandonadas y retomadas en el trasiego de las peripecias protagónicas, magistralmente cortadas

a la medida para enseñar a presentar a la sociedad española de manera histórica y la historia española de manera social⁴³⁶.

El siguiente cronotopo, acentúa la atmósfera encapsulada de la pensión, de la que los protagonistas sólo escapan para entregarse a las andanzas bohemias. En casa de Cirila, aún más desnortada si cabe que la pensión, reciben los dos a los personajes de la estudiantina, languideciendo ante las malas artes de Cirila mas confortados por los miembros de la familia de don José Ido del Sagrario, a los que también habrán de socorrer. Esta casa, en que perderá la vida Alejandro, espoleado por la más incisiva incitación, parecerá todavía más carcelaria porque los síntomas de la enfermedad le impedirán deambular por las vías matritenses y porque en ella habrá de experimentar una definitiva ofuscación, provocada por los reiterados delirios que sufre el anónimo autor dramático, hasta el punto de fundir en la trama de su obra recitada al fiel criado, la persona de la Tal y la imaginada Carniola. Vemos aquí la fusión de la dualidad vigilia/alucinación, realzada por el cronotopo de la

⁴³⁶ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 100.

casa de Cirila, o la consecuente oscuridad en que se adentra nuestro protagonista finalmente abandonado, sólo asistido por su fiel *a látere* “Aristóteles”.

Y como “Aristóteles”, en diálogo directo, vemos a Felipe conversando con Ido del Sagrario en el cronotopo móvil del coche de alquiler. Tras el ataúd del desgraciado Miquis, Centeno se duele del robo de Cirila y cuenta de viva voz cómo ha sido su vida junto al desaparecido Alejandro. El espacio al aire libre de la comitiva del entierro donde situamos el cronotopo del coche, se corresponde con los desmontes del Paseo de San Blas en el Observatorio, donde Centeno se marea por fumar en forzado ayuno y donde será descubierto por Miquis en compañía de Cienfuegos. O contraste de sendos *locus*, simbolizando los universales de nacimiento y muerte.

Si el tema de la novela gira en torno a la educación/formación de dos jóvenes (*Bildungsroman* clásica y moderna) y las dualidades galdosianas conforman los subtemas, en nuestra investigación observamos “el motivo como unidad significativa mínima del tema”⁴³⁷, o sea, como elemento perteneciente al mínimo nivel isotópico. Así, todo aquello que aparece en Felipe como sensación física, se transforma para Miquis en sensación mental y, de nuevo, en consecuencia somática retroalimentada en el “molde” de la tisis que le aqueja. El *yo* conformándose por el *tú*, al que hemos aludido a partir de Benveniste tiene, por tanto, en los motivos una de sus mejores demostraciones.

Casi todas, si no todas, las alteraciones fisiológicas que experimenta el pícaro Centeno, originadas por el hambre, los mareos inducidos por el tabaco y el alcohol, el esfuerzo por educarse o el maltrato de Pedro Polo, mutan para Miquis en otras sensaciones, como alucinaciones y delirios viéndose a sí mismo, en sus “lúcidos intervalos”, como adolescente réplica de su protegido. Si el héroe de Socartes avanza desvalido, también él avanza así hacia su fracaso como autor teatral. Si Felipe anda hambriento, a su lado igualmente hambriento va el del Toboso, pero del romántico ideal. Si uno fuera maltratado por el mal sacerdote metido a nefasto educador, Miquis lo será, sobre todo, por el curso

⁴³⁷ C. Segre, en Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica*, ..., p. 274-5.

que irán tomando los acontecimientos tan distantes del ensueño, ninguneado en el esfuerzo por acortar y comprimir su “*Grande Osuna*” o asabentándose de que Ruíz ha logrado estrenar su comedia. Si el “héroe chiquito”, con que en el arranque de la novela el narrador presenta a Felipe, sin ser abandonado hubo de emigrar a la capital para sostenerse atraído por el sueño de convertirse en doctor, Alejandro será asimismo abandonado por los jóvenes de la estudiantina, que muy poca cosa harán para socorrer a su amigo o por la negativa de don Pedro, su padre, en enviarle más dinero, hasta refugiarse en su amor ideal por la Tal metamorfoseada en la Carniola. Ambos convergen así en el “héroe chiquito” de Celipín, al entonar el himno de Garibaldi, como irónica hipertextualidad de la protopareja, cantando al unísono el plural de su destino, “*Si somos chiquititos*”⁴³⁸. Prolepsis del gozne en el cual el narrador los representa anunciando folletinescamente que, a partir de ahí, “se contarán las hazañas de estos dos niños (pues) En vez de un héroe ya tenemos dos”⁴³⁹.

7.4. Comparativa entr ambas parejas

Por un lado, discriminar íntegramente las similitudes y diferencias que muestran ambas parejas supondría extender demasiado nuestra investigación. Sin embargo, no podemos orillar aquellas inflexiones que resultan imprescindibles al análisis. Tan importante son, pues, los aspectos de la polionomasia, ambas *Bildungsroman*, una goetheana y picaresca, la otra radicalmente moderna, como la subjetividad del “yo del tú, artísticamente imbricada por Galdós en el molde de la pareja cervantina, intertextualizada en la segunda parte o novela de los dos.

Deslindando brevemente las hebras intertextuales del cuarteto protagónico, destaca el que “Sancho se va con don Quijote movido por la codicia” para, a lo largo de las múltiples peripecias de la protonovela, “irse metiendo en la locura de su amo”⁴⁴⁰. Felipe, en cambio resulta, por su ingenuidad y carácter soñador, impregnado por la incitación de Miquis desde el primer momento. Cuando discurre por las aventuras del bálsamo de Fierabrás⁴⁴¹, “aún tiene Sancho fe en el amo, pero se ve excluido del mundo fantástico y brutalmente

⁴³⁸ Galdós, *El doctor...*, p. 252.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁴⁰ D. Alonso, «Sancho-Quijote; Sancho-Sancho», en G. Haley, (ed.), *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1980, p. 314.

⁴⁴¹ Cervantes, I, 17, pp. 163-172.

empujado del mundo de lo real”⁴⁴². ¿Cuándo se ve excluido Centeno de la fusión con su amo? Cuando es maltratado físicamente por Alberique o cuando Ruíz sugiere que no puede ir en coche de alquiler tras el féretro de Alejandro, pero es recuperado, respectivamente, primero por su amo y después por el autor de folletines. Por su parte, Miquis, por no tenerse ni a sí mismo, carece de las declaraciones de identidad existencial que va desgranando el caballero, salvo en la afiebrada transustanciación de creerse “lo mismito que *El Grande Osuna*”. Cuando su incitación se transforma en euforia, se refiere a sí mismo con el pronombre de primera persona singular y alrededor de ese eje enhebra sus principales soflamas, condensadas en el discurso del *yo* de la segunda parte⁴⁴³. La mudez, propia del “prisma” observante que caracteriza a Felipe, sólo se resquebraja en su pensamiento y pícaras travesuras. En cambio, como Sancho teme quedarse solo en medio de la noche, decide atar las patas de Rocinante para que su amo no pueda moverse y abandonarle. “Es la primera infidelidad del criado a su señor! ¡Es la primera vez en que Sancho está en una posición picaresca!”. Por dos veces, “engañará” el pícaro Celipe a su señor; al emborracharse con Juanito en el café Diana y al negarse a entregar dinero al sablista Cienfuegos para, en su lugar, comprarse unas botas y, en ambas, el “caballerito” galdosiano le perdonará con franca alegría. “Sancho llega a utilizar la locura de don Quijote para engañarle”⁴⁴⁴. Felipe, en cambio, “permanecerá dentro del rayo blanco de la luz ideal”⁴⁴⁵, durante todo el tiempo de su andadura con Alejandro. ¿Cómo y cuándo engaña el amo bohemio a su leal criado? Levemente, en la intimidad de sus razonamientos, cuando le tome a su servicio en desdoblado “ser y parecer”, pues, se verá tan “egoísta” al disponer de criado como “cristiano” al ocuparse de su mantenimiento y educación⁴⁴⁶.

Sólo en el ulterior diálogo teatral con Ido, el de Socartes se duele de los dispendios y generosidad del señor estudiante ante el triste resultado de su incitación desbordante. Esa es la oportunidad de nuestro análisis para definir la dinámica de Felipe como presa del “*yo* del *tú*”. El personaje de Centeno no llegará a declarar como Sancho “...este es mi amo (...) que he visto es un loco de atar, y aun también yo no le quedo a la zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo...”⁴⁴⁷. La notable distancia del *yo* al *tú* permite a

⁴⁴² Alonso, «Sancho-Quijote...», p. 315.

⁴⁴³ Galdós, *El doctor...*, pp. 412-4.

⁴⁴⁴ Alonso, «Sancho-Quijote...», [Haley], p. 316.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, p. 315.

⁴⁴⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 278.

⁴⁴⁷ Cervantes, II, 10, p. 646.

don Miguel pintar los diversos encuentros y desencuentros de la pareja cervantina avanzando por la oscilante quijotización de Sancho⁴⁴⁸. Galdós, en cambio, les hace a uno dependiente del otro desde que se conocen, impregnando a Felipe de la idealidad del amo durante todo el relato, siendo escasos y triviales los momentos en que piensa por y para sí mismo ya que siente, se conduce y se expresa siempre como si fuera parte de Miquis.

De vuelta a la metodología del análisis, para detectar otras diferencias y similitudes entre don Quijote y Sancho Panza, comparados con Alejandro Miquis y Felipe Centeno en el texto, solamente atenderemos aquellos aspectos de la novela cervantina que, a nuestro parecer, mejor configuren la estrecha y tierna vinculación de la pareja galdosiana, esenciada en el “yo del tú” incardinado al desdoblamiento del mito identitario.

Generosidad	Lealtad	Ignorancia	Consejos
-------------	---------	------------	----------

La generosidad del caballero andante, como la de nuestro “caballerito” romántico, forma parte intrínseca del juramento caballeresco y, como sabemos, su práctica principal se ciñe a socorrer a los menesterosos. Miquis, no sólo la practica con su protegido, sino con todos y cada uno de los personajes que se cruzan en la narración. Pues él, como criatura elegida para la excelsa creación dramática, nunca teme la inanición ni la pobreza. La existencia no es el plano en que se desarrolla su periplo vital, pertenece de lleno y sin fisuras a la incitada graduación “de darlo todo”. Felipe, sigue a su amo con total lealtad, imitando su desprendimiento aunque se consuma al verle sin nada para favorecer a los demás. Por tanto, metafórica fidelidad de Miquis a su idea fija de llegar a autor famoso y metonímica lealtad de Felipe hacia su admirado mentor. En la pareja cervantina, será Sancho quien advierta al caballero que creyéndose “desfacedor de agravios” sólo consigue atraer sobre ambos toda clase de infortunios. La lealtad entre don Quijote y Sancho sufre así diversos altibajos. En ocasiones el caballero la admira en su escudero y así se lo declara. En otras, la echa en falta en Sancho y da lugar a extensos diálogos sobre la fidelidad que le debe por ser su amo y señor.

⁴⁴⁸ “Toda la obra resulta así dramatizada, concierto y oposición de almas que se nos hacen transparentes en el diálogo”. Alonso, «Sancho-Quijote...», [Haley], p. 319.

Miquis sin considerar ignorante a su sirviente, celebra su parla defectuosa y le ayuda a estudiar, mientras a él no se le ocurre en ningún momento seguir con sus propios estudios de Leyes. Cuando recrimina a Centeno su desconocimiento de las cuestiones literarias, lo hace con todo el afecto del que es capaz hasta descubrir en Felipe aquella inteligencia iletrada, que celebrará con alegría al otorgarle el sobrenombre de “Aristóteles” y recitarle fragmentos de su drama. Lo mismo hará don Quijote con su compañero de fatigas, reconocer su sabiduría aunque vaya mezclada con los refranes que le atosigan. Pero también, será el más decidido a considerarlo un “mentecato”, cuando a su entender así lo merezca Sancho.

Finalmente, cuando después del discurso del *yo*, Alejandro intenta formar a su discípulo desde la altura del ideal, sus consejos están claramente alejados de la lucha por la existencia, aludiendo a todos los valores románticos que un afiebrado Miquis va desgranando. En cambio, en la segunda parte, cuando don Quijote aconseja a Sancho en las virtudes que ha de observar para llegar a ser intachable gobernador de la Ínsula, reúne en su discurso tanto los aspectos ideales, morales y filosóficos del ser, incluyendo el *Ars moriendi* (cap. XLII), como aquellos que resultan más prosaicos para la salud y convenientes al trato social (cap. XLIII).

7.5. Momentos de la identidad en ambos

El desdoblamiento de la novela, alumbrando un punto de partida en sus dos partes, articulado en el origen como la identidad ansiada, en detrimento de la real y la incitación por ser otro en pos de un ideal. El gozne refleja una formidable fractura narrativa, incidiendo simbólicamente la estructura en la imposibilidad de ser otro con que vuelve a comenzar Felipe su vida junto a su segundo amo. Desde el segundo relato, fijado a una identidad falseada por el ideal y profundamente incitado, Miquis da cuenta de su personalidad, carácter o temperamento mediante su negación a aceptar las lecciones de la realidad, sin acertar a ser quien es y sin saber desprenderse del ensueño. Felipe en cambio, como testigo fiel entretejido a la *Bildungsroman* goetheana, atenúa en compañía de su amo el sueño de ser doctor para convertirse en su incondicional y, en irónica operación, acompañar el delirio de su amigo recomenzando sus estudios.

En riquísimo entrecruzamiento narrativo en la existencia de los protagonistas, en el vaivén de la identidad por conquistar y la existencia por comprender, se va forjando la personalidad de cada uno, uncidas al sueño de Felipe y el ensueño de Alejandro, llevados por una dinámica que apuntando al carácter indeciso conlleva la semilla de la heroicidad, puesto que

el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es⁴⁴⁹.

El “héroe chiquito” fusionado a la incitación del “caballerito” imita la itinerante búsqueda identitaria de don Quijote, quien decide “ser lo que las acciones hacen de él (hijo de sus obras) y ser el determinante de sus acciones (artífice de su aventura)”. O que no existe sentido sin acción y viceversa, como nos recordó Moretti. O como indicara Locke, la identidad personal como identidad de conciencia a lo largo del tiempo. A esta retroalimentación entre personalidad e identidad del *ser*, se refiere Ortega, cuando define, en ida y vuelta, el viaje anímico de don Quijote:

Su personalidad, por tanto, actúa como forma transformadora que a su vez es formada⁴⁵⁰.

7.5.1. Fusión de Aventuras

Si “hechura” y “molde” en *El amigo....*, dinamizaban las acciones y reacciones de un personaje idealista, oponiendo existencia a identidad, y corrigiendo la peripecia el ideal mansista con la muerte en humorístico *post-errorem*, ¿cómo afecta ahora este *polemos* a nuestro Felipe Centeno? Su historia en solitario, en la primera parte de la novela, no solamente no parte de la búsqueda de identidad sino de un sueño enfrentado a las circunstancias que lo convierten en juguete de los demás. En *El doctor....*, Felipe avanza fijado a la primera capa de la identidad, la mera existencia y a su idea fija de ser doctor, que pertenece por completo a un ideal sin fundamento o posibilidad real. Si el proceso que parte de la existencia, se nutre de la personalidad o el carácter, para finalmente arribar a la síntesis del *ser* consiste, sobre todo, en saber establecer un diálogo con la realidad, al principio Centeno carece incluso de carácter y, como hemos dicho, es hablado por el

⁴⁴⁹ E. C. Riley, *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 40.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 41-2

narrador en su función de prisma registrador de lo que acontece, mientras resulta incisivamente maltratado por los demás. ¿Cuándo se manifiesta un atisbo de identidad en el de Socartes? Cuando libremente decide fundirse con Alejandro, cuando se entrega al cuidado de su amo olvidándose de sí, puesto que la recuperación del estudio junto a Miquis con vistas a ser algún día doctor tampoco le lleva muy lejos. Será en el diálogo directo con don José Ido del Sagrario, cuando “Aristóteles” hable y enjuicie por sí mismo, al encenderse iracundo por el robo de la levita de su amo. Este proceso centenista que abarca existencia, personalidad e incipiente identidad, se esencia en tres fases; insuficiencia, fusión y corrección. Insuficiencia para definir la supervivencia picaresca del héroe, baqueteado por su primer amo Pedro Polo. La fusión o dependencia entra de lleno en nuestro estudio del “yo del tú”, en el que Celipín existirá pero diluido en el tú quijotesca de Miquis. La corrección de inspiración goetheana en Felipe se cifra en su condena de Cirila, su negación a desempeñar el trabajo que como solución le ofrece Ido del Sagrario y se continúa en su papel de galeno espiritual en *Tormento*. Sin embargo, su compasión hacia el triste final de su más amado amo, marca la divergencia más preponderante. En la base de su proceso identitario, en la humilde existencia dada de antemano, se separa de su desgraciado segundo amo liberándose de la incondicional fusión, pues, le sobrevive y comienza su propia andadura. Será, precisamente, al compadecerse de la suerte de Miquis, cuando se establezca con más claridad su obligación para con la vida que le anima; seguir adelante de muy distinto modo, absolutamente ajeno a la *Bildungsroman* moderna que le subyugó, preso del afecto que profesaba al malhadado estudiante y autor dramático. Felipe habrá cambiado la picaresca de sus primeras andanzas por la aceptación plena de su condición existencial a través de su nueva personalidad, lo cual supondrá aceptar los datos de la realidad, digerirlos, y con ellos dirigirse hacia un futuro responsable, donde su sueño por ser doctor habrá de trocarse en humilde servidumbre, compensado el deseo inicial de ser “Doctor” con su fiel entrega a los demás. Aún así, transita nuestro héroe por los momentos de la identidad, correspondiéndole en la novela que le contiene, la Nebulosa, el Bautismo, sus Aventuras y las que interpretarán ambos, en las cuales será pero ya no a solas, sino como fidelísimo de Miquis. El héroe “chiquito” resurge al final de la novela en su conato identitario, de la ulterior Nebulosa que le conducirá hacia la siguiente novela de la trilogía, de nuevo en criado de Agustín Caballero.

Siguiendo la estela de los momentos identitarios, Alejandro aparece plenamente en ellos, cuando se verifica el reencuentro con aquel hambriento chiquillo, el que con Cienfuegos descubriera desmayado en el Observatorio. Las Aventuras incitadas de ambos en sincera fusión, se desdoblan a su vez, en venturosas y desventuradas, acuciadas por la somatización física que acecha a Miquis en reflejo de la desmedida incitación, ignorando persistentemente los datos de la realidad que se van vertiendo en un polémico estadio sin posibilidad de síntesis, practicando una generosidad que no hace distinciones y que conduce a nuestro héroe quijotesco de la fijación ideal romántica a la desintegración, primero mental, en delirios y alucinaciones, y finalmente física bajo los síntomas de la enfermedad. Contando Miquis con formación y posibles para el estudio, prefiere fijarse al ideal, en detrimento del *bios* o existencia, en un viaje directamente inverso al de su protegido, enmarcado por la *Bildungsroman* moderna. Las fases de su delirante itinerario traslucen la imposible *coincidentia oppositorum* cervantina, dejando al descubierto un insidioso *polemos*, perdido como alucinada víctima de las antinomias o extremos en pos de una soñada identidad, muy distinta a la de Felipe, pero también sin fundamento ni esfuerzo, en profundo extrañamiento. La fusión de criado y amo, superando la antítesis de los caracteres y condición social, se acrisola en un parlamento capital para nuestro estudio, aquel en que Miquis se hace uno con Felipe, separándole de la pobreza “intrínseca y permanente”⁴⁵¹ de don José.

Si el criado interpreta las primeras fases identitarias en la novela que le vivifica, la fusión entrambos se verifica en el reencuentro de los héroes. Saluda Miquis a Centeno con nuevo y cariñoso apelativo: “¡Hola, mequetrefe!”⁴⁵², para encargarle a continuación que lleve una carta a su tía Isabel. El momento de la Aventura, que en sus inicios protagoniza Centeno, se desdobra en el reencuentro para acoger a ambos héroes en sus Aventuras al unísono, cual émulos de don Quijote y Sancho preparados ya para itinerar por los restantes momentos identitarios.

⁴⁵¹ Galdós, *El doctor...*, p. 356.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 213.

8. Momentos de la identidad

Si cada novela analizada exige una adecuación acompasada a los momentos de la identidad quijotesca, *El doctor...*, (relato caracterizado por ser “una exploración de los modos de saber novelesco” en sintonía con el género como “fuente de conocimiento”), exige abordar el estudio del mito de la identidad en función de la multiplicidad de sus hebras intertextuales. Para mejor apuntalar el marco de la investigación, ilustramos ahora nuestro análisis con una comparativa internovelística conteniendo los diferentes momentos del mito.

<i>La desheredada</i>	<i>El amigo Manso</i>	<i>El doctor Centeno</i>
Autobautismo	Nebulosa del no ser	Nebulosa
En la fiera realidad	Autobautismo	Bautismo
Desnombrarse	Aventuras	Aventuras
En las muertes	Noluntad	Aventuras
	En la muerte	Voluntad
	Desde el Limbo	En la muerte
		Nebulosas

La estructura de *El doctor...*, dinamizada por sutiles entrelazamientos o “juego de espejos y de rebotes”, no solamente dobla el momento de las Aventuras entrambos, sino que extiende los Bautismos hacia el resto de la novela, a través de los variados sobrenombres de Centeno, alberga en la Voluntad un conato de Noluntad por parte de Miquis, desdobra la muerte en deceso de uno y pérdida afectiva del otro y abre la nebulosa final a divergentes Nebulosas, al detener para siempre el personaje de Alejandro y propiciar la reaparición de Felipe en las siguientes novelas de la trilogía.

Paralelamente, la complejidad que presenta nuestra novela, en cuanto al mito de la identidad desplegándose en dos protagonistas que se acercan y alejan del primer plano de la diégesis, aconseja contornear este vaivén de reaparición intratextual, marcando los momentos identitarios con los parlamentos que, a nuestro entender, más claramente los diferencian. Sirvámonos, por tanto, del cuadro insertado a continuación como guía de análisis textual por los momentos de la identidad del mito.

Primera parte de *El doctor Centeno* – Caps. I, II y III - pp. 93 – 259

1. Nebulosa	FC	p. 101 Miquis: “¡Eh!, chico despábílate”	1. FC Insuficiencia
2. Bautismo	FC	p. 153 Pedro Polo: “El Doctor Centeno”	
3. Aventuras	FC	p. 161 Centeno: “¿Yo?, Felipe Centeno, ¿y tú?”	
4. Aventuras	FC/AM	p. 213 “Hola, mequetrefe”	

Segunda parte de *El doctor Centeno* – Caps. IV, V, VI y VII - pp. 263 – 459

5. Voluntad	FC/AM	p. 357 Miquis: “Mi yo es un yo ajeno”	2. FC Fusión	1. AM Fijación
6. En la muerte	FC/AM	p. 426 Miquis: “Yo soy así”		2. AM Desintegración
7. Nebulosas	FC/AM	p. 450 Centeno: “Yo me consumía”	3. FC Corrección	

8.1. Nebulosa: “¡Eh!, chico despabilate”

Como *El doctor...* se caracteriza por la riqueza de la polionomasia, en nuestro análisis textual guiado por los momentos de la identidad, el variadísimo y recurrente juego onomástico galdosiano, basado en apelativos y sobrenombres, se va diseminando cronológicamente por los siete momentos de la identidad que estructuran la novela.

El narrador recrea la ambigüedad cervantina en la alusión/elusión con que describe a nuestro primer héroe sin precisar con exactitud la edad para, por el contrario, pergeñar una demorada descripción de la vestimenta y los abalorios de fumar y comer que lleva consigo. El capítulo inaugural se estructura en el contrapunto entre la redundancia narrativa del término “héroe” y los distintos apelativos que este recibe. La ironía se juega en esta duplicidad descriptiva, que se hace extensiva a “señor” o “infeliz”. El procedimiento dual se expande también al simbolismo de un nacimiento o venida al mundo. Cuando Miquis y Juan Antonio de Cienfuegos le descubren desmayado en las rampas del Observatorio, antes de que Felipe dé a sus auxiliares su nombre real, su persona, bulto inexistente por innostrado, recibe tanto apelativos despectivos como afectuosos camino del ceceante autobautismo.

La Nebulosa del nombre ilustra así el nacimiento del pilluelo, flanqueado por las bromas zahirientes de Cienfuegos, médico en ciernes, y la compasión con que Miquis le trata desde el primer momento. En medio del fragor al declamar el verso de Quevedo sobre Osuna, Miquis descubre al desmayado niño y exclama “¡Un muerto!”, siendo contradicho por Antonio de Cienfuegos, quien se percata de que está vivo y constata; “es un chico... Duerme”⁴⁵³.

La creencia de Alejandro en que Felipe es un cadáver y los sucesivos intentos de sacudirlo para sacar al pillo de su sopor, coincide con la escena del agonizante Miquis, en la que solicita a su fiel criado que le “sacuda el cuerpo bien sacudido”⁴⁵⁴ por si llegara a tiempo su madre al lecho de muerte. El narrador apostilla entonces que nuestro estudiante: “Era otro, era un muerto”.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 447.

Antonio de Cienfuegos ha otorgado al chico sendos calificativos, llamándolo “pillete” y “mequetrefe”. Tratando de despertarle, Miquis le conmina:

¡Eh!, chico, despabilate.

La aparición de Morales y Temprado, aleccionado por el ninguneo que Cienfuegos insiste en practicar con Felipe, da ocasión al “muy español” don Florencio, de enjuiciar duramente al héroe, dándole por “borrachillo”. Alejandro, en cambio, deduce la auténtica razón del desmayo:

Lo que tiene este caballero es hambre.

Véase ya el título de “caballero” combinado con la más elemental necesidad. Aparece aquí, por primera vez, el yugo del hambre al cual va uncido Felipe, el que será omnipresente problema de los dos cuando, progresando el relato, la inconsciencia de Miquis les arrastre por la experiencia cotidiana del ayuno, saciado sólo intermitentemente gracias a sucesivos préstamos, empeños y entregas de dinero por parte de tía Isabel o los padres de Miquis. Hambre de Centeno contrastada por la generosidad que demuestra desde el primer momento Alejandro, coherente con su ideal de “darlo todo”, como declara convencido en el más relevante discurso del *yo* en la novela (cap. VII. Fin del fin).

El lento desperezamiento cuasi primordial que efectúa Centeno para ir despertando del desmayo, ocasiona la pregunta sobre si es “idiota” o no, que Miquis resuelve negándolo, para proseguir con sus afectuosos apelativos:

No, tú no eres memo; pero eres un grandísimo pillo⁴⁵⁵.

A la pregunta sobre su mudez, que incide sobre la función de prisma de nuestro primer héroe, responde Centeno afirmando que sabe hablar. Cuando aparece Ruíz, Cienfuegos ya le pone al corriente de la situación refiriéndose a Alejandro: “Mira, ese tonto de Miquis”. Ruíz le advierte de que ha de quedarse sin capa, lo cual choca con la creencia del estudiante de leyes, quien ya cree que el desvalido Centeno, “es una persona honrada”. Entre bromas y risas de los amigos como antes hiciera con don Florencio, Ruíz informa

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

sesgadamente al “auxiliar de astrónomo”, insistiendo en la para él excesiva generosidad de Alejandro, al declarar:

Este pobre de Miquis es de lo más inocente...⁴⁵⁶.

La senda hacia el augusto nombramiento de Felipe como “Aristóteles” se inicia cuando el autor estudiante busca al pilluelo y, al encontrarle, este expresa el deseo de seguir protegiéndose del frío con su capa. La sinceridad del chico gusta a su protector y anima a proseguir el diálogo entrambos, ya libre de las injerencias de los demás. Con “parece que no eres tonto de genio” y nuevas dudas sobre si el aterido niño es o no mentiroso, el conmisericordioso Miquis consigue sonsacarle el nombre.

Celipe (...) Celipe Centeno⁴⁵⁷.

El nombre real del “héroe” de Socartes, aún no constituido en el momento de la Nebulosa, se desfigura en el ceceo que le será característico, sobre todo, a lo largo de sus Aventuras de “formación” en la “discuela” de Pedro Polo. Contando el “pillete” que procede de Socartes, su ceceo se convierte en nuevos solecismos como que ha llegado a la capital para “desaprender”, que lleva en Madrid siete “desemanas” y que busca un “desacomodo”. La sílaba “des” acaba provocando nueva burla afectuosa en Miquis, pues el deseo de instruirse por parte del chico se ha convertido en deseo de “destruirse”. Miquis contesta divertido:

Hombre, sí, destrúyete, porque eres el bárbaro mayor que he visto⁴⁵⁸.

El humorístico diálogo recuerda a don Quijote y Sancho, cuando juzga a su escudero con “eres el mayor bellacuelo que hay en España” y luego, “eres un mentecato, y perdóname, y basta”⁴⁵⁹. En reiteradas ocasiones el caballero cervantino se muestra irritado ante la ignorancia de Sancho. El vaivén de don Quijote, respecto a la ignorancia de su escudero, habrá de ser mucho más incisivo del que Miquis practica con su protegido, pues, como veremos, sólo en una ocasión el comprensivo amo se mostrará enfadado con el pilluelo, en

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 105

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵⁹ Cervantes, I, 37, p. 414.

el “réspece” que le echa Miquis por “holgazán” y ese enfado, lo sabía Felipe, sería pasajero “porque lo normal del genio (de su amo) era la condescendencia y bondad apacible”⁴⁶⁰

Cuando el pícaro Celipín se explaya contándole al del Toboso, cómo es el “calenturón” donde se resguarda, alude Felipe a su depauperada condición diciendo que en el “cobertizo” coincide con “muchos pobres”⁴⁶¹. Esta inhumana situación de dormir casi al raso entrelaza, en clave revolucionaria, con la “turba”⁴⁶² en la que Juanito del Socorro incluirá a nuestro “héroe”.

Retomando el tema central de la novela, la educación, contándole Centeno cuáles y cuántas son sus dificultades para leer correctamente, Miquis le anima diciendo “casi eres un sabio”. Sintiendo protegido, Felipe formula la pregunta que reclaman sus circunstancias como superviviente, la que marcará su dependencia existencial en la primera parte.

¿Quiere tomarme por criado?⁴⁶³

Deja pasar el estudiante el ofrecimiento del debilitado pícaro, para pedirle le devuelva su capa mientras observa su fragilidad y resuelve invitarle a comer en casa del conserje don Florencio Morales y Temprado, como antes hiciera al ofrecerle un café o una chuleta. Trata el pilluelo de embozarse de nuevo en la capa de su favorecedor y echar a correr hacia el “convitazo”. Los apelativos de Miquis; “valiente”, “zascandil” y “tonto”, convergen en el cómico tratamiento de “señor de Centeno” con el que rebautiza a Celipín, provocándole un ataque de risa que proseguirá con distintas bromas y cosquillas, salpicadas de nuevos vocablos de Felipe con el consabido prefijo “des-“ y nuevas nominaciones por parte del “caballerito”, como “zascandil”, “valiente”, “chiquilicuatros”, “hipócrita”, “pillo” o “granuja”, cuando llegan a la casa y presencia de don Florencio, quien al verles exclama:

Tan chiquillo es uno como el otro.

Renovada prolepsis de la fusión anímica que se verificará entre Felipe y Alejandro, en línea con ambas *Bildungsroman*, aunque la moderna se lleve a Miquis y Centeno sea conducido por el autor hacia la siguiente novela del ciclo, como personaje de la clásica.

⁴⁶⁰ Galdós, *El doctor...*, p. 393.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 162.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 108.

Ambos compenetrados en sus Aventuras compartidas, como si fueran uno solo, distanciándose de la realidad y entregándose a la inconsciencia irresponsable, cual “héroes” en formación que no saben desprenderse de su juventud.

La analogía de Temprado, viene en el texto flamantemente rodeada de tratamientos irónicos en contraste con la situación desvalida del héroe de Socartes. Felipe será “señor don Felipe” y “señor de Centeno” y Alejandro, “señor de Miquis”⁴⁶⁴, en reminiscencia de la preposición “de” con la que don Quijote se apellida “de la Mancha” al modo de Amadís de Gaula. El trato solemne y caballeresco armoniza con ciertas descripciones de la casa del conserje, como son “cierto aderezo arquitectónico a la griega” o “el domicilio florentino”. La comparación que efectúa Felipe, en estilo indirecto libre, entre su cansada persona y la figura del Redentor⁴⁶⁵, está relacionada con el momento en que Miquis, ya presa de la tisis, es descrito por el narrador como réplica del Nazareno⁴⁶⁶.

La comparación con el Redentor da paso a una morosa descripción quevedesca del ágape en la que Felipe descubre su amor ideal, embargado por la “visión celeste” de la mujer “serafín”, La Emperadora, lo cual no es óbice para que el héroe devore con fruición las ansiadas viandas que afectuosamente le brinda un “niño rubio”. La aparición de Pedro Polo, marca un vívido contraste entre el disfrute de los soñados alimentos y las desagradables sensaciones que provoca en Felipe la visión del que será su primer amo. “Sobrecogido” y aterrorizado, exclamará para sí “¡Qué ojos los de aquel hombre!”⁴⁶⁷.

Del resto de la comida en casa de don Florencio, conviene destacar la lectura que Ruíz ofrece de su drama. De la discusión de la sobremesa, el juicio taxativo de Ruíz quejándose de que España sea “un país de romance”, lo cual enzarza a los tres amigos en acalorada discusión de aire teatral, en la que un variado sumario de temas serán discutidos por el carácter alborotador y juvenil del trío. Cienfuegos pregunta a don Florencio por Amparo y Refugio y este contesta dando también noticia de la decisión de Pedro Polo de llevarse con él a Felipe, anunciando entonces el sacerdote:

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, p. 110.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, p. 113.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p. 358.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, p. 115.

Don Florencio, éste es un hombre: le tomo por mi cuenta”⁴⁶⁸.

Morales y Temprado elogia el carácter y valía del sacerdote hasta que un Miquis bromista asiente entre risas, tildando al cura maestro de “progresistón”⁴⁶⁹. Las alabanzas hacia Pedro Polo dan pie a don Florencio para “reasumiendo” declarar que él “es un hombre de orden, muy español, muy enemigo de lo extranjero y la tiranía”, refrendando su perorata con la antítesis de “¡Libertad, religión! a la que sigue su convencimiento de que “la juventud está hoy echada a perder”⁴⁷⁰

Más tarde, de nuevo en el Observatorio, será el mismo Felipe quien dé la buena nueva a Miquis;

mire aquel caballero que allí está con esas señoritucas... Me va a desasnar (...). Me toma de criado... tiene discuela...⁴⁷¹.

Se marchan Cienfuegos, Ruíz y Miquis, cuando este nota un tirón en la capa. Es Felipe temiendo ser abandonado y Miquis invitándole a irse con él cuando el zahiriente Cienfuegos pregunta al autor dramático;

¿Estás loco? ¿Adónde vas con ese espantajo?⁴⁷².

Responde Miquis que va a darle ropa y contento aclara Felipe que mañana ha de irse de criado de Pedro Polo. Miquis le ofrece unas botas y los demás, corbata y levita. Sueña el pilluelo con lo mucho que prometen regalarle; camisetas, cinturón y sombrero hasta que Cienfuegos avisa de lo tarde que se ha hecho. Quita importancia Miquis al posible enfado de doña Virginia e invita a su protegido a dormir con él.

El rechazo de doña Virginia, regente de la pensión, es al principio mayúsculo. Asusta a Felipe pero no arredra el generoso ánimo de Miquis. La “hermosa harpía” cargó contra el chico, diciéndole al estudiante de leyes:

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 128.

¿Otra vez me trae estafermos de la calle? (...) Niño, ¿es esto una hermandad para recoger pobres? (...) ¡Vaya unos amigos que se echa el tal don Alejandro!

Los reveladores diminutivos de Miquis, calmando a “Felipito” y recomendándole esperar “ahí un momentito”, dan cuenta de la persistencia de Alejandro en proteger al muchacho, pasando por encima del adusto recibimiento de la matrona. Al momento, la misma doña Virginia será más condescendiente, al transigir zanjando el asunto con

¡Pobre don Alejandro!... Es un buenazo.

La generosidad, que también demuestra doña Virginia, culmina en sus risas al descubrir que Alejandro anda regalando a Felipe su mejor ropa. Se cierra el capítulo “Introducción a la pedagogía” con una anónima frase, que sólo después sabremos fuera pronunciada por don Basilio Andrés de la Caña (capítulo IV).

Acabará en San Bernardino⁴⁷³.

Entrando en “II. Pedagogía”, los personajes de la “discuela” van a coincidir sin excepción en el maltrato de palabra y obra sobre Felipe. Pedro Polo con apelativos insultantes, castigos de ayuno y agresiones físicas. Doña Claudia, su madre, será la más locuaz en descalificar a nuestro desvalido “héroe”. Una más benevolente Marcelina, hermana del cura, intentará ayudarle al igual que el segundo de Polo, don José Ido del Sagrario, a quien se dirige don Pedro como “el cerato simple”⁴⁷⁴. Y será el fotógrafo, en malévola operación, quien precipitará la expulsión del criado de la casa-escuela.

En la estela de citas y alusiones, tomando Galdós el verbo “batanear” de la aventura de los Batanes⁴⁷⁵, interpretada por el protocaballero, como sinónimo de golpear, es revelador que, antes de anunciar el narrador que para Felipe, Polo, además de maestro sería amo y el criado, discípulo, el sacerdote expresa su vergonzante plan de estudios ante un indefenso Felipe:

¡No, si no te he de pasar nada; si te he de brear y batanear y curtir, hasta que seas otro y no te parezcas a lo que fuiste!... Haz cuentas de que naces.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 130-1.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁷⁵ Cervantes, II, 20, p. 204.

¿Dices que quieres aprender y ser hombre? Pues ahora te las verás conmigo⁴⁷⁶.

En la escuela, Felipe resultará así culpable de las carencias que le hacen aparecer como pícaro. Ni ahora, ni avanzando la diégesis, Pedro Polo le concederá el beneficio de educarlo, sino que le culpará de su existencia misma, amenazando con hacer de él otro cuando todavía ni es. El estadio embrionario del Observatorio, con su simbolismo del nacimiento del héroe, se dobla en escuela de inhumana ley e inmisericordes castigos para el que todavía existe sólo en el trance de “despabilar”, albergando la semilla de un sueño imposible como única opción para dar con un remedo de identidad.

Por la senda de la polionomasia, tenemos a doña Claudia, la más acerba crítica de Centeno. De ella procederán los más viperinos apelativos descalificantes. La combinación de “Gula, Religión y Lotería” que inspira a la familia del funesto sacerdote, brinda exuberante oportunidad a la nómina galdosiana. Los improperios que merecerá el criado discípulo por parte de la incomprensiva señora serán de lo más jocosos que quepa imaginar. En “tres semanas” sus descalificaciones se habían centrado en culpar a don Pedro de la presencia del pillo en la casa, exclamando:

¡Qué cosas tiene mi hijo! Habernos traído aquí este muñeco... Lo que digo, es un número sin premio⁴⁷⁷.

Sobre las muchas dificultades que descubre Felipe frente a la escribanía acometida con “infame palote”, caen los coscorriones del cura y el siguiente apelativo animalizante, tan querido y tradicional para nuestro acervo cultural, contrariando así la esperanza de Felipe al comunicar a Alejandro que Polo se avendría a desasnarlo.

Burro, eso no es escribir: eso es dar coces...

El carácter embrionario de este momento en Nebulosa alude, por tanto, no sólo a la polionomasia y la ambigüedad inicial en la descripción del personaje por parte del narrador, en consonancia con la obra cervantina, sino también a la *Bildungsroman* clásica, pues, al pícaro doctor se le exige adecuación al entorno existencial sin darle tiempo para constituir su personalidad. La diferencia se balancea entre el no poder y el no querer que le

⁴⁷⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 149.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

constriñe a comportarse como un pícaro. Todos los de la escuela, salvo don José, interpretan su insuficiencia como mala fe y desagradecimiento, pero, bajo el infame método educativo del sacerdote difícilmente podía iniciarse aquí la formación del joven.

En el momento de la Nebulosa, nuestro “héroe” menos quijotesco muestra, sin embargo, una clara relación con el caballero cervantino en la inestabilidad de los nombres y calificativos que recibe tanto al inicio del relato como durante casi toda la novela, pues, en la modalidad de transformación diegética se hace visible la intertextualidad con el pícaro Centeno.

El protagonista aparece desdibujado en la nebulosa de una significativa polionomasia: Quijada, Quesada, Quijana. Estos nombres encierran en cifra la diversidad de posibilidades vitales de ese ser en estado embrionario, de ese héroe en ciernes⁴⁷⁸.

Por el contrario, la biografía de Centeno carece de opciones. No pudiendo aprender por el modo en que se le enseña, Felipe no recibe posibles apellidos pero sí apelativos descalificadores. Comparados con el ambiguo trío de nombres quijotescos, a nuestro protagonista en Nebulosa corresponden tanto los cariñosos de Miquis como los más jocosos procedentes de incomprensivos personajes. Todos orillando el nombre verdadero que, hasta el momento, sólo ha podido facilitar a su primer y único interlocutor válido, Alejandro. Alrededor de aquel, su ceceante nombre, se irán insertando ahora los bautismos con que han de prejuzgarle.

8.2. Bautismo: “El doctor Centeno”

Contiene este momento identitario la escena en la que Felipe será rebautizado en nombre de su sueño, por obra de Polo y mano de don Ido el calígrafo quien, andando la novela, anunciará su desatino de dedicarse a pergeñar dramas folletinescos.

La “idea” tan “humorística” como “sanguinaria” que anima al mal sacerdote metido a maestro, no podía ser más dolorosa para el futuro “sabio”. Incluye, además del escarnio, la humillación física a la vista del resto de la clase. Utiliza el torturador el “casco de papel”

⁴⁷⁸ Avalor-Arce, *Don Quijote como...*, p. 92.

de los “desaplicados” y con leyenda estampada por Ido, su servicial subalterno, intitula a nuestro desamparado héroe como;

EL DOCTOR CENTENO

Así, con el onírico deseo en mayúsculo sobrenombre, bautiza el maestro de escuela a su discípulo sirviente, haciéndole el flaco favor de exponerle a las risotadas y bullicio que provoca el castigo. En pocas líneas, reafirma su talante y, en frondosa burla, ahonda verbalmente en su maltrato. En vez de recortar a la medida su parlamento, recojámoslo íntegramente para mejor apreciar el malintencionado tono que a sus palabras imprime don Benito:

Este señor vino a Madrid para ser médico. Como es tan aprovechado, tan sabio, tan eminente, pronto le veremos con la borla en la cabeza... Ánimo, hombre, no llores... No hay carrera sin trabajos... Ya estás a medio camino. Si sabes más que ese tintero... Serás médico: tómale el pulso a la pata de la mesa⁴⁷⁹.

He aquí un buen fresco de vocablos o núcleos, ilustrando los extremos estudiados. Es cierto, para ser médico salió el “sin ventura hijo de Socartes” de su pueblo y se perdió en la capital. El resto de apelativos irónicos desgrana lo que se esperaba de él, apenas entrado en la fatídica escuela. Amplísimas expectativas que el herido “héroe” no está en condiciones de lograr. Si Polo declaró ante don Florencio que era un “hombre” y por esa razón se lo llevaba para mejor formarle, nuestro “hombre” no sabe responder a todo esto más que con lágrimas de niño. “La letra con sangre entra” se condensa en causa y efecto; “¿carrera?”, con “trabajos”, pero a qué las humillaciones. A los deseos eróticos reprimidos y a la bestialidad inconsciente y vengativa de “la negra encina” denominada Pedro Polo, el cual se muestra aquí en una de sus más crueles simas al terminar sugiriendo a su víctima que practique tomándole el pulso a una mesa. Objeto inerte que, en contrapunto, enlaza con el vivo deseo que experimentará Felipe al intentar averiguar para qué sirve el “parénquima”, hojeando los libros de Juan Antonio de Cienfuegos para salvar así a su segundo amo. Inútiles esfuerzos ironizados por el autor para realzar el auténtico aprendizaje del frustrado “doctorcillo”; la conformación de una frágil identidad en el plano del *ser*, que le conducirá hacia el dócil trabajo de fiel sirviente espiritual, cual humilde protagonista del mito en positivo.

⁴⁷⁹ Galdós, *El doctor...*, p. 154.

Abandonado por su cruel instructor, se da el “doctorcillo” a pintar mapas, cuando sigilosamente Pedro Polo pasa de aquel escarnio a las manos y pega al criado que creyó ser discípulo. Mientras se entregaba a tan innoble tarea, decíale el sacerdote:

¡Animal, siempre de juego! ¡pum!... ¡Si te voy a freír! ¿De esa manera, ¡pum!.. correspondes al bien que te he hecho recogíendote ... ¡pum! de las calles? No se puede... ¡pum! sacar partido de ti. Anda, anda arriba...

El temperamento sanguíneo del bestial maestro prosigue con los apelativos insultantes en línea animalesca; de “burro” al más amplio de “animal”, Polo consigue que de nuevo Felipe suelte unas lágrimas. Sin embargo, el ninguneo del que hace gala doña Claudia con Felipe es mucho más sutil. Sube este, como le ordenara el cura y ella, al verle llorar, le espeta:

Dile a mi hijo que aquí no hacen falta monigotes⁴⁸⁰.

El monólogo del de Socartes, en el estilo indirecto libre con que pergeña el narrador a nuestro primer héroe, se hace más incisivo y victimista. Centeno se llama a sí mismo “bruto”, “torpe”, “necio”, se hace eco del insulto del supuesto protector diciéndose que sí, que es un “animal” y que “tan médico sería él como una calabaza”⁴⁸¹

Más adelante, Polo castigará al supuesto pícaro, con el motivo que más cabalmente le configura, pues, dictamina que como castigo “su doctor sirviente” ha de quedarse sin comer. Suerte que la bondadosa Marcelina le guarda algunos alimentos para atenuar el hambre.

8.3. Aventuras; ¿Yo? Felipe Centeno

Como advertimos en el recuadro de los momentos de la identidad, este de las Aventuras se despliega en dos. Celipe recorre a solas sus propias Aventuras que actúan como contrapunto de las que correrá inserto en la bohemia de su segundo amo. Si aquí Felipe avanza en total mudez, hablado siempre por el narrador, en la segunda logrará dar la

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

réplica a Miquis, iniciándose así en su propia *Bildungsroman* goetheana. Si en estas Aventuras mortificantes y picarescas Centeno resulta vapuleado de palabra y obra, en las que comparte con su protector, desgajado ya de su condición social, pertenecerá en paralelo a la *Bildungsroman* moderna de Miquis, pues, aunque continúe su existencia como escudero o sirviente será por un tiempo privilegiado amigo y discípulo en formación.

La leyenda coronando la cabeza de Felipe, rebautizándole como “El doctor Centeno”, actúa aquí de la misma manera que el gozne o bisagra que fragmenta y coyunta ambos relatos dinamizando la diégesis. Habiendo quedado demostrada la ineptitud de Centeno, introyectada su culpabilidad, el narrador abre las puertas de la mazmorra hecha escuela, para dejar en libertad a Felipe en sus correrías con el grupo de pilluelos que habrán de compensarle de los amargos tragos en casa de don Pedro. A la descriptiva nómina galdosiana, se añade el sugerente nombre del nuevo amigo de Felipe. Entre los chicos, “el primer cambio de palabras fue para enterarse de los nombres”.

¿Cómo te llamas tú? / ¿Yo? Felipe Centeno. ¿Y tú? / Yo me llamo Juanito del Socorro⁴⁸².

Los parlamentos de ambos chicos reproducen la jerga de los pilluelos. Bien poco tarda Juanito en rebautizar a nuestro héroe quien, por segunda vez, se ha atrevido a pronunciar su verdadero nombre. Juanito se dirigirá a Felipe como “hijito”, para inmediatamente abreviar su apelativo cariñoso y cómplice, dejándolo en recurrente “hijí”.

Juanito domina el diálogo entre los dos jóvenes y en su habla, la más lograda de la novela, introduce al desgraciado discípulo en el discurso de la revolución. La ingenuidad de Felipe se troca en suficiencia y dándole la razón, pregunta al “hijo del mozo de la redacción” sobre el significado de “turbas”.

¿Las turbas?... pues las turbas... Hijí... eso está claro. Las turbas somos nosotros⁴⁸³.

En este momento, Felipe es rebautizado por Juanito como inconsciente hijo de su clase, formando ahora parte de las “turbas”, contrastando así con su inminente desclasamiento a

⁴⁸² *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 162.

través de su fidelidad al manchego, fusionando su sueño de ser doctor al ensueño por ser autor dramático de Alejandro.

El término “turba” merece un análisis más dilatado, puesto que Galdós efectúa un cambio de gran calado, equivalente al que se verifica en su apreciación del mito quijotesco. Como sabemos, el mito quijotesco o forma trascendental, es recreada en el ciclo naturalista progresivamente. En *La desheredada* considera el autor que

España es una patria de caballeros enloquecidos en la prosecución de ideales inalcanzables y de miserables pícaros que son su contracanto pero al mismo tiempo su complementación⁴⁸⁴.

“Caballeros enloquecidos” y “miserables pícaros” que el autor entrelaza como pareja cervantina en *El doctor...*, en su trascendental evolución respecto al mito que, como sabemos, acabará plenamente positivado a partir de Fortunata. En cuanto a la “turba”, en *La educación sentimental* (1869), Flaubert aludía a su violencia afirmando que actuaba “moins par vengeance que pour affirmer sa possession” y en esa línea Galdós, a través de Araceli, también sentenciará:

Cuando la turba no puede saciar su hambre de destrucción en el objeto humano de su rencor, suele darse el gustazo de tomar venganza en los cuerpos inocentes de los muebles que a aquél pertenecieron⁴⁸⁵.

Pero ni en cuanto al mito, ni en cuanto al vocablo “turba”, don Benito se detiene. El quijotismo de Miquis comparte con el caballero cervantino su persecución del ideal, la generosidad y la incitación extrema que, aunque resulte duramente traicionada por los acontecimientos, seguirá salvando el *ser* del autor dramático a costa de su existencia. Lo mismo ocurre con el significado que otorga el canario al vocablo que nos ocupa.

Si en la época de la primera serie de episodios Galdós era de aquellos que manejaba la palabra “turba” con desprecio, ya para 1883 había simpatizado con aquella “gentuza” alborotadora y desheredada. En 1873 el joven Galdós estaba más próximo al ideario privilegiado de Flaubert –seguro en las prerrogativas de su visión superior-, más una década después de aquella

⁴⁸⁴ Benítez, *Cervantes en...*, p. 140.

⁴⁸⁵ B. P. Galdós, en Alan E. Smith, «Galdós y Flaubert», *Anales Galdosianos*, XVIII, 1983, p. 30.

perspectiva ya no le sirve, y abrazará entonces una comprensión más ecuménica del ser humano⁴⁸⁶.

Y para avanzar hacia una “comprensión (no sólo) más ecuménica” sino trascendental, fue positivando el mito de novela en novela. En *El doctor...*, por primera vez, se evidencia con suma claridad la gradación del cambio. Si *La desheredada...* corresponde plenamente al mito en negativo, *El amigo...* es también antinovela encapsulada en un ideal sin salida, sacudido por el final casi hilarante de Máximo hablando desde el Limbo. Con la pareja de Centeno y Miquis, el autor no solamente vuelve a la vitalidad ciudadana de la capital, sino que nos brinda una novela en el siguiente grado, a vueltas con la generosidad de Cervantes, prefiriendo la benevolencia dickensiana, ensayando en nuestros héroes las posibilidades que le ofrece la trascendencia quijotesca combinada con la picaresca, en el modelo europeo de la *Bildungsroman*.

Reiteradamente denominado Felipe como Doctor, el narrador da cuenta de sus impresiones auditivas, provocadas por el crujir de los goznes reseco de puertas y vidrieras y por el paso de los coches. Comparaba el desventurado la casa con un cuerpo humano “al que se hacían cosquillas” y de ahí sus “convulsivas risotadas”. Es la ingenua e imaginativa explicación que se da a sí mismo Centeno para justificar el barullo de una vivienda con “dos siglos de fecha”, convertida en infantil distracción⁴⁸⁷.

El mismo nombre de la calle en la que se divierte el héroe con la pandilla de amigos, revela hasta qué punto sus travesuras callejeras han de hacerle más soportable esta etapa de nulo aprendizaje en el seno de la familia Polo. Un solar vacío de la “calle de la Libertad”⁴⁸⁸ será gran oportunidad para que a los pilluelos se sirvan de improvisada plaza, en la que siempre tocará a Felipe ser toro. El grupo de traviesos chicos estaba formado por sugerentes alias: Juanito, el “Redator”, Nicomedes, “Lengüita”, Blas Torres, “Trapillos” y Felipe, “el Iscuelero”, acosados por la “fuerza pública” que rápidamente los echaba del lugar⁴⁸⁹. Por la noche, reproducía en su mente las corridas, con vívidas imágenes y satisfacción infinitas, deseando volver a disfrutarlas, mientras los “trastos almacenados en

⁴⁸⁶ Smith, «Galdós y...», p. 30.

⁴⁸⁷ Galdós, *El doctor...*, pp. 167-8.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, pp. 170-1.

el desván” contrariaban el recuerdo de sus alegrías, pues, las figuras tornábanse terroríficas en su alucinación⁴⁹⁰.

Una de esas figuras, la de San Lucas⁴⁹¹, precipita que la infeliz situación de Celipe en la casa de Polo empeore definitivamente. La trajinó hábilmente hasta quitarle los ojos y transformarla en admirable careta dispuesta tanto al jolgorio de las corridas callejeras, como a la renovada travesura de asustar con ella al vecindario.

Durante el éxito cosechado por don Pedro en sus artes oratorias, en la fiesta religiosa celebrada por las monjas, se repite la escena de la comida y aparecen en ella las hermanas Amparo y Refugio. En la dualidad amor carnal/ideal, el acercamiento del mal sacerdote a Amparo se cifra en el motivo del “pebre picante”⁴⁹² que este invita a probar a la Emperadora. Concupiscente cerco del sacerdote en torno “a la hermosa Amparo” cuyo opuesto ideal viene representado por las confidencias que el “Iscuelero” hace a su gran amigo el Redator” sobre los inocentes sentimientos que tanto le abruma a la vista de la Emperadora. “Yo la llamo *La Emperadora*”, exclama extasiado Centeno comparándola con una virgen, convencido de que “sus dedos son azucenas”⁴⁹³

El expurgo de libros quijotesco, que al igual que en *El amigo...* corresponde a la intertextualidad crítica, se dilata aquí en el recuento de títulos eclesiásticos y la domadora lectura con que un Polo lascivo e inapetente trata de atemperar su fogosa personalidad⁴⁹⁴. Si los ojos que sobresaltaron a nuestro héroe cuando por primera vez vio al sacerdote se convierten en el gesto de horadar la cabeza acartonada de San Lucas para que sirva de toro, ahora, en la *nómina sacra* cervantina, el sobrenombre de *Caballero de los Leones* aplicado por don Miguel a don Quijote, se metamorfosea en el león Polo. Así le verá en sus pesadillas también Celipe, imaginándole cual “león de San Marcos”. El alucinado don Pedro, también se ve a sí mismo como aquel rey felino que ridiculizara al noble caballero, en la extraviada frase que asusta a su hermana Marcelina mutando el exitoso orador en disparatado orate:

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 174-5.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 180.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 184-6.

El león dormido cayó en la ratonera; despierta, y al desperezarse rompe su cárcel de alambre⁴⁹⁵.

Cárcel de amor carnal de la que no podrá liberarse el clérigo y cárcel de alambres dolorosos para Felipe en la escuela inhabitable de su maestro, amo y señor de los coscorriones que le propina.

La costumbre de *flanear*, que tan relevante será para la pareja galdosiana en sus Aventuras, se estrena con Juanito del Socorro y su amigo “hijí”. Esperando a que Juanito entregue unas pruebas, se pasea el Doctor por la calle Antón, cuando descubre un “bulto” que no duda en identificar como el temido Polo, quien en una segunda ojeada, ya con el “Redator” a su lado, también identifica a Felipe. La desesperación nerviosa del inocente pícaro le hace temer lo peor. Al volver a la casa de los Polo, se dice asustado “Ahora me desuella vivo”⁴⁹⁶. Cara a cara con su amo no logra adivinar lo que dicen aquellos ojos. Don Pedro ha sido sorprendido, tiene ante sí a un testigo incómodo y, como niño que es, Felipe no entiende “el temblor del león delante de la hormiga, la humillación trágica del poder ante la debilidad”⁴⁹⁷.

A partir del encontronazo con Polo, este le demuestra más afecto y, al ver como le defiende ante doña Claudia, Celipe cree que el clérigo ha cambiado y le tiene en gran estima. Será el perspicaz Juanito quien le diga que don Pedro es “un buen peje” relacionado con las “cursis” de Sánchez Emperador. Pero no está el ánimo de Centeno para enfrentarse al amo, en cambio sueña con que se pone la careta de toro, que le ve el sacerdote y que se reconciliarán por aquello de que “todos pecamos”⁴⁹⁸. De vuelta a la vigilia: “La persona tremebunda y leonina del señor de Polo” incluso le regala unos cuartos⁴⁹⁹ y le da la tarde libre. Escena trivial sólo en apariencia, en la que don Benito cela el erótico encuentro del cura con Amparo, entrelazándolo a los vacíos o práctica de la elipsis en la diégesis de *Tormento*.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 197.

Al fin los temores del criado discípulo cobran realidad. En un nuevo juego de la corrida, el grupo de pillos resulta sorprendido en el solar por un guarda. Llegados a la casa-escuela, el fotógrafo entrega el malhechor a Polo. “Todos le abrumaban a gritos, apóstrofes y acusaciones”. Será el malintencionado fotógrafo el primero en enjuiciarle directamente.

Principias mal... mal ¿Adónde llegarás tú con estas mañas?

A la desproporcionada reprimenda se suman doña Claudia y Marcelina, quienes le tildan de “ladrón sacrílego” por haber hecho de la figura de un santo el toro de sus correrías. Al unísono, consideraron ambas mujeres que al discípulo

No se le puede creer nada de lo que diga; no abre la boca más que para decir mentiras.

Pero el Doctor casi nunca hace otra cosa que defenderse del vejatorio trato de su maestro y esta es la primera vez que descubren sus travesuras. Lo suyo no es hablar, por lo que todo cuanto hace, por poco que sea, se interpreta al revés. De acuerdo con las acusaciones de su familia, el leonino sacerdote sentencia grave: “Es cierto: no dice más que mentiras, y nada de lo que hable se le puede creer”.

La suerte estaba echada, pues, “la fea de las feas” refrenda la decisión de Polo en arrojar de su casa al desgraciado joven con el gesto de entregarle sus “pingajos”. Ya solo, entre abundantes lágrimas, escucha Celipe la voz de la Emperadora intercediendo por él ante aquel hombre cruel, rogándole a Polo que le perdonara y este negándose, para volver junto al discípulo y repetir taxativo “vete pronto”⁵⁰⁰.

Los injustos “apóstrofes” y la crueldad inmisericorde de la familia Polo son compensados por la Emperadora. Su voz “dulce, amorosa, celestial” le comprende y compadece, como en su momento hiciera Miquis al encontrarle desmayado en el Observatorio.

No quieren perdonarte ... ¡Pobrecito! ... ¿En dónde pasarás la noche? ...
Hijo, ten paciencia y Dios te amparará⁵⁰¹.

Entregándole algo de comer, Amparo le seca las lágrimas y le regala las seis pesetas que le habían tocado en la lotería.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 202.

En el tercer capítulo, “Quiromancia”, el relato continúa en morosa descripción de Federico Ruíz, el meteorólogo dramaturgo y rebautizador del firmamento, inspirado por el santoral. De su católica nomenclatura se ríe un reaparecido Alejandro Miquis en compañía de Cienfuegos. Los instrumentos del Observatorio adquieren destacados simbolismos, como el del “péndulo sidéreo” o el “barómetro registrador” que resulta antropomorfizado como personaje, así como el paso del sol por el meridiano se transforma en una “misa astronómica” para aburrimiento de Alejandro y Antonio de Cienfuegos. La conversación deriva hacia un Miquis caviloso y es Cienfuegos quien desvela lo que le ocurre. Espera que su tía Isabel le dé “trigo (...) en gordo”, o sea, el dinero del que tanto carece Miquis. Conminado por sus compañeros para que resuelva su desasosiego presentándose en casa de su tía, el manchego se niega. Jugando al horóscopo y bajo la aparición de Mercurio, Ruíz concibe la gran idea de que Alejandro envíe a su tía una carta. El manchego la escribe pero no ha de llevarla “allá donde Cristo dio las tres voces”. Se busca un “ordenanza” y Ruíz propone acudir y encontrarlo en casa de don Florencio⁵⁰²

8.4. Aventuras: “Hola, mequetrefe”

Tan pronto sale el trío del Observatorio, Miquis descubre a su antiguo protegido, ahora visiblemente “conmovido”.

Hola, mequetrefe, ¿tú por aquí otra vez? ¿Qué es de tu vida?

Aunque será al final de la primera parte o novela, cuando el narrador anuncie la formación de la pareja de protagonistas, las Aventuras compartidas por el Doctor y su segundo amo, Alejandro Miquis, se inician con el pretexto de la carta. Motivo cervantino equivalente al de la pareja quijotesca, cuando el caballero andante solicita a su escudero que lleve una carta a la sin par Dulcinea. Sin embargo, aunque tía Isabel sea la más incondicional y cariñosa de las mujeres que rodean a Miquis, el mensaje tiene por objeto algo mucho más prosaico; llenar los bolsillos del despilfarrador sobrino.

⁵⁰² *Ibíd.*, pp. 203-13.

El reencuentro de ambos no es del todo casual para Centeno, pues, después del saludo confiesa: “Señor, estoy viniendo todos los días a ver si le veo”. La insuficiencia y desamparo del de Socartes recibe de Alejandro grandes elogios al ver cómo va vestido y la mejora en su forma de hablar. Pero Miquis tiene una idea fija y sin más dilación le anuncia: “Me vas a hacer un recado”, cuando Centeno preguntaba de nuevo por una colocación. Se la promete Alejandro a cambio de hacerle el favor, como don Quijote prometiera la Ínsula a Sancho y, sin más, pasa a darle las indicaciones para que el chico lleve su carta a la calle del Almendro⁵⁰³.

A continuación el narrador describe qué ha sido de Felipe en este tiempo, y en fiel reflejo de *document humaine* concede que la historia del héroe “ofrece un gran vacío”. Aun así, antes de que el Doctor emprenda su camino hacia la casa de tía Isabel, sabemos que han pasado quince días, en los cuales el héroe durmió al raso y se le acabaron las seis pesetas regaladas por la Emperadora⁵⁰⁴.

Centeno, de nuevo entretenido por el paso solemne de un entierro, se aposta en un farol de la calle Carretas para mejor observar la comitiva fúnebre. Su talante respetuoso le mantiene a distancia en contraste con Juanito el “*Redator*” al que descubre metido en oficial “espolique” marchando delante de los caballos y haciendo “ridículos y oficiosos aspavientos”.

En la descripción de las calles de Madrid que el muchacho ha de atravesar, menciona el narrador “las cocheras de la casa de Aransis”⁵⁰⁵ como sutil guiño hacia sus lectores, enriqueciendo así la técnica realista de la reaparición de personajes, recordándonos a la desventurada Isidora Rufete.

La morosa descripción de la casa de tía Isabel con su frondosa vegetación deja “como lelo” a nuestro mensajero al descubrir una mano, “blanca, fina y lustrosa”, tanteando en un balcón los frutos de una higuera. Al atisbar los ojos de la figura femenina, se le aparece como una muñeca y se pregunta si será ella la tía de Miquis⁵⁰⁶. Una vez entrado en la casa,

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 220.

sorprende a Felipe la escasez de luz, la pareja de gatos y el perrillo. La dilatada descripción del narrador, reproduce las leyendas de las láminas, para darnos el íntegro y magnífico nombre de la tía que figura en un abanico. “Isabel Godoy de la Hinojosa”⁵⁰⁷.

La prosopografía del personaje está trabada al modo ambiguo en que don Miguel describiera a su caballero andante. Imprecisa en la edad y de extrema delgadez, repasa el narrador sus metódicas manías; la frenética limpieza, asistir a misa, su afición a la quiromancia y la máxima escrupulosidad que mantiene con la comida, entre las que se encuentran los dulces que se hace traer por el ordinario de Quintanar y los que le mandan “las monjas franciscanas del Toboso”, pues nada quería comer la tía de Miquis que procediera “de este Madrid puerquísimo”⁵⁰⁸. Por larga convivencia, resultaba difícil separar y diferenciar a su criada Teresa de doña Isabel, pues, mucho se parecían en manías, gustos y preferencias, forma de hablar y hasta fisionomía⁵⁰⁹.

Refiere el narrador la biografía de tía Isabel, comenzando por recordar que era tía de la madre de Augusto y Alejandro Miquis, para dar noticia del odio que sentía hacia aquella familia por haber “sido criados de los Godoyes”. Su desapego se sustentaba en que su sobrina, hija de Piedad su hermana, se “enamoriscó” y casó con Pedro Miquis, cuando “los Miquis del Toboso eran (para ella) escoria, desperdicios de nuestro linaje”⁵¹⁰.

Aquel odio, atemperado por el tiempo, no le impidió a doña Isabel volcarse en sincero afecto a su sobrino Alejandro, invitándole a comer cuando quisiera. Claro que la extraña comida que preparaba doña Isabel y el atrevimiento con que recordaba a este su desprecio hacia los Miquis, apodando a sus parientes como los “Micifuces”, los “Mengues” y los “Micomicones”⁵¹¹, disgustaba al manchego.

Como puede observarse, en el personaje de tía Isabel convergen múltiples reminiscencias cervantinas en cuanto a lugares, nombres y alusiones. Entre ellas sobresale su amor a la lectura, que ya fuera la afición compartida entre doña Isabel y su hermana Piedad, pues “la

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 232.

tradición las designaba como las personas más leídas de la Mancha”⁵¹². En cuanto a tía y sobrino, los personajes más denodadamente quijotescos de *El doctor...*, se insertan también en la dualidad realidad/literatura, puesto que ambos son incitados lectores. Así, bajo la preceptiva naturalista galdosiana, los lazos de consanguinidad coadyuvan para que los trastornos de ambos caracteres se manifiesten al modo de los del caballero cervantino; “entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”⁵¹³.

Conviene a nuestra investigación avanzar en la diégesis para analizar los consejos que Isabel Godoy da a su sobrino, puesto que serán radicalmente opuestos a los que Miquis brindará a su protegido Felipe. Sus recomendaciones reflejan a grandes rasgos la *Bildungsroman* clásica, aderezada por las manías personales, la importancia otorgada a la educación y el culto aristocrático que la tía rinde a su origen y apellidos o linaje. En venganza por la avaricia de la que acusa a don Pedro Miquis, Isabel Godoy de la Hinojosa, decide contrarrestar el mayor defecto de “aquél bárbaro” decidiendo que Alejandro sea su heredero. Y mientras elucubra, en estilo indirecto libre, tan sabia decisión, doña Isabel desgrana la retahíla de dispendios en los que ha de incurrir su sobrino para asegurar su formación y redondear su imposible ser con el parecer.

... entregando el dinero a su hijo y mi nieto, no para que lo gaste en golosinas, no para que lo tire con amigotes soeces, sino para que lo emplee en buenos libros, para que emprenda algún instructivo viaje, para que se haga ropas muy majas con que ir a las embajadas y al real Palacio, para que se afine y decore, viva como un caballero y sepa ilustrar el hermosísimo nombre de Herrera⁵¹⁴.

Sin embargo, casi todas estas recomendaciones serán traicionados por la experiencia incitada de Miquis, aunque este exprese ahora “votos solemnes de consagrar (el dinero) a su mejoramiento social y educativo”⁵¹⁵. Sin ser soeces, los amigos de Alejandro, con sus constantes requerimientos económicos, contribuirán a arrojar de nuevo al generoso autor a la pobreza. La lectura y la creación de “*El Grande Osuna*”, le conducirán a delirios en los que acabará intercambiando su identidad con el protagonista del drama o a la Tal por la Carniola. En vez de viajar irá cambiando la casa de huéspedes por la más oscura y

⁵¹² *Ibid.*, p. 228.

⁵¹³ Cervantes, II, 18, p. 712.

⁵¹⁴ Galdós, *El doctor...*, p. 240.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

destartalada de Cirila. La escasa ropa acabará siendo empeñada para poder comer y pagar sus respectivas moradas. Las Embajadas” y el Real Palacio, serán sustituidos por el placer de *flanear*, visitando tiendas, fondas y cafeterías en compañía de Felipe. Y el lugar de su ilustre apellido, lo ocuparán aquellos apelativos, despectivos, insultantes y cariñosos, que acabarán conformando el calificativo de “niño”, por lo cual se dará un proceso de desidentidad onomástica o desnombramiento a la inversa que, como expusimos, habrá de igualarle a su *a látere* Centeno.

En el hipotexto cervantino, se encuentra un claro paralelismo intertextual, cuando el ventero burlón indique al caballero la mejor forma de parecerlo. Aconséjale, sobre todo, que lleve consigo “dineros”, las “bolsas bien herradas”, así como “camisas limpias” y “ungüentos” para reponerse de las heridas que todo caballero recibe por actuar como “desfacedor de agravios”. Alude también a que raramente un caballero lleva a su lado escudero, y si así fuera sería el caballero quien portara consigo alforjas de todo ello provisionadas⁵¹⁶. Consejos, por tanto, de tía Isabel a su sobrino, que avanzada la diégesis habrá de reiterarle, y consejos que Miquis brindará a su amigo criado⁵¹⁷ Felipe Centeno como colofón de su discurso del *yo*.

Un caviloso Miquis no acaba de creerse que doña Isabel cumpla su promesa, con la fama de loca de la que ya le había advertido don Pedro su padre. Pero pronto volvió Felipe con la asertiva respuesta de la tía a su carta. Tan bien cumplió el recado el improvisado ordenanza que, “en un raptó de amistad, de generosidad, de benevolencia, que era el destilar más común de su alma”, Alejandro accede a encontrarle la ansiada colocación pero a su lado. Momento decisivo que acontece, significativamente, cuando ambos se reencuentran de nuevo en una rampa del Observatorio, dispuestos a encaminarse a casa de tía Isabel.

Te tomo de criado... Si esto me sale bien, serás mi criado... mi escudero,
porque verdaderamente necesito... ¡Qué lejos está la calle del Almendro!⁵¹⁸.

En los vacío señalados por los puntos suspensivos, en esta entrecortada frase de estilo dickensiano, se encuentran condensados aspectos de innegable interés. Será Miquis el

⁵¹⁶ Cervantes, I, IV, p. 50.

⁵¹⁷ Galdós, *El doctor...*, p. 414.

⁵¹⁸ *Ibíd.*, p. 243.

segundo amo del Doctor, quien accederá a servirle acuciado por la prosaica necesidad de sobrevivir. El nombramiento de Felipe como criado y escudero, se configura como prolepsis del anuncio con que el narrador separa una novela de otra en la bisagra estructural. El nombramiento es también recreación intertextual del que efectúa el caballero andante con “un labrador vecino suyo, hombre de bien –si es que este título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera”. La designación del labrador contiene la promesa quijotesca de correr interesantes aventuras y por alguna llegar el escudero a merecer su Ínsula. Pretexto del noble reclutador para acabar trocando el sueldo debido en desquiciada gobernación por mor del caballeresco ideal.

Decíale, entre otras cosas, don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer e hijos y asentó por escudero de su vecino⁵¹⁹.

La perentoria necesidad de Alejandro en hacerse con un criado y discípulo, tanto por su ansia de parecer como por su talante de “darlo todo”, refleja la sabia ambigüedad respecto a los asuntos humanos con que don Benito perfila a los protagonistas.

En línea con el carácter del caballero cervantino, al llegar a la casa del Almendro, doña Isabel nada objetará ante la explicación de su sobrino llevando consigo al “Doctor”. “Con voz trémula”, el “caballerito del Toboso”, desleirá el pomposo nombramiento del “criado” y “escudero” hasta dejar la presentación de Felipe en prosaica explicación.

Es un chico que me acompaña y me hace recados

Los consejos de tía Isabel y las condiciones que impusiera a Alejandro para hacerse digno de la entrega del dinero, se reiteran nuevamente a través de un toque de atención, pues, a sus ojos el sobrino va tan mal vestido como peinado. Concluye la tía su regañina con aquella promesa de futuros por la que tanto había porfiado Alejandro: “veremos si te modificas, ahora que no te faltará dinero”⁵²⁰

⁵¹⁹ Cervantes, I, 7, p. 85.

⁵²⁰ Galdós, *El doctor...*, p. 244.

Una vez contadas las pesetas, Alejandro discurre ya por el firmamento, por el recuerdo del buen horóscopo en Mercurio que tan atinadamente había inspirado a Ruíz aconsejándole enviara la misiva. El gran sueño de la riqueza trastorna la imaginación de Miquis, pues, lo suyo es y será siempre no poder “bajar a la vida terrestre”.

Excusándose ante la invitación de cenar con doña Isabel, la supersticiosa señora llevada por extraños poderes le despide, advirtiéndole en panóptica sentencia; “Tú no seas malo... Mira que te estoy mirando siempre”⁵²¹.

El criado escudero espera a Miquis en el recibidor, sufriendo una premonitoria visión. Acariciando uno de los gatos de la casa “echaba chispas... chispas azuladas y lívidas”⁵²², con lo cual se acrecienta su sensación de que está en una morada demoníaca. Excurso de notable importancia en el relato puesto que la única práctica que el aspirante a médico ejercerá en su vida, se dará al realizar la autopsia del gato de Rosita, en busca del misterioso “parénquima”, órgano misterioso que vehementemente desea descubrir para salvar a su amo de la tisis.

Desde el momento en que Miquis se hace con el dinero de doña Isabel su carácter, hasta ahora sólo vislumbrado en potencia, se desata. Con disponibilidad económica, Alejandro troca todos sus deseos como despilfarrador en frenéticas acciones. El ansia de parecer y compensar sus anteriores penurias convierte el momento de las Aventuras compartidas en una larga secuencia de peripecias a cual más inconsciente. Para inaugurarlas, el amo cumple su promesa y nombra a su protegido.

Pues, no hay más que hablar, chiquilín, la cosa salió bien. Eres mi criado.
Yo necesito ahora de un ayuda de cámara, porque...

Obsérvese el cariñoso apelativo y la reiteración de “criado”, junto a la mención del nuevo cargo y título otorgado a Felipe como “ayuda de cámara”, más acorde con las funciones del servicio decimonónico. A continuación, el narrador da cuenta de la fragmentación que habrán de presentar los siguientes parlamentos de Miquis.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 249.

⁵²² *Ibid.*, p. 250.

Sus ideas no eran claras, y el correr de su mente, tan veloz, que las ideas no tenían tiempo de esperar la expresión de los labios. Se desvanecían al nacer, dejando tras sí otras y otras⁵²³.

Subidos a un coche, la pareja galdosiana se dispone a recorrer las calles de la villa y corte en zigzagueante recorrido, conducido por los continuos cambios de dirección que Alejandro va improvisando y ordenando al cochero. Las ilusiones que surgen en el ánimo de Felipe al verse sobre un coche se contagian a su amo y viceversa, iniciándose así la fraternal relación entre ambos. O sea, la dinámica que marcará el resto de la novela, la interrelación que hemos dado en llamar “el *yo* del *tú*”.

Cuando pasaban junto a un farol, ambos se miraban y como que se regocijaban más, contemplando respectivamente su dicha propia, reflejada en el semblante del otro⁵²⁴.

La fusión entre los protagonistas alcanza su ejemplo más notorio, en cuanto al registro juvenil e inconsciente que adquieren sus aventuras, cuando ambos entonan el himno de Garibaldi, sellando su incitada algarabía con la frase “*Si somos chiquititos*”. El talante generoso y honrado del amo, salpicado por las notas horarias de la voz narradora, nos avisa del tiempo que ambos dedican al deleitoso *flanear* ciudadano.

Da la orden Miquis para que el cochero se detenga, con intención de cambiar el fajo de billetes y pagar cuanto antes sus deudas, pero Miquis cambia de idea y al ver las tiendas propone comprarle un par de botas a Centeno. Cuando vuelve Felipe flamantemente calzado con botas nuevas acuerdan tirar las viejas, motivando la preocupación de Centeno “sujeto arreglado y aprovechador, que no gustaba de tirar cosa alguna”.

Desde el coche, avista Miquis a su amigo Arias, dando lugar a otro *showing* o diálogo directo. Ante la alegría de su amigo, Arias intuye el gran cambio, el sueño de la riqueza hecho realidad y le espeta “¡Tú posees vil metal!”. Anuncia Alejandro que se dirige a casa de Gobsek, sobrenombre balzaquiano del usurero Torquemada, con el cual desea saldar sus deudas. Rápido, Arias le pide cuatro duros y el generoso estudiante le entrega ocho. Camino de la casa de Torquemada, se detiene en una tienda de tabacos habanos, donde los adquiere junto a algunas boquillas. Luego descubren que el usurero no estaba y se duele de

⁵²³ *Ibíd.*, p. 251.

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 252.

no poder pagarle. Manda al cochero volver a casa y viendo que no es tan tarde, pregunta a su criado discípulo:

¿Adónde vamos, ilustrísimo Centeno?

El caprichoso itinerario de la pareja, que hemos atribuido al placer baudelaireano de *flanear*, también tiene en la pareja de la protonovela sus aires de aventura sin rumbo, pues, en la del yelmo de Mambrino, después de negarse Don Quijote a que Sancho se hiciera con un rucio ajeno, reemprendiendo la marcha,

subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a andar por donde la voluntad de Rocinante quiso,⁵²⁵.

El motivo del hambre vuelve por boca de Celipe, quien contesta la pregunta de su amo proponiendo ir “a donde se coma”. El frenesí de Miquis reacciona cambiando el deseo del chico por la súbita idea de ir a comprar libros pero, estando ya cerradas las tiendas, de nuevo cambia de rumbo el manchego para saldar su deuda con don Alonso Gómez Auriga. De improviso, desea desempeñar su reloj y se percata de que antes ha de volver a casa “por la papeleta”. En nuevo *showing*, llegado Miquis a la pensión, se encuentra con Cienfuegos, quien le recomienda acostarse ante su “delirio de acción”. Alejandro contesta en verborrea inconexa, apurando don Benito al máximo su expresión, a través de núcleos sustantivados que actúan como resumen de lo acontecido.

Tiíta... cañamones... horóscopo... papeleta... puros... coche abajo...
reloj... buenas noches.

Recordemos uno de los diálogos iniciales de la novela de Dickens, aquel en el que el señor Pickwick y Snodgrass interrogan a Jingle sobre si había presenciado la escena de una ficticia y premonitoria revolución de julio logrando al mismo tiempo inmortalizarla. Jingle se explaya sobre cómo consiguió “disparar el arma y pulsar la lira” simultáneamente.

¡Presente!, ¿cómo no?, luego con un mosquete... el fuego de una idea...
corría a la taberna... la escribía... vuelta otra vez... pim, pam... otra idea...

⁵²⁵ Cervantes, I, 21, p. 212.

la taberna otra vez... pluma y tinta... vuelta otra vez... cortar y tajar... tiempo admirable, señor. ¿Deportista usted?⁵²⁶.

Ya pudimos apreciar las onomatopeyas galdosianas reproduciendo los golpes recibidos por el criado, en la escena de la leyenda con que don Pedro rebautiza a Centeno. Guardan notable parecido con las que aquí reflejan disparos, mezclados con el apasionamiento de la creación *in fieri*, y con la ristra de sustantivos inconexos que Miquis suelta a Cienfuegos. A partir de ahora la similitud con el diálogo dickensiano irá haciéndose más evidente en los parlamentos de nuestro Alejandro, llevado por “su delirio de acción”⁵²⁷.

Sin mucho insistir, consigue el sablista Antonio de Cienfuegos ablandar el corazón del bondadoso manchego, contándole lo mucho que debe a doña Virginia y con ello recibe otra cantidad del generoso Miquis. Una vez en sus manos la papeleta para desempeñar el reloj, Alejandro descubre en el coche a un Felipe desfalleciente dando orden al cochero para que les conduzca a una fonda. Devora el muchacho las viandas ante su inapetente amo, reiterando la descripción quevedesca el atracón del de Socartes en el primer ágape en casa de don Florencio Temprado.

La alusión del narrador apuntando a los versos calderonianos, “soñemos, alma soñemos”, nos conduce hacia lo extraordinariamente felices que ya se ven a sí mismos en el futuro. La siguiente cita contiene una condensada intertextualidad con la pareja de la protonovela, en la frase con que el autor finaliza la primera parte y relanza la segunda.

Interesante grupo formaban los dos, el uno come que come, y el otro piensa que piensa, soñando de otra manera que Felipe y gastando anticipadamente la vida de los días sucesivos; lanzando su espíritu al porvenir, sus sentidos a las emociones esperadas, empeñando su voluntad en grandes lides y altísimos propósitos⁵²⁸.

Enlazando los pensamientos de Centeno y Miquis, se vislumbran las diferencias que todavía separan el ánimo del criado en la dualidad engaño/honradez que se jugará, sobre

⁵²⁶ Ch. Dickens, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, p. 37.

⁵²⁷ Junto al arte de la descripción galdosiana, los diálogos suponen, sobre todo, experimentar con el “movimiento (de) las frases entrecortadas, suspendidas, sobreentendidas, repelidas, desaliñadas, cargadas de ciertas figuras que usa siempre la pasión”. Leopoldo Alas “Clarín”. «Del estilo en la novela», en S. Beser, (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, p. 86.

⁵²⁸ Galdós, *El doctor...*, p. 258.

todo, en las relaciones con la estudiantina. El de Socartes aunque contento por saciar el hambre, duda todavía sobre lo que ha de acaecerle en compañía de su segundo amo. A su lado, el ensueño de Alejandro se presenta con todo el fulgor que ha de depararle “la gloria artística”: triunfo, amor, fortuna y grandes placeres mundanos, los cuales se entremezclan en la diégesis con una dicotomía reveladora; “poesía y realidad”. La prolepsis de estilo folletinesco, con que Galdós cierra la artística convergencia de ambos caracteres conlleva que todo el relato que conforma la primera parte, se vierta como expectación hacia la segunda.

En vez de un héroe ya tenemos dos.

Constituida la pareja galdosiana, a través de esta bisagra estructural, afrontan ambos el resto de las Aventuras que, *in crescendo*, conducirán la segunda parte hacia una más incisiva incitación de Alejandro en el momento de la Voluntad.

A partir del anuncio del narrador, las Aventuras de la pareja galdosiana prosiguen, configuradas ya como recreación de la cervantina. La insuficiencia de Centeno camino de la fusión anímica con su amo. Alejandro, todavía entretenido en la divertida convivencia con la estudiantina de la casa de huéspedes de doña Virginia, se dirige hacia su total fijación, flanqueado por su devoto criado y escudero. Los dos afianzando su existencia, inconscientes ante los datos de la realidad, se entregan ahora a una extensa serie de experiencias que conducirán a Felipe a su rebautizo como “Aristóteles” y a Miquis, progresivamente vaciado de su identidad, convergiendo con la imagen del “niño” que Felipe fuera al principio.

Desbrozando los hilvanos con que don Benito entrevera el mito quijotesco de la identidad, asistimos al inicio de la *Bildungsroman* moderna encarnada en el personaje de Miquis y a la tenue pero evidente formación del joven criado en el molde de la clásica.

En el capítulo cuarto, titulado “En aquella casa”, el autor se dirige al lector/a con el apelativo de “lectorcillo” en una especie de *captatio benevolentia* donde sitúa el *ubi sunt* de la estudiantina, que algunos autores analizan como reflejo de su propia biografía. Los

huéspedes se dividen en “fijos” y “jóvenes”⁵²⁹. Entre los primeros figuran don Jesús Delgado, don Leopoldo Montes y don Basilio Andrés de la Caña. La caracterización galdosiana expande la técnica onomástica a la singular forma de hablar de los personajes o a sus originales ocupaciones y manías. Don Jesús Delgado, el ocupante más antiguo de la pensión es llamado el “*eautepistológrafos*”⁵³⁰, quien será víctima de una de las bromas más recurrentes de Alejandro y sus amigos. Don Leopoldo Montes será “el señor de los prismas”, por su petulante muletilla al tratar cualquier asunto con la frase “mirando tal o cual cosa *bajo el prisma...*”⁵³¹. Entre ellos, se encuentra don Basilio Andrés de la Caña, redactor de prensa especializado en Hacienda el cual, como hemos mencionado, el día en que Alejandro regalara ropa a Felipe pronosticara que el estudiante acabaría “en San Bernardino”⁵³².

La matrona Virginia, que sin saberse por qué “andaba en aquellos trotes hospederiles”, tenía por marido al “holgazán” y “borracho” de Alberique, al cual niega don Benito nombre de pila y que tiene por profesión la de ser “pintor de heráldica”⁵³³, contrapuesto a “la modesta imagen canina de *Julián de Capadocia*”⁵³⁴, perrillo que sí merece nombre de pila y ennoblecedora preposición por parte del autor.

Entre los huéspedes juveniles reencontramos al estudiante de Medicina, Antonio de Cienfuegos, junto a Zalamero, Sánchez de Guevara, Poleró y Arias Ortiz. Cienfuegos, “hijo de viuda” siempre necesitado de dinero, atempera sus necesidades con estoicismo y “cierto aire glacial que algunos tomaban por cinismo”, cerrando el narrador su descripción con una benevolente petición para que no se condene “a este gladiador de la vida”⁵³⁵. El diligente, comedido, aplicado y ordenado Zalamero es estudiante de Leyes y su prosopografía es de las más detalladas. El más parecido a Miquis, “en el carácter pronto y resuelto, pero más desordenado aún que el joven manchego” se llama Sánchez de Guevara, cadete de Estado Mayor⁵³⁶. Poleró, al que no se le nota el acento catalán, “es también bravo joven” y flojo estudiante de Caminos, un “agresivo y pendenciero” que se divierte

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 264.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 267.

⁵³² *Ibid.*, p. 268.

⁵³³ *Ibid.*, p. 264.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 268.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 268.

burlándose del “de los prismas”⁵³⁷. El aficionado a la música es Arias Ortiz, alumno de Minas, andaluz tan serio como desordenado quien andando el tiempo mejoraría.

Las discusiones entre los huéspedes son descritas en nueva oleada de *ubi sunt*: “¿Quién podrá repetir la algarabía de aquel comedor virgiñesco?”⁵³⁸. En esta ocasión, Galdós, después de hacer con *La desheredada* trasunto de un momento histórico de España, centra aquí su afán por novelar la política contemporánea, dejándola a cargo de un delirante y apasionado diálogo entre los huéspedes que se entregan a debatir sobre O’Donell y Narváez, repasando temas como el de Hacienda, el *déficit* y la conquista amorosa.

Dentro de los consejos de tía Isabel, en el “parecer” del heredero de la locura quijotesca, se vanagloria Miquis por disfrutar del servicio de un criado, mientras su talante altruista compensa la falta, decidiendo ser también fiel a su ansia protectora. Se trata aquí de la ambigüedad de la psique, que fuera “vaivén de risa y llanto” en *El amigo...* Establece el texto la ambigüedad y la yuxtaposición tanto en la estructura del relato, como en las siguientes antinomias en corto, cual mínimo reflejo del juego oximorónico.

Con esto cumplía Alejandro dos fines: el egoísta de ser amo de alguien, y el nobilísimo y cristiano de amparar al chico y ponerle al estudio⁵³⁹.

Aún no se ha verificado íntegramente la fusión de ambos, puesto que Miquis todavía contempla a Felipe como lo que realmente es, su servicial criado. Andando la diégesis, ambas intenciones serán amalgamadas mediante la función más sobresaliente de Centeno en la vida.; ser un incondicional de Miquis y experimentar, como si fuera él, las consecuencias de la *Bildungsroman* moderna. Alejandro, imantado por su ser ideal, verá en Felipe una réplica de sí mismo, perdiendo definitivamente de vista las necesidades del chico por no ver tampoco las propias.

En paralelo con la primera parte, pero a la inversa, Felipe será de nuevo estudiante de “Latín, Historia sagrada y profana, Aritmética y Gramática”, ya liberado de la torturante figura de Pedro Polo pero repitiendo su incapacidad para el estudio. Anímale, sin embargo, Arias.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 278.

Estás aventajadísimo, y casi, casi eres un pozo de ciencia⁵⁴⁰.

El próximo sobrenombre de “Aristóteles” va cargándose de sentido, ya no sólo por parte del rebautizador Miquis, apuntando irónicamente al ser contra el parecer. La sabiduría de Felipe será siempre anímica, no se basará en su formación o conocimientos, sino en la bondad de su carácter como émulo de Alejandro, de donde el rebautismo de “Aristóteles” vendrá también a compensar el despiadado título que le colgara Polo, “El Doctor Centeno”.

Aunque nuestra investigación gire en torno a los diálogos, como es lógico, la hipótesis de nuestro estudio va anudándose cada vez con más fuerza a la voz narradora. Por ello, permítasenos efectuar una breve digresión, interesándonos por algunos aspectos que fluyen en paralelo por la narración, dado que refuerzan nuestras apreciaciones.

La búsqueda del “parénquima” que practicará Centeno con la autopsia del gato de Rosita, se sustenta en los libros de Cienfuegos que el “pícaro” curioseará. Si los motivos se presentan en Miquis arracimados a las abstracciones mentales tomando forma de delirio, en Felipe las impresiones suscitan sensaciones físicas. Los libros del estudiante de Medicina, Cienfuegos, contienen imágenes escatológicas que han de impresionar sobremanera a nuestro “héroe”. La visión de esas imágenes conlleva que Felipe se palpe el cuerpo en busca de los órganos que sorprendido descubre en las láminas médicas. Nuevamente, por tanto, la diferencia entre Centeno y Miquis se hace más nítida; las impresiones que sacuden al primero provienen de lo fisiológico y en sensaciones corporales se manifiestan, mientras que en el segundo protagonista serán sus pensamientos desbordados los que nutran sus alucinaciones y delirios.

Impresionan a Felipe las láminas de Cienfuegos, como antes le mareara el tabaco y el hambre, como le asustaran las santas figuras de cartón, como jugara a imaginar los ruidos de la casa-escuela en clave antropomorfizada o como en la mezcla de miedo y fascinación que sintió al ver por vez primera a doña Isabel Godoy. Todo lo que acaece e impresiona a Felipe es manifiestamente físico, provocándole distintas sensaciones como mareos, pesadillas y alucinaciones. En cambio, será lo abstracto, el querer ser quien no es, lo que

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

conduzca a Alejandro a otra clase de delirios, aquellos que por excesivos harán mella en su salud hasta condensar su incitación en la enfermedad que ha de consumirle. Por tanto, si bien el proceso es inverso en ambos, tienen en común su inclinación al desbordamiento de lo real. Aspecto fundamental que hace posible la fusión de destinos.

En el siguiente expurgo de libros o intertextualidad crítica, primero repasa Felipe las obras pertenecientes a don Basilio, sin encontrar en ellas nada capaz de prender su imaginación, para después curiosear los libros de su amo. Se contenta el Doctor con leer títulos y autores. Al principio, ningún libro será entreabierto por nuestro “héroe”, quien, como niño casi iletrado persigue más imágenes que textos, las únicas capaces de avivar su imaginación. Encuentra Felipe comedias y dramas, las cuales presentan el texto más espaciado y en las que dominan los diálogos, cosa que para el “lectorcillo” “ya era más claro”. Pero tampoco le seducen, pues, parecele que todas las escenas “decían lo mismo”⁵⁴¹.

El expurgo de Felipe, en desazonante viaje literario, ofrece al autor inmejorable ocasión para reflejar sus propios gustos y preferencias. En primer lugar, su admirado Balzac, seguido de V. Hugo, Scribe y Schiller⁵⁴².

Después del repaso literario, la diégesis retrata la convivencia cotidiana en la casa de huéspedes de doña Virginia, a través de intensos diálogos, entre los que sobresale un dato indispensable para la trama, la repetida ausencia de Miquis ya entrada la noche⁵⁴³.

Avanzada la segunda parte, en cuanto al conocimiento de los personajes y sus cuitas y costumbres, el relato entra en morosa prosopografía y etopeya del nuevo protagonista. Primero conocemos el título de la obra en la que cifra su sueño de gloria; “*El Grande Osuna*” para, rápidamente, descubrir qué opinión merecía su drama a los ojos de los demás. En contra estaba el catalán Poleró, contrapuesto a Antonio de Cienfuegos, pero la mayoría de la estudiantina, por encima de sus ínfulas creadoras, destaca las virtudes de

⁵⁴¹ *Ibíd.*, p. 283.

⁵⁴² *Ibíd.*, p. 282.

⁵⁴³ *Ibíd.*, p. 285.

Miquis que el narrador vuelve a recordar de manera antinómica para converger en las que articulan la bondad del *ser* en Alejandro.

Unos le tenían en mucho; otros en poco; quién por un visionario; quién por tonto o algo menos. Los compañeros de casa le amaban por sus prendas morales, entre las cuales descollaba el corazón más generoso, más expansivo, más copioso de afectos que pueda imaginarse.

En la descripción de Miquis se anudan todos los detalles que configuran el exceso nervioso de su carácter, prosiguiendo el autor con sus antinomias estilísticas todavía más apuradas, apuntando al desequilibrio mental del protagonista.

Era un enfermo sin dolor, quizás loco, quizás poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis⁵⁴⁴.

La lábil fisura entre “loco” y “poeta”, como reflejo del oxímoron de Miquis entre “poesía y realidad”, que se asienta en nuestra dualidad realidad/literatura, convergen en el término “neurosis” cuya presencia en la descripción resulta de gran interés. Las frases “en otro tiempo” y “los demonios en el cuerpo”, enlazan con la descripción física de don Quijote, basada en la teoría de los humores de Huarte de San Juan, deslizándose hacia la descripción de tía Isabel, “un cerebro soliviantado”⁵⁴⁵, que “había logrado realizar el fenómeno psicológico de la transustanciación”⁵⁴⁶, creyendo ser su hermana Piedad.

Habrá que esperar el deslinde freudiano entre consciente e inconsciente, para dar una respuesta científica capaz de explicar los fenómenos psicológicos con que Galdós caracteriza a protagonistas y personajes. Actualmente, se da por hecho que la neurosis se contiene manteniendo “indemne el sentido de la realidad, de forma que (el sujeto) no confunde sus experiencias subjetivas y fantasías mórbidas con la realidad externa”⁵⁴⁷ cosa que sí ocurre en la psicosis. La sutil frase de Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, sobre don Quijote; “él es un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos”, resulta de lo más útil para distinguir nítidamente los dos modelos de la *Bildungsroman*. La goetheana o clásica basada en neurosis contenidas, finalmente capaces de pensar y actuar

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁴⁷ AA.VV., *Diccionario de Medicina*, Barcelona, Editorial Marín, 1986, p. 726.

ateniéndose a los datos de la realidad. Y la moderna, desatada como náufraga respuesta individual a los incesantes cambios sociales, escorada hacia la disolución del individuo, hacia la psicosis que provoca en quien la padece que el propio sujeto se convierta en campo de batalla de las pulsiones de *Eros* y *Thanatos*. Imantados por la mención galdosiana del vocablo “neurosis”, digamos que hoy Miquis sería un psicótico autodestructivo.

Volviendo al naturalismo decimonónico que configura a *El doctor...*, don Benito no llega a efectuar auténticos análisis psicológicos, puesto que logra hacer uno del personaje y el medio valiéndose, sobre todo, del juego “oxymorónico”⁵⁴⁸ que hemos ido sustanciando en las dualidades galdosianas comparadas con las cervantinas. Recurso estilístico basado en el juego de contrarios al que, a lo largo de nuestra investigación, aludimos como vaivén, *polemos*, antinomias o zigzag. El fecundo análisis de la vida interior de nuestros “héroes”, el posterior flujo de conciencia (*stream of consciousness*) que renovarían el género, lo elabora don Benito, sobre todo, a través de los diálogos, el diálogo teatral, la descripción, el monólogo interior y el discurso indirecto libre.

Por herencia romántica, en lugar de penetrar en el alma hace que el alma se exteriorice, y por herencia realista imagina plásticamente esta exteriorización. Los tensos estados psicológicos los proyecta o bien como una fuga lírica (...), o les da la forma de un sueño o de una acción dramática⁵⁴⁹.

De ahí, la importancia de la descripción galdosiana en cuanto a los estados alterados de conciencia. Las pesadillas, sueños y mareos en Felipe, las alucinaciones, delirios y transustantaciones de Alejandro, contrapunteadas por sus incitados parlamentos y la descripción plástica de gestos, miradas y silencios de Centeno, nos demuestran cómo el naturalismo “al hispánico modo” de don Benito da cuenta de la psicología de los personajes; exponiendo su alma “a flor de piel”.

Asabentados de que Miquis cuenta con veintiún años y que lleva tres en la villa y corte, la extensísima descripción de nuestro segundo protagonista, se condensa en una reveladora exclamación del narrador.

⁵⁴⁸ Gullón, *Técnicas...*, p. 223-31.

⁵⁴⁹ Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 83.

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, aprendiz de creador!⁵⁵⁰

El humor melancólico de la teoría de los humores de Huarte de San Juan, filtrada por Cervantes en la definición del ingenioso caballero, equivale al que se manifiesta en Miquis, quien comienza a separarse de la estudiantina prefiriendo el aislamiento a la compañía. Romántica melancolía que habrá de agudizarse cuando el “trabajador incansable del ideal” obediente a las recomendaciones primero de un autor y después de un director teatral, se entregue a la extenuante labor de acortar y refundir, deshaciendo y rehaciendo el drama de “*El Grande Osuna*”, cuya autoría sostiene tan grandes esperanzas. Pero Miquis no estaba solo, sino flanqueado por su fiel criado y mejor amigo, el cual “le manifestaba un afecto rayano en la idolatría”⁵⁵¹.

Entre las diferencias y similitudes con la pareja cervantesca, observemos la comprensión con que don Quijote alude al prosaico carácter de su escudero, en un extenso parlamento del que se desprenden sugerentes consecuencias para nuestro análisis.

Maravillado estoy Sancho, de la libertad de tu condición: yo imagino que eres hecho de mármol, o de duro bronce, en quien no cabe movimiento ni sentimiento alguno. Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó. De buenos criados es conllevar las penas de sus señores y sentir sus sentimientos, por el bien parecer siquiera⁵⁵².

Evidente que Centeno nada tiene de “mármol” ni de “bronce”, sino todo lo contrario, es todo él buenos sentimientos e ingenuidad. La diferencia entre una pareja y otra, se refleja en la dualidad físico/mental de los motivos aplicada a la pareja galdosiana. Felipe, paupérrimo inmigrante de Socartes, busca solución a sus penurias existenciales; dormir a cubierto, alimentarse y vestirse. Mientras Miquis, ya lo sabemos, se alimenta tan solo del ideal de llegar a ser autor de éxito. Véase también el contrapunto estilístico cervantino, tan recreado por don Benito, jugando en el vaivén de los pronombres de primera persona. La última frase de la cita, recuerda tanto el defecto y la compensación moral que efectúa Miquis contento por disponer de criado, al mismo tiempo que le protege y educa, reflejando el mensaje que contiene una carta-artículo de Galdós, en el cual se entrevé cual

⁵⁵⁰ Galdós, *El doctor...*, p. 288.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 278.

⁵⁵² Cervantes, II, 68, p.1097.

es la deseable relación entre amo y criado. Reflexiona don Benito metaforizando la política en la figura del criado. Después de arremeter contra “el español” en su afición por parecer en menosprecio del *ser*, prosigue Galdós:

Es gracioso verle u oírle renegando de su infelicidad, (...) echando la culpa al criado, que es su semejante, hecho a su imagen, y que en el lenguaje y en la conducta le imita maravillosamente⁵⁵³.

La reciprocidad y entendimiento que debe igualar a amo y criado, se centra en este fragmento de impronta krausista, en el que, sobresale la moral compensatoria. Para don Benito, ocupado siempre en el gran asunto de la educación, tener criado obliga a transformarle en discípulo. Sea, pues, el amo virtuoso que ya el criado, en su maravillosa imitación, será capaz de igualársele. Movimiento ejemplar de vasos comunicantes que en *El doctor...* se produce mediante el desinteresado afecto que ambos se profesan. Pero la extrema generosidad que practican, entre sí y con los demás, linda a su vez con la irresponsabilidad. Siendo Miquis un bohemio inconsciente así será también su joven protegido, a quien nunca regañará por sus travesuras por son extensión de sus propios dislates.

La semejanza con que el autor trata ambas figuras, sobrepasando las diferencias de clase social, apuntan al talante librepensador de don Benito, quien de nuevo en clave krausista aboga por la responsabilidad moral de la figura del poderoso respecto a sus subalternos o servidores. Como observamos con anterioridad, cuando don Quijote alude a la soledad en la que queda, desvelado por los ensueños del ideal, acusa a Sancho por entregarse a los más prosaicos placeres y este, con pícaro respuesta, ruega que le deje seguir durmiendo. Las diferencias que mantienen caballero y escudero es uno de los más potentes recursos cervantinos para realzar la fidelidad que ambos se profesan, recurrentemente jalonada con múltiples parlamentos destinados tanto a negarla como a refrendarla.

Miquis, en cambio, despierta reiteradamente a su escudero para que sea testigo de la calidad de su obra, en representación del ansiado público que le llevará a la gloria, estando

⁵⁵³ B. Pérez Galdós, en W.H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en la prensa de Buenos Aires*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973, p. 538.

su protegido siempre dispuesto a obedecerle. Las compulsivas lecturas del drama en voz alta por parte de Miquis, hermanan a ambos protagonistas en la experiencia de las intensísimas alteraciones que les provoca, ya que el amo “no podía comunicarse más que con Felipe”⁵⁵⁴. La descripción de una de estas declamaciones que mantenía en vilo por igual, guarda estrecha relación con la pareja cervantina en la contraposición de dormir y velar y ninguna, claro, en la reacción de nuestro Sancho, Felipe Centeno:

Dormíase Felipe algunas noches en el sofá del gabinete. Su sueño era profundo; pero bastaba que Alejandro le llamase para que se despertara, como él excitado, como él expuesto a las alucinaciones. Sin duda, por la simpatía de ambas almas, la pasión artística de la una se comunicaba con la otra, venciendo su rudeza⁵⁵⁵.

Para representar esta escena, el egregio modelo de Miquis, cómo no, ha de ser como él autor dramático de éxito, pues, declara “El célebre Molière le leía sus comedias a la criada. Yo te voy a leer a ti algunos pasajes...”. He aquí, el proceso de fusión, de la impregnación del *yo* por el *tú*, la progresiva manera en que don Benito hará posibles a los protagonistas, sólo como el uno en el otro y, ya ausente Miquis, cambiando rotundamente a Felipe, quien finalmente podrá acceder a su formación trascendental fundido al recuerdo de su incitado amo, a través del molde de la *Bildungsroman* clásica.

La lectura o declamación de los pasajes de “*El Gran Osuna*”, reiteran en Felipe renovadas percepciones sensoriales o físicas, sin comprender el significado del texto, pues, ni tan siquiera ha presenciado una función teatral.

La armonía de versos, la música de las rimas, el relumbrar de las imágenes y el énfasis de los apóstrofes, producían en él efectos de vértigo y desmayo (...). Se aturdía y se mareaba⁵⁵⁶.

El momento de las Aventuras que contiene a ambos “héroes” se dilata con la descripción de las costumbres bohemias por las que se rige el estudiante de Leyes, y por la culpabilidad que suscita en su ánimo ver cómo se le escapa el dinero de la tía Isabel. Sobre su afán despilfarrador se pronuncian los amigos de la estudiantina, algunos para compadecerle y

⁵⁵⁴ Galdós, *El doctor...*, p. 292.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 292-3.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 293.

otros para acusarle profetizando a sus andanzas el peor de los finales. Destaquemos uno de los comentarios más ecuanímenes.

Es un perdido. ¡Lastima de talento!... Corazón demasiado grande y jamás harto de sensaciones... ¡Pobre Alejandro! Se consume en su propio fuego⁵⁵⁷.

Sigue a estas premoniciones la recriminación de doña Virginia, rebautizando al que ya fuera denominado por el narrador, “célebre manchego”:

Este don Dulcineo del Toboso arruinará a su padre (...) No estudia, y gasta el dinero que es un primor ¡Pobre padre!⁵⁵⁸.

La alternancia de euforia y melancolía que caracteriza la personalidad de don Dulcineo en este momento de la diégesis, le lleva primero a pensar que aún le queda suficiente dinero por dilapidar y después a anunciar la nueva obra que se representará a continuación del reconocimiento que espera cosechar con “*El Grande Osuna*”. La descripción de los lances que entrarán a formar parte de su nuevo drama, “*El Condenado por confiado*”, son los propios y más apreciados de toda creación romántica y suponen un verdadero bálsamo intermitente para alejar de sí los síntomas físicos que ya padece Miquis, provocados por la desazón de no ser todavía otro, el triunfal autor en el que ansía convertirse.

El deseo de aislamiento en que se sume Alejandro, traslada la tertulia al cuarto de Arias Ortiz. El antagonista de Miquis es un devoto de Balzac y *La comedia...*, y de V. Hugo como se verá más adelante⁵⁵⁹, profundamente familiarizado con sus personajes, y también el encargado de amenizar musicalmente los encuentros artísticos de la estudiantina.

Para descubrir el misterio que rodea las cartas que don Jesús envía y recibe sin cesar, irrumpe el grupo juvenil en su aposento y en solemne discurso redactado por Miquis en nombre de todos, Poleró le invita a salir para tomar un café. El núcleo del discurso, alabando irónicamente la capacidad intelectual del más antiguo de la pensión, se conforma en torno al tema de la educación, denominada aquí “Instrucción pública” en la que el susodicho había “prestado tan eminentes servicios”.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 361.

Poleró es el encargado de inspeccionar las cartas de don Jesús y, casi sin poder contener la risa, descubre el misterioso secreto a sus amigos. Resulta que todas las cartas que escribe Delgado, llamado el “*eautepistológrafos*”, apelativo acuñado por Arias Ortiz, se las dirige a sí mismo⁵⁶⁰. A partir de ahí, el relato apunta a los preparativos de la gran broma con que la estudiantina que cohabita en la casa de huéspedes de doña Virginia, cronotopo balzaquiano análogo a la Maison Vauquer de *Papá Goriot*, piensa sorprender al “fijo” don Jesús.

El grupo asiste al Teatro Real y, finalmente Felipe, el fiel testigo de las escenificaciones del drama de Miquis, tiene ocasión de presenciar el espectáculo y experimentar de nuevo grandes sensaciones obnubilando sus sentidos, pues, “todo causaba al Doctor suspensión del ánimo y cierto embarazo de la palabra”. Sus reacciones aumentan la hilaridad del grupo, entremezclada con el divertimento de la representación.

A la escena teatral suceden dos muestras de las misivas que don Jesús Delgado se envía a sí mismo, cuya temática no es otra que la educativa. Una de ellas, parece dirigida al desaparecido Máximo Manso quien, como antecesor del propio don Jesús, debiera “darse una vuelta por la eternidad” a la espera de que el Gobierno cambie la “educación de adorno” por aquella más fértil, destinada a conseguir que en el ánimo de los educandos prevalezca el “ser” sobre el “parecer”. En esos quehaceres andaba don Jesús, cuando descubre una carta en la que reconoce su letra y tinta. La descripción que da cuenta de la desasosegante experiencia de don Jesús rebosa una fina ironía que se acrecienta cuando la estudiantina decide enviarle otra carta, firmada por el mismísimo *Julián de Capadocia*, aquel perrillo de la casa de huéspedes. La broma de los jóvenes se encaracola hasta que en insólito *tour de force* estos reciben la sorprendente respuesta del mismo can.

Delgado había intuido quiénes eran los tunantes emisores de la carta quienes, so pretexto de defender una educación más moderna, abogando por derrocar a “egregios hierofantes” como don Jesús para sustituirle por el culto a una jocosa “*Educación Completa*”, dieronle ocasión para una meditada y sabia respuesta. En la misiva de Delgado, sobresale la

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 307.

petición que más apelativos insultantes y juicios negativos reúne de cuantos figuran en la novela, cebándose en nuestro bohemio protagonista.

Repítales usted estas palabras a todos, y particularmente a ese caballerito, autor de dramas, que le ha escrito a usted la carta. Ése es el más enfermo y el que más necesita de mejores aires. Es el más lisiado ¡ah! el más leproso, el más cojo, manco y ciego de la cuadrilla. Desconoce la moralidad física, el culto de la salud, tan respetable como el de la conciencias, como el de la inteligencia. Es un triple suicida; se está matando por tres partes a la vez, ¡pobre niño! A éste es al que más compadezco, por lo cual debe usted decirle, de mi parte, que lo mejor que puede hacer es morirse, para que resucite purificado⁵⁶¹.

Sin duda, lo de “triple suicida” alude tanto a los síntomas enfermizos de Felipe, como a su desequilibrada idea fija de ser otro, mientras el tercer elemento proviene de las constantes salidas nocturnas del estudiante poeta, que más adelante atribuirá Felipe a Arias y que se resume en “eso de querer tan fuerte a las señoras”⁵⁶². La diégesis deja en elegante penumbra la dualidad amorosa aquí escorada hacia el amor carnal, aludiendo veladamente al deseo que empuja a Miquis a salir las más de las noches en busca de la Tal. Idéntico tratamiento al que Galdós emplea respecto a la pérdida de la virginidad de Amparo a manos de su seductor Pedro Polo.

La respuesta del “*eautepistológrafos*” presagia la desgraciada muerte del manchego, tan distante del arrepentimiento cervantino como de la jocosa desaparición del consecuente Manso en el Limbo, y prepara la *Bildungsroman* moderna *in crescendo*, aquella en la que porfiará Alejandro en el momento de la Voluntad por seguir siendo tal cual es, “trabajador incansable de lo ideal”.

Para nosotros, serán de la máxima importancia las consecuencias de la broma gastada a Delgado por lo mucho que han de cambiar las vidas de nuestra pareja protagonista. Se inicia con la bofetada que el “bárbaro” Alberique, marido de doña Virginia, propina a Felipe acusándole de haberle robado unos pinceles. En la mudez con que el narrador ha caracterizado al bueno de Felipe, este practica un gesto de neta supervivencia al atreverse con Alberique arrojándole un “cacharro con agua negruzca y dos y tres pinceles”, lo cual

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 317.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 413.

no hace más que aumentar la agresividad del “berberisco de Cocentina, manso con los fuertes, tremendo con los humildes”. Será Poleró el primer defensor de Centeno hasta que llegue Miquis quien, haciendo “una pelota” con los accesorios del pintor heráldico entra en reñida discusión con Alberique.

La imprevista consecuencia de la broma de las cartas y la defensa de Felipe vendrá más tarde de la mano de doña Virginia, quien sabedora de que las cartas que soliviantaron a don Jesús eran obra de Miquis, decide poner fin a sendos enfrentamientos notificando al manchego su taxativa decisión.

Don Alejandro, vengo a decir que hoy mismo me hará usted el favor de marcharse con su criado, sus dramas y sus literaturas⁵⁶³.

El talante quijotesco de Miquis encuentra en la defensa a ultranza de su protegido, una de las reminiscencias más notorias con la novela cervantina puesto que el caballero andante, por el mismo hecho de serlo, se sabe obligado por las normas morales de la caballería a sentir las desgracias de su escudero como suyas y viceversa. Escuchemos uno de los parlamentos de don Quijote que más cumplido reflejo ofrece sobre la relación de la pareja galdosiana.

y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocare, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo⁵⁶⁴.

Observamos aquí, en paralelo, la reiterada expulsión de Centeno de la casa-escuela del sacerdote Polo. Pero, como ahora “en vez de un héroe (...) tenemos dos”, ambos serán los expulsados del hábitat que les protegía, sin tan siquiera contar con la intercesión y socorro pecuniario que la Emperadora ofreciera al desvalido muchacho de Socartes. Siendo Amparo Sánchez Emperador quien en la dualidad amor carnal/romántico simboliza el amor romántico de Felipe, en analogía con la imaginaria Carniola de Miquis.

8.5. Voluntad: “Mi yo es un yo ajeno”

El penúltimo y quinto capítulo; “Principio del fin”, marca con claridad el inicio de las sucesivas desventuras de nuestros protagonistas, provocadas por la Voluntad o mayor

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁶⁴ Cervantes, II, 2, p. 593.

empeñamiento de Alejandro, insistiendo en vivir haciendo caso omiso de su precaria situación y valiéndose de toda clase de ardidés, como serán seguir esperando dinero de sus padres, pedir prestado a quien sea y empeñar vestimentas o libros de forma recurrente, hasta llegar a hermanarse con Centeno en la hasta ahora desconocida y brutal experiencia de pasar hambre. La bohemia, por tanto, que fuera rasgo constitutivo del estatuto del personaje en el momento de las Aventuras de amo y criado, se fusiona con los recursos propios de la picaresca. El pícaro Felipe de la primera novela entra ahora a formar parte de las costumbres más netamente bohemias, como las de vagabundear, vivir al día, no hacer nada de provecho y supeditar horarios a cualquier capricho o antojo por parte de su inestable amo. Este es el momento cervantino en que Centeno cambia su insuficiencia existencial camino de la total fusión anímica con el destino de su protector.

La *Bildungsroman* moderna, larvada en las últimas Aventuras, se manifiesta ahora como la única senda que el manchego puede transitar debido a la creciente incitación que le desintegrará. Mientras, Centeno, elevado como *frate* a la cualidad del *ser*, se verá obligado a recurrir de nuevo a la picaresca como única vía de supervivencia, ya no para salvarse a sí mismo sino por auténtica entrega y fidelidad al ensueño de Miquis que sentirá como suyo, olvidado su personal sueño de ser “Doctor”. Al contrario que Sancho, como se ha dicho, nunca contraría Centeno a Miquis salvo a través de algún comentario, criticando levemente su generosidad o volviendo a cometer inocentes travesuras sin consecuencias equivalentes a las que protagonizara como “el Iscuelero”.

“El principio del fin” se inicia con un breve *showing* en el que Antonio de Cienfuegos consigue nuevo préstamo de Miquis. Una vez salidos de la casa de doña Virginia, el amo consigue recalar en otra “barata y detestable”, donde las “habitaciones parecían madrigueras” y la comida rancho. Suficiente oprobio para que el “generoso tobosino” recupere el deleite de callejear. Instalado Centeno en una posada de “la calle de las Velas”, se ven diariamente para ir juntos de una “fonda” a un “ventorrillo” o de una “taberna” a una “pastelería”. Itinerancia alimenticia que el autor dramático, ajeno a los datos de una

realidad resbaladiza, interpreta como “¡Libertad, variedad, sorpresa!”⁵⁶⁵ del modo en que antes fundiera “poesía y realidad” como armoniosas partes de una totalidad posible.

Alejandro no percibe que el “principal goce de aquella errante vida” no era solo darse al placer de *flanear* sin rumbo. Ahora el camino de la ansiada libertad se ve empañado por la necesidad de enviar al diligente Centeno a los domicilios de prestamistas y casas de empeño, en las que irá dejando su mejor ropa y sus amados libros. Extrañado de que su amo ya hubiera gastado los dineros de doña Isabel, amén de las cantidades enviadas por su familia, el de Socartes hacía “tímidas preguntas sin obtener respuesta”⁵⁶⁶. El aspecto y vestimenta de Miquis poco tenía que envidiar al que llevara Felipe en su primer encuentro en el Observatorio. El remordimiento ante su depauperada situación, por la cual procuraba evitar cualquier encuentro con sus amigos, mezclado con sus dudas sobre estrenar algún día su obra dramática, sumen al tobosino en “un fuerte catarro de pecho” presagiando el peor mal. Sin embargo, en esta nueva y más dura realidad, Miquis cuenta a su lado con el entusiasmo y lealtad de su amigo, discípulo, escudero y criado Felipe, prosiguiendo en sus “excursiones diurnas y nocturnas”. Como trasunto de su producción novelística, don Benito narra las salidas de la pareja protagonista, mediante una atenta observación naturalista de la ciudad de Madrid, la cual se perfila como riquísimo cronotopo trasmutando el género en auténtica “fuente de conocimiento” sociológico.

Daban grandes paseos por las afueras, observando la diversidad de tipos y asuntos que se encuentran a cada momento; estudiaban en el gran libro de la Humanidad transeúnte, cuyas páginas, llámense sorpresas, encuentros o casualidades, ofrecen pasto riquísimo a la fantasía y a la inteligencia⁵⁶⁷.

La “heroica” pareja visita lavanderías, cuarteles, iglesias, escaparates de librerías, tiendas de fotografía, con instantáneas de ilustres autores, hasta que Miquis expresa su admiración por el poeta extremeño llamado Ayala, creador de la obra “*El Tanto por ciento*”, a la representación de la cual tuvo el placer de asistir. Al contrario que en el presente, pues, en una visita al museo que solían visitar, les acaban impidiendo la entrada “por el malísimo pelaje que tenían”⁵⁶⁸. Paralelamente, las constantes salidas nocturnas de su amo despiertan

⁵⁶⁵ Galdós, *El doctor...*, p. 325.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 326.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 330.

la curiosidad de Felipe, quien le sigue hasta una casa “de apariencia vulgar, de la que nada más supo ni averiguó”.

Cuando Miquis tocaba algún dinero, desaparecía no sin antes recomendarle a Felipe que se pusiera al estudio. Nuestro pícaro héroe, artista de la supervivencia, en su “vocación latente de buscarse la vida”, visitaba a antiguos conocidos como Zalamero y doña Virginia, consiguiendo hacerse con “una vieja levita”, “un hongo y botas magníficas”⁵⁶⁹. Otras noches, en que Miquis andaba bajo mínimos de dinero, se contentaba con volver a los paseos en compañía de su fiel Centeno. Con la sola visión de los barrios bajos, la imaginación de Alejandro se alteraba, transportándole al siglo XVII, desde donde narraba a su amigo toda clase de aventuras episodios y sucesos. Después de visitar la calle del Almendro, se sentaban “en el pretil de Santisteban” y, del mismo modo que declamara los versos de Quevedo en el Observatorio, dábale al manchego por representar para Felipe, su único testigo, el drama de “*El Grande Osuna*” para luego, desconsolado, dolerse porque aún no le hubieran estrenado la obra. Todavía sofocado por el esfuerzo histriónico, dio en explicar al pobre Centeno la biografía del Duque que en tanto se parecía a la suya identificándose con él, “fundiendo el carácter soñado en el real”, en prolepsis de la representación dramática en la que se fundirá a sí mismo con las dos figuras femeninas de la Tal y la Carniola. La nostalgia de tiempos pasados, equivalente a la que siente el ingenioso hidalgo de don Miguel respecto a los caballeros medievales, permite a Miquis entregarse a románticas evocaciones y decirse en repetidos soliloquios; “Soy lo mismito que el *Grande Osuna*” Exacerbado el ánimo del poeta, enmarcado en la dualidad realidad/literatura, se dispone a rebautizar al fiel criado dotándole de nueva función.

Tú eres mi secretario, el gran don Francisco de Quevedo⁵⁷⁰.

La risa que provoca en Felipe su nuevo cargo y sobrenombre da paso a una nueva y rocambolesca historia de Miquis en la que Felipe, alias Quevedo metido a investigador histórico, descubre una confabulación por la que el Duque sería asesinado. Luego, la urgencia de impedirlo por parte de Centeno recae de nuevo en la imaginaria Carniola, amante del Duque quien, afortunadamente, le previno. Por la prosopografía de la Carniola, “hermosa figura”, discurre la exaltación de Miquis en la representación de su drama, hasta

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 333.

que un inmenso malestar abate su entusiasmo. Vuelven a casa. “La fiebre era intensísima... Deliraba”.

La capacidad del tobosino para oscilar entre realidad y literatura perderá, poco a poco, el equilibrio que guardaba hasta ahora para escorar hacia una interpretación novelesca y romántica de su difícil situación, esforzándose en todo momento para que la realidad se adapte sin tregua a su febril imaginación. La fusión de ambos caracteres se produce al rescatar a su criado de su clase social y declarar que también Felipe forma parte de su aburguesada búsqueda de convertirse en otro. Contagiado por la esplendidez de su amo, Centeno habíase vaciado los bolsillos para socorrer a “aquel infeliz vecino”, antiguo y bondadoso maestro del de Socartes, llamado Ido del Sagrario, malamente rebautizado por Polo como “Cerato simple”, “Dido” y “Calamidad”⁵⁷¹, quien también soñaba con estrenar un retocado drama de juventud. En el diálogo entre amo y criado, inmerso en el tener y no tener dinero, hablando de Ido y “de su triste situación”, en inflamado parlamento separa Alejandro el ideal al que ambos se deben de la desgraciada supervivencia de don José, conminando a Felipe para que le dé cuanto les queda.

Coge todo lo que haya –dijo el manchego-, y llévaselo. ¿Qué nos importa el día de mañana? De alguna parte ha de venir. Nuestra miseria es contingente, accidental y temporal; la suya es intrínseca y permanente. ¿No hay allí sobre la mesa dos huevos? Pues ofréceselos. Y las tres onzas de chocolate y el pan... Dale todos los cuartos que tengas en el bolsillo. ¡Pobre hombre! En cuanto me ponga bueno, he de buscarle una colocación⁵⁷².

El delicado equilibrio entre realidad/literatura, alcanza en la diégesis su auténtico calado, al decir el narrador que en aquel segundo y bondadoso amo de Centeno, la antinomia de su polémico carácter tiraba de ambos polos con igual e inusitada fuerza, pues, “su generosidad era tan incorregible como su ambición”. Cuando el tímido Felipe se queja “del pernicioso desprendimiento de su amo”, este defiende el extrañamiento de sí mismo, el profundo error que habrá de abocarle a la desintegración.

¿Qué quieres?... Yo soy así, y no puedo ser de otro modo. Por más que me empeñe en ello, no consigo ser egoísta. Mi yo es un yo ajeno⁵⁷³.

⁵⁷¹ *Ibíd.*, p. 354.

⁵⁷² *Ibíd.*, p. 356.

⁵⁷³ *Ibíd.*, p. 357.

Lo mismo afirmara Isidora Rufete, a la que “el sí y el no (vuelven) igualmente loca”. Hablando consigo misma declara “Yo soy así”⁵⁷⁴ (LD p. 393), quejándose de que aun siendo noble se vea obligada a luchar para ser reconocida. Radical impostura de todos aquellos protagonistas galdosianos que, sin verdadera formación, a bordo de “alas postizas”, intentan elevarse por encima de sí mismos hacia las más audaces quimeras de la otredad. Incitación que se remonta a una declaración axial del caballero cervantino quien, en desbordante demostración de absoluta libertad, afirma saber quién es desde su inventado nombre pudiendo ser, además, quien se le antoje.

Yo sé quién soy –respondió don Quijote-, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama⁵⁷⁵.

Así como en *La desheredada*, las declaraciones de Isidora efectúan múltiples juegos de avance y retroceso entre su *yo* y el anhelado de Aransis, y como *En el amigo...* las afirmaciones identitarias llegan incluso a titular capítulos a vueltas con el pronombre combinado con el nombre, en nuestra novela sólo al final estrena su *yo* Centeno, mientras que Miquis deambula en una doble vertiente: “darlo todo”, por lo que su *yo* “es ajeno” y el ansia de ser otro, por la cual se desvanece su individualidad tanto en la existencia como, lógicamente, en el *ser*. Proceso en el que ni uno ni otro insistirán en su nombre auténtico, para así mejor rebautizarse con sobrenombres estrictamente literarios o con el filosófico “Aristóteles”. El *yo* de ambos protagonistas itenera, pues, incesantemente en función de sus peripecias, a través del subrayado que implica la polionomasia entrambos y la de los demás personajes hacia ellos. El de Felipe incardinado al de su amo por medio de su fusión al *yo* de Miquis, conformándose como “el *yo* del *tú*” hasta la fase de corrección. Y el de Miquis, siempre en pos “del absoluto”, como el *yo* de un otro innominado en el que inútilmente desea transformarse quedándose en sus dos fases destructivas; fijeza y desintegración.

Aún más enfermo, Miquis platica con Ido del Sagrario. Sale a relucir el peligro de la Revolución, que Ido desea estalle para ver si así se “desasna” el país, mientras el enfermo permanece postrado a imagen y semejanza del Nazareno. Consigue el estudiante que aquel “mártir de la instrucción” le dé “un poco” de azúcar y leche. A continuación, Alejandro

⁵⁷⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 393.

⁵⁷⁵ Cervantes, I, 5, p. 66.

envía de nuevo a su fiel Felipe en busca de algún dinero. Habiendo esquivado a sus amigos para que no le vieran en tan mal estado, ahora el tobosino pretende de ellos la más pronta ayuda.

Hijito, es preciso que busques algo. Vete a ver a Cienfuegos. Que te dé siquiera dos duros. Si no los tiene, habla con Arias y con Zalamero, y píntale la situación⁵⁷⁶.

El parte con que Felipe da cuenta de los resultados de su expedición a la pensión de doña Virginia aumenta la distancia que la estudiantina estrena respecto al “iluminado manchego”. Los unos nada pueden darle porque nada tienen otros, como Poleró y Zalamero, se preocupan por su salud. Sánchez de Guevara regala a Centeno una peseta, avisando este a su amo de que se la dio a él y no a Miquis. Este desapego del fiel criado resulta de lo más inocente, debido a la ínfima cantidad y a su honesta advertencia. Sólo la matrona, doña Virginia, entrega al criado cinco pesetas. Las mismas que Miquis decide dar a Cirila para menguar la deuda que con ella tiene pendiente.

La diégesis se dilata en las más variadas y tristes desventuras de los “héroes”, toda ellas destinadas a procurarse pingües cantidades y ayudas por parte de los demás personajes. En una de las visitas de la estudiantina a casa de Cirila, Arias, el especialista en Balzac, destaca una frase de *Los Miserables* de V. Hugo, con la que don Benito acentúa su intencionalidad novelesca:

...¡no hay que confundir las estrellas del cielo con las que imprimen en el fango las patas de los gansos!⁵⁷⁷.

A solas los amigos, su distanciamiento se hace evidente a través de la injusta opinión que les merece la desgraciada situación en que ha caído aquel “héroe” que fuera con ellos tan generoso como para arribar a la más absoluta desposesión. Entre los juicios con que se alejan de Miquis, encontramos reveladores frases: “es un suicida”, “él se ha matado”, “la casa es una perrera”, “es un desgraciado, un loco”. Este abandono, se vuelve después más cruel, si cabe, cuando el pseudogaleno de Cienfuegos, al ver las escasas monedas de Miquis, se embolsa cinco pesetas a cuenta de un medicamento.

⁵⁷⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 360.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 361.

La reacción de Felipe se verifica, como casi siempre, en su pensamiento. No verbaliza el rechazo que le suscita la fechoría del mal llamado amigo Cienfuegos expoliando a su amo de los últimos recursos que le quedan. Pero la generosidad de Miquis no tiene límites, pues, entrará Rosita Ido solicitando una libreta, una peseta y un huevo, a lo que contesta Miquis con el reiterado “toma” que le caracteriza. El capítulo concluye con la ingenua pregunta de Rosita a Felipe, narrativamente destinada a preparar la autopsia del gato pero, sobre todo, a recordarnos qué lejos va quedando el sueño de Centeno.

¿Por qué te llaman Doctor? –le dijo un día- ¿Es que eres médico? Pues cúrame el gato, que está malito⁵⁷⁸.

El sexto y penúltimo capítulo, “Fin”, se inaugura con el profundo malestar que embarga a Miquis al recibir una carta de su padre don Pedro. Dícele saber que ha malgastado el dinero de tía Isabel, que bien conoce el desastre de su situación y que, por su descarriada vida, le considera “un perdido”. Niega a su hijo don Pedro más dineros para proseguir con el estudio, y le anuncia que si ha de volver al Toboso será para ejercer de labrador. La contestación de Miquis disculpándose, oculta su verdadero y lastimoso estado para no preocupar a su madre. Promete estudiar y en su incapacidad para interpretar la realidad vuelve a hacer toda clase de planes.

Las desgraciadas circunstancias del “héroe” se afilan todavía más. Miquis será asediado por Gobsek-Torquemada, quien le reclama pague su deuda, amenazando con hablarle a don Pedro. Situación que conduce a Miquis al intento de un nuevo empeño, su ropa, para poder pagarle. En la búsqueda de las prendas por parte de Felipe, se insinúa que también Cirila se dedica a sustraer las prendas de su amo en prolepsis del la sustracción final de la levita.

La incesante búsqueda de dinero por parte del joven criado se convierte en trabajo insuperable para Centeno. La ingenuidad que había sido su más relevante rasgo, se ha adecuado al perfil de su señor en forma de incitación, por lo que ahora se veía ahora obligado a devanarse el cerebro en prosaico para saber a quién acudir en busca de socorro. La inversión de caracteres se vuelve diáfana en la voz del narrador.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 364.

Aquella escuela de iniciativa y de voluntad era superior a sus años (enfrentando a Felipe con) deberes más propios de hombre que de niño⁵⁷⁹.

Deambula el buen sirviente por aquellas calles que fueran escenario de pasados jolgorios en compañía del estudiante, cambiado ya su sueño de ser “doctor” por el más prosaico y triste de toparse con un bolsillo o una cartera para así paliar la situación de ambos. Vuelve a la casa de huéspedes para encontrarse con una enfadadísima doña Virginia, quien en visita a Miquis habíase encontrado con la Tal. La radicalización de los amigos se hace aun más incisiva por boca de Poleró quien da fin a su perorata con los calificativos que irán subrayando la defenestración del “héroe”.

¡Pobre Alejandro! ¡Pobre chico!⁵⁸⁰.

Cavila Felipe preguntándose adónde ir y a quién acudir cuando, después de intensas dudas, se decide a volver a la antigua casa-escuela de la calle Libertad. Más comprensivo que de costumbre “el león”, trasmutado ahora en un “caimán”, opina que Felipe es “un perdido” y un “pillete” por volver a requerir su ayuda. Centeno contesta como puede a su antiguo y desalmado amo.

No, señor... - murmuró-; yo no soy vago... Estoy sirviendo a un caballero⁵⁸¹.

Se extraña el cura de que el caballero al que sirve Felipe le niegue salario y sustento. La definición que sobre el lema “caballero aventurero” brinda Sancho a la asturiana Maritornes, refleja esa misma alternancia de recursos en nuestro caballero ciudadano, empobrecido por sus aventuras bohemias.

... caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero⁵⁸².

Felipe enlaza su desgracia con la de su amo y, al contrario que Sancho, calla, pues, es la mudez el rasgo que mejor le caracteriza y, aun juzgando que Miquis dilapida, sobre todo por generoso, ya sabemos que nunca habrá de recriminarle nada.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 367.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 369.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 370.

⁵⁸² Cervantes, I, 16, p. 156.

Al saber Polo que el caballero al que sirve es estudiante, se reitera la sorpresa que también manifestara doña Virginia al llegar Felipe a su casa de huéspedes.

Nunca he visto estudiantes que tengan sirvientes ¿Es, por ventura, hijo de reyes?⁵⁸³.

Felipe ya no sabe hacer otra cosa que llorar, mientras el mal maestro le tilda de “Doctorcillo”, ya decidido a no darle nada. Cuando Felipe gimoteando expresa que acudirá a Amparo a ver si le ayuda como ya hiciera, el lascivo “caimán” en “domada fiera” se ablanda y entrega al fiel servidor siete pesetas.

Llamando a otra puerta, Centeno ha de soportar un largo parlamento del “muy español” don Florencio Morales y Temprado contra Miquis, acusando a las influencias extranjeras de su situación y tildándole de “miserable”. Entresacando de su discurso la opinión que le merece el estudiante caballero, obtenemos renovada muestra del abandono en que todos van dejando a Miquis.

Y entre paréntesis, lo que a tu amo le pasa le está bien merecido, porque es un libertino, un mala cabeza⁵⁸⁴.

Saturna, la mujer de don Florencio, es la encargada de darle a Felipe hojaldres en lugar de dinero. No contento con el nimio socorro que el conserje del Observatorio ofrece a Centeno, se dispone a dilatar su discurso contra Miquis fundando su desgracia en las malhadadas ideas republicanas y olvido de la religión.

Tu amo es un loco (...) Hay unos cuantos... todos muchachos, chiquillos estudiantejos que leen libros franchutes y no saben palotada de nada... hay unas cuantas cabezas ligeras, y tu amo es de ellos... que nos quieren traer aquí todas esas andróminas forasteras...⁵⁸⁵.

Si los consejos de tía Isabel a Miquis, aunque incluyeran la conveniencia de atender a la apariencia, respondían a la *Bildungsroman* goetheana o clásica, el discurso de don

⁵⁸³ Galdós, El doctor..., p. 370.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 374.

Florencio radicaliza ese modelo de formación, inclinándolo hacia lo más castizo⁵⁸⁶. Los ideales de Morales quedan esenciados en aunar libertad y catolicismo y defender a la Monarquía de la República. En su rancio aviso de que “se van a desbordar las masas” convergen las “turbas” de Juanito del Socorro y la “gorda” que ansía don José Ido que se arme, enmarcando la triste situación del criado fusionado al amo en la *Bildungsroman* moderna. Por considerar la novela “fuente de conocimiento”, don Benito coloca a los protagonistas de *El doctor...* como símbolos de sendas carencias educativas, apuntando a un salvífico cambio político por el que, como buen krausista y regeneracionista, ha ido progresivamente abogando en su producción. Remacha el insigne don Florencio su extensa verborrea, exhortando a un anonadado Felipe para que su amo se deje de “manías, y se haga rancio español a macha-martillo, y se deje de patrañas ateas y de locuras demagógicas”⁵⁸⁷.

La escena en que Centeno se reencuentra con Juanito del Socorro y un amigo, permite al “héroe” liberarse por un momento del duro trabajo de procurar auxilio a su amo, para entregarse a su última aventura inconsciente, reflejando así aquella etapa picaresca en la casa-escuela de Polo, donde los disgustos se ceñían al maltrato del sacerdote sin que se viera obligado a actuar como un adulto para compensar la “mala cabeza” de Alejandro.

En el mareo inducido por ingerir ron, fumar y dejarse llevar por la música del café *Diana*, se contrapone el contento de Felipe con su sentimiento de culpa por abandonar a Miquis. Su enfrentamiento interior se basa en dar rienda suelta al picaresco deseo de experimentar sensaciones agradables, enfrentado a su nueva faceta de amigo del alma. Trascendencia por la que va olvidándose de sí mismo y de su sueño, para fusionar todo su ser al de Miquis, compartiendo las desgracias que les sobrevienen por la inconsciencia del manchego. Inconsciencia del ansia por parecer antes que ser, que un travieso Felipe imitará en gesto de “vanidad caballeresca” pues con el mismo talante de su amo, “con frenesí”, exclama el sirviente de Socartes:

⁵⁸⁶ “Quien lea estos sarcasmos galdosianos deberá tener en cuenta que todavía andaba viva, a la altura de 1883, la polémica de la ciencia española que Morales resuelve tan a su manera”. Mainer, en B. P. Galdós, *El doctor...*, p. 37.

⁵⁸⁷ Galdós, *El doctor...*, p. 377.

Yo pago, yo pago...⁵⁸⁸.

En la primera parte de la novela, don Benito cincela el carácter de Felipe desde la mudez, conteniendo en estilo indirecto libre sus cuitas, dudas y temores como prisma de los acontecimientos de su entorno. En esta segunda parte, también su desacuerdo con las repetidas muestras de generosidad de Alejandro discurre fundido a la voz narradora. Felipe ha utilizado el pronombre de primera persona, tan sólo para defenderse de las acusaciones de un Pedro Polo. Esta es una de las escasas ocasiones en que el de Socartes se refiere a sí mismo como *yo* y lo hace para mutar en cabal réplica de su postrado amigo, dándose las de generoso caballero. Vuelve, por tanto, Felipe a las andadas como pícaro revestido ahora del “gallardo movimiento” de pagar. Transformado en momentáneo partícipe de la *Bildungsroman* moderna que anima “el engaño a los ojos” de nuestro quijotesco Alejandro.

Pierde Felipe en el café *Diana*, la noción del tiempo hasta que el reloj de la Puerta del Sol anuncia las once. La deleitosa travesura se disuelve en el torbellino de recordar de golpe qué le ha pasado en las últimas horas. La sucesión de lo ocurrido, a modo de resumen, presenta el mismo estilo que los fragmentarios parlamentos de Miquis cuando quiso explicar a Cienfuegos lo que le pasaba, en el momento de recoger en la pensión la papeleta para desempeñar el reloj. Se superponen en la mente de Felipe todos los sucesos de la jornada, anclados a su preocupación por el estado en que hallaría a Miquis y lo que le diría para disculpar su conducta. Al arribar a casa de Cirila, le espeta Alejandro:

Perdido, ¿ya estás aquí? Más valía que no hubieras vuelto más.

El estudiante le “reñía sonriendo” y Felipe soltó cuantas mentiras se le ocurrieron para exculparse sin ningún resultado. Pero, si Miquis había heredado el gusto por la lectura de doña Isabel, bien podía poseer el don adivinatorio de la “tía”, por ello, amonesta al “ilustre” Centeno con sobrenatural videncia.

Te voy a probar que soy adivino. Sin moverme de mi cama sé dónde has estado: te he visto, Felipe, te he visto...⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 382.

El “caballerito” conoce todos los detalles de la aventura de su protegido porque se los ha contado la Tal a la que, más que ver, presintió Felipe en el café *Diana*, según sabremos más adelante por confidencia de Rosa Ido al de Socartes. A las dotes adivinatorias que tanto desconciertan al criado ha de sumársele un “fenómeno más extraño aún y verdaderamente maravilloso”. Descubre Centeno nuevo dinero sobre la mesa del cuarto de Miquis, exactamente la cifra que le había dado Polo y la que había malgastado en su travesura, pues, “las pesetas eran siete”.

Lejos del deleitoso callejear, la pareja experimenta sus nuevas y ulteriores desventuras en la casa “perrera” de Cirila. En el cronotopo de la morada destartalada, oscura y triste, el cuarto del “caballerito” se abre a dos nuevos espacios, la escalera y la escalerilla que conduce a la terraza, donde van a darse graves encuentros y desventuras. En la escalera dialogan Cienfuegos y Moreno Rubio, médico de Miquis, escuchando Felipe las malas nuevas. Diagnostica el médico lo peor, tuberculosis pulmonar o tisis y escaso tiempo para el más temido de los desenlaces, la muerte de Miquis. Con sincero dolor, Centeno sólo sabe reaccionar de una manera; como niño que es, se echa a llorar desconsoladamente. Logra después recomponerse, por lo mismo, por afecto a Miquis “para que su amo no se acobardara viéndole tan afligido”⁵⁹⁰. Entre las complejas explicaciones que intervienen en el diagnóstico, Felipe retendrá en su memoria un solo vocablo; “parénquima”.

Al volver junto a Alejandro Felipe, ahora abreviado en hipocorístico “Flip”, le encuentra eufórico haciendo planes de futuro impulsado, como siempre, por su incitada Voluntad. Quiere llevarle a la Mancha el próximo verano. Enseñarle a cazar codornices y, gracias al renovado apetito que allí ha de despertársele, tragarse hasta los platos y la cesta del almuerzo. El repentino buen humor del estudiante con su plan de pasar la canícula en su tierra de origen en nada se parece a la amenaza de don Pedro Miquis por convertirle en labrador. En cambio, trae a colación una nueva reminiscencia cervantina, la del bucólico ensueño de don Quijote

que tenía pensado de hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos (y) que él se había de llamar el pastor Quijotiz⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁹¹ Cervantes, II, 73, p. 1129.

Consciente de la gravedad de la situación, la tristeza de Centeno se trocaría en incredulidad y rebelión frente al diagnóstico del médico, de manera que desconfiando de la capacidad de los galenos del momento, recupera la idea fija de ser Doctor. Si la curiosidad le había conducido a entreabrir los libros de Cienfuegos, será ahora la pena que experimenta por su amo, la que le guía en desesperada búsqueda por aquellos textos e imágenes que pudieran desvelarle a qué respondía el misterioso “parénquima”.

Describe don Benito el desnutrido aspecto de los cuatro hijos de Ido del Sagrario, para aludir a la educación y dolerse de la “caquexia popular” de un Madrid que ha de cambiar. La conmiseración del autor con los pilluelos de la calle, compañeros de travesuras del primer Centeno, guarda estrecha vinculación con los niños raquíticos que malviven en la ciudad, encarnados en la hija de Ido, Rosita, quien

Era el tipo de los salvajes de buhardilla, que se extienden por la línea de tejados de Madrid, cerniéndose sobre la población como bandada famélica⁵⁹².

Paralela a la escalera de los mayores, tienen Rosita y Felipe su propia escalerilla “conducente a los tejados y a la pequeña azotea”. Haciendo las veces de estantería, los escalones sirven para que Rosita reúna allí los accesorios del “*boudoir*” en el que arregla a su harapienta muñeca. La ambigua existencia de la Tal, se ilumina a través de las confidencias de la niña a Felipe. Por ella sabe Felipe que la Tal ha visitado a su amo y que las reiteradas visitas y la ternura que demuestra es, sin duda, aquello que más anima al postrado Miquis. En contrapunto, la niña repite el juicio de su mamá: “Que esa mujerona es quien ha matado a tu amo”. Con estas y otras pinceladas aclaratorias se deduce que la Tal es amante de Alejandro y que ahora, a pesar de la triste situación de Miquis, ella no le olvida del todo. Rosita, siempre mentando a su mamá, carga contra Cirila quien, a no dudarlo, está vendiendo la ropa de Miquis. En nueva ráfaga mensajera, la hija del “cerato simple” prosigue:

Dice papá que tu amo es un santo y que sabe hacer funciones del teatro, y que ganará mucho dinero, pero que antes se ha de morir... que no llega al mes que viene...⁵⁹³.

⁵⁹² Galdós, *El doctor...*, p. 387.

⁵⁹³ *Ibíd.*, p. 389.

Para Centeno el sueño de ser “Doctor” alcanza una irónica posibilidad de realizarse teniendo por paciente el gato de la niña. Primero explica a Rosita que la enfermedad del felino debe ser cosa del “parénquima”, con lo cual enhebra una ininteligible diagnosis acompañada de inverosímil receta. Luego, ya muerto el gato *Michín*, Felipe ordenará muy gravemente a Rosita que se vaya, pues, dice oír los gritos de su madre. El improvisado “Doctor” hace la autopsia al gato, en busca del órgano que dicen está matando a su amo. La ironía de don Benito, describe los navajazos y cortes que realiza Felipe, como hechos con singular precisión, pues, “si jamás lo hizo, sin duda lo había soñado”.

El “résdice” que le echa el amo por su tardanza, se disuelve al momento, pues no era propio de Miquis sostener enfrentamiento ni enfado alguno, y menos con su fidelísimo criado y servidor. La relación entre ambos se ha ido consolidando y aunque ya haya pasado el jubiloso momento de cantar al unísono “*Si somos chiquititos*”, la calidez de la relación y el afecto que se profesan es el mismo que el de aquel primer paseo en coche.

Miquis felicita a su criado y fiel amigo, reiterando su absoluta fe en que habrá de salir de la dura prueba de su enfermedad, otorgando nuevo y definitivo sobrenombre a Centeno.

Bien, bien, Felipe: te portas. Todo lo haces bien. Así me gusta. Si me muriera te nombraría mi heredero; pero no me moriré... Eres un sabio y debías llamarte Aristóteles⁵⁹⁴.

El díscolo chico, el superviviente que nunca llegaría a “Doctor porque el estudio suponía para él una grave dificultad, ocasionándole mareos y malestar, al fin ve reconocida su picardía con el noble título de un filósofo, pues, sus virtudes ha tiempo que ya no se dirigen a sí mismo y su autoconservación, sino al cariñosos cuidado de su amo. También don Quijote reconocerá la inteligencia de su criado, al declarar:

... que eres muy grande hablador y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo⁵⁹⁵.

En la variedad del nuevo nombre de Felipe, “Aristóteles”, encontramos “filósofo” y “secretario peripatético”. Cuando el “Doctor” se atreve a preguntar a su amo sobre el destino de los treinta duros que había recibido el día anterior este, abatido por la

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁵⁹⁵ Cervantes, I, 25, p. 266.

enfermedad, se duerme dejando para más tarde la respuesta. Centeno, que ya la intuye, se da al soliloquio en que se duele por la extrema generosidad de su amigo y señor.

Era una desesperación vivir en tan gran desarreglo y no poder contar con nada, por la liberalidad furibunda de aquel pobre hombre. Allí no estaba seguro ni el triste pedazo de cada día, porque a lo mejor arramblaba por él el primer advenedizo⁵⁹⁶.

El leal criado calla y sólo piensa para sus adentros en los sablistas de la estudiantina como peligro tanto para su amo como para él, pero Centeno acabará actuando como una extensión del estudiante manchego, dando lo que tienen a los que ambos creen que lo necesitan más que ellos. El subtema del dinero aparece, como dijimos, de muy distinta guisa en la relación entre don Quijote y Sancho. Reclámale este sueldo e Ínsula con tal insistencia que, molesto el caballero andante contesta:

... que quieres que se consuman en tus salarios el dinero que tienes mío; y si esto es así, y tú gustas dello, desde aquí te lo doy, y buen provecho te haga; que a trueco de verme sin tan mal escudero, holgárame de quedarme pobre y sin blanca (...) Éntrate, éntrate, malandrín, follón y vestigio que todo lo pareces,...⁵⁹⁷.

Todo el malestar del “Doctor Aristóteles” se centra en la sempiterna pregunta que los acosa: “¿A quién pedir?”. Al despertar, Alejandro comunica a Felipe a dónde fueron a parar los treinta duros y le cuenta. Ido, perseguido por el vecino don Francisco Resplandor, quien se dedica a la “ropa vieja” y con quien el antiguo maestro estaba en deuda, fue el beneficiario de dicha cantidad pues al presenciar la horrible escena y la desesperación de don José, Miquis, sacó su billete. A partir de ahí, ambos se encuentran nuevamente sin fondos. De tal manera que, cuando la niña Rosita vuelve con sus peticiones, nada pueden darle. Y cuando Felipe se dirige a la cocina a ver si Cirila accede a echarles una mano, ella desvela que su amo no tiene nada porque anoche vino a “limpiarle” la “serpentina”, o sea, la Tal.

Miquis ruega a “Aristóteles Flip” que se eche a la calle a conseguir dinero como sea y aunque su tono es lastimero, lo reconcilia con la “hermosa escena” que se le ha ocurrido y que promete contarle cuando vuelva el rapaz. Sale Felipe y en la escalera encuentra a

⁵⁹⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 395.

⁵⁹⁷ Cervantes, II, 28, pp. 798-9.

Rosita, quien anuncia que su padre, don Ido, “está como los locos” y le cuenta la pelea que tuvieron Cirila y la Tal. A solas, se pregunta el sirviente a quién acudir, rechazando la idea de volver a la pensión de doña Virginia, pues, ya “los señoritos” de la estudiantina se lo dejaron bien claro. Acude a la antigua casa-escuela, presencia una pelea entre don Pedro y su hermana Marcelina y este le echa de la casa de mala manera. Piensa en don Florencio Morales y no, se dice, en Federico Ruíz, y tampoco. Y, claro, ¿qué otra cosa queda sino robar? Lo intenta primero con el pan y no puede, se da nuevos ánimos pensando que el pan era para matar su hambre, pero que si roba dos huevos serán para su amo hambriento. Pero, tampoco, no puede. Hasta que se encuentra en la calle de Alcalá, “que por ser tarde de toros estaba animadísima”⁵⁹⁸ y en medio del tráfigo se le ocurre la genial idea; pedir “la centésima parte de un ochavo” a todas las personas que por allí pasaran. La treta de Centeno funciona “machacando, machacando, hasta que soltaban la limosna. Era implacable”.

En la calle de Alcalá encuentra Felipe a un Ido sollozante, quien habiendo visto por la Castellana “soberbios coches” e importantes personajes se duele de ser él quien les enseñó a escribir y que, dada su desesperante situación, se había atrevido a pedir limosna. Como el “cerato simple” no alcanza a reunir la necesaria cantidad, Felipe, cual émulo de Miquis, le da cuatro cuartos. Sorprendido, Ido le pregunta al “Doctor” si está “rico”, a lo que contesta Felipe, mintiendo, que tiene algo de dinero porque le devolvieron una deuda. La mentira, tomada por verdad, es tan del agrado de don Ido que anuncia se la copiará a Felipe. Lo mismo contará a su mujer Nicanora para evitar confesarle que se ha degradado pidiendo limosna⁵⁹⁹.

Don Benito, mezclando el sufrimiento de la tisis con la febril imaginación del tobosino, ofrece una plástica descripción de sus pensamientos imbricados a las ensoñaciones que evolucionarán *in crescendo*:

... sus percepciones eran vivaces aunque falsas; sus ideas, las ideas de todos los momentos de su vida, pero engrandecidas por un sentido hiperbólico, deformadas por la amplificación romántica; sus imágenes, las reales, pero

⁵⁹⁸ Galdós, *El doctor...*, p. 400.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 403.

coloridas de vigorosas tintas, todo metafórico y trasladado a los patrones del ensueño, conservando, no obstante, sus originales elementos de verdad⁶⁰⁰.

Desde su cuarto, que ve transformado, viaja Miquis por los exóticos paisajes románticos que conducen a Italia, Mauritania y la Provenza. Pronto, a la onírica expedición se suman “los peces emplumados de la fantasía calderoniana” y asomando detrás, las galeras del Duque. “Era la escena undécima del acto cuarto”. Sólo eran fieles “el bromista Quevedo y “también la Carniola”. Miquis se sumerge en su amado drama, hasta que llega al convencimiento que enlaza en su delirio tanto la cifra de su generosidad como el deseo de sentirse a sí mismo salvado.

El nudo de toda combinación dramática está en salvar a alguien.

Al reconocer que “este sistema ya interesa poco y ha pasado a las óperas”, Alejandro vuelve a la realidad. Reconoce a la Tal mirándole perpleja, “con lástima profunda”, llena de compasión, pero nada puede decirle. El fiel y bromista Quevedo de su drama es ahora “el gran Quevedo”, que también se llama Aristóteles, Centeno o Flip. La Tal vuelve a ser la Carniola y esta mira a su Duque en Miquis. El postrado tísico se siente reconfortado por la visita del ideal “que le ha visitado en mortal carne”. “¡Adiós!”⁶⁰¹.

La vívida transfiguración de la Carniola en la Tal y viceversa, se alarga hasta Felipe como Quevedo, quien llora junto a la Carniola hasta que llega Cirila y desvanece la fantasmagórica escena, dejándolas fundidas en “la ideal”. La imaginaria transustanciación de doña Isabel de Godoy, creyendo ser su hermana Piedad adquiere, a través del delirio de su sobrino, un grado más de realidad entreverando en ida y vuelta la imaginación desbordante de Miquis, hecho uno con el drama desatado por la visita de la Tal.

En el diálogo de ambas hermanas sobresalen las conmiseras expresiones de la Tal respecto a Miquis: “¡Pobrecito!”, “lástima de chico”, “es tan bueno”, “es un alma de Dios” y la frase final:

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 404.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 406.

Tanto pillo con salud, y este pobrecito ángel...⁶⁰².

Reclama Cirila a su hermana ciertas cantidades y esta se queja de la mala suerte que le depara salir con otro Duque, un amante que la abochorna. La narración vuelve a Miquis, quien continúa con su delirio en drama y en cuya historia se alternan nuevamente las figuras y los nombres de la Carniola y la Tal. Alucinación intemporal en la mente desquiciada del estudiante que nos retrotrae al “héroe” cervantino en la extensión de su espacio itinerante donde, por arte de encantamiento, se dan las reiteradas conversiones de Dulcinea del Toboso en Aldonza Lorenzo y viceversa.

Despierta Alejandro eufórico porque se le antoja que su obra será representada con música de Verdi, cambiando su título por el de *Il Magno Ossuna*. Al final del capítulo, el momento quijotesco de la Voluntad encuentra su clímax en el discurso del *yo* del tobosino, el cual presenta una relevante intertextualidad con el de La Edad de Oro del caballero renacentista.

El cronotopo de la casa de Cirila ocupa ahora una extensa descripción. Aquella casa, que los amigos de la estudiantina calificaran de auténtica “perrera”, supone una nueva tortura para nuestros “héroes”, pues en ella se condensa y reduplica el intenso calor hasta transformarla en un “horno”. Pero Miquis hace caso omiso del consejo de Felipe para mudarse. El “trabajador incansable de lo ideal” reitera su intención de llevar a Felipe a La Mancha, después de dar cuenta de las primeras escenas de su nuevo drama; “*El Condenado por confiado*”. Centeno, se aflige al ver cómo su demacrado aspecto era presa de la alternancia que le es característica, pasando sin cesar de la euforia a la congoja⁶⁰³. La descripción del narrador trae a colación el personaje de doña Isabel de Godoy para achacar al parentesco “los proyectos locos de Alejandro”. Como siempre, el de Socartes camina al lado de su amo en sus ensoñaciones por futuros más placenteros deseando alegrarle. Corroboración el criado los dislates de su amo, imaginando que él caza por la Mancha mientras el autor manchego escribe.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 407.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 410.

Me parece que ya estoy... ¡pim!... matando conejos, y usted, ¡pim!... echando escenas y más escenas⁶⁰⁴.

Vemos aquí a amo y criado, como émulos de Quijotiz y Pancino, unidos por el sueño quijotesco de volver a la vida arcádica, elogiada por don Quijote en su Discurso de la Edad de Oro, que tan abundantes reminiscencias guarda con el discurso del *yo* de Alejandro que ha de coronar el penúltimo capítulo.

La extrema alternancia que se opera en el estado anímico de Miquis, fuerza todavía más los polos, confiriendo renovada energía al protagonista, puesto que de cada episodio sintomático de la enfermedad emerge un Alejandro todavía “más vanaglorioso y atrevido”. ¿Cómo reacciona Centeno? Continúa asimilándose a su amo en

un proceso de mimetización con su dueño, similar a aquello que se ha llamado la “quijotización” de Sancho: la identificación que los dos personajes hacen de “la Tal” con la Carniola, personaje femenino de El Grande Osuna, y la laboriosa construcción de un poema amoroso por parte del muchacho, son mucho más que sendas bromas; son explícitos homenajes que esta novela desengañada tributa al romanticismo que pretende exorcisar de las cabezas⁶⁰⁵.

Sin duda, el mimetismo de Sancho no alcanza a ser en *El doctor...* tan rotundo como el de Felipe y en esa diferencia reside la originalísima intertextualidad galdosiana. Don Miguel conserva más claramente el carácter picaresco del escudero para lograr así, en oposición a su amo y señor, incomparables situaciones y diálogos con un Sancho a la altura protagonística de don Quijote, impidiendo que su fusión con el ideal caballeresco le despoje de su personalidad. De ahí, que tanto la quijotización como la mimetización como conceptos de asimilación del uno en el otro, no nos haya parecido suficiente para analizar la relación de la pareja galdosiana y que, en su lugar, hayamos acuñado la de “el *yo* del *tú*”, dando cuenta de la desaparición del *yo* de Felipe en la fusión con su señor. La interrelación entre ambos supera, pues, la mera mimetización a través de los acontecimientos y peripecias de la novela, transfundiéndose al mismo *ser* de los protagonistas, allí donde anida la esencia cervantina de la búsqueda de otra identidad. En esa búsqueda, como hemos apuntado, se suspende también, aunque transitoriamente, la *Bildungsroman*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁶⁰⁵ Mainer, en B.P.Galdós, *El doctor...*, p. 50.

goetheana de Felipe para ser raptado por la moderna que anima a Miquis, en artística mixtura con la incitación cervantina.

El discurso del *yo* que verbaliza “el incansable trabajador de lo ideal” resulta paralelo al que desgrana el héroe cervantino por el añorado mundo caballeresco en clave romántica e, igualmente, finaliza con los consejos a Sancho que en el caso de Miquis se ciñen al “poderoso caballero es don Dinero”, como cifra de la “liberal” desposesión que constituye el rasgo más sobresaliente de nuestro protagonista quijotesco.

Afanarse por dinero es tontería y guardarlo tontería mayor. Yo creo que el dinero se ha hecho para esperarlo (...) ¡Dinero!... Cuando lo tengo me considero administrador de los que lo necesitan. El placer de los placeres es dar, y varío pedestramente los versos de Quevedo, diciendo: Sólo a un dar yo me acomodo, / Que es el dar de darlo todo⁶⁰⁶.

La desesperada experiencia de procurarse diariamente ínfimas cantidades de dinero para sobrevivir está en sintonía tanto con la dualidad educación/supervivencia como con la de éxito/miseria. En nuestro estudio, el subtema del dinero es casi un precipitado en sentido químico, un producto sólido insoluble que se mueve frenéticamente en el fondo de las novelas educativas galdosianas, el lastre consuetudinario que zarandea a Felipe y Alejandro.

Así como a don Quijote le mueve salir en busca de aventuras y resucitar el talante de los caballeros andantes, para nuestra pareja es el despilfarro primero y la ansiosa necesidad de dinero después, aquello que dinamiza sus correrías ciudadanas. Sin embargo, la posesión y desposesión crematística depende, como ya argumentamos, de la carencia de educación en Felipe y del desprecio que practica el tobosino por los estudios, lo cual le lleva a formar en las filas de la bohemia en la que se entrega a su adictiva dinámica de buscar y gastar dinero.

En realidad, el dinero y su carencia, es el subtema por el cual se hermanan la incitación y la inconsciencia de los héroes, borrando en la fusión de Centeno con Miquis y viceversa, la distinción de clase social que ya verbalizara el “aprendiz de creador” al desgajarse de la miseria “intrínseca y permanente” de Ido del Sagrario. Señor y sirviente lo necesitan

⁶⁰⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 412.

desesperadamente y ambos resultan ser uno solo al aunar la energía que aplican en su prosaica búsqueda.

El discurso en *showing* de nuestro protagonista quijotesco continúa balanceándose entre la dualidad imaginación/realidad, tan cervantina como galdosiana, de la que emergen a su vez las distintas dualidades que estructuran los argumentos de cada una de las novelas. En el discurso que don Benito pone en boca de su criatura, demasiado extenso como para reproducirlo íntegramente, se resuelven todas las antinomias de Alejandro, enunciadas desde un *yo* absoluto, tan convencido de sí mismo que no le es preciso ni nombre ni apellidos, pues, vuela a la altura de su “*Grande Osuna*”. La insistente cascada del pronombre de primera persona enlaza cabalmente con el *yo* romántico idealizado, desposeyendo así a Miquis de toda individualidad existencial, pues, el más allá de su mensaje se dirige al *ser*, fundamentando su expresión de “mi *yo* es un *yo* ajeno”, pronunciada desde las alturas del entusiasmo que caracteriza el ideal romántico.

En el programa que marca Miquis para el *ser*, encontramos su declaración inicial: “Yo miro al tiempo y a la inmortalidad”. Atalaya desde la que enjuicia al prójimo, criticando su prosaica existencia, ya que para él “son inquilinos del mundo y no dueños de él”, como pretende serlo Miquis. A continuación, se refiere al ideal amoroso que le sirve para proclamar cuál es su manera de sentir y actuar, acrisolada a la siguiente declaración: “Yo lo dejo todo y me voy tras el ideal”. En ese momento del discurso interpela Miquis a Centeno preguntándole si escuchó su nocturna conversación con Arias. “Aristóteles” repite su peculiar por afectuosa manera de apuntar a los defectos de su amo, al decir, de acuerdo con la opinión de Arias, “que usted se ha hecho mucho daño con eso de querer tan fuerte a las señoras”. Alejandro renueva el aliento de su extensa declaración de principios, rechazando la opinión de Arias verbalizada por Felipe y, “*con creciente exaltación*” salta hacia nuevas argumentaciones. “No, los defectos no existen en la Naturaleza; son hechura convencional de las costumbres, y errores de estos instrumentos de óptica que llamamos ojos”. El “engaño a los ojos” cervantino se juega aquí a la inversa, parodiando los inventos técnicos de la época al referirse a los ojos como “instrumentos”. Esta especie de programa del *ser*, se dirige ahora hacia la afectuosa advertencia de Felipe sobre “las señoras” y presenta en el parlamento de Miquis una diseminación en forma de método. ¿Cómo procede el “trabajador incansable” para fusionarse con el ideal? Su siguiente frase alude a la transustanciación que efectuara doña Isabel creyendo cambiar su existencia por la de su

hermana Piedad, la cual resulta equivalente a la de un Miquis delirante viendo en La Tal a su ideal Carniola.

Yo me enamoro de lo que veo, no de lo que ven los demás; yo purifico con mi entendimiento lo que aparece tachado de impureza. Cada cual arroja las proyecciones de su espíritu sobre el mundo exterior.

Por tanto, el incitado manchego hace uso del libre albedrío, elige su programa de redención del mundo grosero y se entrega, en cuerpo y alma, a la noble tarea de “purificarlo”, como antes hiciera su predecesor Máximo Manso con paralelo y nefasto resultado. De ahí que el autor caracterice constantemente a su “héroe” como “trabajador incansable”. Para dar idea de la omnipotencia de la tarea “creadora” de Alejandro, el narrador prosigue con su recurrente técnica de oponer en corto los contrarios, dejando ahora el pronombre hacia el final de la frase.

Hay quien empequeñece lo que mira, yo lo agrando; hay quien ensucia lo que toca, yo lo limpio. Otros buscan siempre la imperfección, yo lo imperfecto y acabado; para otros todo es malo, para mí todo es bueno, y mis esfuerzos tienden a pulir, engalanar y purificar lo que se aleja un tanto del excelso y bien concertado organismo de las ideas⁶⁰⁷

Arremete Miquis contra la cárcel de la *Bildungsroman* goetheana, contra los consejos de doña Isabel, contra los tardíos por interesados de la estudiantina, contra los castizos de don Florencio Morales y Temprado, contra la taxativa profecía de don Jesús Delgado y contra los de doña Virginia. En definitiva, arremete contra los demás personajes de la novela, junto a todos los datos de la realidad que es incapaz de interpretar, orgullosamente encaramado a la *Bildungsroman* moderna. El incansable “aprendiz de creador” fuerza la realidad de lo terrenal y existencial, adecuándola a un cielo purificado donde ansía flotar como otro, en idealizado y puro *ser*. Con renovado vigor, “disparatando”, prosigue Alejando con los detalles de su titánico programa romántico.

Yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres, las acciones, las formas todas, las cojo y a la fuerza las llevo hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y las acomodo al canon de la idea misma⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 413.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 414

Como sabemos, en el dilatado Discurso de la Edad de Oro quijotesco, late la nostalgia del caballero por los tiempos pasados, alabando a la Naturaleza como divina fuente de todas las necesidades humanas, ofreciendo sustento y vestido, lejos de “la fraude (y) el engaño”. Sin embargo, lo más sobresaliente del discurso de don Quijote figura al principio del mismo, cuando inicia su descripción de lo mucho que se ha perdido en el olvido de la Edad de Oro.

.... entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes...⁶⁰⁹

Olvidarse de “estas dos palabras” es lo que hace Miquis con Centeno, al igual que el criado con su amo, en la antinomia existencial que les comprende a ambos, la de tener/no tener dinero, saliendo cada día el esforzado Felipe a buscarlo donde sea y de quien sea, tal como le suplica su postrado señor. Dura tarea de “hombre” que constatamos le había superado y de la cual se libra, bien que momentáneamente, a través de su traviesa escapada al café *Diana*. Sin duda, la expresión del ingenioso hidalgo abogando por la fusión de posesiones, afecta también a los pronombres y a nuestra investigación incardinada al lema conceptual de “el yo del tú”.

El inflamado discurso de Miquis se cierra, adoptando la forma de consejo a su leal “Aristóteles” para que le imite en su insaciable búsqueda del ideal. En realidad, el discurso conforma una exaltación más en la línea de los delirios de Alejandro, al confundir su drama existencial con la realidad. A su lado, los consejos de don Quijote a Sancho para la buena gobernación de la Ínsula, presentan notables diferencias. La nobleza y entrega del amo a su sirviente se revela en la protección y trato que Miquis ha dispensado a Felipe, pero el yo de Centeno está radicalmente ausente de la soflama de su amo. En contraste, la voz de don Quijote se enhebra, precisamente, a la diferencia entre el yo y el tú de su escudero, aunque alegrándose y solidarizándose con él en la buena “dicha” y “aventura” de conseguir la Ínsula y gobernalla. La estructura de los consejos quijotescos borra pues el yo del caballero andante y se apuntala en el tú de Sancho, jalonado de sabias sentencias.

⁶⁰⁹ Cervantes, I, 1, p. 113.

... has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que pueda imaginarse⁶¹⁰.

Los consejos de Miquis a su testigo Felipe, imitador de su andadura, son muy otros y gravitan en el extremo contrario al de los consejos quijotescos, profusamente entreverados de bien pensar y mejor hacer. Los de Miquis se asientan en su inefable lucha contra cualquier prosaísmo que conduzca a conformarse como juguete de los otros.

Acostúmbrate a hacer esto, y serás feliz. Si no, siempre serás un vulgarote, un practicón, un espejo con sentidos, un hombre pasivo, y te llevará de aquí para allá el impulso de las ideas y de las pasiones de los demás... ¡Oh, Dios!... ¡qué tos!... ¡me ahogo!

En renovada alternancia de enervación y euforia cae Miquis del pedestal de su discurso para sumergirse en “malísimo estado”. Al despertar, pregunta el amo si ha venido la Tal sin necesidad de pronunciar su nombre al comprensivo amigo. Indagada por el paradero de la Tal, Cirila responde a “Arestótilis” que no vendrá a ver a Miquis porque “está en grande” en compañía de su Duque, lo cual no quita que lllore “cuando habla de tu amo y de lo que tu amo ha hecho por ella”⁶¹¹. El egoísmo y la conmiseración de la Tal, no son datos contrarios en la mente del también transustanciado criado, impregnado de la romancesca personalidad de su amo.

Es una diosa –murmuró con éxtasis Felipe, acordándose de un verso de El Grande Osuna.

El capítulo final, intitulado “Fin del fin”, contiene los últimos tres momentos de la identidad quijotesca. Termina el de la Voluntad y da paso a los ulteriores: En la muerte y Nebulosas. El capítulo se inicia con las andanzas de Ruíz, Poleró y Moreno Rubio alrededor del agónico protagonista. Ruíz y Poleró acuerdan avisar a tía Isabel y para ello se dirigen a la calle del Almendro. Ante los incrédulos estudiantes, doña Isabel de Godoy despliega sus artes y poderes adivinatorios, acusándoles de haber sido los truhanes que ayudaron a Miquis a despilfarrar su dinero. La vidente “títa” también sabe de la “pasión amorosa” a la que se ha entregado su sobrino ignorando, sin embargo, su confusión entre el amor carnal de la Tal y el imaginario y romántico de la Carniola, lo cual no impide que

⁶¹⁰ *Ibid.*, II, 42, p. 898.

⁶¹¹ Galdós, *El doctor...*, p. 414.

también ella las amalgame en su imaginación. Ruíz y Poleró se ofrecen a acompañarla junto al malhadado poeta, pero “la dama zahorí” se niega diciendo que irá a verle ella sola, para de paso quejarse de la suciedad de las botas de sus sorprendidos visitantes⁶¹².

Después de una descripción del enfermísimo estado de Miquis, esta vez hilvanado al delirio de que es la misma estudiantina en pleno quien alborota el lastimoso cerebro y cuerpo de Alejandro le visita Ruíz, ante quien reitera su intención de viajar a la Mancha en breve. El astrónomo, martiriza a Miquis verbalizando que la casa “es un horno”, cuando Miquis le felicita por la calidad de su comedia. El narrador nos recuerda, cómo es realmente Miquis con su “frondosísima indulgencia” y siendo “incapaz de envidia”. La titánica lucha por el ideal, desciende al cruel mundo del “aprendiz de creador”, para demostrar que su discurso del *yo* es también la regla de su conducta. Por su parte, añade Ruíz que sabía que su comedia no llegaría lejos por haberse estrenado en una “España (donde) todo es miseria”. Cambiaría el teatro por la filosofía. “ya tenía escrito un estudio sobre Hegel” al que seguirían otros sobre Spencer y Hartmann, deplorando que “aquí no (salieran) del *Krausismo*”, cual sutil autoironía de don Benito puesta en boca del antagonista de Miquis. Hacer lo mismo recomienda alegremente al poeta, hasta que Cienfuegos corta “su perorata” con relevante frase.

... Con tu filosofía y el calor que hace aquí, este cuarto parece, no el infierno, sino el manicomio del infierno, el lugar donde ponen a los condenados que se vuelven locos⁶¹³.

El cronotopo de la casa de Cirila, una “perrera” tenebrosa, será el último escenario de la desgraciada cotidianidad de los protagonistas. Ya reducido a un solo cuarto, el “horno” en que flamean las llamas de un Averno haciendo las veces de psiquiátrico. Lúdica onomástica galdosiana, pues, no es otro que Cienfuegos el que establece tal comparación.

Descripciones y diálogos se enlazan al progresivo empeoramiento de Miquis, reflejando tanto la morbidez de su larga agonía como las repetidas alucinaciones y delirios del autor tuberculoso.

⁶¹² *Ibid.*, pp. 417-8.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 423.

En el cuarto que ocupa Alejandro en casa de Cirila arranca el ir y venir de amigos, médicos y vecinos que van a acompañarle en su desaparición. Ante los nefastos augurios del doctor Moreno Rubio, Poleró y Ruíz se plantean hablar con Miquis. Poleró, más empático y comprensivo se niega a decirle nada, mientras el radical autor de comedias metido a filósofo, Ruíz, insiste en hablarle claro porque “estamos en el deber...”. Frase en suspensión anticipando las escenas más intransigentes del personaje, cuando insista en obligar al tobosino a pasar por la extremaunción y se erija en juez de la Tal en su papel de falso moralista.

El diligente criado, sin darse “punto de reposo” en atender a su amo, visita al “cerato simple”, descubriéndole “enternecido”, tal como lo estará la pareja protagonista en los últimos momentos de Miquis. Con el “francamente, naturalmente” que le caracteriza, se disculpa Ido por haber cogido “*El Grande Osuna*” y deshácese en elogios hacia la obra de Alejandro, augurando que cuando se represente “se vendrá el teatro abajo”⁶¹⁴.

La zigzagueante suerte “del gran manchego” continúa cuando al fin recoge Felipe cierta cantidad de dinero remitida por su madre. Nueva ocasión para que en Miquis se transparente su talante, pues, pregunta tanto a Poleró como a Federico Ruíz si les debe algo para satisfacer así de raudo cualquier deuda.

8.6. En la muerte: “Yo soy así”

Nuestro penúltimo momento de la identidad cervantina, se inaugura con la frase que enuncia Alejandro, insistiendo ante Poleró por devolverle los “ocho duros” que le había podido prestar.

Yo soy así⁶¹⁵.

Reiterada declaración que acompañara a su frase fundamental, “mi yo es un yo ajeno” y que evidencia aquella Voluntad férrea del manchego insistiendo hasta el final en ser otro, pues, al contrario del caballero cervantino “su engaño a los ojos” carece de aquella

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 425.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 426.

clarividencia y consecuente Noluntad que le permitiría reconocer su exceso, modificar su romántica personalidad y simbolizar el mito quijotesco en positivo.

Recordando a Cienfuegos y su falta de pecunio para atender debidamente a una visita, insiste Alejandro en que Centeno le lleve “tres duros” al necesitado “aprendiz de médico”. Nueva ocasión para que Felipe se comporte como quien realmente es, un chiquillo travieso, pues, con ese dinero se compra unas botas. Más interesante para nuestro análisis resulta lo que piensa. En estilo indirecto libre, del que tanto y tan jugosamente se vale don Benito en la novela, vemos de nuevo al comprensivo Felipe incapaz de alzar su voz contra su protector, amigo y amo pensando, “con admirable madurez de juicio”, que más le vale a él conseguir sus nuevas botas que socorrer a la “sanguijuela” de Cienfuegos. En paralelo, con la travesura del café *Diana* y respaldado por la familiaridad que se ha ido sedimentando en su relación con Miquis, el “doctorcillo” revela a su amo en qué ha empleado los “tres duros”, adelantando “un pie, y riendo”. Como siempre, el generoso Miquis llámale “pillo”, reconociendo la necesidad del chico de hacerse con calzado nuevo, para insistir en que, quedando dinero, vaya Centeno a entregarle algo “al pobre Cienfuegos”. Estas escenas no tendrían mayor importancia si no subrayaran la obstinación del “caballerete”, puesto que en ningún momento cuestionará su afán por despojarse y “darlo todo” sin llegar a apercibirse de su Voluntad autodestructiva en pos del ideal romántico.

En las últimas páginas del relato, el autor canario elabora con suma rapidez el deceso de nuestro “héroe” romancesco, no sin antes anudar todas las hebras que ha ido diseminando de manera artísticamente entreverada. La estudiantina habrá de despojarse de su irresponsable actitud, para volcarse en las generosas ayudas y atenciones que brindan a Alejandro, sin que ello sea óbice para que cada uno actúe y consolide su personalidad. Tía Isabel, será auténtica cómplice de Miquis sin ceder, sin embargo, en las supersticiosas seguridades que la animan, ni en su manía por exhortar a todos en pos de su maníaca pulcritud. También la Tal se inclinará por demostrar amorosa comprensión hacia el desgraciado amante, sin contestar las afrentas de Cienfuegos más que con el silencio y la mirada. Aunque en segundo plano, Ido del Sagrario formará parte de la tierna actitud que corona la relación entre sirviente y amo. Por el contrario, Cirila caerá definitivamente en la máxima ignominia al sustraer la levita de su notable inquilino. Finalmente, en el cronotopo

del coche de alquiler, Felipe e Ido seguirán el féretro doliéndose al unísono de la triste suerte del “pobre Miquis”.

La mala nueva que a Felipe dan Arias y Poleró, sobre el escaso tiempo de vida que le resta a Miquis, vuelve a producir en “Aristóteles” el silencio que le definiera como el “prisma” de la novela. Sin embargo, el matiz es otro. Esta vez su sensación física de profundo malestar no adviene como resultado de una ingesta de comida, tabaco o alcohol. La causa de su atragantamiento, la razón de su silencio, la incapacidad que le mantiene como testigo mudo a lo largo de la mayor parte de su novela y también en la que contiene a ambos, es el sentimiento de profunda tristeza que experimenta al ver cómo su señor y amigo consume sus últimas horas de existencia.

Ante el fin de Alejandro, se configuran con mayor rapidez los rasgos caracteriales que conforman a cada personaje. El antagonista de Miquis, el petulante Federico Ruíz, en medio de sus recomendaciones sobre la forma de llevar el deceso, aconseja abrir “una suscripción para el entierro”. Después, se intitula representante de la familia del enfermo, jurando impedir el paso a la Tal. Luego, el meteorólogo metido a autor de comedias, advierte sobre la importancia de suministrar el sacramento al moribundo y la conveniencia de poner en su conocimiento la gravedad de su estado. Cuando se decide a ser él mismo mensajero de la dolosa noticia encuentra a Miquis haciendo planes de irse pronto al “hermosísimo (...) campo de la Mancha”. El ensueño de Miquis contiene su bondadoso reconocimiento de la lección que le diera el “*eautepestológrafos*” de la pensión de doña Virginia, augurándole la peor suerte, pues, nota Alejandro que ya hay en él “conciencia física, como decía el bendito don Jesús Delgado”, como reconociendo la lección moral del burlado huésped, pudiera sobrevenirle una pronta recuperación.

Con “tú eres persona seria y de creencias” trata Federico Ruíz de que religiosamente se prepare Miquis para la muerte, hasta que Poleró le aparta del enfermo. La interpretación que Miquis ofrece a Poleró sobre el interés de Ruíz por que se confiese, vuelve a ser tan benevolente como la que diera sobre don Jesús Delgado: “En ello (dice) prueba lo mucho que me quiere...”⁶¹⁶.

⁶¹⁶ *Ibíd.*, p. 430.

En posterior diálogo con Ido del Sagrario, quien andaba relejendo “*El Grande Osuna*”, encuentra Ruíz ocasión de despacharse a gusto criticando el irrepresentado drama del manchego. Comienza su crítica con el juicio lapidario de verlo como “ensayo infantil, una inocentada”, para luego apostarse como guardián de la historia, acusando al tobosino autor de faltar a la verdad histórica, con su “dramón progresista y populachero”, amén de inmoral, lleno de horrores, disparates (y) cosas de chiquillos”. Interesan aquí los apelativos que coloca a Miquis y que están en la misma línea de aquellos con los que condena la obra por parecerle una “infantil (...) inocentada”. El malévolo astrónomo, considera al fin a Miquis como un

... niño (y un) pobre soñador⁶¹⁷.

La llegada de tía Isabel a la casa de Cirila nos introduce en las escenas más tragicómicas de la obra, mezclando el halo de misterio de “la barnizada muñeca”, con su hilarante fobia contra cualquier vestigio de suciedad. La combinación de estas dos líneas descriptivas, se trasluce en el sentido afecto y el miedo al contagio que demuestra ante el grave estado de su sobrino. Doble bienintencionada que se condensa en sendos pañuelos. Alternativamente, emplea la “títa” uno para enjugarse las lágrimas y otro impregnado en vinagre con el que intenta protegerse de cualquier infección. Habiendo preguntado dónde se encuentra su sobrino, doña Isabel de Godoy inquiera también por “la dueña (del) palacio” para amonestarla por la suciedad de escalera y paredes. Cuando se presenta Cirila, a quien la anciana dama ya ha llamado “puerca”, aquella se limita a contestar: “Señora, por fuerza esta usted tocada”⁶¹⁸, para después recomendarle que mejor haría ocupándose de Miquis,

... que está... ¡pobrecito! en las últimas⁶¹⁹.

Una nueva crisis de Alejandro recomienda que tía Isabel espere antes de entrar a verle. Reconoce la señora que “grande horror (tiene) de esa enfermedad”, pero la gravedad de la situación no impide que continúe con su crítica de la suciedad que observa en objetos y personas. La dualidad de imaginación/realidad trastoca el bamboleante discurso de la quiijotesca señora, en contrapunto con el agonizante y ya escaso recorrido que le queda a

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 432.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 433.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 434.

Miquis. Pero la imaginación de la “barnizada muñeca” sostenida por sus conocimientos del más allá, no impide que le sirva para intuir sabiamente todas las desventuras que acosaran la bohemia y desastrosa vida que llevara Miquis, ya que declara “Yo lo sé todo”. El suficiente Federico Ruíz comunica grave y solemne a tía Isabel que su intención había sido “que nuestro pobre amigo recibiera los consuelos de la fe”, pero la Godoy la toma con su aspecto y vuelve a la carga con su manía por la higiene. Confundiendo luego a Ido con el médico, asegura la donosa cartomante:

Alejandrino no se morirá: yo ya sé, yo lo he visto... Alejandrino no tiene más que un fuerte mal de amores: asó lo dicen las acepciones de amor, desvío, mudanza, mujer morena... Con que no se aflijan señores: lo digo yo que he nacido en Jueves Santo⁶²⁰.

Si el delirio de la transustanciación afectaba tanto a la tía como al sobrino, la contundente mezcla de los poderes adivinatorios de doña Isabel, condicionando su realidad, recuerdan poderosamente los delirios de su querido Alejandrino, creyendo este ciegamente en la calidad del excelso “*El Grande Osuna*” hasta el punto de hacer de su vida un drama romántico y de sí mismo redomado autor de éxito, más allá del esfuerzo de la escritura que, como es bien sabido, requiere una dilatada fe en el tiempo.

Se va la tía de la casa de Cirila recomendando

Cuiden bien al pobrecito enfermo, y denme aviso mañana de su mejoría... Aseo, agua y jabón es lo que aquí hace falta⁶²¹.

Antes de salir, doña Isabel acierta a oír el cuchicheo entre Cirila y la Tal. Aconseja Cirila a su hermana que se vaya, cuando irrumpe Ruíz “en nombre de la familia” encarándose con la Tal y conminándola para que abandone la casa. Contesta Cirila defendiendo a su hermana, amenaza Ruíz con llamar a “una pareja”, callan Poleró y Cienfuegos creyendo que la expulsión debe producirse “con menos bambolla” y a pesar de los insultos quédase la Tal en silencio, dirigiendo a Ruíz “una mirada que lo mismo era de enojo que de burla”.

Tía Isabel se admira de la hermosura de la Tal y exclama: “María Santísima, ¡qué mujer tan guapa! Considera la manchega señora que la Tal es de las más limpias personas del

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 436.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 436.

lugar aunque la acuse de cuidarse, sobre todo, por el “palmito”. A partir de ahí, la “tía” rogará a la Tal que salve a su sobrino.

Princesa... no me le dejes morir (...) No le dejes morir, no le dejes morir⁶²².

Sin duda, doña Isabel Godoy cree que la hermosura posee también extraordinarios poderes. Su sincera admiración por la belleza de la Tal supera cualquier clase de condena moral. Le basta con saberla relacionada con Alejandro e identificarla con sus cartas y la “mujer morena”, para dejar de lado el desprecio del falso moralista Ruíz e interpretar los silencios de la Tal como la defensa a ultranza que de sí hiciera Marcela en la protonovela al exclamar:

... que yo no escogí la hermosura que tengo que, tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella (...) yo (no) merezco ser reprendida por ser hermosa⁶²³.

Muy otro uso hará Galdós del concepto de mujer natural cervantino y su Voluntad en la “pícaro idea” de Fortunata. De momento, en el lúdico oxímoron que enhebra su estilo, la por todos despreciada amante de Miquis encuentra aquí su único momento de gloria en el relato. La lírica ironía con que el narrador despide a doña Isabel, recuerda su nostálgico *ubi sunt* al referirse a la estudiantina, al principio de la segunda novela, y también contiene reminiscencias del Discurso de la Edad de Oro de don Quijote, cuando exclama “Dichosa edad, y siglos dichosos, aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados”⁶²⁴. Antes de desaparecer por “la angosta escalera”, la Godoy insiste en la conveniencia de que la Tal permanezca al lado del moribundo Miquis, pues,

Al pobrecito enfermo le sentará bien la presencia de tan hermosa medicina. Los ojos matan ¡ay! los ojos también curan... y resucitan. Que la vea... Se pondrá bueno al instante.

La fantasmagórica descripción que da cuenta de la salida de la tía de Miquis, refleja tanto la solemnidad de cumplir con un destino como la prosaica fragilidad de lo humano, del mismo modo en que el “aprendiz de creador” prefiere entregarse a la pérdida de su propia existencia, antes que atenerse a los datos de la realidad atenuando su lucha por el ideal. La

⁶²² *Ibid.*, p. 438-9.

⁶²³ Cervantes, I, 14, p. 142.

⁶²⁴ *Ibid.*, I, 2, p. p. 113.

descripción de la salida de la tía mezcla ambos aspectos en un registro similar al que don Benito utilizara al narrar la desaparición de la frustrada Aransis.

Bajaba precedida de su sombra, que iba reconociendo los escalones, por si no estaban seguros. Desapareció en la espiral tenebrosa como si se la tragara la tierra⁶²⁵.

Isidora Rufete, abandona a don José de Relimpio, engullida por el cronotopo matritense metamorfoseado en pantano, para así tranquilizar la pretendida conciencia moral de sus habitantes; "... así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo"⁶²⁶. Asimismo, la descripción de la salida de la Tal conserva similar altura lírica, esta vez mezclada con la intransigencia de Ruíz, en un canto de sugerentes calificativos.

... hijastra de Eva, tempestad de males, hidra corruptorísima. Carguen contigo los diablos feos y llévente, con tu séquito y corte de pecados, a donde no te volvamos a ver⁶²⁷.

Volviendo a nuestros desventurados "héroes", también Alejandro renovará su ímpetu aunque intermitentemente decaiga acosado por los síntomas intensificados de la tisis, constantemente acompañado por un solícito Felipe que ya no se apartará de su lado, salvo para ir en busca de lo que va necesitando. Tiernamente se despedirá el "pobre Miquis" del "mequetrefe" Centeno combinando su creciente agonía con nuevos deseos, sueños y esperanzas.

Dirigiéndose Miquis a Felipe, con el hipocorístico "Flip", cuenta a su fiel testigo el sueño en el que cree haber visto a su madre y a su "hermanillo" Augusto. La crisis, desdoblada en oportunidad de mejora y empeoramiento, se escora hacia una aparente recuperación del enfermo. Rosita Ido y su constante necesidad, dan ocasión al "héroe" para insistir en su desbordante generosidad ordenando a "Flip" que le dé "todo lo que haya". Confiando Miquis en la continuidad de su momentánea mejoría, anuncia al criado que pronto habrán de irse juntos a la prometida tierra de la Mancha⁶²⁸.

⁶²⁵ Galdós, *El doctor...*, p. 439.

⁶²⁶ Galdós, *La desheredada*, p. 480.

⁶²⁷ Galdós, *El doctor...*, p. 440.

⁶²⁸ *Ibíd.*, p. 441.

Los parlamentos de Miquis con Felipe y Cienfuegos, denotan los “lúcidos intervalos” del heroico protagonista de *El doctor...* La recuperación del enfermo, acuciada por su característica incitación, se transforma en euforia, pues, en medio de sus padecimientos había entrevisto ya “toda una escena de “*El Condenado por confiado*”. Título de su segundo drama que, en lúdica polionomasia galdosiana, recuerda el título de “*El Condenado por desconfiado*” de Tirso de Molina (circa 1581 – 1648). Progresando en la diégesis, el nuevo título del manchego, va adquiriendo todo su calado significativo. Del romántico gesto que anida en “grande”, se desliza hacia la “condena” de todos aquellos que se entregan al ideal imaginario en detrimento de la realidad. Reflejo intertextual de la heroica vida que ansía llevar el caballero andante cervantino, que en tanto habrá de trastocar su entendimiento y oscilar su identidad.

La confusión entre imaginación y realidad, se reitera en la duda sobre si realmente ha sido visitado por su madre o así lo ha soñado. Ya a solas Centeno y Miquis, “tan chiquillo el uno como el otro”⁶²⁹, se adentran en una de las escenas más tiernas de toda la producción galdosiana. “Aristóteles”, “notando en la voz de su amo y en su manera de decir un sentimiento y dulzura inexplicables” va a responder con suma timidez al deseo que manifiesta Alejandro. La fusión que ha realizado Felipe con su protector y amigo enlaza aquí con la demorada desintegración del tobosino, cuando este pronuncia aquellas palabras que vienen a refrendar la profunda relación afectiva que les une.

Pues me han entrado ganas de darte un apretado abrazo... Yo no puedo porque tengo los brazos como si fueran de algodón. ¡Cosa más particular! Dámelo tú a mí⁶³⁰.

“Brazos de algodón” por los efectos de la enfermedad y por la misma irrealidad en la que siempre se ha deslizado el “pobre soñador”. Después de la fusión encarnada en abrazo, un aturdido “Aristóteles” disimula su turbación y pena atribuyéndolas a un falso golpe que declara haberse dado. Miquis vuelve al zigzag que le caracteriza cuando en expresión de franco afecto por el de Socartes se las promete felices envejeciendo juntos, para después apenarse en la intuición de que pronto habrán de separarse. El rasgo netamente protector del manchego se resuelve en

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 443.

... qué sería de ti si yo muriera⁶³¹.

Resulta evidente, que en cualquiera de las expresiones o situaciones de la fusión entrambos, se puede establecer la intertextualidad con la pareja cervantina, pero es aquí donde la reminiscencia nos parece que mejor coadyuva a comprender la similitud que guarda la interrelación con la pareja galdosiana. Veamos la fusión de ambos caracteres en la protonovela a través del parlamento que dirige de don Quijote a Sancho, antes de comenzar su Discurso de la Edad de Oro, combinando la invitación a comer con él y la igualación entre caballero y criado con que acompaña su ofrecimiento.

... quiero que (...) te sientes y seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere; porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala⁶³².

El deseo de Miquis de repartir el dinero que les queda entre Cienfuegos, don José Ido y Cirila adquiere visos testamentarios y definitivos. Felipe, en mudo espejo de los deseos de su amo, deja paso a los “herederos” del “pobre soñador”, cuando en el cuarto del moribundo aparece Rosita Ido resumiendo, con su acostumbrada gracia de niña, el enfrentamiento entre la Tal y Ruíz. Y, desde la polionomasia, véase la ausencia de la ene final que anda reclamando la peripecia en sustitución de la zeta del apellido que corresponde al comediante meteorólogo.

Con su muletilla “francamente, naturalmente”, el conmovido “cerato simple” comunica a Felipe lo agradecido que está al “bendito don Alejandro” por socorrerle con unos “doblones”;

... ese joven es un santo...

Ido, quien se ha dado cuenta de la fusión anímica entre señor y sirviente, reclama a Felipe que actúe al igual que su amo y le dé unos “panecillos” y, en la intertextualidad de citas y alusiones, le llama

⁶³¹ *Ibid.*, p. 444.

⁶³² Cervantes, I, 2, p. 112.

digno Panza de aquel bravo don Quijote⁶³³

La separación inicial de los protagonistas, trasgrediendo la diferencia social ha devenido ya total convergencia, tierna amalgama de uno y otro, radical fusión en uno solo, de manera que del soliloquio de Felipe ya no brota queja alguna, ninguna oposición a la generosidad de su amo. Su sabiduría “aristotélica” se desprende de los rasgos picarescos, para escuchar lealmente la desaparición de Miquis, como víctima propiciatoria de la *Bildungsroman* moderna. El “héroe chiquito” ya no solo obedece los deseos de su señor sino que los emula haciéndolos suyos, profundizando y extendiendo su ilimitada generosidad por la senda de “el yo del tú”.

El nuevo encargo que Miquis solicita de Centeno alude a la ansiada visita de su madre, equivalente al íntimo deseo de volver al vientre materno, relacionándose con la Nebulosa o nacimiento del todavía innombrado “héroe” de Socartes en el Observatorio, el cual, para salir de su mareada inexistencia necesitó ser zarandeado por Cienfuegos y Alejandro.

... en cuanto llegue mi madre, me despiertas. Me llamas, y si no te respondo, me sacudes el cuerpo bien sacudido⁶³⁴.

Al terminar su ulterior petición, con la frase “en ti confío, Aristóteles... y así podré dormirme tranquilo...”, se circularizan los extremos de nacimiento y muerte. Naciera Felipe para el sufrimiento y la picaresca a los que le condenara su origen, muere ahora el “héroe” bohemio por su Voluntad incitada, por el mal uso de su tiempo vital, por “el engaño a los ojos”, por creerse “*El Grande Osuna*”, por su destino uncido a la generosa entrega del renacentista caballero, “aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...”⁶³⁵.

Cariñosamente compenetrados los amigos, pregunta el enfermo por la Tal sin mencionarla. Bien sabe Felipe a quién se refiere. Le contesta que sí, que allí ha estado pero que como Miquis durmiera no le avisaron. Al recibir la infausta noticia, al perder la última oportunidad de revivir su amor romántico con la Carniola a través de la Tal, el “pobre” Miquis:

⁶³³ Galdós, *El doctor...*, p. 446.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 447.

⁶³⁵ Cervantes, I, 20, p. 204.

Era otro, era un muerto⁶³⁶.

Sabedor de la trascendencia que albergan estos momentos, el transformado “Aristo” procura tranquilizar a su amo, atenuando su disgusto al asegurarle que había venido como “siempre (...) cariñosa... Llorando por no poder verle, y diciendo que...”. Las terapéuticas noticias de Centeno son interrumpidas por el brusco Antonio de Cienfuegos, que le ordena callarse.

Pero aún disfruta Miquis de otra oportunidad para confirmar su personalidad extraviada, pues, el momento cervantino de la Noluntad, que fuera fundamental en el estudio de Isidora y Máximo, aparece en nuestro protagonista, sí, pero no vinculado al *yo* sino al elaborado drama que hasta aquí le devora por entero. La Noluntad de nuestro “caballerete” se ciñe a desdeñar “*El Grande Osuna*” para sustituirlo por su nueva obra, cuyo título es consecuencia de la condena epistolar de don Jesús Delgado, al aconsejarle que “lo mejor que (podía) hacer (era) morir para resucitar purificado”⁶³⁷. Obsérvese la diferencia entre ambos títulos; “*El Grande Osuna*” como incontestable lema en la terna de vocablos con mayúsculas y “*El Condenado por confiado*” con sendas minúsculas, como fracaso respondiendo al envalentonado título del primer drama. Así abdica el moribundo de sí mismo, desde dentro de su obra, anunciando su intención de

Quemar El Grande Osuna (...) Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de la creación de las creaciones, que titulo El Condenado por confiado. Es la salud, es el vivir sin dolor... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... A su lado, aquélla es fealdad, impureza... podredumbre... consunción...⁶³⁸.

Están aquí presentes casi todos los extremos enunciados en el discurso del *yo* ideal, de Alejandro la prosaica condición en que se ha desarrollado la andadura del manchego, cayendo en el cronotopo de la casa “perrera” de Cirila, las idas y venidas del amor carnal bajo el exiguo nombre de la Tal, el egoísmo y abandono de los compañeros de la estudiantina, la expulsión de doña Virginia, el ninguneo de agónicas correcciones del

⁶³⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 447.

⁶³⁷ *Ibíd.*, p. 317.

⁶³⁸ *Ibíd.*, p. 448.

drama y la extenuante persecución del dinero. O “poesía y realidad” anudadas a las restantes dualidades galdosianas que estructuran la novela.

Las últimas “estertorizadas” palabras de nuestro segundo protagonista son “la aborrezco”. Desciende, pues, Alejandro de sus “alas postizas” brutalmente descabalgado de su ideal, como Isidora y privado de la asumida muerte *post errorem* de Máximo, definitivamente desgajado del clarividente arrepentimiento del protagonista cervantino.

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías⁶³⁹.

En profundo extrañamiento de sí mismo, desposeído de todo prosaísmo desde el alienado “yo es otro” rimbaudiano, apostado en la Nebulosa de su *yo* ideal, nuestro Miquis porfia en la identidad del *yo* romántico hasta el final, sin haber insistido nunca en su auténtico nombre, ni arrepentirse por haberse creído “*El Grande Osuna*”, como bien hiciera el caballero del mito, quien sí había

... consumado el sacrificio supremo, el de su identidad⁶⁴⁰.

Tanto en el “nacimiento” de Felipe como en la muerte de Alejandro se halla presente el “aprendiz de médico”, quien oficializa la desaparición del desafortunado estudiante de Leyes.

Se ha dormido -murmuró Felipe atónito / ¡Qué muerte tan dulce!- dijo Cienfuegos⁶⁴¹.

Reaparece Felipe en compañía de Ido del Sagrario tras el féretro, en el cronotopo del coche de alquiler. Resumen en el que se nos desvelarán ciertos detalles y donde el “doctorcillo” culminará la novela con aquellas declaraciones que le convierten en tímido representante del mito en positivo, al manifestar plenamente sus generosos sentimientos y probadas convicciones, elevando su existencia hacia los atributos del *ser*.

⁶³⁹ Cervantes, II, 74, p. 1133.

⁶⁴⁰ Avalor-Arce, *Don Quijote como...*, p. 213.

⁶⁴¹ Galdós, *El doctor...*, p. 448.

8.7. Nebulosas: “Yo me consumía”

Nuestro ulterior momento cervantino del mito de la identidad, se sitúa en el cronotopo móvil del fúnebre coche de alquiler, que transporta a “Aristóteles” y a don José Ido del Sagrario, como antítesis de aquel coche baudelaireano que llevara a nuestros “héroes chiquititos” por las calles matritenses, presos de la inconsciente alegría de gastar dinero. La Nebulosa del nombre de Centeno, se circulariza aquí, pasando de su segunda fase de fusión a la corrección final, cual colofón de la *Bildungsroman* goetheana, anunciando su futuro transmigrador, como personaje secundario, hacia los siguientes relatos galdosianos. Lo plural del momento identitario (Nebulosas) se debe a que también contiene la figura de Miquis, cambiando la fase de fijación por la de su desintegración existencial, truncando así su opción de llegar a ser en la plenitud del mito.

La andadura de nuestro “sabio” superviviente, dolorosamente cortocircuitada por la muerte de Miquis, presenta al protagonista transformado. Su sincera tristeza da ocasión a don José Ido, para tramar una cascada de consejos alrededor de la formación, virtudes y porvenir del muchacho, combinados con una oferta de trabajo para asegurar la supervivencia del “héroe” más débil de la novela.

Ido remeda los consejos de tía Isabel a Miquis dentro del modelo de la *Bildungsroman* goetheana. Si subsumimos todo aquello que implica la noción goetheana en el término adaptación, en la escena teatral entre ambos amigos vemos al “cerato simple” elaborando los razonamientos propios de la novela de formación clásica, a través del sincero afecto que le une a Centeno. En esta línea, en consonancia con el “juego de espejos y rebotes” galdosianos, la escena se inserta en el clásico modelo sumándose a la sarcástica epístola de don Jesús Delgado a Miquis, al presagio de Ido de que este triunfaría muriendo, y al castizo parlamento con que don Florencio Temprado anonada a Felipe en contra de Alejandro. En cambio, los consejos del propio Miquis a su leal amigo y escudero, incardinados a la versión moderna de la *Bildungsroman*, fueron el reverso de todo aquello que don José se dispone a recomendar al muchacho.

Como suele suceder cuando don Benito acelera sus novelas y, más aún en este final abierto, la totalidad de este diálogo directo contiene múltiples guiños al lector, pues, su funcionalidad resulta de lo más variada. Actúa en la diégesis como resumen, consolida la

mayor parte de las ideas que hemos ido analizando y, como la bisagra que separara la novela en dos cuerpos, esta coda relanza la acción y a sus principales personajes hacia *Tormento*. Escojamos, pues, aquellas frases que contengan el mayor significado respecto a nuestra investigación, sabedores de que la selección conlleva la pérdida de su original estilo.

A modo de introducción, “habiendo acariciado el hombro de su amigo”, el “francamente, naturalmente” José Ido, personaje tan quijotesco como tía Isabel pero tamizado por el folletín, se dispone a aconsejar a Felipe según su peculiar visión pedagógica modelada por la lectura de novelas por entregas de las que luego será autor. Al principio del diálogo, Ido encabeza su disertación con el tópico del que emergerán sus afectuosos consejos.

Empiezas a vivir, tienes mucho mundo por delante; estás en la edad en que los duelos pasan pronto, sin dejar huella⁶⁴².

Llega don José a dar por buena la dolorosa experiencia de “Aristóteles” con su entrañable amo, considerando implícitamente aquel otro tópico de “no hay mal que por bien no venga”, puesto que a partir de ella mejor podrá Felipe conducirse “en el gobierno de (sí) mismo. Ido cierra su frase con la cariñosa recomendación, apuntando a Agustín Caballero, quien será el tercer amo del de Socartes.

No seas tonto; encontrarás ahora colocación mejor y amos generosos que te protejan.

Pero la picardía ya no forma parte del talante de “Aristóteles”. Suspendido tras la muerte de su protector, ni imagina que pueda existir alguien comparable a su afectuoso señor.

Era tan bueno, tan bueno, que no hacía más que disparates. Yo no sé qué pensar... Si los buenos son así...

La bondad de Miquis es la primera razón que se da Felipe para explicar el desventurado fin de su amigo. El *áurea mediócritas* de la adaptación a las circunstancias, encuentra una expresiva gradación en la cómica “agudeza filosófica” del antiguo maestro de escuela.

... no debemos ser buenos, buenos, buenos, sino buenos a secas, con algo que tire a lo mediano, y cierto ten con ten de bondad y picardía.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 449.

La segunda explicación que verbaliza “Aristóteles” para dar con la razón última de la desgracia de su amo, será el desdoblado amor en realidad/literatura, por la Tal en carnal y por la ideal Carniola.

Yo creo que si mi amo no hubiera sido tan... tan (...) goloso de las damas
(...) habría sido santo⁶⁴³.

Y “santo” había sido el calificativo del propio don José cuando, ya en el lecho de muerte, Miquis le regalara los últimos “doblonos”. Después de la jocosa acotación que antecede al siguiente parlamento de Ido, este adapta la dualidad del existir y el *ser* a las figuras contrapuestas de “hombres” y “ángeles”, para dar en poética sentencia.

... somos fragilidad y podredumbre⁶⁴⁴.

Libre ya de su mudez, Felipe continúa describiendo el carácter de su benevolente amigo, demostrando haber sabido siempre en qué grata compañía había ejercido como criado.

Todo en él era verso... todo música. Mi amo sonaba, sí, sonaba como las panderetas.

La dualidad en oxímoron, tan querida al Miquis de “poesía y realidad” es ahora doblegada por don José hacia el extremo de la dura, y para el finado, inexistente realidad. Obsérvese la hilarante acotación que precede a las palabras del práctico consejero:

IDO (grave, solemne, emulando a Confucio y a los profetas).- Mal terrible es ser hombre-poema en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven.

Después de afirmar con el pronombre *yo* que no sabía qué pensar de la extrema bondad de su amo, expone Centeno, con inusitada energía, aquello que siempre había sentido y callado, sin atreverse primero y por sincera compasión después, sobre la exagerada manía de Miquis en despojarse hasta límites inconcebibles del dinero que fluctuaba en su cotidianidad, del mismo y frenético modo en que actuaba en él la alternancia delirante entre euforia y decaimiento.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 449.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 450.

Yo me consumía la sangre, viendo que todo el dinero que tenía se lo arrebatában... Entre las dos Tales le pelaron: la una se llevaba todo el dinero; la otra toda la ropa

Tal era la fusión con su amo, que el verbo “consumir” adquiere aquí múltiples significados, puesto que Miquis también se consumía tanto en la prosecución del ideal como por los síntomas de la tuberculosis, mientras que ahora Centeno lo utiliza, precisamente, en una de sus escasas frases engarzadas al *yo*. Consumirse por la acción del fuego o por sufrimiento es, además, una imagen isotópica presente a lo largo de casi toda la novela. Opinan los de la estudiantina que Miquis “se consume en su propio fuego”; Ruíz martiriza al enfermo opinando que en casa de Cirila hace tanto calor que “es un horno”; Cienfuegos declara que el cuarto de Miquis “parece, no el infierno, sino el manicomio del infierno”; Delgado desea en su carta que Miquis muera “para que así resucite purificado” y, cuando Alejandro se rechaza a sí mismo en su drama, anuncia su intención de “quemar *El Grande Osuna*”. Siendo el fuego fundamental símbolo de nacimiento, muerte y resurrección alquímica es también la imagen que don Benito utilizara en todo su calado al crear a Manso, en la “hechura” “de fuego y tinta”, emergiendo en “llamarada roja” para, más allá del final, resucitarle entre sus “colegas del Limbo”⁶⁴⁵.

Cuando don José, se lamenta de que a “un joven de tales prendas, hijo de padres ricos, hubiera que amortajarle con la ropa de los amigos”⁶⁴⁶, la “pobreza intrínseca y permanente” con que le caracterizara Miquis, separando a Centeno del “antiguo maestro” para contagiarle de su ideal, se resquebraja. Vuelve Felipe a formar parte de la pobreza que con Ido comparte, la misma que le obligará a seguir siendo para siempre un simple criado, ya totalmente separado de su sueño de ser “Doctor”, puesto que solamente al lado del estudiante manchego había podido reiniciar mínimamente su educación.

El robo de la levita por parte de Cirila, al que hemos aludido en reiteradas ocasiones, dará todavía más vitalidad a los parlamentos de “Aristóteles”, ya rotundamente afianzados en su nuevo *yo*, exasperado ahora por el recuerdo de tan ignominiosa acción.

⁶⁴⁵ Galdós, *El amigo...*, pp. 9 y 300.

⁶⁴⁶ Galdós, *El doctor...*, p. 450.

Me fui derecho a ella, y le dije todo lo que había callado en tanto tiempo... yo estaba como un león. No sentía más que no ser hombre para dejarla seca allí mismo⁶⁴⁷.

La diatriba de Centeno es, sin duda, una lúdica hipérbole de don Benito, pues, pegar a una mujer no podía formar parte de la comprensiva actitud que configura el carácter de Felipe. “Aristóteles” se desfoga verbalmente, pues, como dice, demasiado tiempo había callado ante los abusos de la estudiantina y los engaños de Cirila. Tampoco ha sido ni será un “león”, puesto que esa animalización pertenece por entero a Pedro Polo, quien también es un “caimán”, debido siempre a la brutal personalidad que denotan sus palabras, gestos y actuaciones. El final de la frase, incide en la misma ambigüedad con el autor describe al de Socartes en la primera parte. Nada sabemos de su edad, sólo que aún no ha llegado a adulto, lo cual sitúa al personaje del lado de la adolescencia, justificando así la debilidad que le define a través de toda la novela. En realidad, Felipe estaba más cerca de la niña Rosita de lo que habíamos creído, tal como se observa en el juego de barbarismos con Rosita entre “utosia” y “utopia”. La ambigüedad estilística de don Benito, discurriendo entre alusiones y elusiones, nos había hecho dudar intencionadamente sobre el grado de madurez de su criatura.

El talante grandilocuente de don Ido, futuro escritor de novelas de folletín, entona grave y solemne la siguiente réplica.

No le quitará Cirila a tu amo su glorioso vestido de inmortalidad, ni el espíritu excelso de Miquis padecerá de frío en las regiones invisibles, intangibles e incommensurables (...) la rapacidad de una vil patrona no despojará a tu amo de la gloria mundana que envolverá su nombre, cuando sea conocido ese portento literario, ese drama de los dramas...⁶⁴⁸.

El espíritu anhelante del desaparecido Miquis se funde aquí con el mundanal universo de la existencia en la verborrea del “maestro”. Profetiza Ido el póstumo éxito de “*El Grande Osuna*” cuya esencia romántica tan sinceramente admira el del Sagrario como modelo a imitar. Pero aún queda la triste noticia del despedazamiento del manuscrito a manos de doña Ángela de Relimpio, la vecina, del ruin de Ruíz, de “la loba con cara de mujer” Cirila, y de los inocentes muchachos quienes, con el resto de las hojas, se hicieron

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 452.

“pajaritas”. Mínima anécdota metaforizando la muerte del por la tisis deshecho, como si aquellas inmarcesibles páginas fueran sus despojos. Así de fusionado anduvo siempre Alejandro con su drama.

Coincidiendo con el intento de Centeno de escribir un poema, reta el maestro al chico para que restaure la obra de Miquis, a lo que se niega Felipe tildándole de “bobo”, dando cuenta así Centeno, de forma coloquial, del significativo nombre de Ido del Sagrario.

“Aristóteles” resume las aportaciones que han hecho los demás personajes para sufragar el entierro, y enjuicia la actitud que tuviera cada uno con el tobosino, contraponiendo sus displicentes actitudes con la intrínseca generosidad de Miquis, lo cual ilustra nuestra dualidad engaño/honradez. Sobresale en el fragmento el desprecio del sabio criado hacia la solemne frase pronunciada por Federico Ruíz sobre Miquis, la cual amalgama su incitada existencia con la del héroe cervantino, pues como sabemos, el sustrato romántico opera en Miquis con los mismos y funestos resultados que las novelas de caballería provocan en el ilustre caballero de la Mancha

Señores, el Romanticismo ha muerto⁶⁴⁹.

El abandono del de Socartes revertiendo en Miquis, se vuelve todavía más explícito cuando por boca de Felipe sabemos que la madre del interfecto, doña Piedad no pudo asistir al entierro porque en el Toboso no existe servicio de telégrafos. Al referirse al amortajamiento del amo, vuelve el muchacho a su mayor disgusto, la sustracción de la levita efectuada por Cirila.

¡Aquella ladrona, aquella Caifasa...! ¡Ay! don José, yo tengo envenenada la sangre...⁶⁵⁰.

Véase cómo el “doctorcillo” emplea ahora, sólo al final de la novela, términos cultos que nunca había utilizado, a la par que acentúa la radicalidad de su *yo* en el reiterado y condenatorio juicio que le merece la innoble actitud de la “vil patrona”.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 453.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 454.

El desclasamiento que don Benito niega a Centeno, como posible protagonista de una novela, reaparece en la anécdota que refiere “Aristóteles”, dando cuenta del rechazo de Ruíz para que el fiel sirviente pudiera seguir en coche el ataúd de su amo. Arias será quien, cual momentáneo protector del chico, consiga asiento en el coche de alquiler que comparte con Ido. Interesa aquí la relevancia de la primera reacción de Felipe, al reconocer que nada le hubiera importado ir a pie. La anécdota no es baladí, pues, a través de ella, el Doctor ha sido recolocado en la posición social que perdiera cuando, impregnado de la *Bildungsroman* moderna acompañando a su amo, fuera generosa e irresponsablemente separado por Miquis de la pobreza de Ido. Situación intermitente motivada por la fusión de “el yo del tú”, que el autor emplaza en el destino de Felipe al modo de un imposible y renovado sueño.

Celipín Centeno, que pensaba hacerse doctor, no consigue pasar de criado. No hemos de olvidar, es verdad, la ayuda prestada por Marianela a Celipín, y así comprenderemos, dentro del sistema galdosiano, la crueldad de su destino; pero el muchacho pertenece a la realidad, realidad triste que ningún optimismo progresista tiñe de color de rosa⁶⁵¹.

La *Bildungsroman* clásica sigue animando el verbo del maestro, en su siguiente recomendación.

Ten confianza en Dios, Felipe, que si con tu amo ha sido justiciero, lo será también contigo, dándote alientos para seguir por los derroteros de la vida⁶⁵².

Las imágenes alegóricas de las que se sirvió don Benito para comparar a Felipe con El Redentor y la postración de Miquis con el Nazareno, se transforman con Ido en el Dios justiciero del primer Testamento, en consonancia con la mirada panóptica de tía Isabel avisando a Miquis de sus poderes adivinatorios en la escena en que le aconseja cómo comportarse y cuidar del dinero que le entrega. Oposición, por tanto, entre el Dios de Moisés y el paulino de Cristo. Antinomia, claro está, inescrutable para Centeno pero claramente dirigida a los lectores a través de su silencio, pues, como observamos en estos parlamentos, nada podía ser para él más injusto que la muerte de su protector.

⁶⁵¹ Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 83.

⁶⁵² Galdós, *El doctor...*, p. 455.

El prosaísmo de Ido cambia radicalmente la plática, cuando el maestro ofrece al muchacho el trabajo que mencionamos; repartidor ambulante de petróleo que le conseguiría un amigo. Las ventajas con que intenta convencer a Centeno para desempeñar tal oficio están en relación directa con el clímax vivido por amo y criado, cuando en coche despilfarraban el dinero de la “tía”, entonando el himno garibaldino; “conducir el caballo” (y) “el gusto de ir por esas calles, tocando la corneta”. La negativa de Centeno demuestra su cambio de personalidad en abandono de la picaresca. Su escaso interés por asegurarse como sea el pan asociado a su apellido, se entremezcla con el dato crematístico ya lejos de la juvenil búsqueda de sensaciones.

Lo pensaré, señor Ido, y la cosa está en saber lo que su amigo ha de darme por ese trajín de estar todo el santo día en la calle dando trompetazos⁶⁵³.

Pero Centeno acabará aceptando el trabajo que ahora desdeña, tal como averiguaremos ya en *Tormento*, al informar a Amparo de que el año pasado estaba en “un oficio muy perro”⁶⁵⁴. Habiendo Ido introducido su propuesta como “una colocación decorosa” y como “más de lo que (Felipe) podía soñar”, el maestro se dispone a aderezar su recomendación con una serie de argumentos en fiel reflejo de la adaptación goetheana, inspirada en primar la realidad sobre el deseo.

El hombre, en toda ocasión, debe aprovechar lo que encuentra, y sin perjuicio de sus aspiraciones a lo mejor, coger lo bueno y lo posible que a su lado vea (...) Y sobre todo, hijo, lo mejor es contentarse con poco, para esperar siempre más, pues si alimentaras aspiraciones desmedidas, al satisfacerlas creerías tener menos de lo deseado.

Sobresale la dicotomía de la recomendación de don José en los vocablos “hombre” e “hijo”, condensando a la vez la oposición entre madurez y adolescencia o juventud que tan dolorosamente había desgarrado la biografía de Alejandro Miquis.

La noticia de que el maestro ha recuperado dos alumnos, da paso a las que provienen de la desorganización que aqueja a la familia del primer amo del “Doctor”, don Pedro Polo. Con sólo referírselas al antiguo y maltratado alumno, Ido se anima sobremanera para entrar de lleno en la dualidad realidad/literatura, reflejando el oxímoron “poesía y realidad” que

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 456.

⁶⁵⁴ Galdós, *Tormento*, p. 226.

tan orgullosamente embridara Alejandro. Se queja don José de que Miquis no hubiese visto en la familia de Polo materia de drama y revierte en sí mismo tal posibilidad. A través del maestro y de su irónico nombre y apellidos, don Benito critica las novelas por entregas, que tan románticamente dan en tensar los extremos de “lo terrible y lo verdadero”⁶⁵⁵, resaltando su artística manera de servirse del recurso del folletín.

Desde la ingenuidad que aún conserva “Aristóteles”, se ofrece a don José para servirle de “materia novelable”.

... yo le cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo le vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

Este recurso metaficcional sobre la producción invita a sopesar si la propia novela ha escapado de la “hechura” romántica, mediante el desdoblamiento de la lectura en forma de crítica literaria. Posibilita que la novela se mire a sí misma y, en caso de merecer un juicio negativo, obliga a imaginar cómo contaríamos los lectores la misma historia ya que toda lectura es cocreación. El resultado de este recorrido en espiral al que el autor nos obliga es de innegable sabor cervantino, puesto que además de condensar el expurgo de libros por medio de varios personajes en *El doctor...* incide ahora, en reminiscente operación, recordando la opinión que les merece a don Quijote y Sancho la publicación de la primera parte de sus aventuras, apuntalando así don Benito la recepción de nuestra novela desde la ficción. Pero, todavía contamos con otra vuelta desde la cómica sabiduría de don José, quien retrotrae a Felipe a los tiempos de la casa-escuela.

¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad⁶⁵⁶.

No hace falta extendernos mucho más para anotar que nuestro autor está contestando en la ficción, originalísimamente, la disputa sobre la preceptiva de la escuela naturalista en la que se debatieron un ingente número de autores y críticos, no sólo en la Sección de

⁶⁵⁵ Galdós, *El doctor...*, p. 457.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 458.

Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid (1881- 1882) sino también en revistas periódicos y folletos de la época.

A partir de las ideas románticas, moldeadas por el folletín, Ido del Sagrario traza su plan de creación literaria a través de los personajes de la novela, formando con ellos los siguientes personaje o arquetipos;

... al pintar un empedernido avaro, me acordaré de Resplandor; si pongo hembras malas, tendré presentes a Cirila y su hermana; al ocuparme de los hombres oprimidos del peso de su condición social, sacaré a relucir a nuestro don Pedro Polo (...) Tipos no han de faltarme; para el de la mujer virtuosa, tengo a Nicanora; a quien veo como ángel de fidelidad, dulzura y belleza; y para modelo de muchachos leales, tú⁶⁵⁷.

Ya en “la puerta del descanso eterno” de Miquis, en la divergencia de estas Nebulosas, Felipe reaparecerá en *Tormento* en la continuidad de este mismo diálogo directo, platicando con Ido sobre el pasado y sus respectivas circunstancias. Estructuralmente, si la novela se abre en dos cuerpos o novelas, el autor canario también desdobra el final del relato y lo extiende como principio de *Tormento*. Se trata de conseguir el “efecto de realidad” a través de los distintos destinos que se entrecruzan, aparecen, reaparecen y se difuminan o se desintegran, pero también de mantener la continuidad del cronotopo matritense, asegurando la continuidad de los acontecimientos. El género novelístico en manos de Galdós se extiende, pues, como un *bios* donde cada novela resulta ser una ejemplar *biopsia* tramada con los entrecruzamientos de las *tranches de vie*. No hay más que recordar el primer capítulo de *La desheredada*, titulado “Final de otra novela”, para comprender que

... una novela no tiene principio ni desenlace, es un trozo de vida. El estudio de un tipo, de una pasión, se tienen que presentar acabados, pero la descripción de un individuo, de la vida en general, sólo pueden tener un límite arbitrario: comienzo y final, que no es lo mismo que principio y desenlace⁶⁵⁸.

En *Tormento*, Centeno servirá a su tercer amo don Agustín Caballero y veremos reaparecer en la novela la mayor parte de los personajes de *El doctor...* Los que Galdós ocultaba como personajes secundarios adquirirán más relevancia en la mezcla de unas renovadas *tranches de vie* traídas a primer plano. Y, a la inversa, nuestro protagonista “Aristóteles” se

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 459.

⁶⁵⁸ Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 77.

difuminará en su papel residual de “galeno espiritual”. El gran asunto de la carencia de educación se subordinará a la lacra nacional del “ser y parecer”, tema protagonizado por doña Rosalía Pipaón de la Barca, condicionando a la Sánchez Emperador. Nuestra siguiente “heroína”, Tormento/Amparo, resultará impregnada de la tímida mudez de Centeno transmitiéndonos el narrador sus dudas y vacilaciones, hasta que decida desnombrarse del apelativo que en sus amoríos le impusiera don Pedro Polo. Tropiezo que hará imposible su matrimonio con Agustín por culpa de la intromisión de doña Marcelina, malintencionada hermana del sacrílego sacerdote.

Antes de acceder a la conclusión del presente estudio, recordemos que Montesinos considera que el dinero es el tema de las llamadas novelas crematísticas (*Tormento, La de Bringas y Lo prohibido*) e incluso, junto a la educación, de *El doctor...* Sin embargo, y como consta también al final del estudio de *La desheredada*, nuestra investigación en busca de la intertextualidad del mito se corresponde mejor con la clasificación temática de R. Benítez, quien adjudica el tema de la educación a *El amigo...* y *El doctor....*, dejando el ser y parecer para *Tormento y La de Bringas*.

9. En abierta conclusión

Según Benveniste, cuando hablamos siempre nos dirigimos a alguien, tanto en el diálogo como en el monólogo, de ahí que las nociones de *yo* y *tú*, constantemente moldeadas, deban ser designadas como lugares intercambiables desde los que hablamos y somos aludidos. Por tanto, desde los mismos pronombres, la noción de intersubjetividad adquiere su inherente inestabilidad. En el caso de *El doctor...* la interpelación se transforma, además, en profunda modificación de un “héroe” por el otro. La trascendencia entre nuestros “héroes” resulta así en la formación de Felipe por Miquis y en la conformación de Miquis por Felipe. El diálogo galdosiano, que se muestra como denodada búsqueda del otro, ilustra en la ficción la trascendencia vital de los pronombres. En la novela, Centeno decide entregarse al discurso de Miquis, quien ostenta el discurso del *yo* ideal y romántico que don Benito desea exorcisar, pues, actúa de análoga manera a como los libros de caballerías condicionan al caballero cervantino. Decir o enunciar, supone suspender el *yo*, para rehacerlo en el espejo dialógico del *tú* del otro. Dialogar, por tanto, supone ir conformándose mediante el habla. Felipe no tiene que suspender su *yo* porque aún no lo ha constituido. Sencillamente, toma el discurso de su amo como propio y comienza a dejarse

perfilar por Alejandro en especular dinámica. Lo que Alejandro logra en la interrelación es hacerse con un cómplice que le idolatra y afianzar su propio discurso a través de Felipe. Porque no hay *yo* sin *tú*, necesita Miquis el espejo de Centeno para reflejar en él su *yo* ideal. Y es, precisamente, en la polaridad caracterial de nuestros “héroes” donde se manifiesta la subjetividad de cada uno; esculpida por el otro en Felipe, acentuada por Centeno en Miquis, dado que

Desde la experiencia cotidiana hasta las grandes reflexiones sobre el lenguaje muestran que no es posible pensar la constitución de la subjetividad, la identidad, sin indagar acerca de la relación que entabla el *yo* con el *tú*, relación que subyace en toda experiencia vivida⁶⁵⁹.

Como hemos observado, la trascendencia del *yo* frente al *tú* adquiere en *El doctor...* una comprensiva y benevolente oportunidad ficcional, en la estela de Cervantes y Dickens, apuntando a la formación espiritual, tratando de engarzar la existencia y la personalidad al *ser*. La interrelación es simétrica en la mixtura de su compartido infantilismo, puesto que criado y amo sustentan su existencia en muy distintas experiencias vitales. Esta “alteridad es la que hace del otro una fuente inagotable de sentido”⁶⁶⁰, total para Felipe y de reafirmación en Alejandro. La asimetría social y, sin embargo, convergencia entre ambos sobresale, sin duda, en numerosos fragmentos del texto. Escojamos una de las descripciones más representativas.

“el uno fijaba sus ojos en el techo y el otro en el suelo ¡Peregrina divergencia, que en cierto modo venía a simbolizar la contraria organización de cada uno! ¿Y qué descubriría Miquis en el techo? Nada. ¿Qué sacaba Felipe del suelo? Nada. Ni arriba ni abajo había para ellos socorro alguno”⁶⁶¹.

Mira el etéreo Miquis el cielo porque sueña y mira Centeno el suelo porque su realidad es mucho más densa que la de su amo. Esta divergencia, presente en la diégesis es divergente por la alteridad del *yo* en ambos, sin embargo resulta absolutamente simétrica y convergente en el resultado de sus acciones; la nada o ninguna salida para ambos. En esta convergencia observamos, tanto el Realismo que les enfrenta a la mayor parte de los demás

⁶⁵⁹ M. I. Filinich, «Enunciación y alteridad», México, *Escritos*, Revista del Centro de Estudios del Lenguaje, núm. 30, julio-diciembre, 2004, p. 72.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, Filinich, p. 46.

⁶⁶¹ Galdós, *El doctor...*, p. 357.

personajes, como el rasgo más sobresaliente del Naturalismo con Miquis y Centeno enfrentados al medio, cual desamparados *frates* en profunda simbiosis.

Galdós novela la intersubjetividad de acuerdo con Locke, plasmando el *yo* de nuestros “héroes” como identidad de conciencia a lo largo del tiempo en la diégesis. Es decir, en clave naturalista y cervantina, trabaja desde la personalidad o el carácter “como fuerza transformadora que a su vez es formada”, adensa el espacio para ir constriñéndolo, dilata el tiempo en las peripecias de ambos y después sustrae en Miquis toda posibilidad temporal para fijarlo en su discurso del *yo*, desde el que transforma todo cuanto ve en ideal. Como hiciera en *El amigo...* el autor profundiza en nuevo oxímoron filosófico al negar la *Aufhebung* hegeliana, para inclinarse por la Voluntad de Schopenhauer como fuerza irracional.

¿Cómo fusiona don Benito a los personajes, cómo les imbuje de idéntico proceder en la fusión para luego retornar al principio y reestablecer el punto de partida en espiral, con la muerte o desaparición del amo y la coda en la que Felipe recupera su individualidad y transmigra transformado? A través de las hebras intertextuales que hemos ido dilucidando, fundamentalmente el mito, entreverado con la polionomasia y ambas *Bildungsroman*.

El fructífero juego oximorónico de Galdós estructura ambas partes de la novela, al modo en que hiciera Cervantes. Si en la primera parte don Quijote resulta aporreado, burlado y enjaulado, en *El doctor...*, también Felipe resulta ser un bulto ninguneado y maltratado. Por ser tan pobre, su picaresca existencia ni siquiera transita por sus Aventuras en la casa-escuela con su verdadero nombre. Su mayor escarnio ha sido ver su sueño degradado en castigo, a través de la leyenda con que le corona el siniestro maestro, flanqueada por la extensa suma de apelativos insultantes. En la segunda parte, subsumido el criado en el “*yo del tú*”, la intertextualidad protagónica pertenece a Miquis, quien comparte con Isidora su exacerbada autonomía vocacional, renovando la de un don Quijote, en la segunda parte, catastróficamente ennoblecido. Si el mito quijotesco no se ve plenamente positivado en el presente relato, resulta en cambio notoria la distancia que guarda dicha hipertextualidad respecto a Isidora y Máximo. Si Fortunata y el caballero cervantino consiguen “llevar a término el largo camino circular de regreso a casa, para morir allí con dignidad y

sentido”⁶⁶², Alejandro no ha de volver a La Mancha, pues, morirá víctima de la incitación somatizada en tisis, absorbido por la dualidad éxito/miseria condenando su ensueño de “poesía y realidad”, sin acceder al momento de la Noluntad y posterior reconocimiento de sus errores. Don Benito, graduando el mito de novela en novela, entrevera aquí la inflexión cervantesca en su estudiante manchego con la hebra de la *Bildungsroman* moderna en la cual, como hemos visto, no cabe posibilidad de síntesis. Al personaje de Alejandro sólo le queda perseverar en “la voluntad de ser lo que aún no (...) es” hasta perderse definitivamente al final de la novela, quedando fijado para siempre como “caballero enloquecido en la prosecución de ideales inalcanzables”.

¿Cómo se verifica la total inmersión de Felipe en el discurso y las desventuras provocadas por Miquis? Esta operación a la que hemos denominado fusión y que afecta a ambos “héroes”, se establece claramente a través de la polionomasia en los diseminados guijarros de apelativos y sobrenombres. Los apelativos que al inicio recibe Centeno corresponden a su condición de adolescente y a la inquina de don Pedro Polo y los suyos, por la cual acaba comportándose como un pícaro. Luego, en la segunda parte, logra retomar sus estudios aleccionado por su protector. Nuevo intento por educarse que se interrumpe para sumergirse en la *Bildungsroman* moderna que le es tan ajena. Para ello, Miquis le desgaja de la pobreza de Ido, elevándole a la categoría de bohemio a su lado. A partir de la estancia en la pensión de doña Virginia se invierten los apelativos que, por boca de Miquis, serán cariñosos y mayormente extraídos del acervo literario. Cada día “Aristóteles” se hará más adulto en sus reacciones, preocupaciones y leves interpelaciones sobre el despilfarro de Miquis. A su vez, este recibe la cascada de apelativos que corresponden a la transformación de su inconsciencia idealista en infantil proceder, confiriendo pleno sentido a la expresión del narrador en la división del relato, cuando anuncia las “hazañas de estos dos niños”. Finalmente, Felipe resulta ser un joven al que aún le queda tiempo por vivir, teniendo “mucho mundo por delante”, como lo expresa Ido en el diálogo directo ulterior. Es decir, se adentra plenamente en la *Bildungsroman* goetheana por primera vez en su corta biografía habiendo efectuado, respecto a su adaptación al medio, un itinerario análogo a los ojos del Guadiana. El momento en que amo y criado, o mejor, amigos se infantilizan camino de esa nada a la que arribarán en común, se cristaliza en la letra del himno cantando al unísono “somos chiquititos”. La relevancia de este proceso de reversibilidad de

⁶⁶² Gilman, *Galdós y el arte...*, pp. 168-9.

juventud en niñez y viceversa, se explica por la ingenuidad de ambos y por la persecución del ideal que arrastra a Miquis, anhelo que el autor acrisola en la reveladora frase del caballero ciudadano, “libertad, variedad, sorpresa” ¿Cómo aúna ambos caracteres don Benito? A través de la imbricación de Miquis en la *Bildungsroman* moderna, una vez borradas momentáneamente tanto las circunstancias sociales de Felipe como su carácter picaresco, y su incipiente y olvidada pertenencia a la goetheana para transformarle en el remedo de adulto que cuidará del “perdido” Miquis.

En la dicotomía realidad/literatura que desintegra al “soñador de empuje”, se configura el concepto del arte en el Romanticismo, que don Benito propone superar mediante la ficción del relato. Según ese engañoso ideal, en Miquis “lo universal deviene concreto; se desvela la idealidad de lo real; (y) el *yo* se funde con el otro “, pues:

De aquí nace la concepción romántica del arte como una forma de juego sagrado y desinteresado que ofrece un singular consuelo para el alma, por encima de la tensión utilitaria de la existencia cotidiana⁶⁶³.

Alejandro poetiza la realidad frente a lo prosaico que atribuye como defectos de “*El Grande Osuna*” y no de su desventurada biografía. La subjetividad del “héroe” escinde su conciencia entre realidad/literatura, dualidad que se vierte en la que cervantinamente comprende a todas; imaginación y realidad. La cual se constituye en “uno de los rasgos fundamentales de la modernidad”, pues, entre los románticos, y entre ellos Miquis,

hay una tendencia profundamente subjetivista, ya que ponen en primer término de su cosmovisión al Yo del hombre", viéndolo escindido trágicamente entre razón e intuición imaginativa⁶⁶⁴.

La subjetividad romántica desborda y subvierte la realidad a través de las quimeras obsesivas de sus protagonistas. Si a Galdós le interesa captar y reproducir el incesante movimiento social de su época, tal como se desprende de sus artículos, en *El doctor...* lo consigue a través de “un juego de espejos y de rebotes con referentes literarios” y multiperspectivismo, enmarcando la trágica ironía con que elabora esas *tranches de vie* llamadas Centeno y Miquis. Así, para el “trabajador incansable del ideal”:

⁶⁶³ A. Close, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 62.

⁶⁶⁴ *Ibíd.*, p. 63.

Las cosas (han dejado) de ser meras “cosas”, y se convierten en estímulos de la aversión o el deseo; en materia de los ideales; en satisfacción de las necesidades⁶⁶⁵.

La dualidad galdosiana de realidad/literatura sigue a Dilthey y su “intuitivo anticipador”, el propio Cervantes, pues, ambos extremos entran a formar parte de la novela impregnando las dualidades que la componen. Tan es así que podemos abundar en el siguiente aserto, sustituyendo al protagonista de la obra cervantina por el Miquis de *El doctor...*, para volver a comprobar que don Benito engarza su novela sobre la carencia de formación con el mito de la identidad en torno a la literatura como “engaño a los ojos”, ya que

los personajes del Quijote –y no sólo su héroe- leen libros, escriben libros, los critican, los queman, los venden, escenifican escenas tomadas de ellos, son transformados por los libros y ven su biografía pasada o futura en un estado de fusión orgánica con ellos⁶⁶⁶.

La mención de W. Dilthey (1833-1911) por parte de Close, colocando a Cervantes como “anticipador intuitivo” de su filosofía vital o existencial es, para nosotros de doble lectura. Afecta tanto a la cosmovisión (*Waltanschauung*) romántica de Miquis, como al término autognosis “o comprensión espiritual del propio *yo* y la realidad prosaica”, a la cual todavía no puede acceder nuestro “héroe” quijotesco por no reconocer los correctivos de la realidad, ateniéndose en todo momento al ideal del *yo* romántico y creando por sí mismo, a tenor de su incitada subjetividad, la “hechura” dramática que poco a poco habrá de devorarlo. El mal uso del libre albedrío, que es el rasgo por el que Miquis se obceca y debate entre “poesía y realidad”,

no dio su fruto hasta pasada la revolución romántica, “cuando surge la novela moderna, en la cual los personajes centrales son lo que sean y además una proyección poética de sí mismos⁶⁶⁷”.

El “yo soy así” de Miquis amaina cuando seguidamente confiesa su incapacidad para dejar de ser como es, conectando con la doble negación sartreana. Hiato de la *contradictio* que se resuelve, con mayor fuerza si cabe, en el taxativo aserto final: “Mi *yo* es un *yo* ajeno”

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 283.

Declaración del manchego que le hermana al rimbaudiano “yo es otro” que significa que la “verdadera vida” está ausente, en el sentido tanto de su autodesconocimiento desdoblado como de la generosidad que le impele a verse antes en su prójimo que en sí mismo, por lo cual auxilia sin mesura como debiera haber hecho consigo. El extrañamiento del “héroe” se funda ante todo, en que su *yo* le es ajeno porque no acepta ser quien es y para refrendarlo se entrega y subsume en los otros. Y así actúa, raptado por su incitación de conquistar una identidad que se le resiste, la de afamado autor dramático en pos de la cual perderá tanto la existencia física como, lógicamente, la plenitud del *ser*. Extremos vaciados por esta doble negación que efectúa desde su personalidad, la cual, como observamos con anterioridad, responde al modelo irreconciliable de la *Bildungsroman* moderna. Nuestro “héroe” idealista avanza de modo bien distinto al de un Jean Sorel, el cual, recordémoslo, se defiende de sus acusadores con declaraciones de doble y tenso sentido. *Contradictio* que Moretti formula como “yo no soy quien soy” y “yo soy quien no soy” o doble negación que, con meridiana claridad también enuncia Miquis de diversas maneras, subsumidas todas en el quintaesenciado aserto de “mi yo es un yo ajeno”.

La Voluntad actúa en don Quijote lo mismo que en Miquis, es el problema a resolver en el vaivén de *ser* y no *ser* quien se es. La diferencia es que en Galdós, interesado por novelar la sociedad contemporánea,

el conflicto entre imaginación y realidad no lo proyecta metafísicamente como Cervantes sino de acuerdo con su época, sociológicamente⁶⁶⁸.

Desde el mito en negativo entremezclado con el ambiguo conato de plenitud, don Benito concibe esta novela de formación, dentro de su gradual concepción del género como “fuente de conocimiento”, anhelando que sus congéneres dejen de soñar y abandonen los delirios de grandeza para acceder a la educación, la disciplina del esfuerzo y el servicio a la sociedad.

En la *Bildungsroman* moderna, Miquis carece de espacio social para existir porque su incitación romántica lo ansía todo ya. Es decir, careciendo de lugar también carece de tiempo, pues, como decíamos con Moretti en el fin de siglo “el sentido se manifiesta solamente en la dimensión histórico-diacrónica”. Por ello, en clave naturalista, don Benito

⁶⁶⁸ Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 71.

utiliza los acontecimientos de la trama para dar sentido narrativo al sin sentido anímico del joven Alejandro reflejando, por tanto, la extrema movilidad social de su época, tanto en el estatuto del protagonista como en la misma estructura narrativa.

El carácter de Miquis, que no alcanza a dar sentido a todo aquello que le circunda, refleja esa búsqueda de la juventud inherente al momento histórico, que sólo puede generar sentido a través de los acontecimientos. Pero la intensidad de los acontecimientos desfila a frenética velocidad, de modo que Miquis sólo acierta a enfrentarlos desde su *yo* romántico, respondiendo así desde la intemporalidad del *Kairós* en desprecio del *Kronos* que, en cambio contiene a Centeno. A la disciplina y el esfuerzo del estudio responde con sus hábitos bohemios. A su posible formación opone la Voluntad incitada *in extremis*. Al esfuerzo de corregir su obra dramática, con la proyección del éxito inmediato. Siendo él su drama, al reconocerse en la escasa calidad de “*El Grande Osuna*”, decide quemarla substituyéndola por la futura “*El Condenado por confiado*” y, careciendo de la dimensión temporal necesaria para pergeñarla, se autodestruye. Todo en Miquis ha de ser instantáneo; llevado por su discurso del *yo*, transforma en su mente lo prosaico en ideal sin haberse creado ni a sí mismo, desprovisto del *yo* como conciencia a lo largo del tiempo. Por tanto, su ideal no llega a escenificarse, no encuentra su lugar, no tiene tiempo para experimentar la vivencia cotidiana de la realidad. Mientras, la posibilidad del “tuyo y mío” quijotesco se remansa a la espera del naturalismo espiritual galdosiano.

A nuestra investigación comparatística se suman ahora los momentos cervantinos de la identidad en los protagonistas de *El doctor...*, revelando los meandros por los que el mito se va positivando. Ilustrémoslos mediante una panorámica de los momentos cervantinos de la identidad articulando la intertextualidad protagonista, a la espera de completarla con el estudio de Amparo enfrentada al tormento de su sobrenombre.

<i>La desheredada</i>	<i>El amigo Manso</i>	<i>El doctor Centeno</i>
Autobautismo	Nebulosa del no-ser	Nebulosa
Aventuras	Autobautismo	Bautismo
Desnombrarse	Aventuras	Aventuras
En las “muertes”	Noluntad	Aventuras
	En la muerte	Voluntad
	Nebulosa del Limbo	En la muerte
		Nebulosas

Esta gradual positivación nos permite pulsar cómo, novela tras novela, se configura el trascendental cambio galdosiano. Habrá que esperar hasta la aparición de *La Regenta* (1884-5) de “Clarín” y a la publicación de la novela de la Emperadora, para verificar cómo se sirve don Benito del ideal amoroso para recuperar la trascendencia quijotesca. Fundamental inflexión que, como vamos comprobando, latía ya en estas disímiles amalgamas de existencia y *ser* que conforman los títulos del cuarteto naturalista.

La desilusión introvertida de la heroína clariniana, actúa en Galdós como acicate despertando su interés por las inmensas posibilidades intertextuales que todavía guardaba la protonovela. Plenitud del mito que culminaría con la creación de Fortunata, triunfando con su “idea pícaro” o “revolución moral”, sobre la “idea blanca” de la “conformidad social” o adaptación a la ideología dominante⁶⁶⁹. Fortunata es la protagonista que simboliza, por tanto, la respuesta dialéctica internovelística, al conquistar la síntesis en la positividad de la transformación diegética del mito, realizando “el pavoroso encuentro con el espíritu (Der Geist) desvelado y encarnado”.

Si en *La desheredada* Galdós se atrevió a jugar cervantinamente con Zola, en *Fortunata y Jacinta* el encuentro de Cervantes con Hegel tiene resultados sobrehumanos⁶⁷⁰.

Un vaivén escorado en *La desheredada* hacia la radical negatividad quijotesca, nuevamente frustrado en el estatuto de Manso, enhebrado al fracaso del ideal krausista y hegeliano. Mito parcialmente negativo aquí desdoblado en dos protagonistas; Felipe en picaresca y goetheana *Bildungsroman*, y Miquis cual condenado tísico en *Bildungsroman* moderna, desaparecido en naturalista consecuencia de la ciega incitación que le impide comprender y adaptarse a “la variedad del mundo”, por simbolizar el extremo del ideal en su fidelidad a la “hechura”. Vano intento prefigurando a Maximiliano Rubin, como la máxima plasmación masculina de don Benito en la intertextualidad quijotesca del “héroe” en positivo.

Recordemos que en 1883, cuando se publica *El doctor...*, también es cuando aparecen los movimientos anarquistas de la “Mano Negra”, cuando se publica *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán, con prólogo de “Clarín”, y cuando todavía falta un año para que salga a la

⁶⁶⁹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 172.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 138-9.

luz la primera parte de *La Regenta*. El naturalismo está, pues, en su cenit, mientras nuestro prolífico Galdós se encamina hacia la “espiritualización naturalista” de los noventa.

Unos cuantos espíritus valientes o ilusos, como una Amparito Emperador o un Felipe Centeno, pueden tratar de levantar el vuelo, pero el Madrid de la trilogía (Centeno-Bringas) es esencialmente tan naturalista como el París que presenta Zola. Se diría que desde 1882 a 1886, Galdós abandonó su primera reacción experimental contra este movimiento y se empeñó en ver que más podía hacer con él⁶⁷¹.

Gradación realista-naturalista *in crescendo* que, como observamos a través de nuestra investigación, se dará en el autor canario a tenor de una clarividente consciencia creadora, en la que *Tormento* se inserta como nuevo estadio en busca de la plenitud del *ser*, hacia la amorosa Voluntad con la que Fortunata llevará a cabo su “pícaro idea”.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

IV. Tormento del yo no valgo (1884)

*Vivo en perpleja vida,
ya esperando, ya temiendo:
es muerte muy conocida,
y es mucho mejor muriendo
buscar al dolor salida.
A mi me fuera interés
acabar; más no lo es,
pues, con discurso mejor,
me da la vida el temor
de lo que será después.*

Miguel de Cervantes

*... porque cada cual hace lo que puede y lo que sabe conforme a un ser invariable que
lleva dentro de sí, y este modo de ser o como se llame, por ninguna sugestión ni
influencia externa puede variar, por lo cual la crítica resulta enteramente inútil, como
consejera se entiende. Sirve para juzgar lo pasado; pero no para enderezar lo presente.*

Benito Pérez Galdós

1. Preámbulo

Nuestro estudio de las cuatro “novelas contemporáneas” presenta en *Tormento* (1884) la siguiente graduación hacia el naturalismo espiritual o transformación diegética del mito de la identidad, que se hará plenamente positivo en *Fortunata y Jacinta* (1886-7).

Las referencias metodológicas que sustentaran el estudio de Isidora, como primera novela naturalista, de Máximo Manso en el pronombre *yo* y la interrelación de Miquis y Centeno en el “*tú del yo*”, perteneciendo ambos caracteres a sendos modelos de *Bildungsroman*, encuentra en el estudio de Amparo una nueva constelación teórica, bien distinta a las precedentes, apuntando a la *Desillusions-romantik*, definida por G. Lukács (1885-1971) en su *Teoría de la novela* (1920). Romanticismo de la desilusión que ocupa casi toda la diégesis, contrapunteado por el idealismo abstracto emergiendo al final como atisbo, resquicio o fisura hacia el mito.

Como anunciamos, el tratamiento de las heroínas no puede ser el mismo que el de los héroes galdosianos, dada la situación de la mujer en el contexto social decimonónico y, concretamente, en los años anteriores a la Revolución de Septiembre (1868), en los que se inserta la acción de *Tormento*. Condicionantes de las que fue tan consciente el autor canario, como para exponerlas explícitamente en los escasos parlamentos de Amparo contrastados por los vehementes discursos de su hermana Refugio.

En el progresivo avance de la producción galdosiana, la descripción que otrora practicara como amalgamada al medio, se entrelaza ahora con el fluido de la conciencia de la protagonista Amparo/Tormento, dando lugar a una definitiva y estrecha fusión, entre la descripción y el monólogo narrativizado, junto a la contraposición estructural de dos capas narrativas imbricadas; la narración romántico folletinesca, a cargo de don José Ido del Sagrario, en artística dialéctica con un narrador cronista escasamente fiable. Instancias mínimamente enmarcadas por un tercer narrador omnisciente, acorde con la impassibilidad preconizada por el maestro de Médan⁶⁷².

⁶⁷² G. Gullón, «Tres narradores en busca de un lector», *Anales Galdosianos*, Año V, 1970, p. 77.

La coincidencia cronológica entre la elaboración por parte de Leopoldo Alas “Clarín” de *La Regenta* (1884-5) y la reseña que elabora a partir de la publicación de *Tormento*, ceñirá nuestra investigación a los juicios estéticos que el crítico autor disemina en varios de sus artículos y escritos (preferentemente en «Del Naturalismo» y «Del estilo en la novela») y la correspondencia entre ambos. En la década de los ochenta que nos ocupa, abunda el creador asturiano sobre su ideal estilístico de armonizar el *modus operandi* zolesco y balzaquiano, con el estilo indirecto libre ejemplarizado por G. Flaubert, combinado con la introspección psicológica de los personajes, al modo de un indudable enriquecimiento del naturalismo, más allá del corsé teórico impuesto y orillado por el propio Zola.

Habiendo estudiado *El doctor Centeno* (1883), como la primera obra de la trilogía, considerándola simultáneamente novela autónoma, la reaparición balzaquiana en *Tormento* no solamente afecta a los principales personajes de la novela, sino al nexo de los acontecimientos planteados en *El doctor...* Aquella deshilvanada relación entre Amparo y el lascivo Pedro Polo, ocupa ahora el primer plano, en el que la aparición de Agustín Caballero como posible marido providencial de la joven, conforma el triángulo amoroso de la obra como núcleo, alrededor del cual se imbrican otros temas y personajes. A su vez, como parte de la trilogía, el relato deja en suspenso una nueva y prometedora hebra en torno al potente personaje de Rosalía, quien será protagonista de *La de Bringas* (1884).

2. Trío de temas

2.1. Entre el ser y el parecer

La obra se inserta en la dualidad del ser y parecer, presentando a los personajes en distintas gradaciones que podemos aglutinar en torno a tres estadios. En un extremo, aquellos en los que prepondera el aparentar sin ser, cuya más acendrada expresión es Rosalía Pipaón de la Barca, junto a Marcelina Polo, la hermana del clérigo. Entre los personajes que experimentan con distinta intensidad la escisión entre el ser y el parecer tenemos al sacerdote Pedro Polo, Agustín Caballero y Refugio Sánchez Emperador, la hermana de Amparo. Dejando a un lado la función como narrador de Ido del Sagrario, desde su postura romántica, el personaje enaltece y condena a la protagonista, según el curso de la peripecia. En último lugar, figuran los personajes más o menos comprensivos, que se dejan llevar por el parecer sin hacer grandes esfuerzos por exonerar a la Emperadora. Entre ellos, encontramos al padre Nones y el cariñoso pero acobardado don

Francisco de Bringas o la mujer de Ido, Nicanora, dedicada a vivir la vida de los otros, la cual acrecienta las sospechas que se ciernen sobre la huérfana del conserje de la Oficina de Farmacia. Mención aparte merece Felipe Centeno, auxiliando y conservando su admiración por la protagonista ya desde los avatares de *El doctor...*

Todos ellos, salvo Felipe, actuarán y se expresarán en función de sus fines e intereses, al contrario de la heroína quien dolorosamente tironeada por la dualidad entre ser y parecer, reaccionará siempre a través del silencio y la generosidad, jalonados por decisiones erróneas que habrán de contribuir a su desilusión.

2.2. Amparo como vacío

A través de las extrapolaciones de S. Gilman, nos preguntamos por qué Galdós, desde la perspectiva del mito en negativo, encarna en personajes femeninos la decadencia sociopolítica de la sociedad española. ¿No hubiera sido más justo que los vicios de una sociedad hipócrita encarnaran en los hombres como auténticos responsables? De hecho, tanto Galdós como “Clarín”, percibieron que sus congéneres masculinos incurrieran en actitudes propiamente femeninas, en el sentido convencional del término, pues, en su carácter, sucumbiendo a la veleidad de la apariencia, sin trascender su sexualidad, “en profundo antagonismo biológico al orden social” vieron ambos que sus “vicios característicos eran femeninos”, por lo cual, sería la figura de la mujer la que, alegóricamente, mejor podía encarnar la lucha por la búsqueda de una identidad trascendente.

La sociedad de la Restauración, en términos de representación, fue mujer más bien que hombre⁶⁷³.

De ahí, la potencia eficacia representacional de una Isidora o Rosalía como heroínas sociohistóricas en contrapunto con nuestra heroína desbordada por los acontecimientos, sin capacidad para determinarse por sí misma en el ejercicio del libre albedrío. Don Benito, desde el mito en negativo, en mixtura con el naturalismo zolesco, pergeña a los protagonistas de esta etapa como románticos idealistas enfrentados a una sociedad que hay que regenerar, en la que estas vidas marginadas sólo pueden aparecer como víctimas.

⁶⁷³ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 146.

Unos cuantos espíritus valientes o ilusos, como una Amparito Sánchez Emperador o un Felipe Centeno, pueden tratar de levantar el vuelo, pero el Madrid de la trilogía es esencialmente tan naturalista como el París que presenta Zola⁶⁷⁴.

Por ello, Amparito se erige como menguada contrafigura de la representante del parecer, doña Rosalía, quien encarna los defectos “femeninos” de aquella sociedad enajenada, empeñada en defenderse “contra parias, idealistas, intrusos o víctimas cuya sola arma era la piedad que inspiraban”⁶⁷⁵. Amparo como víctima, resulta así protagonista de la mínima oportunidad del ser, doliente perímetro de la oquedad o el vacío, cuya biografía transcurre en profunda incitación, confinada al vasto espacio de la interioridad, incapaz de hacerse valer a través de la acción y la palabra en un entorno corrupto. Una sociedad hipócrita y materialista, que ha de aguardar el triunfo del esencial quijotismo en *Aufhebung* hegeliana, superando el determinismo positivista de *race, milieu et moment*, para avanzar hacia la “idea pícaro” de una, para el Galdós filokrausista, urgente revolución moral.

Volviendo a Amparo, si anteriormente diferenciamos existencia, personalidad y ser, la fusión entre mera existencia fisiológica y carácter, vinculada a una mayor dimensión psicológica en la “pintura” de la protagonista, da lugar al término decimonónico que se erige como clave de la heroína; su temperamento⁶⁷⁶. Torturada mezcla de emociones irrefrenables, tan presa de la duda y el temor, que le será imposible dar voz al ser. De ahí, que Amparo ya no se configure por los parlamentos arracimados al *yo*, al modo de Isidora, Máximo o Miquis, sino que se dibuje a través de sus silencios, siendo precisamente el fluido de su conciencia interior, la vibración frenética de su introversión, el rasgo por el que se la ha considerado un personaje débil. Su clara pertenencia a los “caracteres indecisos” denostados por Hegel y defendidos por “Clarín”, convierten a la protagonista en

⁶⁷⁴ Ibid, p. 141.

⁶⁷⁵ Ibid, p. 172.

⁶⁷⁶ “Del latín *temperies*, que literalmente significa *humor*, los antiguos, a partir de Hipócrates, y después con Galeno, hacían depender la idiosincrasia del individuo de la preponderancia de un humor respecto a otros (“era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”. (*Don Quijote de la Mancha*, I, 1, 33). En la historia de la psicología el término temperamento se sustituyó por carácter y posteriormente por personalidad. En esta sucesión se puede interpretar un paso gradual de una concepción “fisiológica” a una cada vez más “psicológica”, en la que el individuo es considerado en términos más globales y complejos que su simple dependencia de los factores somático-constitucionales”. U. Galimberti y M^a E. G. de Quevedo, *Diccionario de Psicología*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 1051. En el contexto positivista y darwinista de nuestro autor, se encontraba el psicologismo de W. Wundt (1832-1920) quien, influido por Locke, diferenciaba lo objetivo captado por los sentidos de lo subjetivo a través de la percepción, primando la introspección como método experimental y considerando el cerebro, por primera vez, como origen fisiológico de la conducta.

paradigma de un temperamento impresionable, perteneciente a la mencionada tensión lukácsiana del “romanticismo de la desilusión”. Noción axial por la cual también la polionomía de la protagonista se verá alterada con su silencio, de manera que serán los demás personajes los que se refieran a ella, sobre todo, enjuiciándola desde el parecer. La manifestación del *ser*, su ínfimo gesto de voluntad, sólo alcanzará al frustrado desnombramiento ante el clérigo Pedro Polo, puesto que no llegará a verbalizarlo. Mudo desnombramiento que precede al momento de la Noluntad acometiendo Amparo el intento de suicidio, sabiamente frustrado por el diligente “Aristóteles”. El ninguneo de la heroína se detendrá en la solución final, en la que, acompañando a Agustín Caballero a Burdeos, trasmutará la precariedad de su vida a través de la entrega al ideal amoroso, entregando las riendas de su andadura a Caballero. En realidad, bajo las dilatadas vicisitudes de nuestra protagonista, anudadas al ser y parecer, subyace el gran tema de la educación, que don Benito continúa aquí mediante la denuncia de que en su tiempo, a una heroína huérfana, sin recursos y abandonada se le exija una actitud heroica y autónoma sin que aquella sociedad mezquina la dotara, ni aun mínimamente, de recursos educacionales y económicos, lo cual origina su debilidad impidiéndole actuar por sí misma en aquel estrecho margen de libre albedrío.

2.3. Naturalismo vs Romanticismo

Acostumbrados a los rebotes, intertextualidades, técnicas y juegos de espejos con los que nos regalara Galdós en *El doctor...*, amoldando el quijotesco romanticismo a la *Bildungsroman* ¿cómo prosigue el autor con la reaparición de personajes en el nexo de los acontecimientos en su crítica a las vanas ilusiones sentimentales? Disolviéndose en el narrador-personaje Ido del Sagrario, paladín del romanticismo folletinesco, y en narrador realista como disgregador de cualquier desenlace ideal, en original mixtura con el narrador omnisciente, encargado de presentar el enfrentamiento entre sendos narradores. Básicamente, dos posiciones contrapuestas, que irán nutriendo el discurso sentimental y catastrófico, análogo a las peripecias de la segunda parte del héroe cervantino, en el que a solas con su conciencia delira Amparo respondiendo a la dualidad del ser y parecer, en la que Galdós subsume la principal y quijotesca de imaginación/realidad. La cual, a su vez, se circulariza y vibra en la angustiosa lucha de la heroína por dejar de llamarse Tormento. Círculo que será desbordado en el desenlace, como nueva vuelta abierta en espiral. La novela naturalista se asienta, pues, en el modelo romántico, como

ejemplo palmario de lo que Claudio Guillén llamo interliterariedad “evocar estructuras más amplias, como (en nuestro caso el romanticismo y) referirse al fenómeno literario, que es lo principal, y a sus raíces históricas”⁶⁷⁷.

La dialéctica entre realismo, en *tranche de vie* naturalista y romanticismo representado por el intertexto del folletín, deriva en la síntesis de un relato ambiguo, en el que sobresale la ironía de la operación intertextual. Por tanto, de nuevo se vale don Benito de la técnica del folletín para denunciar su funesta influencia transmitiendo valores periclitados que no soportan la comparación con los datos de la realidad. Impronta de lo real que, en vez de condensarse en el desbordamiento idealista de un Miquis, se disemina ahora en *Tormento*, entre los personajes, la protagonista y ambos narradores oscilando, todos ellos, entre un discurso y otro.

El realismo pretendería, por lo tanto, negar la función del texto folletinesco. Tendría como propósito fundamental el de sustituir “el sentimentalismo romántico” del discurso folletinesco por una visión más “real” de la vida⁶⁷⁸.

3. Continuidad y personajes

3.1. En la trilogía

Con *Tormento*, don Benito empieza a dotar a su mundo novelesco de conciencia, a través de la interioridad psicológica intermitente de Amparo, con la cual nos devuelve al mismo mundo en movimiento del final de *El doctor...* transformado ahora en organismo dispuesto para la cocreación⁶⁷⁹ o concreción de la fábula mediante la interpretación lectora.

Este transformar en conciencia colectiva a la Historia y luego sacar de ella la novela como medio de reconocerse a sí mismo para cada lector- ya lo hemos estado rondando con reverencia⁶⁸⁰.

Ahora, don Benito elabora una nueva gradación doblada en “intent” y “extent”⁶⁸¹ o, lo que es lo mismo, entre la intencionalidad autorial de la observación y la experimentación, apelando además a las lecturas previamente realizadas por el receptor. Apelación a la

⁶⁷⁷ Barjau y Parellada, en B. Pérez Galdós, *Tormento*, p. 48.

⁶⁷⁸ A. Andreu, «El folletín como intertexto en *Tormento*», *Anales Galdosianos*, Año XVII, 1982, p. 60.

⁶⁷⁹ Utilizamos el término cocreación como aglutinante de las diversas teorías sobre la *receptio* que observan al lector como constructor de sentido.

⁶⁸⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 194.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 184.

“conciencia novelística” que ya anidaba en las intuiciones del Galdós de las «Observaciones...», desde 1870, en un extenso párrafo que conviene transcribir, porque de aquella temprana abstracción emerge la lograda trilogía.

La verdad es que existe un mundo de novela. En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas: y tan familiarizados estamos con ese mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en la vida, ni los sucesos tengan semejanza ninguna con los que ocurren normalmente entre nosotros⁶⁸².

La fábula de *Tormento* generada como esbozo en *El doctor...* había aparecido en potencia y como continuidad, por parte de Ido del Sagrario en su diálogo directo con Centeno, en el cuenco del abierto final de la novela anterior, de tal modo que:

Some readers will have read *El doctor Centeno* (itself in two parts, published separately) and will be anxious to see how the history continues; others will come fresh to *Tormento* and expect to have a completely self-contained story⁶⁸³.

El vacío entre una novela y otra se colma así con la imaginación, de manera tal que la noción de continuidad/discontinuidad, o reaparición del tema inconcluso y sus personajes, y aparición de la novela autónoma, se completan en la conciencia lectora llenando el hueco de la separatividad entre un volumen y otro. Ese “mundo imaginario” extradiegético presta a *Tormento* su doble carácter de continuidad y discontinuidad para enmarcar folletinescamente la nueva fábula que vendrá a extender, implícita y explícitamente, la aventura que quedara en suspenso.

The biggest enigma is precisely what the relationship between Polo and Amparo and Polo was like, and what happened to that relationship⁶⁸⁴.

3.2. Los demás

El inaugural diálogo dramatizado explica lo acaecido en los tres años transcurridos y continúa fiel a la intencionalidad galdosiana de la novela pensándose a sí misma. El

⁶⁸² Galdós, «Observaciones...», [Bonet], p.108.

⁶⁸³ G. Ribbans, «“Amparando/Desamparando a Amparo”: Some reflections on *El doctor Centeno* and *Tormento*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVII, no. 3, Primavera 1993, p. 503.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 503.

narrador Ido ha prosperado como personaje, al igual que Felipe, quien es ahora sirviente de su tercer amo, Agustín Caballero. Tal como anunciara, Ido del Sagrario ha mudado en escribiente de novelones románticos. Reaparecen en la verbosidad dickensiana de Ido las huérfanas Amparo y Refugio, fundamentándose desde el inicio el diálogo entre Romanticismo y Realismo, que funciona en la novela como tema estructurante, junto al ser y parecer y la oquedad intrínseca de la heroína. De momento, las hermanas Sánchez Emperador son apuntes de la realidad “romantizada” que Ido va tomando para pergeñar su propia novela. Con ello, vemos cómo la continuidad de la fábula se sostiene tanto en la reaparición balzaquiana de personajes como, sobre todo, en el nexo de los acontecimientos extendiéndose por las novelas de la trilogía.

A continuación Ido presenta, en clave romántico-idealista, a los principales personajes de la nueva trama. Mediante esta operación de “interliterariedad” autorial, Ido alude al “marqués” Polo, la “duquesa” Rosalía y al “banquero Caballero”⁶⁸⁵

Don Benito presenta así a las huérfanas, el clérigo, el indiano y la de Bringas, como aquellos actantes a los que debemos prestar la máxima atención. Sin embargo, en nuestro estudio sobre la búsqueda de identidad de la protagonista, orientado por la selección galdosiana de elegir a la mujer como protagonista de los “femeninos” defectos de la sociedad borbónica, también los personajes de Rosalía, la “duquesa” mala, la rebelde Refugio y la maniquea Marcelina, tienen un papel determinante como reflejos de la gradación entre los extremos del ser y parecer en Amparo.

⁶⁸⁵ Galdós, *Tormento*, p. 140.

3.3. Polo y Caballero

En el espacio de la peripecia entre ser y parecer también oscilan como *outsiders* -no sólo en su filiación social sino además en el mismo entramado diegético- los personajes de Polo y Caballero, enfrentados por la posesión de la heroína. Polo decidido a recuperarla como amante, imaginándola como ideal madre de sus hijos en la soñada huida de aires rousseauianos, y Caballero idealizándola, sin imaginarse sus vicisitudes como superviviente, para luego huir con ella reconociendo los atributos del *ser* y la inconsistencia de sus propias expectativas.

(...) they represent the poles of order and disorder. Polo is a grandiose tragic figure, possessed by a primitive vitality, in uncompromising struggle between passion and conscience, compared with the rather single-minded indiano, excessively attached to material values (...) seeking peace and stability, after a life of fierce struggle for wealth⁶⁸⁶.

Gilman atempera esta última apreciación que retoma de Bly, como un aspecto contrario a una más profunda dimensión de Caballero, trayendo a colación el capítulo treinta y ocho, donde el indiano declara su fervor revolucionario, o cuando al final del relato rechaza contundente la para él enferma sociedad matritense, desprecio que culmina en su huída con Amparo. En esta búsqueda de Agustín por un amor tranquilo y sincero, más allá de triviales avatares y malintencionadas acciones de los demás personajes, se verifica la sintonía entre Amparo y Caballero, pues ella ve a su ansiado pretendiente como “la Providencia hecha hombre”⁶⁸⁷. La diégesis, ya tramada con las capas escasamente fiables de los narradores, concilia esta doble faceta del carácter de Agustín al declarar Amparo que su enamorado pretendiente es “hombre de bien”⁶⁸⁸, lo cual reviste los discursos iniciales de Agustín con la impronta del *áurea mediócritas*, como bien nos recuerdan los editores de la obra al recordarnos la figura cervantina del Caballero del Verde Gabán⁶⁸⁹. Mediocridad indispensable para que eclosione el talante anticonvencional de Agustín, la diégesis transcurre en el molde de la desilusión a la espera de cumplirse el sueño de Amparo aun a costa de no casarse. Oscilación, pues, entre el ser y parecer, con que un Caballero

⁶⁸⁶ Ribbans, «“Amparando...”», p. 514 .

⁶⁸⁷ Galdós, *Tormento*, p. 321.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁶⁸⁹ Barjau y Parellada, en *Tormento*, p. 369, nota 1.

desesperado se amalgama a la dubitativa y torturada conciencia de Amparito, para terminar redimiéndola y redimiéndose a su lado.

En la pugna que establecen Pedro Polo y Agustín Caballero por la Sánchez Emperador, ambos personajes permanecen a la espera del desarrollo de los acontecimientos sin que ninguno de ellos haga otra cosa que exacerbarlos. Polo con su vehemente reaparición en la vida de la heroína y Caballero con la idealización y doloroso descubrimiento de su pasado. Por tanto, la acción o acontecimientos de la novela emanan, básicamente, del persistente silencio de Amparo, las malas artes de Rosalía y la denuncia de Marcelina, mientras que sendos pretendientes se limitan a reaccionar ante los cambios que van modificando la situación propiciados, sobre todo, por los personajes femeninos, salvo en el gesto final de Caballero.

3.4. Entre heroínas

Para nosotros, en la relevancia de los personajes femeninos sobre los masculinos, late también la apreciación extradiegética de otros autores quienes, como Galdós, consideran que la trascendencia ha de ser interpretada por heroínas (Emma, Isidora, Amparo, Ana o Fortunata), reflejando así las circunstancias a las que las mismas lectoras “les tocaba vivir y morir”⁶⁹⁰.

Si acordamos que Fortunata es dialéctica respuesta a Isidora, también es cierto que la oquedad de Amparo se hace más perceptible gracias a una de las declaraciones más destacadas de la Rufete/Aransis.

Nosotras nos vengamos con nosotras mismas⁶⁹¹.

Aludía *La desheredada* a su defenestración como meretriz, mientras que Amparo ve el suicidio como la solita solución para su malhadado error, incorporando sin fisuras ni pretextos la culpabilidad de la que es objeto.

⁶⁹⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 164.

⁶⁹¹ Galdós, *La desheredada*, p. 467.

No tengo más salida que la muerte, y estoy decidida a dármela yo misma ¡yo misma (...)!⁶⁹².

Sin duda, la frustración de los ideales había encarnado en la mujer como representante de la fragmentación anímica respecto al conflicto individuo/sociedad. La oscilación entre imaginación y realidad de Alonso Quijano,

como el Orlando de Virginia Woolf, se había (...) convertido inexplicablemente en mujeres; es decir, en casadas insatisfechas que hallaban en sus lecturas lo que el ocioso hidalgo descubriera en el Amadís; no sólo una evasión, sino también una auténtica incitación⁶⁹³.

En esa estela de heroínas se insertan las solteras, a vueltas con la deshonra (Isidora, Amparo y Fortunata) y las adúlteras (Emma, Ana y Rosalía), “como lección viva de cómo comprender y utilizar el Quijote en el S. XIX”⁶⁹⁴. Aventura que no podía inspirarse en la estática Marcela quien, ansiando abandonar su imagen tan sólo reivindica su bucólica vida para excusarse de la muerte de Grisóstomo y refugiarse en la naturaleza, sino en el hidalgo de la Mancha quien, aventurándose como caballero andante, en fructuoso diálogo tanto con Sancho como con sus congéneres, en la acción atemporal espacio renacentista, daría al fin con la trascendencia del *ser*.

A través de las protagonistas el fin de siglo, por mano de Galdós, tensa de otro modo el choque cervantino entre imaginación y realidad, incluyendo el abandono de la mujer obligada a observar una conducta idílica en el seno de una sociedad profundamente hipócrita e implacable con las descarriadas.

El error de la Emperadora es, como sabemos, aquello que le impide conformarse como “perfecta casada”, la pérdida de su virginidad a manos del clérigo que a cambio la socorriera con una urgente suma de dinero. En Amparo late la gran pregunta de la identidad quijotesca desde el núcleo mudo de esa búsqueda, inquiriendo para sus adentros “*quién soy yo*”, en estática pertenencia al ideal conquistado por el caballero cervantino y la Fortunata galdosiana. En los angustiosos monólogos de nuestra heroína, totalmente

⁶⁹² Galdós, *Tormento*, p. 374.

⁶⁹³ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 164.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 159.

invadidos por el temor a las consecuencias de su desliz, resuena aquello que habría podido decir en su descargo si hubiera sido concebida como un carácter heroico.

“¿Qué sentido puede tener mi vida en un mundo pagado de su propia historia – un mundo que afirma fatuamente sus tradiciones y valores castizos y que en el fondo sólo cree en el materialismo?” “¿Cómo me puedo concebir como miembro de una tal sociedad?” “¿Cómo puedo vencer la fatalidad del pasado?”, no sólo lo que he sido, sino la imagen que de ello tienen los demás y que creen que soy todavía?”⁶⁹⁵.

Los lectores sabemos que Amparito no logrará dar respuesta por sí misma a este imaginario soliloquio o potencia que sólo será capaz de actualizar aristotélicamente Fortunata. Amparo se aproxima a la auténtica heroína galdosiana al verse presa por las consecuencias de su relación con el clérigo, como Fortunata se verá juzgada en su amor por Juanito Santa Cruz, pero quedando fijada a la “idea blanca”, conformándose en la carencia de Voluntad, para adentrarse en la única salida que corresponde a su temperamento; callar y dejarse llevar por los acontecimientos. Pertenece, pues, a la *Obdachlosigkeit* luckácsiana, que estudiaremos en su *Desillusions-romantik*, la cual obedece a ese

“estar sin techo” que distingue a los personajes novelísticos de los héroes épicos y que constituirá (en Lukács) su formulación premarxista de la alienación⁶⁹⁶.

El carácter de nuestra heroína se dibuja pues en función de una nueva gradación cervantina de la búsqueda de la identidad, cruzada por su intrínseca carencia de voluntad. La que “Clarín” defenderá como carácter indeciso, conformando un temperamento que se dialectiza entre Isidora y Fortunata. La andadura de la hija del conserje de la Escuela de Farmacia, también está a punto de sucumbir a la marginación que caracteriza a *Tristana* (1892) como víctima, porque a excepción de Fortunata, todas ellas

pertenecen a sus sociedades y sus épocas, hasta el punto de que no pueden llegar a gozar de la autonomía de don Quijote, de sus antecesores épicos y de sus descendientes novelísticos⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 231.

La pintura de Amparo conforma así un grado más hacia la respuesta vital y trasgresora de la protagonista de la “pícaro idea”, o sea, hacia el naturalismo espiritual, apuntalando el final de la novela como denuncia de las convenciones sociales que impiden resulte exonerada de un error cometido en su primera juventud, como veremos, más empujada por la necesidad que por el deseo. Simultáneamente, la heroína también se aleja del estigma naturalista de la herencia, optando Galdós por la precariedad económica de los suyos y la orfandad privándola de linaje al modo del caballero andante.

Al perder la lábil protección económica de su padre, nuestra heroína lucha por no perder su pertenencia al entorno de la clase media, tratando desesperadamente de no deslizarse hacia la “turba” del cuarto estado, primero soportando el humillante trato de Rosalía y después procurando ocultar el error por el que, finalmente, no podrá casarse con quien ama y está, además, en condiciones tanto de reconocerla en su ingenuidad como de mantenerla económicamente, en ese orden. Don Benito nos presenta a Amparo *ab ovo* o desde la nada, cual eco cervantino, como hará con Fortunata. Así como la heroína de la trascendencia galdosiana carece de linaje, mientras la familia de los Santa Cruz se ha convertido en uno de los mitos de la Restauración, porque “han “mantenido su integridad familiar y social (manteniendo así) su integridad económica”⁶⁹⁸, así Amparo arriesga ser excluida, por su condición de huérfana y pobre, de la genealogía que la emparenta con las familias de Marcelina Polo o Rosalía Pipaón de la Barca, cuyas nada benévolas manipulaciones las transforma en artífices de su desgracia. La protagonista aparece pues en el relato ya descabalgada, en reminiscencia *ex illis* o *ilotas*⁶⁹⁹ de la filiación que como Sánchez Emperador debía pertenecerle. Su procedencia, marcada por este desclasamiento que la ha transformado en Cenicienta de los “lacedemonios”, se análoga a la de Agustín Caballero quien, como *self-made man*, se caracteriza por ser un enriquecido indiano también surgido de la nada, obviando don Benito su ascendencia familiar. Coincidencia capital en el estatuto de los personajes, por la cual el autor une sus destinos de manera realista, superando el desenlace romántico-folletinesco.

⁶⁹⁸ J. Schraibman, «Alpha y Omega de la novela: Galdós», *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Coloquio (1º. 1996. Barcelona), Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 541.

⁶⁹⁹ *Ilotas* (del latín *ilotas* y este del griego) 1. Esclavo de los lacedemonios. 2. Persona que se halla o se considera desposeída de los goces y derechos de ciudadano (R.A.E.). Término que aparece en A. Dumas, *Othon El Arquero*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1850, p. 174; “entregarlo al ilotismo, a la nada”.

Está claro que entre la Rufete y Fortunata, en la creación de la protagonista de *Tormento*, Galdós ya se andaba preguntando sobre el cambio sustancial que imprimiría a su producción, introduciendo en esta novela de la desilusión un significativo resquicio para la positivación del mito.

4. La *Desillusions-romantik*

En *Tormento*, publicada meses antes que *La Regenta*, Galdós opone la *Desillusions-romantik* que configura a su criatura Amparo, combinándola con un renovado atisbo del mito quijotesco en positivo. A su heroína de la desilusión dedica todos los capítulos, salvo los tres finales que conforman su salvación por parte de Agustín Caballero, la despedida de ambos en la Estación del Norte y el *showing* entre Rosalía y don Francisco coronando la novela.

Para comprender esta lúdica estructura antinómica u oximorónica entre el romanticismo de la desilusión y la postrera salvación de la Emperadora, Galdós primero cincela a la heroína por dentro, desde su conciencia de víctima, para después, en precipitado desenlace, ofrecerle el bálsamo de un amor en libertad. El interés estético de la solución radica, precisamente, en la extensión que nuestro autor presta al dilatado tormento de la protagonista para, en sorpresiva operación, rescatarla en la exterioridad de los acontecimientos.

4.1. De la culpabilidad

Para G. Sobejano, “Ana Ozores (es la) protagonista de la primera gran novela española del *romanticismo de la desilusión*”⁷⁰⁰, trascendiendo el conflicto entre individuo y sociedad para dar en “la prosa como forma del mal”, lo cual apunta ya al taxativo rechazo del mundo por parte del protagonista de la novela moderna reflexiva, centrado en la imposibilidad misma ya no de ocupar un lugar en el mundo sino de verse mínimamente reflejado por él (vg. de Proust a Joyce).

⁷⁰⁰ G. Sobejano, en Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, Castalia, Madrid, 1981, p. 53.

Como sabemos, el trío de temas urdidos a través de las técnicas galdosianas que configuran *Tormento*, pertenecen al igual que *La Regenta* al “romanticismo de la desilusión” estudiado por G. Lukács pero, como es lógico, la manera en la que el relato galdosiano refleja el concepto lukácsiano difiere sobremanera de la de “Clarín”. No solamente en el aspecto estilístico y temático de la huida mística que da vida a Ana Ozores, sino en el del altruismo realista de don Benito que el propio crítico autor admirara en su autor favorito. Concretamente, en el de la comprensión y benevolencia, tan cervantina como dickensiana, del autor hacia su criatura Amparo aludiendo, primero en la voz del narrador, la protagonista y la de Refugio a la precaria situación social de la mujer en rotundo desamparo, para después contornear la estrechísima fisura en la que se realiza el ideal amoroso. No en vano, la producción de don Benito había profundizado siempre en las circunstancias sociales de la clase media. No sólo para extraer de ella “materia novelable” sino para desenmascarar los convencionalismos y la estrechez de miras de sus contemporáneos, desde su talante filokrausista, regeneracionista y librepensador. Para sustanciar esta perspectiva galdosiana conviene remansar nuestro estudio y elucidar previamente los principales rasgos de la *Desillusions-romantik*, anudada a la biografía de nuestra heroína.

La dualidad sujeto/mundo, o mundo/conciencia, desde el punto de vista transitivo y no reflexivo, presenta al novelista tres modos de plasmar la conciencia de sus protagonistas frente al mundo exterior o social⁷⁰¹. Abordémoslas gráficamente, incluyendo nuestra última novela y la ejemplar obra de “Clarín”.

⁷⁰¹ G. Sobejano, «Conciencia crítica en la novela española nueva», Lección inaugural del curso académico del año 1977», Pontevedra, Centro Asociado de la Universidad de Educación a Distancia en Pontevedra, Imprenta E. Paredes, 1977, p. 6.

1. Del idealismo abstracto o la ilusión	2. Del romanticismo de la desilusión	3. Del aprendizaje o la conciliación
<i>Don Quijote de la Mancha</i> (1601-1615)	<i>La educación sentimental</i> (1869)	<i>Willhem Meister</i> (1795-6)
Julien Sorel en <i>El Rojo y el negro</i> (1830)	Ana Ozores en <i>La Regenta</i> (1884-5)	Felipe Centeno en <i>El doctor Centeno</i> (1883)
Alejandro Miquis en <i>El doctor Centeno</i> (1883)	Amparo en <i>Tormento</i> (1884)	

En la *Desillusions-romantik* el tiempo separa el ideal de lo real y la novela es búsqueda reflejando la caída de las ilusiones una tras otra, considerando Lukács *La educación sentimental* (1869) de G. Flaubert como la novela de la desilusión romántica por antonomasia encarnada en sus protagonistas, Frédéric Moreau y Madame Arnoux.

A partir de F. Moretti dilucidamos las diferencias entre Miquis y Centeno, mediante dos modelos de *Bildungsroman* (goetheana y moderna), asimilando el talante de Sancho al de Centeno y el de don Quijote al de Miquis. O, lo que es lo mismo, adscribiendo a Miquis al idealismo abstracto y la mala fe sartreana de Jean Sorel, y al pícaro Centeno como representante del aprendizaje y la conciliación, más allá de su episódica pero vital fusión con Alejandro, análoga a la intermitente entre Sancho y su señor. Veamos ahora la segunda opción en la que sobresale la impronta de la crítica clariniana sobre nuestro relato marcado por la desilusión de Amparo, quien confinada a su fuero interno, en denodada pasividad, evita toda lucha por la identidad, convencida de que nada de lo que pueda hacer o decir, la libraría del infortunio al que su desliz con Polo ha de abocarla. ¿Cómo transmite don Benito el pesimismo que configura a su heroína hasta el punto de convencernos, también a nosotros, de que cualquier frase o acción carecería de sentido? Recreando a su alrededor toda la serie de sucesos que la condenan para luego reflejarlos en su interioridad incitada, sustrayendo así cualquier opción destinada a contravenir la aplastante lógica de los hechos.

El convencido aserto clariniano de que los “caracteres débiles también pueden ser objeto de la novela”⁷⁰², en contradicción con los heroicos que Hegel había considerado los únicos

⁷⁰² L. Alas “Clarín”, «Tormento», en A. Sotelo, (ed.), *Galdós novelista*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 130-5.

dignos de pergeñarse, afecta de lleno a la creación del personaje de Ana Ozores y a la de Amparo Sánchez Emperador.

Saber determinarse por sí mismo, seguir un deseo, tomar una resolución y mantenerse en ella, he aquí lo que constituye el fondo mismo de la personalidad; dejarse determinar por el prójimo, dudar, vacilar, es abdicar de la propia voluntad, cesar de ser uno mismo, carecer de carácter; es, en todo caso, lo opuesto al carácter ideal⁷⁰³.

La segunda parte de la cita de A. Vilanova incide plenamente en el carácter de la heroína en cuanto al vacío en el *ser* y el dejarse hacer por los demás. Pero se trata de un vacío que simultáneamente apunta al lleno debido, precisamente, a la dilatada pintura de su vaciamiento cuya concavidad acaba provocando la determinación de Agustín. Todo aquello que podría hacer o decir Amparo alimenta hasta la saciedad su mente dubitativa, imaginando una y otra vez las múltiples y nefastas consecuencias que se derivarían si se atreviera a determinarse y defender su ideal amoroso, cortando toda relación con el lúbrico clérigo, manteniéndose firme en su decisión y confesando su desliz al comprensivo Caballero que honestamente la pretende. ¿Cuál es el motivo de que ni siquiera aquel amor pueda ampararla? La “linfática” sociedad que se le opone, el medio en el que existe inmersa, cuyos eminentes voceros la destinan al convento o a sufrir pasivamente las exigencias y los trabajos que le encarga el matrimonio de los Bringas, sin siquiera proporcionarle la tranquilidad de percibir un sueldo. ¿Y cómo se articula su pasividad? Irónicamente, a través de sus virtudes como obediente, discreta, solícita y generosa, pues, la mayor parte de sus errores pertenecen al cuidado de los demás, tal como tuvimos ocasión de apreciar desde *El doctor...* Recordemos cuando la Emperadora intercede por Felipe ante Polo, le da algo de comer y regala al muchacho las seis pesetas que le habían tocado en la lotería de doña Claudia⁷⁰⁴. Ya en *Tormento*,

sacrifice, it seems, is still essentially a womanly quality. Amparo has given in many other instances clear signs of generous behaviour (...); she even plans, after her wedding, to be magnanimous with the Bringas⁷⁰⁵.

En la irónica ambigüedad galdosiana, Amparo no es un personaje tipo ni simboliza una postura tendenciosa, sino que acoge en su configuración la variadísima gama de contrastes

⁷⁰³ Vilanova, «La Regenta de Clarín...», *Ínsula*, 451, 1984, p. 12.

⁷⁰⁴ Galdós, *El doctor...*, pp. 200-2.

⁷⁰⁵ Ribbans, «"Amparando..."», p. 510-1.

y antinomias a las que el autor nos viene acostumbrado desde *El doctor...* Don Benito prosigue anulando artísticamente en su trilogía cualquier tentación maniquea. Siguiendo la exégesis de Ribbans, tenemos que la mayor preocupación de la heroína se sitúa en la mixtura de la acusación que la incrimina con su temperamento, propiciando que en sus soliloquios sólo tema las consecuencias del escándalo sin que nunca llegue a justificar su error atemperándolo con su precaria situación.

In a world in which a woman is expected to be dependent, Amparo is left to shift for herself and has no alternative but to use what the resources of ingenuity or calculation she can muster for her own self-protection.

Por ello y a menudo, su ingenua lucha por el ideal amoroso se encuentra también trabada con varios gestos y declaraciones dictadas por el interés calculador de librarse como sea de la marginación. Intentos que sabemos resultarán inútiles y en los que no podrá mantenerse debido, precisamente, a su intrínseca propensión melancólica y al talante desilusionado que anidan en su interior. Instalados en esta apreciación de Ribbans, eludimos en nuestro estudio las que respecto al carácter de Amparo consideramos simplificadoras (A. Andreu, P. Bly y Lou Charnon Deutsch). Perspectivas que, según el crítico y a nuestro entender, no sólo no se manifiestan en el relato que más adelante analizaremos, sino que su asunción desbarata la intencionalidad autorial, manifiestamente oscilante y ambigua, que don Benito imprime en renovada imbricación del conflicto entre el ser y el parecer, que imprime en la novela.

La descomposición galdosiana de la realidad en *Tormento* tampoco es simplemente fragmentaria sino que, a su vez, como acaeciera en *El doctor...*, tales fragmentos se dilatan en las peripecias, ahora de raigambre netamente folletinesca, que se yuxtaponen y entrechocan entre sí, originando las adversidades que refuerzan la previa inclinación a la renuncia e introversión psicológica de la heroína en la trama, sujeta a “la disolución de la forma en una sucesión nebulosa e inestructurada de estados de alma”.

La realidad se disocia en fragmentos que son totalmente heterogéneos los unos con relación a los otros y que, aun aislados, no poseen un valor sensible y autónomo de existencia como las aventuras de Don Quijote⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ Lukács, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 122 y 128.

Ante la Amparo Cenicienta en casa de los Bringas, se erige la oportunidad de un amor auténtico prontamente mediatizado por el marco de las relaciones sociales del que permanece excluida. Su carácter romántico y candoroso la enfrenta a un mundo para ella cuasi ininteligible en cuya angostura decide sobrevivir aprisionada. Cuanto más se afana por ocultar su secreto tratando de reconstruir su *ser* frente al mundo, más radicalmente resulta confinada a la subjetividad. Progresivamente, su ideal amoroso se le revela inconsistente, como irreal, sin espacio en el mundo de las apariencias. Contra el tiempo de su biografía novelística, vuelve a ella un pasado culpable petrificando cualquier posible reacción. En lucha interior, su conciencia se debate entre esencia y existencia, entre ser fiel a su subjetividad y defenderla o caer bajo el peso de un hecho circunstancial que los demás dan como radical cifra de su existencia. A través de su criatura, Galdós elabora la estética desde la ética, preguntándose si se justifica el deseo de un mundo mejor⁷⁰⁷. Si la corrección idealista del mundo contiene algún sentido y si ese sentido es “vivenciable”. Si la nostalgia de una totalidad perdida puede ser colmada por la contingencia del mundo, que ya no es capaz de reflejar la subjetividad más que devolviéndonos la imagen de nuestro propio vacío. Desde la consciencia de Amparo reconoce don Benito la insustancial realidad y, “buceando” con ella en busca de los actos que resultarían posibles en la vida de la heroína, decide que su andadura ha de desdoblarse. Que Amparo conserve su ser anímico en la pasividad, en la incitación silenciosa que la guarda para sí y que su destino no se verifique en la individualidad sino en la fusión del *ser* con Agustín, al unísono, huyendo juntos a Burdeos. Un final balanceado entre el fracaso social de la ilusión amorosa y su nebulosa realización allende fronteras.

Con Don Quijote el ideal caballeresco ordenaba al mundo que volviera a crearse para albergar la incitación del héroe. Con Amparo, el ideal se recluye en la subjetividad, en la forma de una heroína exiliada de lo trascendental. Su “yo romántico reconoce en sí mismo la fuente de todo deber ser”⁷⁰⁸ aceptando a la vez que no pueda realizarse en el mundo prosaico que la rodea. Don Benito recrea así una realidad fragmentada en la que Amparo no puede verse por entero pues entre los fragmentos de su conciencia de sí, contra la luminosidad del amor ansiado, se erige la sombra del pasado aplastando cualquier intento por reflejar la totalidad

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

No queda sino una hermosa –aunque irreal- mezcla de voluptuosidad y de amargura, de desolación y de sarcasmo, pero no hay unidad; imágenes y aspectos, pero ninguna totalidad de la vida⁷⁰⁹.

La novela que da vida a Amparo es, por tanto, el cúmulo de fragmentos bajo los que se presenta un mundo secularizado hasta la saciedad, sin referentes ni dioses. Tanto la novela como su protagonista intentan, artísticamente por mano de Galdós, inútilmente por parte de Amparo, dar un sentido al caos. La esencia del ser y la biografía de la heroína ya no cuentan con una realidad ante la cual la potencia aristotélica descubriría su actualización a disposición de un sueño de autorrealización individual. Será la ironía galdosiana la que novelísticamente demuestre que la esencia ya no dispone de espacio ni de *Kairós* como bien dispusiera don Quijote para realizar su esencia, sino que discurre uncida al *Cronos* prosaico, que actúa como disolvente de la subjetividad, la cual debe aprender y aceptar que solamente en su propia determinación, más allá de los resultados de lo real, reside cualquier posibilidad de dar sentido y acceder al autoconocimiento que sólo habrá de darse, precisamente, a través de una dolorosa pérdida del ideal que a lo largo de la mayor parte del relato se reduce a una conciencia autorreferencial, convirtiendo la identidad en conciencia a lo largo del tiempo (Locke y Bergson).

Ningún otro novelista español moderno ha creado tantos caracteres, ha multiplicado tanto la substancia subjetiva de las relaciones sociales, que no sólo son opacas en su naturaleza sino también en su forma de expresión: nadie en España ha explorado tanto como Galdós las formas de expresión directas o indirectas, explícitas o reticentes, objetivas o subjetivas⁷¹⁰.

En este romanticismo de la desilusión, Amparo se enfrenta a Tormento porque el mundo real, el de los hechos consumados representados por la pérdida de su virginidad, la devoran hasta confinarla a la absoluta soledad. A partir de la reaparición de Polo en su vida, para ella vivir es aceptar el calado del error con toda su densidad condenatoria y revivirlo obsesivamente en el flujo de su conciencia. El aspecto épico de su historia ficcional reside en la amargura de aceptar su culpa si desea sobrevivir en un entorno social que sólo contempla su defenestración sin sopesar los atenuantes. El discurso del medio invade, por tanto, los soliloquios de Amparo y ella los hace suyos sin dar siquiera con los razonamientos que podrían exculparla. Pensando desde los demás personajes, sospecha de

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁷¹⁰ R. Bosch, «Galdós y la teoría de la novela de Lukács», *Anales Galdosianos*, Año II, 1967, p. 181, p. 181.

que todos sospechan, se aviene a visitar al clérigo por compasión, sucumbe ante la malintencionada operación de Rosalía, dilata engañada por Rosalía su encuentro con Agustín, calla ante la retahíla de acusaciones de Marcelina, evita contestar a las preguntas que le dirige don Francisco y, en general, contesta mediante monosílabos y frases entrecortadas. Sus incitadas disquisiciones adquieren en su mente tal poder que se multiplican hasta sobredimensionar su culpa, a través del flujo del tiempo durativo, estático, donde cualquier intento de defensa resulta imposible. Los atenuantes que el autor se encarga de explicitar (huérfana, pobre, sin oficio y sin beneficio y a la espera) son datos de la realidad que ni ella misma admite que contribuyeron decisivamente a hacer posible su relación con Polo. Si los demás personajes viven en el parecer, también Amparo introyecta el falseamiento romántico pero desde la sinceridad de su esencia, convencida de lo justo de su inculpación, en radical contraste con la “mala fe” sartreana de Jean Sorel que aflorara en Miquis. Si no hubiera dado la lucha del *ser* por perdida habría exclamado con el cervantino caballero: “Yo sé quien soy” pero desde la *Desillusions-romantik* la frase se anula en la constatación de que nadie la escucha. Al modo del héroe de la protonovela, habría proseguido la declaración axial exclamando “y sé que puedo ser⁷¹¹ la perfecta casada”, mas nuestra heroína por no estar ni siquiera está de su lado. Carece de voluntad porque su verdad esencial, la del *ser*, habla el olvidado lenguaje, aquel que se ha vuelto desconocido en el mundo del parecer. ¿Qué se juega Amparo en las vacilaciones que la consumen? La anonimia social, no encontrar encaje para su extrañamiento, sabiendo de antemano que a su verdad de víctima sólo ha de corresponder la tan temida marginación.

Su error pertenece al pasado y, como tal, permanece fijo e inmutable, apuntándola. Amparo reaparece en el presente novelístico de la trilogía como protagonista de la falta de Voluntad. Su vergonzante mancha escapa a toda posible acción desde lo temporal, alcanzando un valor cuasi mítico de pecado original, solidificándose como drama en clave de irónico folletín. Contra esa mancha nada puede el *Kairós* romántico esencial de la Sánchez Emperador. Su error se ha adueñado de su alma, campa a sus anchas por la dolorosa extensión de su interioridad y deviene encarnación del mal. De ahí su idea fija y convulsiva en confesar, porque es el mismo tiempo en su pasar el que carcome su derecho a defenderse. Su historia personal, la angustia de su precaria situación, provocada por su condición de víctima del clérigo, no posee la fuerza necesaria para destruir el mito de la

⁷¹¹ Cervantes, I, 5, p. 66.

honra perdida, pues, da igual ser, también resulta imprescindible ser alguien en el entramado social para sostener el parecer. Los actos y parlamentos con los que habría podido sustraerse a la culpa son, en su situación, cual diminutos guijarros que, si bien apuntan a su inocencia, ninguno de los demás personajes se aprestaría a recoger para interpretar ecuánimemente su andadura. Por eso, también reaparece aquí Felipe Centeno, con su ingenuidad indemne, dispuesto a lo que sea por la Emperadora. Mas Felipe, si bien ha ascendido gracias a la conciliación goetheana, sigue perteneciendo, como ella, a aquellos que casi no forman parte del mundo. Si en el pasado de Amparo no existiera su secreto, la hija del conserje de la Escuela de Farmacia podría haber sido la “perfecta casada”, pero la oscura relación con Polo la desliza hacia la infame “turba”, afianzando la antinómica doblez del discurso romántico que, en cruel mascarada, todos fingen interpretar.

En este mundo desidealizado, sin referentes de totalidad alguna, poco o nada puede hacer la protagonista por evitar el conflicto que la acecha, de ahí que su inacción se interiorice y asiente en el alma como tormento insoluble.

nos encontramos con una tendencia a la pasividad, la tendencia a esquivar más que a asumir los conflictos y las luchas exteriores, la tendencia a acabar, en el interior del alma y por sus propias fuerzas, con todo lo que pueda afectarla⁷¹².

En la novela de la desilusión que contiene a Amparo, los momentos cervantinos de la Nebulosa, al principio y al final del relato, invaden el resto de la diégesis con la saturación de los sucesivos estados anímicos de una heroína transformada, por sí misma, en nebulosa. Sin embargo don Benito, no abandona la trama concreta y real sino que la imbrica < los intensos monólogos de la protagonista. Son los “interiores ahumados” clarinianos de Amparo consigo misma imantando y reflejando los ahumados interiores de la clase media dominante, no sólo para constreñir su conciencia hasta enmudecerla, sino para anegarla en el discurso del mundo. Será pues la otredad o extrañamiento que en sí misma alberga aquello que la consume hasta que Agustín Caballero la rescate.

⁷¹² Lukács, *Teoría...*, p. 122.

4.2. Al amparo del ser

Sin duda, el modelo de la *Desillusions-romantik* conforma casi la totalidad de la novela que vivifica a Amparo hasta arribar al capítulo treinta y nueve. ¿Cómo interpretar el abrupto final respecto al estado anímico de una protagonista que jamás se determina? El autor sólo dedica el final del antepenúltimo capítulo a la salvación de Amparo, contenida en la prosaica frase de Agustín, ordenando a la heroína “Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa”.

La propuesta galdosiana ha dilatado sobremanera el *agon* para al fin albergar el triunfo del amor, a salvo de las garras de la *Desillusions-romantik*. Amparo sin duda es una víctima pero solamente desde la perspectiva social del parecer, puesto que al fin de sus torturados soliloquios, la bondad de su fuero interno acaba por sobreponerse a la dolorosa experiencia del aislamiento gracias a la determinación amorosa de Caballero. La revolucionaria “pícaro idea” de Fortunata contra los convencionalismos se semina en esta mínima y ulterior suspensión del tormento, cual demorada eclosión del idealismo abstracto y su *Kairós*. Exteriormente, Agustín le ordena guardar su ropa en un baulito porque hasta entonces deambulaba desnuda, abandonada, irreconocible incluso para él cuando descubre su deshonra. Interiormente, esa orden “reordena” su fragmentado ser convirtiéndola en su amada. La ansiada identidad del ideal amoroso sólo podrá realizarse en la acción itinerante de procurarse un nuevo espacio mediante la emigración, transformando el abandono infligido por el medio en el abandono de una tierra imposible. La huida final de ambos comporta así un doble significado porque en ese resquicio de salida coexisten dos significados contrapuestos sintetizados; el victimismo que ocupa casi toda la novela y el inusitado triunfo del amor auténtico, que prefigura en el postrer gesto del viaje la voluntad de Fortunata. En este triunfo “chiquitito”, como diría Miquis, aún no existe transfiguración ni plena conciencia quijotesca pero sí el perímetro de una humilde probabilidad. La pareja se constituye y se refrenda empujada, socavada, anegada por el medio incapaz de reconocer su verdad amorosa. Parece que actúan en libertad y, simultáneamente, parece que actúan uncidos por la culpa, pero la respuesta está en la continuidad de la trilogía, así como la salvación de Amparo no podía surgir de su individualidad marcada por la indecisión y la inercia sino de su biografía compartida. La salida que ambos dan a su amor es consecuencia directa de la trama, salida ya nada folletinesca sino de desnudo realismo para colocar a Amparo ante una nueva vida en libertad. Libertad de que se vale el autor

para retomar la siguiente focalización con nuevo tema y personaje, urdiendo la historia de Rosalía como protagonista que vendrá a constatar con su caída moral la tan injusta como triunfante huida de los enamorados.

Amparo y Agustín ejercen su libre albedrío huyendo. Y lo ejercen juntos porque su *ser* pertenece al ideal amoroso. Ambos han ido quedando en los bordes de la sociedad que se niega a acogerles para después recuperar en la huida, reconociéndose el uno en el otro, amparándose Agustín y amparándose ambos en otro lugar, reinaugurando el espacio de libertad quijotesca, accediendo al destierro camino de aquella Francia que fuera acogedor destino de los afrancesados huyendo del despótico Fernando VII. Con ello, Galdós apunta sin duda a la utopía. El nuevo espacio de la plenitud quijotesca, nos dice en *Tormento*, está más allá tanto de las fronteras geográficas como de aquellas mentes limitadas que pervierten cuanto de auténtico y veraz se oponga a ellas. En un mundo sin referentes y sin valores, abandonado a la autorreferencialidad, los protagonistas extienden ante sí, por propia mano, la venturosa tierra de promisión en su atemporalidad, aquella en la que, Galdós cree junto a Cervantes, dotando a don Quijote de toda la razón cuando exclamara “no es un hombre más que otro si no hace más que otro”. Lo que interesa a don Benito es la acción entre lo que viene dado y lo que realmente se puede hacer, relacionando siempre el *noúmeno* con los fenómenos, subvirtiendo las consecuencias de la *Desillusions-romantik* ensimismada de Amparo, de la que se vale extensamente en el relato, para conformar una estructura oximorónica desbordante con la salida o espiral final.

La clarividencia del caballero andante consiste en volver a casa y prepararse para el arrepentimiento *post errorem*, la de Amparo, en cambio, reside en escapar del cuartito de las Beatas e internarse en la nebulosa de lo desconocido, sin ejercer la incitación de luchar por ser reconocida para revivir la identidad otra, reconociendo siempre la inutilidad de intentar pertenecer a una sociedad que ya no habla el lenguaje del ser. Prendado quedara don Quijote en la nostalgia de la perdida Edad Dorada hasta la clarividencia final, mientras Amparo y Agustín, fundidos por amor en uno solo, dejarán atrás la “linfática” sociedad en la que ya no hay cabida para ellos.

Cuando Galdós termina con la huida de los amantes la fábula de Amparo, iniciada en *El doctor...*, implícitamente da por terminado su bosquejo de la consecución del ideal del *ser* a través del amor para, a continuación, en *La de Bringas*, condenar explícitamente a

Rosalía, como Augusta representante del parecer, inmersa en sus deslices adúlteros y en la fruición por adquirir aquellos vestidos que han de recubrir su vaciedad esencial.

Nuestra extensa exposición corresponde a la economía diegética de Galdós, quien deja en el relato un estrecho margen final para completar la exégesis de la cocreación. Mientras tanto, durante páginas y páginas, nos ha invitado a reconocer nuestro propio y trasnochado romanticismo. Aquellos que lucubren sobre la bondad o maldad del carácter de Amparo así como aquellos que vean en la huida un final insuficiente son, sin duda, los románticos del presente. Así como aquellos que juzguen que cruzar la frontera al país vecino no supone garantía alguna para la satisfacción anímica de los amantes, habrán negado con su estrecho realismo la amplitud del realismo galdosiano, el cual será capaz de reconquistar el tiempo y el espacio finisecular para dar lugar en su producción a la utopía, abandonando la rigidez de la historia para recuperar la senda del ideal elaborando personajes míticos. Advenimiento del espiritualismo que se dará a través de la crisis de la estética naturalista y la búsqueda de nuevos rumbos novelísticos, mediante la asunción progresiva pero íntegra del mito quijotesco, pues,

si la imaginación era un valor negativo se debía a la exaltación de la realidad, no sólo como guía espiritual, moral y política del hombre, sino como fuente de conocimiento. Cuando la imaginación adquiere para Galdós un valor positivo, entonces la realidad no queda desvirtuada, pero se la hace depender de la imaginación. Si hay realidad, si la justicia, el bien, la moral existen, es porque la imaginación las crea. El hombre hace de su creer un ser⁷¹³

5. El héroe cervantino en *Tormento*

Fiel a la impronta histórica en su novelística, Galdós da entrada en la novela a las expectativas que levantara la Gloriosa en 1868, subsumiéndolas en su novelística para contribuir a la regeneración social y transformar mentalidades hipócritas incardinadas al tema del ser y parecer. Así elabora *Tormento*, desde una extensa desilusión romántica resuelta en un atisbo de idealismo abstracto. La casi totalidad de la biografía de Amparo corresponde, por tanto, al romanticismo de la desilusión porque Galdós es bien consciente de que su afán regeneracionista tiene mucho de utópico, de que su esperanza tiene algo de absurdo respecto a la realidad finisecular. De ahí, que en el estatuto de la protagonista

⁷¹³ Casalduero, *Vida y obra...*, p. 189.

sobresalga la conciencia autodestructiva, coherente con su incitación melancólica y debilidad caracterial, incorporando la fatalidad como signo de su destino. Fatalidad

no muy distinta de la que subyace al pesimismo de la segunda parte del Quijote (contrastada por la ínfima fe en que) la sociedad insegura y pretenciosa (...) pudiera aprender cómo decir la verdad y aprender, entonces a encontrar de nuevo su nobleza, sepultada por la historia⁷¹⁴.

Por tanto, en la intertextualidad protagonística entre nuestra heroína y el héroe cervantino, debemos otorgar el mismo peso significativo a la descripción de la fatalidad, como a la mínima fisura por la que los amantes escapan al peso de la historia, contrastando el ideal del caballero cervantino enraizado al pasado, con la apertura del relato hacia un ideal de futuro. Humilde contrapunto, mas ciertamente decisivo, para mejor comprender la verdad de Amparo, constreñida por un entorno determinista empeñado en segregarla y anular su esencia, sin sospechar el papel que habrá de jugar el azar, cambiando don Benito su destino con el desdoblamiento de su agostado “Yo en el Otro”⁷¹⁵.

La ausencia de voz de nuestra heroína contradice el talante quijotesco puesto que la pérdida de su virginidad es la culpa que dinamiza la trama en la misma medida que petrifica a la protagonista. Ella es hija de aquel error, siendo su inculpación interiorizada la determinante de sus escasas acciones, colapsando así cualquier posibilidad de autonomía para convertirse en la “artífice de sus aventuras”. No podrá ser su personalidad la que actúe “como forma formadora que a su vez es formada”⁷¹⁶ sino su deshonroso pasado el encargado de deformarla. Si Moretti sentenciara que en la realidad del fin de siglo, “no existe sentido sin acción”, la fatídica decisión que la inculpa es también el acto en que se disuelve su conciencia shopenhaueriana. El carácter heroico hegeliano se invierte en forma de persistente noluntad respecto a poder “ser lo que aún no se es”⁷¹⁷. Amparo está en la diégesis fijada al pasado, sintiéndose culpable para sí y ante los demás. En Locke, su yo es identidad callada, conciencia a lo largo del tiempo discurriendo en la duración bergsoniana que caracteriza a los personajes de la *Desillusions-romantik*. Según la teoría novelística del estudioso húngaro, “la novela inventa una mitología proteica de la sustancia subjetiva”, por eso en Amparo se produce un abismo insalvable entre su introversión uncida a la idea de

⁷¹⁴ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 253.

⁷¹⁵ Gullón, *Técnicas...*, p. 240.

⁷¹⁶ Riley, *La rara...*, p. 41.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

culpabilidad y la realidad en la que podría actuar, reconociendo de este modo la inversión fundamental propia del relato de la desilusión:

que la experiencia no presenta al hombre un ambiente que sea un hogar sino un ambiente que es una prisión⁷¹⁸.

En nuestra heroína, la voluntad quijotesca experimenta un giro completo del todo circularizado, manifestándose a la inversa, contrayéndose hasta la voz interior. Desde el mito quijotesco como absoluta noluntad y desde la desilusión romántica como aquilatada representante de una sumaria frustración individual. Sin embargo, y como sabemos, don Benito pergeña y extrae, a través de la misma entrega y generosidad que perdiera a su criatura, aquel mínimo referente, aquel punto del *nóumeno* que habrá de liberarla de su sacrificio en el medio; el ideal amoroso reconocido y actualizado por la voluntad de Agustín Caballero que viene a rellenar venturosamente su oquedad intrínseca. En Galdós, en *Tormento*, como en todo novelista cervantino, se vislumbra el *ars oppositorum* en una tercera “cláusula”

que transforma todo lo que ha ocurrido antes y constituye lo que llamaría Frank Kermode “el sentido del final”. Cuando (...) cerramos (la novela) hemos presenciado nada menos que la salvación del espíritu en términos puramente humanos⁷¹⁹.

Se refiere Gilman a Fortunata, mas ¿no está aquí, prefigurada en Amparo, el reflejo de la heroína galdosiana del idealismo abstracto? ¿No está el victimismo iluminado ya por un *flash* de plenitud quijotesca? Corresponde a la cocreación lectora discernirlo, en función del cambio que imprimirá a su creación don Benito, después del hiato de *Lo prohibido* (1884-5), pues el autor canario,

una vez leída *La Regenta* y ya familiarizado con las complejas vidas que la habitan (...), no pudo interpretar ya el Quijote simplemente como un mito de la decadencia española⁷²⁰.

⁷¹⁸ Bosch, «Galdós y la teoría...», p. 173.

⁷¹⁹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 237.

⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 159.

5.1. Desde la desilusión

En el discurso de la Edad de Oro quijotesco no había separación del “tuyo y mío”⁷²¹, trascendencia que intentamos reflejar en la fraternal relación de Centeno y Miquis, pero en el mundo moderno el conflicto entre individuo y sociedad abandona la intensidad propia de la tragedia (esencia), para hacerse extensivo en la novela (épica), desconectando, paulatinamente, los extremos de la antinomia fundacional de imaginación/realidad, pues,

cuando el hombre perdió la totalidad y se abrieron abismos imposibles de franquear entre el yo y el mundo, entre el saber y el hacer, entre el alma y las formas (...) las esencias se (alejaron) de la vida y ya sólo son realidad trascendente (...) ser hombre (será) estar solo⁷²².

Si don Quijote dispone de todo el tiempo del mundo, puesto que su andadura pertenece al espacio itinerante, desprovisto de la presión del medio que, a lo sumo, merece benevolente burla, el ideal de Amparo es amoroso, depende del otro y está, por tanto, expuesto al prosaísmo del mundo, identificado ahora, en la temporalidad frenética y prosaica del fin de siglo como origen del mal.

En pos del ideal caballeresco, sale el héroe al camino en busca de las aventuras que han de metamorfosearle en héroe y rebautizarle. En cambio ella, sin tener que abdicar de una identidad inicial de la que carece, se encuentra retenida en los límites de la sociedad pequeñoburguesa tratando de encontrar un espacio que garantice su pertenencia a la misma.

Don Quijote resulta enajenado por el exceso de lecturas caballerescas, mientras ella es personaje de la novela del narrador Ido, en la que se encuentra falsamente idealizada desde la visión romántico folletinesca, a la que también pertenece al hacerse ilusiones de matrimonio a pesar de la pérdida de su virginidad.

Mientras el héroe va haciéndose con los atributos del caballero andante, más allá del resultado de cada aventura, ella teme que con la porfiada reaparición de Polo su secreto se haga público desbaratando cualquier oportunidad de autorrealización.

⁷²¹ Cervantes, I, 11, p. 113.

⁷²² Bosch, «Galdós y la teoría...», p. 3.

En la paródica aventura del héroe, carecer de linaje tan solo subraya la anacronía de su ideal. Amparo, en cambio, parte a la aventura de conquistar su ideal amoroso bajo el pesado fardo de su orfandad, heredada pobreza y dependencia de los demás.

Las aventuras del héroe caballeresco son públicas, hace y deshace en función de sus “lúcidos intervalos” y del dislate de querer mudar en otro. Confinada a la interioridad, el ideal amoroso de Amparito se frustra en el descubrimiento de su secreto y el consecuente encierro en la intimidad de su conciencia culpable.

En la senda de los *nómina christi*, en su autobautismo y sucesivos rebautismos, don Quijote afianza su búsqueda de identidad. Amparo sólo roza su verdadera identidad en el intento de negar el ominoso sobrenombre de Tormento, para volver a caer bajo el peso de las acusaciones.

El caballero puede ser don Quijote de la Mancha y cuantos le venga en gana. Por el contrario, si ella no logra conformarse como “perfecta casada” resultará una pérdida.

La identidad del de la Mancha se reafirma en la variedad de sus aventuras, inmerso en una sociedad que le incluye en su seno aun mostrándose enajenado. La aventura de Amparo con Polo conlleva tan graves consecuencias que resulta drásticamente ninguneada.

La incitación de Don Quijote se vierte ora en sabios discursos, ora en valientes acciones, siempre a tenor de su imaginación. Aunque intente contrarrestar su defenestración, el entorno social de Amparo persiste implacable, reduciéndola a la aflicción y al intento de suicidio.

Cuando el caballero se plantea descansar retirándose a la vida bucólica, sueña con convertirse en el pastor Quijotiz. Cuando la exhaustiva lucha contra el parecer la condena, a la heroína sólo parece quedarle la prostitución o el convento como espacios de supervivencia.

5.2. Hacia el mito

En las peripecias de su ideal aventura disfruta el héroe de su voluntad y libre albedrío. En aquel dejarse hacer por los demás, en la fatal pasividad que caracterizara a Amparo, aguarda la sorpresa de su redención amorosa.

El amor del héroe cervantino oscila entre la prosaica Aldonza y la sin par Dulcinea. Amparo se balancea como tormento de Caballero hasta que su ingenua sinceridad se asienta como acicate de la conciencia de su enamorado.

Don Quijote logra ser otro en la itinerancia de su ideal gracias al espacio y la atemporalidad. La pareja galdosiana se consolida en la entrega al otro, adentrándose en momentáneo *Kairós* y nuevo *locus amoenus*, más allá de la angosta convención social y la frenética historicidad finiseculares.

Al fin, el ingenioso hidalgo habrá de liberarse “de las sombras caliginosas de la ignorancia” siendo reconocido como Alonso Quijano, al igual que lo fuera como don Quijote. Ella no se libera de la desilusión ensimismada hasta que Agustín reconoce su vacío anímico, siendo rescatada por la determinación de quien la colma como su bienamada, más allá de la castiza convención.

6. Diálogo creador

La coincidencia cronológica entre la gestación de *La Regenta* y la aparición de *Tormento* encuentra en los artículos y publicaciones críticas de “Clarín”, inmejorable guía para comprender por qué meandros, tramados de interesantes similitudes y diferencias, ambos escritores se dirigen hacia el espiritualismo, como anunciara el marbete oximorónico con que Galdós titula el sexto capítulo de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*.

El año 1884 es el de *Tormento* (y) *La de Bringas* y los primeros tomos de *Lo prohibido* y *La Regenta*, aunque este sólo empezó a circular a principios de 1885⁷²³.

⁷²³ Sobejano, en L. Alas “Clarín” *La Regenta*, p. 14.

Los imperativos estéticos de Alas guardan, sin duda, una destacada coherencia entre sus postulados y el incondicional elogio del que da cumplidas muestras ante la prolífica producción galdosiana. Contraponiendo los extremos de nuestra hipótesis sobre *Tormento* con los rasgos que “Clarín” utiliza para discernir lo que a su entender debe ser el naturalismo a mediados de los años ochenta, nuestra heurística andadura adquiere transparente solidez, al contrastarla con artículos como «Del naturalismo» (1882), «Del estilo en la novela» (1882-3), su reseña del relato (1884) y la correspondencia que por aquellas fechas mantuvieron ambos escritores. En una de sus misivas, “Clarín” solicita encarecidamente de su amigo el prólogo que Galdós elabora, después de reiteradas peticiones por parte de don Leopoldo, para la reedición de *La Regenta* en 1901. Revelador prefacio que, tendremos ocasión de analizar y que explicita, por obra del mismo Galdós, las lejanías y proximidades, o diferencias y similitudes, entre Ana Ozores y Amparo Sánchez Emperador, elaboradas ambas a hechura de la *Desillusions-romantik*. Será entreverando los aspectos más relevantes de esta documentación con las técnicas galdosianas, a través de un imaginario diálogo entre ambos autores, como obtendremos un telón de fondo teórico para mejor enmarcar el análisis intertextual de *Tormento*.

6.1. Los imperativos de “Clarín”

En carta a Galdós fechada a mediados de 1884, anuncia “Clarín” su concepción de *La Regenta*

No sé si sabrá Vd. que yo también me he metido a escribir una novela (...) se llama la Regenta y tiene dos tomos – por exigencias editoriales⁷²⁴.

A continuación, el “gacetillero trascendental” metido a autor, se confiesa “pesado, “frío (y) desabrido”, apostillando; “ha sido una tontería meterme a escribir novelas”⁷²⁵.

Siguiendo a G. Sobejano, procedamos a realizar una síntesis de los postulados teóricos de Alas, correspondientes a aquellos años en los que diera vida a Ana Ozores encomiando, paralelamente, la producción galdosiana como paradigma del procedimiento de observación y experimentación establecido por la escuela zolesca, que subsume en los siguientes aspectos.

⁷²⁴ L. Alas “Clarín, en S. Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 220.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 221.

- documentación - mimesis - totalidad - finalidad artística - profundidad de pensamiento - acción sencilla - mundo moral social - personajes concretos en su carácter y en relación con el medio y con el mundo social, estudiados por dentro y por fuera⁷²⁶

En cuanto al estatuto de los personajes, ya en «Del naturalismo», “Clarín” alumbra uno de sus más concisos axiomas:

¿Cómo obraría un carácter supuesto en determinadas circunstancias? La observación nos dirá cómo es natural que obre.

La observación mediada por el temperamento artístico, impedirá que el procedimiento acabe cediendo terreno al idealismo. Recomienda Alas que no se conciba una idea que después se nutra del personaje, sino al revés, que este se conforme de acuerdo con el medio al cual pertenece.

No ha de intervenir la voluntad del autor para determinar la acción del carácter (...) porque esto sería volver al idealismo, sino que intencionalmente ha de ir provocando circunstancias que le obliguen a moverse conforme indica la lógica de los antecedentes, como determinan los datos hallados⁷²⁷.

Galdós toma, pues, de “los datos hallados” a su protagonista pero no recortándola desde un perímetro demasiado apurado que minimizaría su entorno sino desde más allá, recogiendo el fragmento arrancado “del natural” sutilmente amalgamado a su situación. Cosa que si bien caracteriza su “segunda manera” naturalista, nos disponemos a comprobar que la extiende y profundiza, dotándola además, como ya hiciera en *El doctor...*, de un renovado atisbo de idealismo abstracto o positivación del mito. En cuanto a la heroína, incluye la precariedad de su abandono y el error deshonesto acuciada por la necesidad, lo cual también era una circunstancia muy común en el contexto histórico. En la finalidad artística de don Benito se encuentra, pues, aquella fealdad y pesimismo que tan denostada fuera en el realismo balzaquiano y el naturalismo zolesco, puesto que según “Clarín”:

Pintar las miserias de la vida no es ser pesimista. Que hay mucha tristeza en el mundo, es tal vez el resultado de la observación exacta⁷²⁸.

⁷²⁶ G. Sobejano, en L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, p. 24.

⁷²⁷ “Clarín”, «Del naturalismo», [Beser] p. 131.

⁷²⁸ L. Alas “Clarín”, en E. P. Bazán, *La cuestión palpitante*, J. M. González Gerrán, (ed.), Barcelona, Anthropos, 1989, p. 128.

De la observación toma Galdós a Amparo, desde la perspectiva de qué puede hacer un carácter femenino menguado por un desliz sexual, exponiéndola a la opinión pública, a una colectividad citadina inclinada a juzgar desde el parecer. A partir de ahí, su conciencia será reducida a la desazón que la asalta con sólo imaginar el momento en que será descubierta. Observa, por tanto, don Benito su entorno y da luz a una criatura cuyos principales rasgos caracteriales se desprenden directamente del momento histórico, obedeciendo su perfil psicológico a “la lógica de los antecedentes”. O sea, documentación y mimesis. ¿Cómo aborda don Benito la “totalidad” preconizada por Alas? Combinando el estudio de Amparo con un triángulo amoroso cuya tensión la enfrenta a dos posibilidades; la retracción al pasado o la propulsión al futuro. Opciones interpretadas por ambos pretendientes, recortados también en generoso perímetro. Tomando, por un lado, la potente figura de Pedro Polo, en la perspectiva de su contradicción esencial; clérigo torturado por apetitos lascivos, vitalidad fisiológica, carácter espúreo y mala fe, tal como fuera mostrado en *El doctor...*, revelándonos ahora como impenitente seductor de Amparo, ya separado de su vocación e insistiendo, vehemente, en recuperar aquella relación deshonesta. A Polo contraponen don Benito, el enriquecido indiano Agustín Caballero, quien huyendo de sociedades que ha dejado atrás por salvajes, ansía encontrar merecida tranquilidad existencial en la búsqueda de un amor idealizado que habrá de encarnar en Amparito quien, a su vez, es víctima de unas convenciones análogamente salvajes. Convenciones del parecer que Agustín terminará por rechazar en bloque y enmendar con la huida. El autor canario, completa la observación de los que aislados sólo resultarían personajes planos con la experimentación, movilizandolos aquellos datos que nos hurtara en *El doctor...*, calculando *a priori* la forma que habían de tomar los fenómenos de aquella peripecia una vez desvelada, atendiendo “a lo que la realidad es, no a lo que se supone que sea”.

Hay que enfocar el conjunto de los fenómenos heterogéneos, dar como Balzac la “morfología de la vida”, como Flaubert el estudio del carácter “en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones”, como Zola la imitación del train-train de la vida”⁷²⁹.

¿Dónde coloca nuestro autor los desbordamientos de la imaginación? En el ámbito de la introspección psicológica pero en intensa interrelación con el medio valiéndose de la descripción, acorde con el rasgo clariniano de concebir “personajes concretos en su

⁷²⁹ G. Sobejano, en L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, p. 17.

carácter y en relación con el medio y con el mundo social, estudiados por dentro y por fuera”. Descripción encargada de esponjar y espigar vibrantes hilvanes, viajando a la máxima velocidad sin moverse del punto de la conciencia de Amparo. En vívida fusión de delirios, sueños y exaltaciones de la heroína, recurrentemente incitada por los cambiantes acontecimientos de la trama. Vaivén y zigzaguo del estilo galdosiano que en *Tormento* gana terreno respecto a los protagonistas anteriores, debido tanto a la profundización en la psique de la heroína como a las más variadas acciones, monólogos y parlamentos de otros personajes. De tal modo que el aserto de Casaldüero, por el cual no hacía falta introspección ya que la psicología de los personajes galdosianos, o “su alma”, discurría “tan a flor de piel”⁷³⁰, queda rebasado por la presente novela. Personaje y medio se modifican, dando lugar a continuas permutaciones, operando incansablemente el uno hacia el otro y viceversa, multiplicando la acción del medio, mediante la jalónada intromisión de las influencias externas asaeteando la conciencia protagónica, como imaginaria respuesta a otro de los postulados clarinianos:

No vale dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales, del otro la acción propia, personal del carácter del individuo (...). A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter del individuo, existe la resultante del mundo moral social⁷³¹.

“Mundo moral social” erigiéndose como totalidad en la ascendente simbiosis galdosiana, con parecida fuerza a la Vetusta clariniana, antropomorfizando el medio en la polifonía de personajes incesantemente movilizados por la peripecia. “Elemento natural” y fluctuante mezclado con toda clase de “influencias, fuerzas y acciones”, o *écran* multiperspectivista movilizando las *tranches de vie* en enriquecido *train-train* concebido como un todo en cosmovisión diltheyana.

La “profundidad de pensamiento” consiste ahora en “saber copiar el mundo tal cual es en formas y movimiento”, porque “la novela debe abarcar la vida y no reducirse al examen procesal del carácter”⁷³². Don Benito había dotado de enajenada voluntad a Isidora, exacerbando su entorno con parlamentos y acciones que acaban por transformarla en marginada. En la metanovela de *El amigo...* dicha dicotomía fue radicalmente diseñada,

⁷³⁰ Casaldüero, *Vida y obra...*, p. 84.

⁷³¹ “Clarín, «Del naturalismo», [Beser], p. 141.

⁷³² *Ibid.*, p. 142.

por medio de la impecable división entre “marco” y “cuadro” y “hechura” y “molde”. En *Tormento*, nuestro autor traspasa las antinomias estructurantes dibujando el conflicto individuo/sociedad desde una renovada disgregación protagónica, dotando de distinta espacialidad al relato, superando el desdoblamiento de los primeros protagonistas de la trilogía y en el desbordamiento de Miquis contenido por el “prisma” de Centeno. Avanzar como novelista impelía a Galdós a tensar y apurar sus procedimientos y técnicas.

En *Tormento* la sociedad se antropomorfiza en diferentes personajes, resultando el conjunto trastocado por la pérdida de la razón que antes afectara, sobre todo, a los protagonistas. El dualismo cervantino axial de imaginación/realidad vibra en la identidad de la protagonista, pero alcanzando además a una variada gama de representantes. La fundamental dualidad quijotesca se transforma en la de ser y parecer a través de la maldad de Rosalía o el desgajamiento de Polo. Dualidad axial que también resulta espoleada por las dubitaciones de Agustín, precipitada por la denuncia de Marcelina y se hace aun más convincente en el mediocre disimulo de don Francisco. En ellos se asienta ahora la enajenación haciéndose presente en una colectividad que hace, deshace y se manifiesta al contrario de lo que parece en escalonadas gradaciones. En personajes, cuya fuerza disputa el protagonismo de la Emperadora, los cuales, a su vez, se aglutinan conformando las distintas intensidades de su implacable condena. Personajes diferentes entre sí, pero cerrando filas contra la heroína por no ser lo que se esperaba de ella, ocultando así su falsedad y deslizamiento por el lado del parecer. La exacerbada imaginación, condensada en el anterior protagonista galdosiano de la trilogía y en sus inflamados parlamentos (Miquis), o en la conciencia misántropa (Máximo) se expande en la diégesis con los soliloquios de Rosalía y Agustín o las misivas de Polo, restando protagonismo a una Amparo reducida a sus pensamientos. Lo cual, sumado a la malintencionada doblez de unos y las cobardías de otros, otorga más iniciativa al medio que se erige contra la Emperadora, adquiriendo este inusitado protagonismo en función del convencimiento galdosiano de que el *document humaine*

no puede ser comprendido en muchas de sus relaciones, sino visto como uno de tantos elementos de una acción compleja, en que hay muchos más agentes, el resultado de todos los cuales es la vida⁷³³.

Sistemática interrelación, fragmentos profusamente lanzados entre sí, diseminación de hebras hilvanando la trama, significativos vacíos en la materia compositiva para dar lugar a la cocreación, apuntando al inesperado rebote final destinado a cambiar el plano del insistente parecer por el ser, reflejando así “la (azarosa) morfología de la vida”.

Aboga Alas por la inestabilidad heraclitiana que imprime Balzac a las obras de *La comédie*, la cual también observa en la novelística zolesca, “en la perfecta imitación del movimiento y combinación verosímil de los fenómenos”⁷³⁴ para después detenerse ante “el frío indiferentismo de Zola” declarando, sin embargo, que no se atreve a entrar en “fundamentos metafísicos”. A continuación se contradice y echa en falta en ambos su escaso trato con la filosofía, exonerando al fundador del naturalismo y su “pesimismo sistemático” en función de su “gran instinto de literato”⁷³⁵. De ahí que, desde los postulados resumidos más arriba, reclame en todo novelista “profundidad de pensamiento”.

Profundidad formal y compleja alrededor de una “acción sencilla” que, como venimos analizando, Galdós logra en *Tormento* incluyendo además la imaginación lectora, dejándonos reiteradamente en suspenso para incitar a la cocreación, para arribar paulatinamente al irónico resultado extradiegético de reflejar al propio lector, desde la cara oculta de la burla del romanticismo para acabar apuntando, en medio de la consensuada satisfacción que nos producen los avatares de la heroína, a nuestro propio grado, tan real como inverosímil, de aquel denostado romanticismo. El autor convierte en risibles nuestros denodados intentos por asimilar el disgusto que nos produce la que se nos antoja insuficiente redención de la heroína. Así es como procede el “gran instinto de literato” de don Benito, dando forma novelística a los acerados postulados clarinianos probando que

es necesario dejar lo imperfecto, imperfecto; no atreverse a enmendar la plana a lo que se llama la casualidad de los accidentes, y aunque se crea en una armonía que está oculta bajo esta aparente confusión, es preciso no

⁷³³ *Ibid.*, p. 142.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 147.

darle esa realidad relativa, individual, que crea una especie de idolatría o antropomorfismo en el arte⁷³⁶

El final abierto en la huida final de la heroína junto a Caballero estaba claramente mixturado con los demás temas desde el inicio de la novela. Siendo consecuencia realista de la presión del parecer, su huida desvinculada ya de todo romanticismo, subraya la interliterariedad que inaugura la diégesis. Los prolegómenos del diálogo directo que, en el tiempo de lectura, pudiera antojársenos presentativos y hasta ornamentales en la continuidad del final de *El doctor...*, nos ofrecen después el resultado de la polémica antinomia entre romanticismo y realismo ya sembrada por Ido, ante la cual nos vemos obligados a reconocer la conciencia estética del autor, alineada con la autenticidad flaubertiana que “Clarín” recomienda a don Benito. Sí. Amparo conquistará su identidad y destino pero superando las expectativas que va generando la lectura a través de sus distintos narradores, o sea, burlando la impregnación romántica de cada lector o lectora en la medida que le corresponde.

Es general el error, que mucho tiempo ha pasado por ley del arte, de considerar que toda obra literaria debe adecuarse a una especie de arquitectura que tiene reglas peculiares, que nada se parecen a las del mundo en su movimiento y en sus relaciones de simetría⁷³⁷

Existe una clarividente arquitectura en esta nueva novela galdosiana, cuyos mimbres de vacío y cocreación corresponden al mundo de entonces en su acelerado movimiento finisecular, imbricado a las asimétricas interrelaciones que don Benito pergeña en cumplida mimesis, la que corresponde a toda experiencia vital y, por ende, a la “finalidad artística” de nuestro autor.

6.2. La reseña de *Tormento*

En su análisis de *Tormento* (1884), Alas comienza desmereciendo la concepción de Amparo en beneficio de Isidora para ahora admirarse del tratamiento que Galdós presta a los “interiores ahumados” practicados con almas, hogares, clases e instituciones. A continuación, apunta que la mujer “está poco estudiada en nuestra literatura”, hasta el punto de que “llevan un nombre, pero no pueden llevar dignamente un apellido”, dado que

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 148.

se la representa en abstracto. Defecto en la configuración de personajes femeninos que también atribuye al autor canario, con la excepción de Genara y Rosalía Pipaón de la Barca, “la mujer que mejor ha pintado hasta ahora Galdós”. Por tanto, recomienda el visionario crítico a su amigo que continúe practicando el “arte de buzo literario”, eligiendo a Rosalía como paradigma mientras juzga que Amparo “no vale tanto como Rosalía *anuncia* valer”. Cuando al fin aborda a la protagonista, alaba su invención porque sus errores, consecuencia de su “debilidad” e “inercia”, responden al trazado de su carácter.

Sus vacilaciones son naturales, aquel dejar que las circunstancias vengan a decidir por ella, son las condiciones propias de su carácter⁷³⁸.

En ese “dejarse” se cifra su vacío consustancial, cuyas “vacilaciones naturales” corresponden a la cáustica movilidad de su conciencia, imaginando soluciones que rápidamente abandona por otras dictadas por la aprensión en la que se ve continuamente perdida. Vacío invertido que también corresponde a la presión de su contorno, como alegoría de la mujer desvalida de entonces persistentemente acuciada por la urgencia de buscar y conquistar un *modus vivendi*.

El drama de Amparo no emana de ella; es algo que un destino ciego le inflige. Amparo, siempre la pasividad misma, irresoluta, débil, es lo que otros la hacen ser. Aun en los momentos en que sabe muy bien lo que no quiere, en que sus deseos se aguzan y la incitan a un escape, su medrosidad la inhibe de manera, que nunca lo encuentra franco. Esto, en Tormento, llega a ser angustiosísimo...⁷³⁹.

Quien, sin embargo, acierta a defender un discurso revolucionario gracias a su voluntad, será Refugio, cuya velada biografía corresponde a aquella “fuerte corriente de prostitución”, que asolara España, al modo de las hetairas francesas,

pues si en todas partes el trabajo de la mujer se pagaba mal, la prostitución pasados los montes, podía dar resultados increíbles⁷⁴⁰.

Amparo merodea por los márgenes de aquella sociedad no sólo por lo que conlleva su pasado error, sino porque Rosalía la emplea esclavizándola, consintiendo que don Francisco le pague sólo esporádicamente. Desde esta incapacidad de mantenerse a sí

⁷³⁸ “Clarín”, «Tormento», [Sotelo]. p. 133.

⁷³⁹ Montesinos, *Galdós*, p. 103.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 102.

misma, la heroína deviene objeto erótico, “mercancía” a la que falta muy poco para convertirse en meretriz, todavía dispuesta al urgente intercambio matrimonial, el cual sólo se podía trocar en ideal mediante el sincero enamoramiento de Tormento. Opción inimaginable para la criada Cenicienta, a la que Rosalía no augura otra salida que el convento. En ese abanico abierto al trío de opciones, Amparo se nos presenta habiendo intercambiado su virginidad por la ansiada suma que le diera el sacerdote. La disputa entre los pretendientes que no llegan a conocerse, se balancea alrededor de una heroína presentada, por tanto, como objeto de placer en serias dificultades para convertirse en “perfecta casada”. Frente a su silencio y pasividad culpables, las figuras masculinas se acrecientan en la desbocada pasión de Polo y el “reposo del guerrero” que Agustín imagina al lado de aquella mujer ideal. Los personajes masculinos destacan con mayor fuerza por estar perfilados desde las carencias en el temperamento de Amparito, así como su inercia contrasta con los tejemanejes de la de Bringas y los inflamados parlamentos de Refugio. Su carácter endeble, siempre uncido a una incitación interiorizada, admira a “Clarín”.

Es más: en las medias tintas, en los temperamentos indecisos está el acerbo común de la observación novelable; el arte consiste en saber buscar a esto su belleza⁷⁴¹.

La sintonía entre ambos autores se hace evidente, si contrastamos la cita de “Clarín” con un párrafo extraído de una carta que le remite Galdós (24 febrero 85), aludiendo a la general incompreensión de los “temperamentos indecisos”, distanciándose de aquellos críticos incapaces de sopesar con claridad a una criatura como Tormento.

Lo único que saben (y en esto no pierden ni ripio) es considerar a los personajes de novela como héroes de teatro pedantes, que están siempre diciendo una misma cosa, y enfadarse cuando no toman resoluciones. Estas tomas son esenciales para ellos. ¡Pobres peleles!⁷⁴².

La concavidad de la Sánchez Emperador se ilumina contrastada tanto con el fogoso temperamento del clérigo, como con los planes que, lentamente, elabora Agustín viéndola como su futura esposa. Por ello, destaca Alas el trazado de los demás integrantes del trío amoroso atribuyéndoles un mayor interés;

⁷⁴¹ “Clarín”, «Tormento», [Sotelo], p. 133.

⁷⁴² B. P. Galdós, en J. Rubio Jiménez y A. E. Smth, (eds.), «Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín», *Anales Galdosianos*, Años 2005-6, vol. 2, núms. 40-41, p. 142.

el cura Polo de Tormento es un cura muy probable, dibujado con gran prudencia y con un vigor a que nos tienen poco acostumbrados nuestros autores.

Andaba entonces “Clarín” concibiendo a su propio sacerdote, don Fermín de Pas, así como a Ana Ozores, tan próxima en su voz interior a la de nuestra heroína. Polo, prosigue el crítico autor,

no es el apóstata trascendental que se separa de la Iglesia por cuestión de creencias (...): es el cura que se deja crecer la barba por el alma y la cara; el clérigo que cría maleza, que tira al estado primitivo por fuerzas del temperamento, por equivocar la vocación⁷⁴³.

En opinión del sagaz crítico, debido a este “enamorado” que parece tener “la rabia”, destaca en la diégesis el desigual y admirable enfrentamiento entre víctima y seductor.

Lo mejor del libro, por lo menos lo de más fuerza, es la lucha entre Polo, Tormento y el padre Nones, sobre todo, la escena de la acometida del clérigo ciego de pasión, y el contraste de su criada enferma.

Es indudable que en las escenas situadas en el cronotopo del aposento de Polo, se encuentra el clímax dramático más eficaz del relato. Pero, en cuanto al estudio de la identidad, también escenifican, con inusitada brutalidad, la lucha de una Amparo desconocida hasta ese momento de la diégesis, ejerciendo por fin su voluntad para dejar de ser quien no quiere ser, desbautizándose del vergonzoso sobrenombre de Tormento con un ímpetu que no alcanza a igualar en toda la novela. Y desnombramiento que por darse en la intimidad de su conciencia no asegura la continuidad de su determinación.

Terminando su reseña, “Clarín” abunda en la valoración del otro pretendiente, el americano Agustín Caballero, al que considera excelente trasunto del *áurea mediócritas*.

No tiene el relieve de Polo, porque su carácter es de medias tintas (...). La frialdad de sus amores es una primorosa y hábil expresión de su carácter⁷⁴⁴.

“De medias tintas” como requisito fundamental en la finalidad autorial, como corresponde a quien no sólo habrá de preferir Amparo sino que ha de ser ejecutor de su voluntad amorosa. En realidad, resulta sorprendente que el conspicuo crítico y valedor de Galdós,

⁷⁴³ “Clarín”, «Tormento», [Sotelo], p. 133.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

no preste mayor atención a la coincidencia caracterial entre Caballero y Tormento, la cual tan bien coadyuva al verosímil desenlace de la novela, siendo los amantes el mejor reflejo de los “interiores ahumados” galdosianos. En cambio, sí destaca “Clarín” el mérito del final abierto que “le sabe a poco” por conformarse como un “episodio de nuestra historia natural de nuestra fauna rebautizada”, declarando su interés en conocer la continuidad de la historia de los Bringas, y lucubrando sobre las consecuencias que las malas artes de “Rosalía, la ambiciosa”, habrán de reportarle. El “gacetillero trascendental” orilla la importancia que para nosotros representa el viaje de los amantes destacando, en cambio, la necesidad de que Rosalía resulte en su novela, moralmente defenestrada, intuyendo la justa venganza que vendrá a interpretar Refugio.

En su intensa correspondencia con Galdós valora “Clarín” varias obras de su amigo. A continuación de analizar y darle la enhorabuena por la creación de *Tormento*, anuncia su elaboración de *La Regenta* (circa abril-julio 1884), se entusiasma con *La de Bringas* (24 julio 1884) y prosigue comentando *Lo prohibido* (3 julio 1883), *Fortunata y Jacinta* (21 septiembre 1887), *Miau* (13 julio 1887), *La incógnita, Realidad* (15 octubre 1889), *La loca de la casa* (24 abril 1891), *Ángel Guerra* (17 junio 1891). Abunda en los porqués del fracaso de *Los condenados* (26 diciembre 1894), comunica a don Benito el día de estreno de su *Teresa* (31 agosto 1898) y se congratula por el éxito de *Electra* (5 febrero 1901)⁷⁴⁵.

Entre las misivas que por aquellas fechas dirige Alas a don Benito, también alude el crítico al perfil protagónico de la heroína. En una de ellas, (8 abril 1884), para nosotros la más sobresaliente, se excusa por no haber dedicado todavía a *Tormento* uno de sus “artículojos”, para después oponerse a un “*artículo crítico*”, así en cursivas, debido a Luis Alfonso.

“¿Dónde está el héroe? Le falta a Vd. heroína” “No tiene Vd. unidad” “síntesis” “(Cristo padre! ¡síntesis! si supiera Alfonso lo que es síntesis!) Resulta que Vd. ha escrito ocho tomos “acerca de la conciencia” y de “el problema religioso”, y se parece Vd. a Zola en la “Faute de l’Abbae (sic) Mouret”... Pobres diablos de críticos!⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Conviene advertir que las fechas entre paréntesis corresponden a las de las misivas clarinianas y que hemos decidido no extendernos dando cuenta de las obras críticas y de ficción que, paralelamente, publica y comenta Alas en su correspondencia con Galdós. “Clarín”, en *Cartas...*, [Ortega], pp. 216-296.

⁷⁴⁶ “Clarín”, en *Cartas...*, [Ortega], p. 216.

Inmediatamente, se refiere a la soledad o aislamiento que podría deparar a Galdós la incompreensión de sus obras, tal como le sucediera a G. Flaubert. Y para afianzar el itinerario creador de su amigo le aconseja leer las cartas que remitiera el novelista francés a Jorge Sand. Se refiere “Clarín” a otorgar más preponderancia a la producción que a la recepción, talante del novelista de raigambre flaubertiana, quien ha de obedecer sus intuiciones artísticas como expresión de autenticidad. Esta autoexigencia, contra todas las formas de sumisión al poder, tan alejada de aquellos literatos que se dedican a

poursuivre les privilèges et les honneurs, ou de l’asservissement aux demandes de la presse et du journalisme qui précipite feuilletonistes et vaudevillistes dans une littérature sans exigences et sans écriture, a joué un rôle déterminant, chez de personnages comme Baudelaire ou Flaubert, dans le résistance quotidienne qui a conduit à l’affirmation progressive de l’autonomie des écrivains⁷⁴⁷.

Por ello, advierte “Clarín” que, debido a la creación de *La Desheredada*, Centeno o Tormento, don Benito bien podría convertirse en un “*buzo del arte*”, variando la expresión “*buzo literario*” que empleara en su reseña.

Respecto al estilo, con la perspicacia que le caracteriza, “Clarín” ya elogiara el “*estilo latente*” o “*modesto*” que observa en don Benito, el cual corresponde a su idea de “*humillar el estilo*”, pues,

lo mejor nunca está en la belleza que depende de la manera de decir, sino en la belleza de lo que se ha de decir, felizmente expresado, sin más adornos que la fidelidad, la fuerza que da la exactitud (y) Galdós, el autor original, sin espíritu de secta, pero con firme y serio propósito, convicción profunda, escribe ya conforme a las nuevas tendencias⁷⁴⁸.

Crítica de la ampulosidad retórica que no solamente don Benito supera, con su capacidad de reproducir la *parole*, sino que forma parte del reiterado subtema de su rechazo hacia la retórica aparente y huera, o sea, del “estilo por el estilo”, que ya analizamos en *El amigo...* en la invención de Manolito Peña y en varios personajes de *El doctor...* “Estilo latente” que Alas explicita demorada y escrupulosamente en «Del estilo en la novela», el cual

⁷⁴⁷ ⁷⁴⁶ P. Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 93.

⁷⁴⁸ “Clarín”, «Del estilo...», [Beser], pp. 62-3.

significa una no ostentación verbal, una justeza expresiva al servicio de la transparencia de lo imaginado, concorde con la proscripción del lirismo por Zola y su defensa del lenguaje lógico y claro⁷⁴⁹.

Justamente, la definición de estilo que mejor se adecúa al lenguaje galdosiano en su logrado dominio de los diálogos, reproduciendo artísticamente el habla cual fiel reflejo de la extracción social de sus personajes (vg. Isidora y Fortunata) y que en *Tormento* se halla, sobre todo, en la verbosidad de Rosalía.

Retomando la carta que nos ocupa, “Clarín” accede “sin rodeos” a poner los “*peros*” que reclama Galdós comparándole con los autores europeos que le inspiran

Vd. todavía no ha profundizado tanto como Flaubert y Zola (de Flaubert hablo refiriéndome principalmente a la Educación Sent. y Bouvard y Pecuchet) pero ha entendido ó adivinado ó lo que sea el quid humanum de que puede ser extracto el arte literario, la novela solo, dando á la filosofía (á la sería también) datos, puntos de vista completamente nuevos⁷⁵⁰.

“Clarín” resume su fe en las posibilidades que anidan en el género novelístico, como “nueva fuente de conocimiento”, tal como apuntamos en *El doctor...*, conminando a don Benito para que evite algunos errores menores y ensaye,

en una novela fuerte, como *Tormento* o la *Desheredada*, la impersonalidad que exageró Flaubert y de que Zola usó muy bien

Impersonalidad que el autor canario practica en *Tormento*, esparciéndola tras un somero narrador omnisciente, en contraste con el narrador cronista y el narrador personaje Ido, lo cual ilustra la original experimentación de don Benito variando el punto de vista a través de su cervantino multiperspectivismo.

Reitera “Clarín” su entusiasmo respecto a Polo y la escena de la que más se admira, entre el cura y su *Tormento*, así como la carta del mismo desde el desierto, para acabar considerando a *La de Bringas* netamente balzaquiana, por parecerle

⁷⁴⁹ Sobejano, en L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, p. 23.

⁷⁵⁰ “Clarín”, en *Cartas...*, [Ortega], p. 217.

el personaje mejor que ha hecho en la miseria humana, la mujer de mas malicia en Vd. Hasta ahora (salvando a Isidora) las mujeres de Vd. estaban peor estudiadas y eran menos variadas que los hombres⁷⁵¹.

En carta de don Benito a don Leopoldo, (19 junio 84), se explaya nuestro autor sobre el escándalo que levantan los argumentos demasiado “crudos”, cuestión que también comenta respecto a *La Regenta* en la crítica negativa de que fuera objeto “Clarín” por parte del marqués del Riscal quien, “siendo dueño de *El Día* se mostró reacio a publicar su crítica sobre *Tormento* (...) lo cual obligó a intervenir a Galdós”⁷⁵². Según apunta don Benito, el marqués “le ha puesto a V. la ceniza en la frente”, pues,

Eso de que escriban obras que no pueden leer las niñas, le pone al buen señor fuera de sí⁷⁵³.

En la misiva anterior (12 marzo 84), don Benito comenta el final abierto de *Tormento*, considerándola eslabón de la trilogía de la cuál fue prólogo *El doctor...*, apuntando a *La de Bringas* y refiriéndose también a la necesidad de tratar “asuntos espinosos”.

En la conclusión de esta obra (que, entre paréntesis es inmoral, o más bien contraria a lo que yo llamo moral gruesa) verá V. que queda apuntada otra novela de muchísimo juego, la cual, mediante dios, pienso hacer el año próximo⁷⁵⁴.

Vemos aquí la inclinación regeneracionista del autor, quien se revela contra la moral al uso basada en el parecer, ahondando en la realidad sociohistórica que forzaría a su entorno a efectuar un cambio de profundo y temido calado, de acuerdo al “programa de educación nacional a través de la novela”⁷⁵⁵, que ambos compartían como inexcusable meta. Exhortación contenida en el final abrupto pero claramente revolucionario de *Tormento*, en el que Galdós demuestra que la sinceridad amorosa no encuentra espacio, tanto extradiegético como en el propio relato, reflejando la espacialidad redentora en mínima extensión, al contrario de como procederá en *Fortunata y Jacinta*. A continuación, prosiguiendo con sus consejos a través de la valoración de *La Regenta*, don Benito aboga por la contención narrativa.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 105.

⁷⁵³ Galdós, en «Sesenta...», [Rubio y Smith]. p. 139.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 110.

V. demuestra en esta obra condiciones excepcionales para encontrar la impresión del natural por procedimientos de intensidad antes que por los de extensión⁷⁵⁶.

Después, defiende Galdós su derecho a narrar con realismo el medio social e histórico quejándose con “Clarín” de la “mojigatería” generalizada entre los críticos de la época.

¡Qué lástima que no se puedan decir aquí las cosas claras! (...) Ya pondremos en la novela esos y otros asuntos espinosos, los pondremos con sinceridad absoluta (...). Parece como que introducimos las ideas por modo de contrabando⁷⁵⁷.

En el interés galdosiano por reflejar con crudeza “asuntos espinosos”, recordemos que don Benito acota siempre en su novelística las descripciones sexuales a las que denomina aquí “la preocupación de la lujuria”, expresando así su búsqueda del justo medio. Uno de los escasos defectos, junto a “las dimensiones” de *La Regenta*, de los que acusa a su amigo en la pintura de Ana Ozores son, por tanto, las referencias demasiados explícitas al aspecto erótico.

Bien se me alcanza que toda la vida humana (...) gira sobre el pivote del acto de la reproducción de la especie; pero así como en la vida no aparece éste sino en determinadas ocasiones (...) el libro debe, a mi juicio, ofrecer una veladura semejante. Y crea V. que es de mucho más efecto en el arte disimular el papel principalísimo que la fornicación hace en el mundo, que patentizarlo con tanta sinceridad. Hay en la obra de V. demasiada lascivia...⁷⁵⁸.

Su afán por velar la crudeza de las relaciones, sin duda contribuye a la discontinuidad del estilo galdosiano, pues, como se recordará, el encuentro físico entre Pedro Polo y Amparo, se encuentra en *El doctor...* sutilmente sustraído y entreverado con los juegos taurinos del *Iscuelero*.

The climax comes in a fine scene wich Rodriguez has ably reconstructed, with a few flaws “Amparo did go to Polo’s house to collect her money, and Polo had seen to it that they were alone by giving Felipe the afternoon off (“Felipe, ya has trabajado bastante. Toma dos cuartos y vete a dar un paseo”). While Felipe was playing, Amparo and Polo were making love” (...). His equation of bullfighting with lovemaking - “Hubo delirante juego,

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 137-8.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

pasión, gozo infinito, vértigo”- (...), as the first is described is a plausible conjecture (...), this is evidently the moment of the first sexual encounter⁷⁵⁹.

Discontinuidad o veladura que a través de la intención galdosiana por no extralimitarse en las descripciones excesivamente libidinosas utiliza artísticamente el autor para, en combinación con otras veladuras, obligar al lector a interpretar los vacíos de la diégesis.

6.3. El prólogo a *La Regenta*

En una de sus epístolas desemboca “Clarín” en “pretensión *atroz*, mortificante”; que nuestro autor le redacte un prólogo para encabezar la reedición, de 1901, de *La Regenta* (29 octubre de 1899). Petición a la que accede don Benito con notable retraso (18 abril 1901)⁷⁶⁰, después de las repetidas misivas de Alas porque se aplique en ello. Agradecido, “Clarín” comunica a nuestro novelista la intensa alegría que le ha producido la lectura del mismo.

Gracias, gracias de todo corazón por su cariñoso prólogo, en que se vé al amigo leal antes que nada (...). Lo único malo que tiene es el elogio hiperbólico, pero aún esto se atenua algo, poco, por las consideraciones que Vd. dedica a la oportunidad de la crítica benévola⁷⁶¹.

El prólogo elaborado por Galdós nos ofrece la oportunidad de ahondar en las diferencias y similitudes entre ambos autores, extendiendo este imaginario diálogo centrado en la concepción de las protagonistas y la interrelación de sus estatutos.

La benevolencia caracterial del autor canario tanto en su producción como en su enfoque al tratar de los conflictos de su entorno social, se presenta también en el prólogo a la segunda edición de *La Regenta* como velada contestación a la sagaz pero, en ocasiones, radical crítica clariniana respecto a las obras de sus contemporáneos. A los excesos de Alas como crítico, los cuales le provocarían innecesarias enemistades, opone don Benito su receta, habiendo reconocido previamente el deficiente quehacer de la Prensa en cuestiones literarias.

⁷⁵⁹ Ribbans, «"Amparando..."», p. 501.

⁷⁶⁰ “Clarín”, en *Cartas...*, [Ortega], p. 295.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 295.

Seamos (...) pacientes, sufridos, tenaces en la esperanza, benévolos con nuestro tiempo y con la sociedad en que vivimos, persuadidos de que una y otra no son tan malos como vulgarmente se cree y se dice⁷⁶².

Tal como tuvimos ocasión de adelantar en nuestro estudio de *La desheredada*, en varios fragmentos de su prólogo reivindica el autor el origen de la requijotización, entre los cuales sobresale la ironía como uno de los rasgos más sobresalientes de su “naturalismo al hispánico modo”.

Francia, con su poder incontrastable, nos impone una obra de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptémosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativas y descriptivas conforme a la tradición cervantesca⁷⁶³.

Doliéndose de la preponderancia cultural del país vecino, así como “de nuestro aislamiento en el rincón occidental”, contrasta “la fuerza analítica del Naturalismo” francés y su dominio de “los estados psicológicos”, oponiéndolos a nuestra picaresca y “humorismo de la tradición cervantesca”. Galdós advierte además de que la “socarronería española (...) en el paso por Albión” dio a los intuitivos ingleses, entre ellos, su admirado Dickens, la oportunidad de inventar el *humour*. De ese modo, nos anima a reconocer

en familia que nuestro arte de la naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico responde mejor que el francés a la verdad humana...

Picaresca que se permitió recrear en el modelo de la *Bildungsroman* y humor irónico del que se vale también en *Tormento* mixturado con el folletín, como lúdico procedimiento para exorcisar el romanticismo, mediante una de sus vetas populares y más representativas. Disquisiciones que vienen a fundamentar su presentación de la novela clariniana, como paradigma de un “naturalismo restaurado” en el que también destaca su dosis de picaresca, que en nada merma “la seriedad en el fondo y en la forma”, acompañada a “la descripción acertada de los más graves estados del alma humana”⁷⁶⁴.

Sin embargo, no conviene pasar por alto la anotación de otra misiva galdosiana (17 enero 90) por incidir directamente en apreciaciones que hemos vertido en nuestro análisis sobre

⁷⁶² Galdós, «Leopoldo Alas (“Clarín”)», [Bonet], p. 197.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 199.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 200.

la opinión que le merece la requijotización. En afinada profecía creadora opina don Benito sobre la movilidad de los gustos lectores, adelantando con el siguiente comentario la necesidad de dotar al naturalismo de una nueva dimensión, capaz de acoger y aunar la olvidada veta del ideal lúcidamente temperada por el realismo.

Tengo por indudable que cada cinco o seis años se marca una dirección en el espíritu y gustos del público. Hay que olfatearla con tiempo y no esperar a que el movimiento nos venga de fuera⁷⁶⁵.

Intuición que extiende y enriquece la que vertiera con anterioridad al recomendar a don Leopoldo (carta 24 febrero 85) que dejaran de guiarse por la novelística vecina, atendiendo más y mejor a la novelística filtrada por el tamiz del *humour* inglés.

Ay, amigo, cuando no leemos más que en francés estamos, no lo dude V., encerrados en un círculo de ideas falsas. Hay que romper ese círculo, y procurar chupar el jugo de la civilización europea en otro biberón⁷⁶⁶.

Galdós se vale del oxímoron para, en sus alabanzas del prólogo a *La Regenta*, alumbrar la expresión de “gravedad socarrona”, cerrando estas apreciaciones generales con aquello que, como creador metido a crítico, más puede atraerle; “la verdad de los caracteres profundos y la viveza del lenguaje”. Su entusiasmo por la novela del asturiano, corresponde al sincero deseo que manifestara “Clarín” por conocer el futuro de los Bringas en la siguiente novela de don Benito, manifestando su.

desconsuelo de no tener por delante otra derivación de los mismos sucesos y nueva salida o reencarnación de los propios personajes⁷⁶⁷.

Al iniciar un examen más detallado de la novela, alude a *Vetusta* como “patria”, como modélico logro de los “interiores ahumados” de una colectividad provinciana y resume su pintura con una alusión a la biografía cervantina, declarando que “no pintaría mejor su prisión un artista encarcelado”⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Galdós, en «Sesenta...», [Rubio y Smith], p. 169.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁶⁷ Galdós, «Leopoldo...», [Bonet], p. 200.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

Por mor de la brevedad y aun a costa de perder la vivacidad estilística galdosiana, nos permitimos extractar el análisis de Ana Ozores, entrelazando los siguientes fragmentos del prólogo:

“Es dama de alto linaje” (...), “nerviosilla, soñadora, con aspiraciones a un vago ideal afectivo. Su esposo le dobla la edad: no tienen hijos”. “Clarín” con sus conocimientos de los escondrijos y revueltas del alma” nos descubre que Ana “tiene horror al vacío” (...) y este vacío que siente crecer en su alma” la enfrenta con “los hechos sociales, consumados ya, abrumadores como una ley fatal. Engañada por la idealidad mística, que no acierta a encerrar en sus verdaderos términos, es víctima al fin de su propia imaginación, de su sensibilidad no contenida y se ve envuelta en horrorosa catástrofe”.

Galdós exonera a Ana por el aburrimiento de la vida social en la que languidece para incardinar su comentario a lo que, en verdad, más deplora;

una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte, y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad⁷⁶⁹.

Divergen, pues, las heroínas en los motivos de su “ensoñación”; adúltera y mística en Ana, en desasosegante zozobra, Amparo. Aunque ambas sean huérfanas, Amparo carece de linaje; en vez de caer en adulterio, temática recurrente del fin de siglo, Tormento incurre en relación sexual siendo soltera y su lucha, lejos de presentarse aderezada por el deseo de emular a Teresa de Jesús en “idealidad mística”, proviene de su precaria situación social como víctima abandonada por el mismo ambiente social que le exige una actitud heroica. El íntimo problema de la Ozores consiste en “discernir si debe perderse por lo clerical o por lo laico”. En cambio, a Amparo la seduce un clérigo para después merecer una salvación laica, gracias a la ingenua sentimentalidad de su carácter. Para nosotros, entre todo aquello que puedan tener en común ambas heroínas, sobresale la densidad del análisis psicológico y la carencia de “una educación fuerte”.

A continuación, se admira don Benito de la figura de don Álvaro, la cual guarda estrecho parecido con Juanito Santa Cruz, y no resulta extraño que la figura de Fermín de Pas en

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

ciertos rasgos de su temperamento, “nacido para las pasiones” y contrario “a la dura armazón del celibato”, tan próximos a los de Pedro Polo, parezcan al autor de *Tormento* magistral representación del “estado eclesiástico”. Escasas líneas dedica el autor canario a don Víctor Quintanar a quien describe como a vuela pluma, viéndole como personaje secundario, tocado por el *áurea mediócritas* como distinguido integrante de aquella “*materia inerte que no sirve para nada*”⁷⁷⁰.

El tema del adulterio en *La Regenta*, ha de ser alineado con “otras grandes novelas de su siglo: *Madame Bovary*, *El primo Basilio* (o) *Ana Karenina*”⁷⁷¹ pero por ser la primera novela de la *Desillusions-romantik*, o según Albert Brent; “the novel of frustration”, con una Ana incapaz de orientar su religiosidad, parece también “reflejo de la experiencia del autor en su “vida sentimental y conyugal”. En efecto, comparada con la biografía de Galdós, “Clarín” parece llevar una vida más compleja, tensada por la precariedad económica y la dificultad en mantener a su prole. La “actitud escéptica y pesimista con que el tema amoroso es tratado” al concebir “Clarín” a Ana y Fermín, como “máximos representantes de la *frustration* total, erótica, social (y) religiosa”⁷⁷², guarda estrecha relación con la crisis espiritual que experimentará el autor en los años noventa, reflejándose en su producción una clara dualidad entre “el creador intelectualizado y sarcástico”, tanto en la creación de *La Regenta* como en su labor crítica, taxativamente diferenciado del “humanístico creador de esas maravillas de ternura, como son *Doña Berta*, *¡Adiós, cordera!* y *La trampa*”⁷⁷³. Obras que acrisolan, de manera fehaciente, sendas vetas de su personalidad, capaz tanto de aunar lo satírico con lo comprensivo, como de escorarse hacia la negatividad a través del humor quasi cínico y esperpéntico que emana de *Su único hijo* (1890) porque, sin duda,

en Clarín hay siempre un contraste entre lo palpable y lo insondable⁷⁷⁴.

Continuando la breve comparación entre ambas heroínas, es indudable que en *Tormento* sobresale un Galdós interesado en incitar a la acción, desde las expectativas que le provoca

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁷¹ M. Baquero Goyanes, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en J. M^a Martínez Cachero, (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, 1988, p. 162.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 162.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁷⁴ M. Montes Huidobro, «Leopoldo Alas: el amor, unidad y pluralidad de estilo», en J. M^a Martínez Cachero, (ed.), *Leopoldo Alas “Clarín”*, Madrid, Taurus, 1988, p. 254.

la Revolución de la Gloriosa de 1868, optando por resolver sus inquietudes sociológicas y educativas antes en el más acá que en la nebulosa de la introversión mística, de acuerdo con su carácter regeneracionista y progresista. Por ello, desde la perspectiva del estudio de Amparo, nos parece obligado reconocer que “cada cual forja su fortuna con su carácter” tal como sentencia el propio don Benito en una de sus misivas (8 febrero 91);

cada cual hace lo que puede y lo que sabe conforme a un ser invariable que lleva dentro de sí, y este ser o modo de ser (o como se llame), por ninguna sugestión o influencia externa puede variar, por lo cual la crítica resulta enteramente inútil (...). Sirve para juzgar lo pasado, pero no para enderezar el presente⁷⁷⁵.

Aludía Galdós a su disgusto por haberse excedido en la extensión de *Ángel Guerra*, pero la cita parece ilustrar la inescrutable condición del temperamento de ambas heroínas, dejando “Clarín” a su protagonista encenagada en la desilusión, mientras que nuestro autor otorga a Amparo la posibilidad de rehacer su historia aunque para lograrlo deba emigrar al país vecino, simbolizando Burdeos la nueva tierra de promisión o utopía.

Debemos recordar que ambos autores, cada uno según su talante anímico y, por tanto, creador, en la autenticidad preconizada por G. Flaubert, están “restaurando” la escuela zolesca y encaminándose hacia el periodo espiritualista. Don Benito dirigiéndose hacia el “naturalismo espiritual”, la elaboración de obras dramáticas y la novela de psicología ética, ahondando en la manera presentativa (*showing*) desde *Realidad*⁷⁷⁶ (1889). Y don Leopoldo,

gracias a la novela galdosiana y gracias a su conciencia creadora (advirtiendo) como aspecto esencial en la inflexión teórica y práctica del naturalismo al espiritualismo, el que la "historia" se (traslade) de la dialéctica entre el personaje y el mundo moral social al ámbito interior de la conciencia del personaje⁷⁷⁷.

A mediados de los años ochenta que nos ocupan, esta es la inflexión fundamental. Si “Clarín” recomendara, como consta al iniciarse este apartado, “ir provocando circunstancias que (...) obliguen (al personaje a) moverse conforme indica la lógica de los antecedentes, como determinan los datos hallados”, ahora aconseja llevar la dialéctica

⁷⁷⁵ Galdós, en «Sesenta...», [Rubio y Smith], p. 171.

⁷⁷⁶ Sotelo, *El Naturalismo...*, pp. 161-186.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 182.

personaje/mundo moral social a la conciencia interior, de lo cual *Tormento* resulta paradigmática.

De hecho, cada uno según su talante creador, estaban siguiendo la senda que ya apuntara Manuel de la Revilla en 1879 hacia la requijotización.

El naturalismo (...) no prevalecerá y el principio fundamental del realismo, combinado con lo que hay de verdadero en el idealismo, será la base de una nueva estética y de un arte nuevo⁷⁷⁸.

6.4. Técnicas galdosianas

Antes de iniciar el estudio y la evolución de las técnicas galdosianas, conviene reiterar que nuestro análisis se rige por la triple división de R. Benítez, interrelacionando el *modus operandi* galdosiano y cervantino en torno al mito. En la transformación diegética, que exige una mayor complicidad lectora, resulta fundamental observar el grado de incitación con el que don Benito moviliza a sus criaturas; desbordante y provocadora del medio en Isidora y Miquis, misántropa en Máximo y reducida en Amparo a la vibración frenética de su conciencia. Entre los procesos de transcodificación se encuentran los procedimientos, cuyo paradigma es la ironía o humorismo cervantino de Galdós por el que la tragedia del argumento se entrevera con la gradual distancia que guarda el autor ante la incitación de sus personajes. Antes, alejándose drásticamente de Isidora y ahora, más benevolente, acercándose a Amparo para “bucear” en su interioridad.

Amparo ya no se muestra activamente enfrentada al mundo, arracimando su voluntad a los distintos momentos de la identidad y las declaraciones del *yo*, como hiciera Isidora y como hará Fortunata, desde bien distintas posiciones vitales, sino como desilusionada *ilota*, aislada no solo por los demás sino por sí misma. Este proceso, en el que ella, desbordada por la mala fe del parecer, frustra toda posibilidad de manifestar su voluntad, es lo que se nos antoja el núcleo de la novela. El libre albedrío quijotesco, presente y graduado en toda

⁷⁷⁸ M. de la Revilla, «El naturalismo en el arte», en J. López Morillas, (ed.), *Krausismo. Estética y literatura*, Barcelona, Textos Hispánicos Modernos, Labor, 1973, p. 184.

la producción galdosiana, se agosta hasta casi desaparecer en Amparo. Su voluntad muta en noluntad por su desarraigo del medio, quedando casi anulada hasta ser rescatada por Caballero.

No en vano los institucionistas, a partir de la exégesis del *Quijote* auspiciada por F. Giner (Ronda 1839 – Madrid 1916), juzgaron la protonovela con el tecnicismo hegeliano de forma trascendental. El trascendental cambio que se opera en el relato, consiste en que el enfrentamiento lukácsiano entre individuo/sociedad se vuelve todavía más incisivo en el modelo de la *Desillusions-romantik*. Si Galdós consideraba que “la patria de Don Quijote es un país de soñadores”⁷⁷⁹, ahora desaparece el desarraigo romántico, idealista e incitado de sus protagonistas, dando lugar al prosaísmo materialista y al parecer como “origen del mal”. Ahora es la inmoral sociedad que rodea a la protagonista la que “ajusticia” a la heroína, excluyéndola de su seno a tenor de unos ideales caducos de los que se sirve, sobre todo, para manipular y librarse de aquellos que consideran “turba”, pues, no existe otra heroína galdosiana menos soñadora e incitada exteriormente que Tormento.

Respecto a la obra cervantina, el autor recrea un aspecto estructural en *El amigo...* mediante el inicial diálogo dramatizado en *Tormento* indicando al lector, desde el primer momento, cómo ha de ser interpretada la fábula en torno al tema del romanticismo. Hipotexto romántico equivalente al de las novelas de caballería en la protonovela. En el relato,

“Galdós, como el Cervantes de la primera parte del Quijote, utiliza como punto de partida el encuentro entre literatura y vida – la tranquila verdad del amor y del arrepentimiento de Amparo en contraposición a las novelonas del estilista que es Ido del Sagrario -⁷⁸⁰”.

La ironía es un procedimiento que emerge de la realidad que emanan los acontecimientos, enfrentados a la acerba crítica del ideal romántico, lo cual conforma un nuevo plano estilístico en la oportunidad del recurso oximorónico. En cuanto a la concepción de la heroína, si antes don Benito “deja (ra) solo a su personaje, (extremando) el distanciamiento irónico, y no se comprometía con (la) visión (quijotesca) del mundo y de la vida”⁷⁸¹, ahora el distanciamiento galdosiano se atenúa, pues, si tanto Miquis como centeno ya nos

⁷⁷⁹ Benítez, *Cervantes en...*, p. 32.

⁷⁸⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 253.

⁷⁸¹ Benítez, *Cervantes en...*, p. 66.

parecían más dignos de lástima, sin duda, Amparo llegará a contagiarnos su desolación. Ya no es una obsesiva como Isidora provocando al medio con su impostura. Galdós se sirve de la pertinaz oquedad de la Sánchez Emperador para, en contrapunto, agigantar el espacio diegético dando cabida a aquella sociedad que marginaba a los más débiles como víctimas de sus “infáticas” pretensiones.

Más allá de adscribir una postura fija a los protagonistas (Isidora o Máximo), o desbordar el zigzag a través de la incitada búsqueda del ideal (Alejandro), nuestro autor trata cada elemento narrativo de *Tormento* con una redomada oscilación entre ser y parecer. El parecer encarnado en su máxima representante, doña Rosalía de Bringas y el ser disuelto en la subjetividad de la protagonista. Y será, sobre todo, en los diálogos directos donde aflore la recreación de la ironía cervantina, dotándolos de renovada funcionalidad, respecto a *El amigo...* y *El doctor...*, mediante un Ido desdoblado en personaje autor. Operación que, sumada al *modus operandi* realista conforma la triste ironía folletinesca del relato.

Después de estudiar los postulados generales de “Clarín”, observemos ahora las técnicas por las que el crítico autor cree ha de encauzarse el naturalismo, con la intención de analizar las que adopta Galdós en nuestra novela. Recomienda don Leopoldo ensayar las siguientes:

composición abierta, estilo indirecto libre, propiedad en los diálogos, impersonalidad narrativa y lenguaje inaparente⁷⁸².

La “composición abierta” de *Tormento*, no es sólo método estilístico apuntando al idealismo abstracto luckácsiano, para reinaugurar la espacialidad y atemporalidad quijotesca sino que el sorpresivo desenlace proviene de

la peripecia o “inversión de las cosas en sentido contrario” y la anagnórisis o “reconocimiento”, (las cuales) eran consideradas en la teoría aristotélica como dos de los mejores y más seguros medios para conseguir una sorpresa agradable⁷⁸³.

En cuanto a la “propiedad en los diálogos” y el “lenguaje inaparente”, recordemos que los hemos analizado extensamente en *El doctor...* y a ello hemos aludido en nuestro apartado

⁷⁸² Sobejano, en Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, pp. 24.

⁷⁸³ E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, p. 287.

de los postulados clarinianos, como necesidad de “humillar el estilo”. La calidad de los diálogos galdosianos conforma un recurso de los más sobresalientes en la crítica galdosiana, lo que convierte a don Benito en experto “rastreador” decimonónico de la *parole*. A la “impersonalidad narrativa” recomendada por “Clarín”, responde Galdós con el trío de narradores ahondando, paralelamente, en las posibilidades del estilo indirecto libre. Técnica que desde sus reseñas, tanto a *La desheredada* como a *Tormento*, tan vehementemente recomendara el crítico autor. Por tanto, ¿qué técnicas debemos destacar en la elaboración del relato? Aquellas que muestren una mayor evolución estilística respecto a las utilizadas en la caracterización de la Rufete; alusión/elusión, monólogo interior, diálogo dramatizado, narración directa y estilo indirecto libre. De este modo, podemos sopesar adecuadamente las que don Benito practica en *Tormento* de manera todavía más incisiva y que, a nuestro parecer, se resumen en las siguientes; el oxímoron, la elipsis, el estilo indirecto libre, la descripción y el multiperspectivismo.

6.4.1. El oxímoron

Como ya adelantamos, el oxímoron galdosiano de *El doctor...* se dilata en *Tormento*, abarcando la estructura narrativa dual (Ido y narradores), estilística (monólogos protagónicos y diálogos directos), temática (naturalismo vs romanticismo y ser y parecer) e, incluso, los motivos seleccionados (limpieza, guante y garabatito).

En *La desheredada* observamos cómo Galdós, recreando el *ars oppositorum* cervantino, se valía de la alusión/elusión y exageraba la antinomia en *polemos* unamuniano irreconciliable. A ese movimiento de contrarios, incisivo y oscilante, lo denominamos vaivén en *El amigo....* y contrapunto, zigzaguo o *contradictio* en *El doctor...* Pero, a don Benito todavía le quedaba un nuevo *tour de force*. La forma oximorónica no sólo se juega ahora en la conciencia protagónica, tironeada por los contrarios hasta provocar su incapacidad para actuar sino que se expande a los demás personajes instalándose también en sus conciencias, a medida que estos perciben e interpretan las peripecias que componen la fábula dando lugar al multiperspectivismo. Ahora, el oxímoron no solamente zarandea los contrarios sino que va más allá, negándose a la circularización en las muertes de Máximo o Miquis. Espoleándolo, las dualidades de *Tormento* se extralimitan alumbrando nuevos efectos. Todo aquello que en la novela no podía ir más lejos acaba con la irrupción

del azar como tercio exclusivo, cambiando el plano de la antinomia por el ideal viaje de los amantes.

La forzada tensión que describe el oxímoron estructura y relanza gran parte de los recursos estilísticos de esta novela de la desilusión. Mediante el reforzamiento del oxímoron aparece una nueva coda desbordando la circularización antinómica en forma de espiral. La protagonista, abismada por los acontecimientos y la culpabilidad, emerge renacida de la mano firme de Agustín Caballero. La concavidad o vacío del carácter de la heroína, se transforma en convexa al “rellenarse” con el ideal amoroso, accediendo a la posibilidad del *ser*. La tensión oximorónica también queda gráficamente ilustrada en el motivo del garabatito y el rizo con el que la Emperadora firma tanto sus cartas a Polo, como la que deja a Agustín en su intento de suicidio. Está en el motivo del guante que al ser soplado por Marcelina, le permite descubrir la presencia de Amparo en casa de su hermano y, a la inversa, en el hipócrita gesto de la de Bringas acariciando la mano de la heroína. Está en el irrefrenable deseo que siente Rosalía por los vestidos y afeites, contrastado por la orden de Caballero para que Amparo guarde su escasa ropa en un baúl. Y nuevamente desbordado por el hecho de que la protagonista, aunque se salve de la influencia de su perseguidor, no llegará a beneficiarse del lujo de la casa de su amado puesto que, para darse el uno al otro, habrán de abandonar el país.

6.4.2. La elipsis

El narrador realista disgrega la acción mediante la elipsis en escenas discontinuas, haciendo uso de su solita ambigüedad determinista en el nexos de las peripecias, flanqueado por la narración paralela en clave de folletín que, periódicamente, irrumpe a cargo de Ido del Sagrario.

La continuada práctica de la elipsis de que se sirve don Benito, también opera fragmentando el vacío de la protagonista, dejando a Amparo en frenética inercia, colmada por los intermitentes monólogos de una subjetividad atrapada, incapaz de ordenar los datos de la realidad alrededor de una conducta regida por la voluntad, limitada siempre por la zozobra de parecer culpable.

La discontinuidad, estudiada por D. F. Urey, no solamente es un efecto estilístico sino el modo galdosiano de plasmar las pasiones y desventuras de la heroína, observadas a la gélida luz del parecer de una bienpensante opinión pública, juzgando el proceder del individuo sin contar con sus circunstancias vitales.

Entre las expectativas románticas de Ido sobre el idealizado y honesto futuro de Amparo y las inflexiones condenatorias de Marcelina y Rosalía, bajo la relativa comprensión de don Francisco o la ayuda oficiada por el padre Nones, no sólo se va desintegrando el ideal amoroso de la protagonista, sino que se nos invita a reescribir o cocrear activamente

la historia para rellenar con nuestras hipótesis las zonas que la narración deja en la sombra y sólo entonces podemos juzgar o abstenernos de hacerlo⁷⁸⁴.

También nosotros, como lectores, deseamos desvelar el porqué del silencio y la pasividad de Amparo pero desde el mismo texto porque, aunque la extraordinaria capacidad creadora de don Benito logre que Amparo parezca un ser real, es un ente de ficción y como tal debe “comprenderse” mediante la diégesis que pertenece a su contexto histórico. Sin duda, Galdós explicita gradualmente en el relato el porqué de su heroína, reflejando la situación de la mujer en su impotencia para existir plenamente enfrentada al exiguo muestrario de lo que puede llegar a ser. La coherencia ideológica de don Benito late en esta obra y en toda su producción desde su conciencia filokrausista, progresista, regeneracionista y educativa, que son algo bastante más que datos biográficos, puesto que sintonizan el naturalismo con la benevolencia cervantina “comprendiendo” la realidad en la que se debate el alma de sus protagonistas femeninas. Claro que en la cocreación nos invita a enjuiciar la debilidad de uno de sus más logrados “caracteres indecisos”, pero si caemos en ello por vía condenatoria descubrimos nuestra propia oquedad, quedándonos atrapados en aquello de lo que el propio autor renegara poco después de la publicación de *Fortunata y Jacinta*.

Yo fui libresco; pero hace tiempo que me volví humano; he pulsado la vida, y mis libros son el pueblo”⁷⁸⁵.

⁷⁸⁴ Barjau y Parellada, en B. Pérez Galdós, *Tormento* p. 117.

⁷⁸⁵ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 253.

6.4.3. Estilo indirecto libre

El que fuera “marco” en *El amigo...*, compuesto de los dos primeros capítulos y último de la novela, salpicado de los soliloquios mansistas, se transforma aquí en el psicológico “marco” de los monólogos narrativizados de la protagonista, enfrentada al “cuadro” de las peripecias orquestadas por los demás personajes. El polémico enfrentamiento, ya no se limita a condenar a la protagonista por su incitación ante el medio (Isidora), ni diferencia al personaje idealista de su creador (Manso), ni desdobra la *Bildungsroman* en el fraternal refugio del “yo del tú” (Felipe y Alejandro). En *Tormento*, al modo cervantino, la narración se desdobra entre Ido, personaje-autor del hipotexto romántico y un segundo narrador, a veces cronista, a veces omnisciente, reflejando la indecisión de la heroína con un discurso inestable, mediante el *Erlebte Rede* o estilo indirecto libre por el que ya se inclinara “Clarín” desde su reseña de *La desheredada*, consistente en

sustituir las reflexiones que el autor suele por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste⁷⁸⁶.

En nuestro estudio de *El doctor...* J. Casaldueiro nos había avisado de que Galdós, al arrancar a sus personajes “de la realidad y copiarlos del natural, pero en la trayectoria de sus destinos, ha visto lo que había de español del siglo XIX”. También abundaba en que la fusión de don Benito entre el personaje y el medio, “será uno de los obstáculos más grandes que se encontrará Galdós para salir del naturalismo”. Pero el autor, diríamos, se contagia del mismo movimiento de su tiempo que lograra plasmar en los héroes de *El doctor...* para intentar en *Tormento* otra cosa. Si como nos advertía Casaldueiro “en lugar de penetrar en el alma hace que el alma se exteriorice” (...) no penetramos en el alma de los personajes, porque es un poco inútil”, ahora resulta que casi todo, si no todo, lo que es Amparo ya no está tan “a flor de piel”, su “exterior” bien poco nos dice de lo que siente y piensa porque su ser se ha vuelto del revés, en forma de fragmentos dinamizados por la incitación de su conciencia. El innovador juego galdosiano consiste ahora en rellenar la muda apariencia que diseña a la protagonista a través de su pensamiento tanto en los

⁷⁸⁶ “Clarín”, «La desheredada», en *Leopoldo Alas...*[Beser], p. 231.

monólogos restituidos como en los monólogos narrativizados o estilo indirecto libre, cultivado por Stendhal, Tolstoi, Gogol, Zola y, sobre todo, Flaubert.

Ahora bien, a pesar de esa significación trascendental del monólogo interior galdosiano, nunca produce éste un rompimiento del autor con el mundo objetivo, aunque este rompimiento sí exista en los personajes (...) El refugio en lo puramente subjetivo como fundamento de la realidad exterior es en Galdós sólo una parte, por amplia que sea, de una visión básicamente objetiva⁷⁸⁷.

Como hemos observado, un sorprendente número de estudios pergeñados en función de nuestra heroína o bien preponderan la fuerza de los personajes de Pedro Polo, Rosalía y Caballero, convirtiéndola en mero juguete en manos de los demás o bien inquieran a qué se debe la flagrante carencia de identidad en Amparo. A nosotros, nos interesa cómo don Benito configura su vacío mediante el cruel cincel de la voz interior, acosada por el frenético vaivén de sus temores, pues

el que queriendo saltar el tiempo –el tiempo y su padecer-, se entrega a la esperanza en forma de ser devorada por ella (...) Y, así, el devorar acaba en un devorarse- en esa autofagia de la que padecen tantos de los personajes que pueblan el mundo de la novela galdosiana⁷⁸⁸.

Como buen realista, reflejando *avant-la-lettre* el “flujo de conciencia”, Galdós trata la subjetividad de la heroína en lucha con el medio, a través del molde de la paralizante *Desillusions-romantik*. En el relato de la desilusión romántica, el contraste entre el tiempo de los acontecimientos y el curso bergsonianiano de los pensamientos de Amparo, prefigura de nuevo a Fortunata quien sí

descubre cómo acoplar su vida a lo atemporal, logrando al final la imaginada eternidad de la metamorfosis angelical⁷⁸⁹

Mientras, Amparo se consume por sí misma sin sospechar qué le depara el azar, la inimaginable *anagnórisis* anímica, reducida todavía a su tormentosa subjetividad resuelta, sobre todo, en estilo indirecto libre, por lo que *Tormento* se erige como

⁷⁸⁷ Bosch, «Galdós y la teoría...», p. 182.

⁷⁸⁸ Zambrano, *La España...*, p. 57.

⁷⁸⁹ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 348.

la primera obra mundial escrita principalmente en una serie de monólogos interiores que, mezclados con elementos menos subjetivos, abarcan y estructuran toda la obra⁷⁹⁰.

6.4.4. La descripción

En Galdós, el estilo indirecto libre se entrelaza simbióticamente con la descripción, actuando como correlato de los estados del alma.

Si Isidora vivía de dentro hacia afuera y Máximo a la inversa, Amparo vuelve contra sí misma las adversas circunstancias que le depara el afuera, interiorizándose aún más profundamente que Manso, quien al menos disponía de un discurso idealista para no sólo zafarse de la exterioridad sino para repudiarla. Será “buceando” en el temperamento del personaje, uniendo los datos fisiológicos a su psique, por donde daremos con la verdadera historia a condición de que el medio se haga patente en la interioridad. Más adelante, mientras pergeñaba *Su único hijo*, “Clarín”

advierte como aspecto esencial en la inflexión teórica y práctica del naturalismo al espiritualismo, el que la “historia” se traslade de la dialéctica entre el personaje y el mundo moral social al ámbito interior de la conciencia del personaje⁷⁹¹.

En *Tormento*, por tanto, el ámbito de la introspección se adensa para trasmutarse en núcleo dinamizador del relato, amalgamando la subjetividad de Amparo con el espectáculo de la vida, es decir, absorbiendo todo aquello que, desde su pesimismo, imagina ha de acaecerle. La impregnación de los sucesos exteriores en su conciencia, las circunstancias que desde su sentida culpabilidad da por adversas de antemano, exacerbaban las dualidades estructurantes básicas entre sujeto y mundo, personaje y medio, signo y referente, y significado y significante. Imbricando don Benito en la descripción la sucesión de sus intensas dubitaciones, las formas externas acrecientan su poder emocional, reduplicando las aprensiones de la protagonista. La perturbación de la heroína se debe a un mundo exterior contradictorio en sí mismo, como expresión de la tupida materia de la historia social, ya no sólo escindida entre el ser y el parecer, sino asentada en el discurso moralista de las dobles verdades. Para el autor, que creía firmemente en el poder de los tropos de

⁷⁹⁰ Bosch, «Galdós y la teoría...», p. 182.

⁷⁹¹ Sotelo, *El Naturalismo...*, p. 182.

pensamiento, la metáfora y la metonimia se hacen indispensables para conseguir la magistral pintura de la “fisionomía local” que admirase en Ch. Dickens, convencido de que la “fisionomía” externa es la verdadera materia de la subjetividad. De ahí que, en *Tormento*, el “cuerpo social” se agite intensamente en la psique de Amparo juzgándola, condicionándola y determinándola mediante la descripción de personajes, viviendas, vestimentas, parlamentos y atmósferas, conformando así ese mundo amenazante que invade su alma. Valiéndose del fragor exterior para dinamizar la conciencia de la heroína, la descripción actúa así como correlato objetivo. Recuérdese el valor simbólico que adquiere en *El doctor...* la autopsia del gato en paralelo con la agonía de Alejandro. Como percibiera el sagaz crítico asturiano en su reseña de *La desheredada*:

el hombre no es sólo su cabeza y para estudiar a un ser vivo, y seguir sus pasos, no basta el análisis abstracto de su pensamiento y voliciones; es preciso verle en la realidad, moviéndose en el natural ambiente (...) no basta el estudio exacto, sabio de un carácter, si no se le hace vivir entre las circunstancias que naturalmente deben rodearle⁷⁹².

Por eso, Amparo no sólo parece una Cenicienta cuando trabaja para Rosalía, sino que se revela de nuevo como tal al visitar la casa de Caballero guiada por Centeno, extasiada ante los objetos, muebles y adornos de su pretendiente. Así como su frenética limpieza del cuarto de Polo es trasunto de su afán por limpiar la mancha de aquella relación deshonesta. Cada cronotopo y motivo de la diégesis coadyuva a la comprensión de su tormento psicológico. Con la descripción, Galdós se adentra en el estudio de sus “interiores ahumados”, tomando los paisajes exteriores como revulsivos de dimensión simbólica disolviendo el mismo *yo* de la protagonista, de lo que ha de seguirse su intrínseca incapacidad para pronunciarse o determinarse.

6.4.5. Multiperspectivismo

La dualidad de Amparo, como objeto erótico desgajado del anhelado ser, se dualiza y vierte en la polifonía de los demás personajes, a través del multiperspectivismo al que en nuestro estudio de *La desheredada* denomináramos “ojo panóptico”. Para Rosalía, radicalmente inclinada hacia el parecer, Amparo es al principio su criada, cuya única solución para salir de la miseria es el convento, hasta que al final del relato desea

⁷⁹² “Clarín”, «La desheredada», [Beser], p. 238.

vivamente que vuelva de Burdeos para así renovar su defenestración. Para Refugio, contrafigura rebelde de la protagonista, su hermana es tan servil como hipócrita por intentar enderezarla conociendo su secreto. Para Polo, calderoniano héroe, ella es, sobre todo, deseado objeto de concupiscencia y, si lograra que le acompañara en roussouniana huida, posible madre de sus hijos. Para Marcelina, Amparo es la podrida manzana de la tentación en que recae su hermano como víctima, siendo a la vez la encargada cruel de revelar el misterio de la desafortunada. Para el galeno espiritual en que se ha convertido Centeno, la mujer ideal era y es la Emperadora. Para Agustín Caballero, Amparo primero ejemplifica la virtuosa esposa y, sólo tras la revelación de su pasado, decidiendo llevársela consigo a Burdeos, logra acompasar la pérdida de sus falaces ideales a la realidad y posibilidades que le brindan los hechos. Para don Francisco “Thiers”, aunque se muestre comprensivo, su desprotegida pasa de representar la virtud a conformarse como concubina de su primo. Y para Ido, quien tomara a Amparo como modelo de honradez para pergeñar sus folletines, una vez descubierto su secreto, reitera el convento como la única solución a la que ya apuntara la malévola Rosalía.

Como venimos observado, las gradaciones o avances galdosianos hacia la positivación del mito de la identidad, primero en *Fortunata y Jacinta* y después en *Misericordia* (1897), se acompañan de cambios estilísticos de profundo calado, recreando tanto la forma trascendental de la novela como los postulados del naturalismo clariniano, moldeando inclusive su etapa espiritualista, pues

Cervantes aparece continuamente ligado a la teoría galdosiana de España y a la evolución de las técnicas de su novela. Los recursos puestos en boga por las escuelas francesas, se agregan a esa experiencia básica sin afectarla fundamentalmente (...) Cervantes le proporciona también el modelo para superar las limitaciones del realismo y para abrir la novela española hacia el simbolismo⁷⁹³.

7. Metodología intertextual

En la gradual intertextualidad que don Benito practica en su novelística entreverada con el mito quijotesco, venimos utilizando la polionomasia y los momentos de la identidad como los principales vectores de nuestra metodología. Por tanto, dualidades, cronotopos y motivos continúan presentándose en nuestra investigación como aspectos

⁷⁹³ Benítez, *Cervantes...*, p. 83.

complementarios, tendentes a enriquecer la yuxtaposición de capas isotópicas aplicadas al tema principal de la búsqueda identitaria.

7.1. La polionomasia

En el análisis polionomástico, resulta crucial el vaivén entre Amparo y el sobrenombre de Tormento impuesto por el clérigo, puesto que don Benito subsume en esta dualidad del sobrenombre toda la lucha en que se ve inmersa Amparo por dejar de ser la que los demás la condenan a ser. El “yo es otro” baudelaireano alcanza aquí su máxima expresión en función de una desilusionada pasividad y extrañamiento de sí misma puesto que, como sabemos, nuestra protagonista no alcanzará a “limpiar” su nombre, recuperando ante los demás su intrínseca inocencia, salvo en la coda final que habrá de anular la *Desillusionsromantik* dándole así la oportunidad de ser “otra” sólo a través del idealismo abstracto que simboliza el viaje. De ahí, que la tendencia al enmudecimiento que caracteriza a la protagonista otorgue al parlamento de los demás personajes una importancia capital en cuanto a su extensión acorde con el multiperspectivismo que moldea el estatuto de la protagonista. La ausencia de voluntad, fruto de su decidida introspección, deja escasas ocasiones para el pronombre *yo*, si no es para negarse a sí misma, lo cual define el rasgo de vaciamiento en la pintura de la heroína y la necesidad de prestar la máxima atención al modo en que los demás esculpen su otredad a través del diálogo. El juego onomástico sirve a los personajes para proyectar sobre ella sus voliciones o intereses, así como para modelar las acusaciones de que la hacen objeto. Comenzando por Ido, empleando el “señoritas” (tratamiento de disponibilidad al matrimonio) para aludir a las hermanas y el recurrente “Amparito” (hipocorístico) de don Francisco, el de “Emperadora” (sobrenombre) que desde *El Doctor...* emplea Felipe, pasando por el “Amp...” (onomatepéyico) que emite Rosalía al asabentarse de que Agustín desea casarse con ella, hasta el ulterior “Amparito” con que Caballero le ordena guardar su ropa, la nómina galdosiana experimenta múltiples e interesantes mutaciones que tendremos ocasión de analizar en el relato. Por tanto, nuestro análisis a través de la polionomasia se conforma en función de dos instancias:

Parlamentos de los demás personajes, culpando y exculpando a la heroína, y apelativos afectivos o insultantes, combinados con el sobrenombre y las variaciones del nombre.
--

Expresiones de la protagonista, uncidas al pronombre <i>yo</i> y al verbo <i>ser</i> en sus conjugaciones y combinaciones.
--

También la novela que imagina Ido del Sagrario, como una sentencia de don Francisco ofrecen, como ocurriera en los cambios de título de las obras de Miquis, renovado juego a la polionomasia. “*Del lupanar al claustro*” se titula la obra que Ido se apresta a pergeñar como moraleja del relato (cap. 38). Por su parte, Thiers propone intitular el matrimonio entre Amparito y Agustín (cap. 24) con “*El premio a la virtud*”. Incluso la obra teatral a la que asiste el matrimonio Bringas (cap. 4), se titula “*Dar tiempo al tiempo*”, siendo su autor Calderón de la Barca, apellido que se añade al ya pomposo de Rosalía Pipaón. El aspecto teatral o dramático se encuentra, no sólo en la afición de los Bringas al teatro o en la carta que envía Caballero conteniendo boletos para asistir a una función, sino también en los cronotopos de los “interiores ahumados”, con puertas que se abren y se cierran según la fábula, y en el recurso galdosiano de los diálogos dramatizados entre Ido y Centeno o el que sostienen los Bringas en el capítulo con que finaliza el relato.

7.2. Dualidades

El difuminado “bovarysmo” de Amparo, *se concevoir autre qu’il n’est* de la creación flaubertiana⁷⁹⁴, el acto de leer como fuente de sinsabores románticos o búsqueda de imposibles, que en nuestro estudio de *Tormento* corresponde a la dualidad capital de imaginación/realidad, se articula en la diégesis de muy distinto modo que alrededor de don Quijote, Emma o Ana Ozores, como impenitentes lectores. La imaginación desbordada por el exceso de lecturas se presenta en la novela antropomorfizada en la figura de Ido del Sagrario quien, como autor personaje, genera el discurso de la interliterariedad o tema que hemos denominado Naturalismo vs Romanticismo. Por tanto, las dualidades seleccionadas a continuación son las que, a nuestro parecer, mejor articulan la investigación sobre el ser cervantino en Amparo.

Realidad/ ideal	Acción/ pasividad	Interés/ generosidad	Mujer objeto/ser	Matrimonio/ concubinato	Revolución/ huida
--------------------	----------------------	-------------------------	---------------------	----------------------------	----------------------

Estas dualidades se orquestan a lo largo de toda la diégesis, adquiriendo en el relato tal variedad morfológica que resulta más fructuoso ceñirse al análisis del texto en busca de las que constituyen el carácter de la heroína a lo largo del *tempo* de la peripecia.

⁷⁹⁴ C. Clavería, «*Flaubert y La Regenta*», en J. Martínez Cachero, *Leopoldo Alas “Clarín”*, (ed.), Madrid, Taurus, 1988, p. 184.

7.3. Cronotopos

Los espacios abiertos de *El doctor...* se transforman ahora en sofocantes interiores de casas y habitaciones, estrechando el cerco sobre la protagonista, al modo en que ocurriera con Miquis pasando del Observatorio, los paseos en coche y la pensión de doña Virginia hasta quedar atrapado en casa de Cirila. Amplitud seguida de reducción espacial con sus correspondientes connotaciones de apertura a las posibilidades del relato y al nacimiento en nebulosa del héroe, desembocando en la ulterior escena con Felipe e Ido montados en el coche de alquiler tras el féretro de Miquis. En cambio, los principales cronotopos de *Tormento* absorben casi todo el espacio exterior, materializando los “interiores ahumados”, tal como ocurre en la conciencia de Amparo, para reducirlos a cuatro escenarios fundamentales en los que discurren las fluctuantes tensiones del argumento en el desarrollo de sus temáticas (ser/parecer, identidad de Amparo y naturalismo vs romanticismo).

Casa de los Bringas	Cuarto de las Beatas	Aposento de Polo	Dormitorio de Agustín
---------------------	----------------------	------------------	-----------------------

En *Tormento*, disponen de mayor espacialidad y, por tanto, de libertad genesiaca, Ido y Centeno en el diálogo inaugural, en sintonía con el parecer, así como la pareja en la estación de trenes despidiéndose rumbo a Burdeos, inaugurando la renovada oportunidad del *ser*. La casa de los Bringas simboliza la esclavitud y humillante servidumbre de Amparo. En el cuarto de las Beatas se verifican los enfrentamientos entre las huérfanas, negando aquella en que podría haberse convertido Amparo en reminiscencia de Isidora. En el aposento de Polo, la heroína actúa su tristemente silencioso desnombramiento. El dormitorio de Agustín, decorado con ricos muebles y abalorios, transmite la noción de suntuosidad en la que vive el americano. Significativo cronotopo interior para provocar la malsana envidia de Rosalía y escenificar el intento de suicidio, como paradigma de todo aquello de lo que no llegará a beneficiarse nuestra Cenicienta.

7.4. Motivos

La selección de los motivos, viene determinada por aquellos que mejor revelan la doble identidad de Amparo/Tormento y la tercera identidad auspiciada por el final abierto de la novela en el análisis de cuanto venimos exponiendo, sin que ello signifique que la elección de otros motivos fuera aconsejable para ilustrar distintas temáticas encontrándose en la

diégesis otros tan significativos, como las cartas, los sueños y delirios, el dinero, el número tres, pasajes de la Biblia⁷⁹⁵, el retrato del padre, la caja de música, etcétera.

Destaquemos el trío de motivos que presentan mayor incidencia en la concepción identitaria de la protagonista, para después efectuar una somera articulación de los mismos, ilustrando los aspectos que pretendemos investigar mediante el análisis textual.

Limpieza	Guante	Garabatito
----------	--------	------------

La limpieza de la casa del clérigo, como extensión de la que realiza en casa de Rosalía o en el cuarto de las Beatas, y en la que tan acerbamente se sumerge Tormento en su visita a Pedro Polo, recuerda la antigua costumbre religiosa de enviar a los lavaderos, a veces de por vida, a las descarriadas para con ello “limpiar sus pecados”. Limpieza también relacionada con el agua bautismal y la culpa/inocencia en el desnombramiento de Amparo como Tormento. Lógicamente, el motivo de la limpieza se relaciona con el agua y con imágenes de las que don Benito se vale continuamente, como son el agua mineral, el baño en que Nicanora ve a las hermanas, la pócima del suicidio, los grifos del baño en casa de Agustín, las lágrimas como expresión de la desilusión romántica, o la lluvia limpiando la suciedad de la ciudad, que corresponde a las de viscosidad que atormentan a Ana Ozores. El agua también está presente en el verbo y la acción de Polo en su intento por “ahogar” a Tormento⁷⁹⁶, en el contraste entre las lágrimas que vierte Amparo y la incapacidad del cura para llorar, y en el consejo de Rosalía a su Cenicienta para que se “desahogue” en su compañía. Todos ellos son motivos operando en la antinomia fundamental del ser/parecer acogiendo los supuestos valores que don Benito pone en entredicho; pecado/purificación, honor/deshonor y convención/revolución. Aspectos que conducen las dualidades hacia el tercio excluido de la libertad que un Galdós benevolente proporciona en la “inmoral” huida de los amantes contrapuesta a la “moral gruesa”.

⁷⁹⁵ Cuando en el capítulo octavo, los enamorados comentan las láminas de la Biblia, Agustín lee en voz alta una leyenda “Y he aquí un varón cuyo aspecto era como el de bronce” (p. 198), ilustrando así el que Amparo vea en él a la “Providencia hecha hombre” (p. 321) como ansiada salvación. “This is Ezekiel 40.3 (...) 40.1 (y) 48,35 (...). The salvation and restoration of Israel proclaimed in these chapters of Ezekiel resemble the social, economical and psychological salvation that Amparo might see in Agustín”. D. F. Urey, “Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós’ *Tormento*”, AG, Año XX, 1985, p. 52.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

El motivo del garabatito, claramente relacionado con el oxímoron y su resolución en espiral, es la mínima partícula por medio de la cual se le revela a Agustín el pasado de su amada. Figura al pie de la carta de despedida de Amparo y en las cartas de Polo que la maliciosa Marcelina arroja al fuego, alcanzando a vislumbrarlo Caballero entre las llamas. Además de conformarse como motivo estilístico, el término “garabato” aparece profusamente en la correspondencia entre ambos escritores, a través de las mutuas e irónicas alusiones a sus jeroglíficas escrituras.

Entre las numerosas quejas respecto a la imposible caligrafía de las misivas intercambiadas, permítasenos extraer un fragmento de aquella de Galdós (posterior al 13 noviembre 85) que, a nuestro parecer, contiene una mayor carga humorística.

...recibí y descifré con gusto y el trabajo de siempre, su gratisima y egiptológica carta del 13 de noviembre. Sus cartas tienen para mí doble encanto, porque a más de ser la expresión de la amistad, el misterio en que las envuelve la endiablada letra de V. las hace más interesantes. Créalo V., eso de coger una carta de amigo, y leerla de corrido como se lee el cartel de una tienda, es muy soso. ¡Cuánto más hermoso recibir un papel lleno de garabatos!, y prepararse a los goces puros de la adivinación, y decir: “ya pillé esta frase”, ir conquistando sílaba a sílaba el reino misterioso de la escritura caldea o ariana. Crea V. que cuando concluyo de enterarme de una de sus cartas estoy tan orgulloso que me dan ganas de presentarme candidato a la Academia de Inscripciones de Francia, pues me tengo por un Champollion, u otro cualquiera de esos sabios que han descornado el velo de la antigüedad”⁷⁹⁷.

La cita contiene términos de gran interés para ampliar la comprensión del motivo del garabatito. Descifrar los vacíos de la diégesis con la cocreación; entregarse a la “adivinación”, “ir conquistando” y “pillando” el significado implícito para descorrer “el velo” o velos de todo lo que se nos oculta en la novela, cuya máxima expresión es la confesión de Amparo, que resulta inaudible o elidida en el relato. Intento lector de desciframiento que, sin duda, constituye el “doble encanto” de interpretar el “misterio” en que el autor “envuelve” la paradójica identidad de nuestra heroína. El motivo resulta transparente, puesto que el sobrenombre de Tormento nunca llega a ser íntegramente sustituido por el de Amparo, salvo en la coincidente letra “o” final seguida del crucial garabatito y su rizo. Ello demuestra que, a continuación de la total circularización como síntesis de la dualidad polionomásica Tormento/Amparo, se añade la dimensión de la

⁷⁹⁷ Galdós, en «Sesenta y seis...», [Rubio y Smith], p. 151.

espiral o coda que en el texto viene simbolizada por la huida final. La identidad de Amparo no se conforma pues ni como culpable ni como “perfecta casada”, sino a tenor de una tercera opción que solamente puede encontrar ocasión de autorrealización dejando atrás la desilusión, fuera del espacio y el tiempo de nuestro país.

El guante que confirma la sospecha de Marcelina y el descubrimiento de Amparo en casa de su hermano relacionado, después, con la hipócrita caricia de la mano de nuestra heroína por parte de Rosalía, abunda en la dualidad shakespeariana de ser o no ser culpable ni inocente, enriqueciendo la dualidad de ausencia/presencia de la protagonista, quien habrá de re-conquistar su perdida/ansiada identidad en otro espacio y temporalidad, a través de la ideal entrega amorosa.

El guante parece resumir todo aquello que venimos analizando, sobre la concavidad caracterial de Tormento y su medrosidad al intentar infructuosamente rellenar con parlamentos y acciones su vacío interior. Vacío que, sin duda, forma parte de la finalidad artística de nuestro autor con objeto de impulsar tanto lo que hemos venido denominando cocreación, como la opción salvadora del final. Objetivo que, acudiendo nuevamente al epistolario galdosiano, se nos revela con meridiana claridad. Sabiéndole a poco, la reseña de “Clarín” sobre *Nazarín* (1895), negando que el asunto fuera “una sátira evangélica, muy velada”, don Benito explicita que los vacíos, tanto del texto como del estatuto de nuestra protagonista son, incluso en su producción posterior, una operación estructural y estilística tan buscada como premeditada.

aunque el pensamiento capital continúa velado, como deben estarlo los pensamientos fundamentales de toda obra estética⁷⁹⁸.

7.5. Isidora y Amparo

Habiendo advertido que la búsqueda de la identidad no se juega de la misma manera en héroes y heroínas, comparemos los momentos cervantinos entre nuestra primera y última protagonista. Recordemos que la importancia del autobautismo resulta clave en el carácter y la biografía de Isidora Rufete, quien constantemente superpone a su nombre el que simboliza su incitado anhelo aristocrático; ser reconocida como Isidora de Aransis.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 186.

Al igual que Isidora, “en la fiera realidad” de sus aventuras, se encuentra Amparo durante casi toda la extensión de la novela, salvo en su desenlace. Cuando la Rufete se des nombra ya ni acepta su original nombre tan redomadamente negado por *La desheredada*, aunque frente a don José de Relimpio y por su hijo consienta en llamarse “Isidora a ratitos”⁷⁹⁹. Negación y aceptación que realiza mediante su provocadora voluntad, tanto interior como exterior. El des nombramiento de Tormento, por el contrario, presenta una única oportunidad a la protagonista para negar su nombre enfrentándose a Polo pero de nuevo limitada a su voz interior. Se trata, además, de una declaración que surge como respuesta a la brutalidad con que él la trata, o sea, circunstancial y efímera. Cuando se atenúa la agresividad del clérigo viendo llorar a la heroína, Amparo tampoco alcanza a afirmar con la misma rotundidad aunque sea para sí su nombre verdadero. Percibe que en su entorno nada ha cambiado y que habrá de seguir sintiéndose amenazada hasta el punto de afirmar la n oluntad en su intento de suicidio. En las distintas diégesis novelísticas, la muerte sorprende a Máximo y Miquis mientras que el resto de protagonistas la experimentan simbólicamente. Como analizamos en el primer estudio, la “muerte” de Isidora consiste en subrayar su entrega a los diferentes amantes, lanzándose a las calles matritenses para entregarse a la anonimidad de la prostitución. En cambio, la “muerte” de Amparo la transforma en amante del amado generando una “Vida nueva”, entreverada con la imposibilidad de convertirse en la “perfecta casada”, opuesta a la “moral gruesa” denostada por don Benito. Su nueva condición implica, por tanto, la “muerte” del amor santificado y aceptado por la convención, de acuerdo con los adulterados modos de ser que imperan en la sociedad, la cual se niega a aceptarla en su seno, conformándola como parte de la “turba”. Se disuelven las opciones del ansiado casamiento, el monjío y la prostitución, como hebras del intertexto folletinesco, así como las oportunidades de Rosalía para seguir atormentándola, de Refugio acusándola, de don Francisco comprendiéndola, de la pobreza limitándola, rebasados todos por el amor que la amalgama a Agustín y troca lo que parece huida en gesto revolucionario, pues, la dicotomía del ser y parecer alcanza, inclusive, a la interpretación lectora. El final del relato coloca así, entre comillas, esa “Vida nueva” a la que accede, lastrada por la necesidad de abandonar el país. En el plano histórico, el envés del desenlace subraya la Nebulosa inicial a través de su renovada condición marginal, y en el del idealismo abstracto revela la *anagnórisis* anímica al ser recuperada por el único que de verdad le importa, Caballero. En su conquistada

⁷⁹⁹ Galdós, *La desheredada*, p. 467.

autonomía, Amparo se libera de la *Desillusions-romantik* y del tiempo bergsoniano de su ensimismamiento circularizado, así como reafirma su incapacidad para pronunciar el “tú” en sus encuentros con Polo, cambiando el negativismo del “yo es otro” rimbaudiano por la versión amorosa de aquel “yo del tú” que definiera la fraternal relación de Miquis y Centeno. En el discurso de la Edad de Oro quijotesco, la huérfana de Sánchez Emperador da con la oportunidad del “tuyo y mío” cervantino en el progresivo descubrimiento de la unidad de gustos, preferencias y deseo de vivir aquel amor tranquilo que la une a Caballero. Fusionados en el ideal amoroso ambos acceden a la *autognosis* diltheyana, trocando su posición vital, o vacía “vividura”, por la “vivencia” en que confluyen los planos de la psique y el espíritu, generando así una doble significación;

o, como nos ha enseñado Lukács, (actuando) una búsqueda de valores o reevaluación, que consigue su objetivo a pesar de su fracaso aparente⁸⁰⁰.

Nuestra anterior alusión a Dilthey resulta excelente ocasión para aclarar que ya desde *El doctor...* siempre nos referimos al filósofo germano en relación con la protonovela. S. Gilman alude a Dilthey, como relevante estudioso del género novelístico en los años veinte del pasado siglo. En la cita anterior, Gilman destaca el aspecto de la cocreación como elemento consustancial de la historicidad lectora desde el *Quijote*, lo cual comprende la teoría de la recepción y su noción del horizonte de expectativas. También A. Close, considera a Cervantes, “en su calidad de anticipador intuitivo de Dilthey”, en la estela de A. Castro, Ortega, Bergson y otros, como paradigmático artista de la subjetividad, por la cual “las cosas dejan de ser meras *cosas* y se convierten en estímulos de la aversión o el deseo; en materia de los ideales; en satisfacción de las necesidades”⁸⁰¹, tal como acaece en la incitada psique de Amparo. Valga esta somera explicación para recordar que, en ningún momento, hemos considerado los conceptos de vivencia y autognosis de Dilthey, relacionados con nuestro autor ya que, cronológicamente, difícilmente podía figurar entre las lecturas de don Benito o sus coetáneos.

Balanceada entre la *Desillusions-romantik* y el idealismo abstracto, la presente novela, no solamente termina en un final abierto sino que en su espiral se nos convoca a perseguir con más ahínco el significado del desenlace, en este amago internovelístico que anuncia a

⁸⁰⁰ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 318.

⁸⁰¹ Close, *La concepción...*, p. 284.

Fortunata, puesto que interpretar la Nebulosa final en función del ideal amoroso, no solamente nos aproxima a la heroína de la espiritualidad sino también a esta, su émula atormentada. Creyendo en el “intent” de Galdós, en la humilde y azarosa “salvación” de la protagonista, a través del “extent” de la imaginación lectora, también creeremos en nuestra propia salvación. En lugar de “perdonar” a Madrid como hará una Fortunata transfigurada capaz de imponer su “idea pícaro” al entorno, la transformación de Amparo, si bien la salva de los demás, la obliga a abandonar el espacio histórico de la mascarada matritense como (prolepsis de) una hazaña metafísica, al parecer inverosímil, pero necesaria, para la recuperación de la espiritualidad perdida en nuestros tiempos novelísticos⁸⁰².

La realidad sociohistórica, como “materia novelable” de don Benito, propone el desenlace “inmoral” de *Tormento*, reflejando fielmente la situación de la mujer, quien todavía no había accedido a los beneficios de la educación y a la necesaria formación para desempeñar un trabajo que le permitiera ejercer su libre albedrío con objeto de ampliar el perímetro de su autorrealización. La Amparo culpable, aquella a la que se le exige la actitud heroica del folletín, se enfrenta en la diégesis a la Amparo perteneciente al naturalismo galdosiano, sin acceder a la síntesis;

one becomes the other in a process which forever turns back on itself.
Amparo/Tormento is neither one or the other, neither virtuous or sinful, but
a third thing...⁸⁰³.

Esta reflexión de Diane F. Urey, sobre el vaivén identitario incardinado a la discontinuidad o los vacíos del texto, nos induce a investigar esa “tercera cosa” en la cual habrá de transformarse nuestra protagonista. Para nosotros, tal como venimos adelantando, Amparo acaba por constituirse como tercio excluso, cual lábil representante del idealismo abstracto. Para comprobarlo, acudamos ahora a la presentación de los momentos cervantinos en el hipertexto galdosiano, en busca de la conformación de esa tercera identidad, que el autor articula en la densidad de una segunda capa; el metatexto de la interliterariedad o naturalismo vs romanticismo.

⁸⁰² Gilman, *Galdós y el arte...*, pp. 318-9.

⁸⁰³ Urey, «Repetition...», p. 55.

8. Momentos de la identidad

Comenzando el análisis textual, enhebrado a los momentos identitarios cervantino-galdosianos, conviene advertir que la densidad de la novela nos obliga a elidir parte de la peripecia y alejarnos de los caracteres secundarios. Para que ello no redunde en un empobrecimiento de la investigación, primero prestaremos la máxima atención al estudio de los personajes según el orden de aparición. Una vez hayamos hecho referencia a Ido del Sagrario, Felipe Centeno “Aristóteles”, Rosalía Pipaón de la Barca, don Francisco Bringas, Agustín Caballero, la protagonista y su hermana Refugio, empresa que nos conducirá hasta el capítulo décimo, cambiaremos nuestra metodología “tomando en peso” sólo aquellos personajes, acciones y diálogos que más interesan a nuestra propuesta. Lógicamente, será Amparo, como protagonista femenina, directamente relacionada con Isidora y Fortunata, el eje de nuestra investigación. Y, tras ella, quien actúa su potencia identitaria transformándola en otra, o sea, Agustín Caballero.

Al seleccionar determinadas expresiones se advierten ya las significativas pero escasas ocasiones en que la heroína se pronuncia. Sobre todo, utiliza el pronombre *yo* frente a Polo y con Caballero y, en el resto de ocasiones, lo emplea para negarse a sí misma. El siguiente cuadro resume, por tanto, todo aquello que venimos vertiendo sobre la introvertida identidad de la protagonista, quien solamente accederá al *ser* mediante la amorosa *anagnórisis* de Agustín.

1. Nebulosa	Cap. I p. 142 “Señoritas Amparo y Refugio”
2. Bautismo	Cap. XIII p. 245 “¡Ah, Tormento, Tormento...!”
3. Desnombrarse	Cap. XVI p. 268 “Ya no me llamo Tormento”
4. Aventuras	Cap. XX p. 296 “Yo no valgo lo que usted cree”
5. Noluntad	Cap. XXXIV p. 411 “Si no debía vivir”
6. Vida nueva	Cap. XXXIX p. 441 “Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa”.
7. Nebulosas	Cap. XLI p. 446 “¡Aquí la quiero tener, aquí!”

8.1. Nebulosa: “Señoritas Amparo y Refugio”

En el diálogo dramatizado entre Ido del Sagrario y “Aristóteles” que inaugura la novela se presentan, por boca del reaparecido escritor, las ambiguas claves que el autor propone como “engaño a los ojos” de la exégesis. Ya en el coche de alquiler, en el entierro del desgraciado Miquis, había anunciado Ido su despropósito de convertirse en autor de aquella “literatura hartamente fácil de componer”⁸⁰⁴. En *Tormento* continúa la misma imbricación entre la ficción realista y la literatura popular como marco diegético en el que habrá de rebotar la obsesiva psique de Amparo. Preponderancia folletinesca en la creación galdosiana que habrá de diluirse a partir de la invención por parte de Ido de la historia del “falso Pitúsín” al principio de *Fortunata y Jacinta*. En la continuidad del diálogo ambos se dan noticias de sus nuevas y respectivas ocupaciones, coincidiendo en las mejoras que gratamente les alejan de la experiencia de la casa-escuela de Pedro Polo. Ido ha dejado de ser un “desbravador de chicos” para transformarse en “autor de novelas por entregas” y su descripción del nuevo oficio, nos revela nuevamente el dominio galdosiano de la *parole*, tan admirada por “Clarín”. En trasunto irónico del *in fieri* del prolífico don Benito cuenta Ido:

Al acostarme, hijo, siento en mi cerebro ruidos como los de una olla puesta al fuego. Y por la calle, cuando salgo a distraerme, voy pensando en mis escenas y personajes⁸⁰⁵

“(Excitadísimo y sin atender a lo que habla Felipe)” el diálogo en monólogo del narrador en personaje, “enjareta” la imaginaria historia de Amparo y su hermana, en un fragmento de inexcusable transcripción.

Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas que, solicitadas de tanto goloso, resisten valientes y son tan ariscas con todo lo que les hable de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. Mis heroínas tienen los dedos pelados de tanto coser, y mientras más les aprieta el hambre, más se encastillan ellas en su virtud. El cuartito en que viven es una tacita de plata⁸⁰⁶.

A continuación, Ido “imagina” al “marqués” o Pedro Polo a quien escriben las huérfanas

⁸⁰⁴ Galdós, *El doctor...*, p. 457.

⁸⁰⁵ Galdós, *Tormento*, p. 137.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 139.

“en perfumado pliego”, rechazando por honradas el dinero que les envía; “una duquesa más mala que la landre” o Rosalía, la cual se nos avisa siente profunda envidia hacia las “huerfanitas”; y un “banquero” o Caballero como sinónimo de capitalista quien todo lo soluciona con “puñados de billetes”. Al final, asegura el escribiente que historias como esas se las inspira “la realidad”⁸⁰⁷. Al tomar la palabra “Aristóteles” comunica a su estrafalario amigo que ha de llevar una carta de su amo Caballero “a dos señoritas que viven solas”. Inmediatamente Ido entrevera ficción y realidad, acusando al amo de Centeno de ser “el pillo que quiere deshonorarlas”. Cuando al fin Felipe logra interrumpir la perorata, le aclara que su amo se llama Agustín Caballero y nada tiene de marqués. Insiste el escritor en ciernes hasta que el vocablo “billetes” se transforma en billetes de teatro. Al pedirle el sobre, descubre el fantasioso Ido que los nombres corresponden a sus vecinas; las “Señoritas Amparo y Refugio”, lo cual le sirve para descubrir que viven en su “misma casa” y exclamar:

Si en esa parejita me inspiro para lo que escribo...¿Ves, ves? La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia.

Las claves del juego creador entre imaginación y realidad están servidas. Pero en la antinomia que fundamenta el relato, condensada en el tema de la interliterariedad, cuenta también el punto de fuga al que Galdós alude desde estos primeros momentos de la narración; el azar que habrá de trastocar tanto la imaginación romántica como la realidad preconcebida.

La realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella, inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar los que tenemos tres cabezas en una.

Las “tres cabezas en una” ejemplifican el discurso del afán romántico, el naturalismo que se le opone, y una tercera opción de ambiguo significado, que refleja la tercera e inusitada solución que se le presenta a Amparo, resolviendo en ideal amoroso su maltrecha identidad. “Cabezas” que también remiten a la aparición de Agustín Caballero en el desliz sexual que cometiera Amparo en *El doctor...*, conformando el trío amoroso como núcleo del relato. La alusión de Ido al azar, reaparece por boca de “Aristóteles” cuando en el

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 140

ulterior diálogo dramatizado entre ambos, sentencie: “Todo sucede al revés de lo que se piensa”⁸⁰⁸.

Ido rechaza la recomendación de Centeno porque también alimenta su imaginación con realidades, aduciendo que “no tienen poesía”, lo cual provoca en él el deseo de comunicar a su amigo “¡... un secretillo!”⁸⁰⁹. Secretillo que ambos se negarán a revelar en la diégesis salvo que, según “Aristóteles”, Ido fuera capaz de elevarlo a poesía. La discontinuidad se instaura, convocando este primer y prometedor vacío.

Ido also whispers an unmentionable secret to Felipe, filling in the gaps in his knowledge, but not in ours. Polo is not at this stage alluded to⁸¹⁰.

Se renueva la taxativa opinión que expresara Ido al final de la anterior novela, negando que Centeno entienda nada de arte, pues, asegura el escribiente que la “poesía la “saca”, señalándose la frente, de esa “mina”. Queda, pues, el “secretillo” en suspenso, como corresponde a la manera folletinesca de cerrar los capítulos inaugurando nuevas expectativas. Y quedan ambas hermanas bautizadas mediante el término “señoritas”, o sea, dispuestas al matrimonio. Nebulosa del tratamiento que resulta bastante irónico teniendo en cuenta la preocupante situación económica o pobreza compartida de las hermanas que habremos de conocer conforme avance el relato. Situación preocupante a la que Amparo y Refugio darán soluciones diametralmente opuestas.

El segundo capítulo que inaugura la narración o “cuadro” está íntegramente dedicado por Galdós al personaje de Thiers, así como el capítulo catorce en que se explican las razones de la depauperada situación en la que ha caído Pedro Polo. Acudamos al tercer capítulo, dado que el segundo es una digresión sin ningún dato relevante sobre nuestra heroína.

El cronotopo de la casa de Rosalía es un hervidero de actividad. La primera alusión a Amparo resulta profundamente ambigua. Entregada a una limpieza “implacable”, la de Bringas avanza de estancia en estancia “con un pañuelo liado a la cabeza”,

ayudada de una amiga y de la criada de la casa.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 437.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁸¹⁰ Ribbans, «“Amparando...”», p. 503.

Pero la Nebulosa del nombre va a experimentar múltiples versiones. ¿Cómo alude don Benito a Amparo? Presentándola como “una amiga” pero al mismo tiempo que a la criada, con la “y” copulativa, de manera que la “amiga” resulta contagiada de la condición de criada. Después, el autor va perfilando la lenta separación, al denominar a Prudencia, como “Maritornes”⁸¹¹, con lo cual niega el emparejamiento de ambas a la par que motea el texto de una alusión directa (en el modelo intertextual de citas y alusiones de Benítez) al personaje de la protonovela. Dentro del trajín de la limpieza se nos presentan varios motivos que, más adelante, irán adquiriendo un mayor peso significativo. Destaquemos uno de ellos, el polvo que “vuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz”, porque de polvo estará cubierto el aposento de Polo que Amparo limpiará con la misma fruición que lo hace ahora, en los cronotopos de la casa de Rosalía o después en su cuartito de las Beatas. La limpieza y todo lo que va asociado con ella, ostenta una función simbólica en relación con la mancha o vergonzoso secreto de su pasado que, celosa y desesperadamente, guardará Amparo a lo largo de casi toda la novela. Pareciendo la “amiga” una “criada” pero ya separada de Prudencia, Amparo se nos presenta por su nombre al tiempo que resulta jaleada por Rosalía, quien desde su primer parlamento enjuicia el quehacer de la muchacha.

Amparo, ¿pero qué haces? Te tengo dicho que no empieces una cosa antes de acabar otra. Más fuerza, hija, más fuerza. Parece que no tienes alma... Vamos, vivo... Yo quisiera que todas tuvieran este genio mío... ¿Pero qué haces, criatura? ¿No tienes ojos?

Esta inaugural arenga de Rosalía denota, desde el primer momento, su convicción de que Amparo no sabe lo que hace, tanto respecto a la limpieza como en su vida; que empieza una cosa sin acabar otra. En paralelo, revela que ya que no se ha deshecho del todo de Polo y, sin embargo, sueña con una nueva vida; su carácter ya nos queda sensiblemente anunciado en ese “no tienes alma”, como si no corriera sangre en sus venas. El “genio”, como voluntad del carácter, es inherente a la que así lo declara; y, en definitiva, Amparo no sabe lo que hace, porque no es como su cruel señora tía. Equivalente arenga lanza a Prudencia quien en su condición servil se conforma como “inútil”⁸¹² por ser asalariada mas no pariente, por lo cual vamos percatándonos de la catadura moral de la señora de la casa.

⁸¹¹ Galdós, *Tormento*, p. 153.

⁸¹² *Ibíd.*, p. 154.

Después de Amparo y Prudencia, le toca a Rosalía quejarse de Felipe Centeno; “bobo”, “hijo” y “chiquillo” continúan siendo los mote que recibe “Aristóteles” desde *El doctor...*, en continuidad con presentarle siempre como una personalidad imberbe, apocada o peterpaneana de la que, sin embargo, también emergen actos de inusitada madurez.

La primera frase que escuchamos de la protagonista; “Don Francisco, que a estos clavos se les han torcido las puntas”⁸¹³ no puede ser más prosaica y, sin embargo, contiene ya el participio “torcido”, que tan claramente anticipa y apunta a la “torcedura” que habrá de experimentar su biografía, junto a los “clavos” puntiagudos que metaforizan en prolepsis su tormento interior.

En el diálogo de la pareja Bringas figura la tarea de colgar los cuadros que sostienen el parecer o aparentar lo que no se es, coyuntando su vivencia a la de aquellos personajes con los que tanto desea igualarse, desde el “árbol genealógico de los Pipaones”; “su Majestad”, “O’Donell”, “Narváez” y hasta el “Cristo de la Caña”, cuyo “manto rojo” hace juego con el uniforme de alabardero, con que figura, en cuadro próximo “Juan de Pipaón”, abuelo de la de Bringas. Esta excursión o digresión narrativa por el afán de linaje de la señora, nos presenta en paralelo la importancia que esta otorga a la apariencia. Cuestión que habrá de concentrarse en su enfermiza afición por la vestimenta, la cual jugará papel tan destacado en *La de Bringas* y que, desde ahora, interrelacionamos con el motivo del guante de Amparo, pues, el relato utiliza la vestimenta como una extensión descriptiva, tanto metonímica como metafórica, del talante de la sociedad matritense,

putting on apparel and appearance, of covering and uncovering, as integral parts of his characterization of the major personages on the novel⁸¹⁴.

Los cuadros que coloca la pareja Bringas “cubren” el denodado interés de Rosalía por aparentar, en oposición a la “desnudez” que habrá de conformar el entorno y la apariencia de la heroína, persiguiendo la acumulación matérica de casas, decoraciones, objetos, joyas y vestimentas en detrimento del *ser* o vida interior, tendentes a uniformar a los miembros de una sociedad para distinguirles, sobre todo, según su atuendo. Y, claro, para ser vista en toda esa su apariencia revestida, necesita Rosalía la mirada del otro, como bien expresa a la

⁸¹³ Galdós, *Tormento*, p. 155.

⁸¹⁴ Chad C. Wright, «La eterna mascarada hispanomatritense: Clothing and Society in *Tormento*», *Anales Galdosianos*, Año XX, 2, 1985, p. 25.

señora de García Grande, mientras la pasea por su recién arreglada vivienda, confesando: “Yo quiero vecindad por todos lados”⁸¹⁵

Caricaturesca es toda esta escena, culminante en los elogios que la de Bringas hace de su propia casa, elogios que las mismas cosas que se le ocurren hacen parecer irónicos (...); paso en el que pensaba yo al relacionar este capítulo con el costumbrismo burlesco finisecular⁸¹⁶.

La llegada a casa de Rosalía, de su primo, Agustín cierra el tercer capítulo, creando la expectativa folletinesca, para comenzar el siguiente continuando con la Nebulosa del nombre, equivalente al trío en el que don Miguel balancea la nómina de su caballero, “que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada” (o) Quesada”⁸¹⁷. Ambigüedad polionomástica que el mismo narrador relaciona con la clase social de la heroína:

Difícil es fijar el escalón social que en la casa de Bringas ocupaba Amparo, la Amparo, Amparito, la señorita Amparo, pues de estas cuatro maneras era nombrada⁸¹⁸.

El vaivén, zigzagüe u oxímoron galdosiano entre estas cuatro versiones coloquiales del nombre de la protagonista, adquiere una reveladora funcionalidad dinámica respecto al esfuerzo de la heroína por no perder su amenazada pertenencia a la clase media.

“Amparo” (neutral treatment), “la Amparo” (excessive familiarity addressed to someone taken for granted), “Amparito” (condescending attitude of superior to inferior), “la señorita Amparo” (marking her as a member of the middle class)⁸¹⁹.

Neutralidad, seguida de familiaridad como coartada de las humillaciones, superioridad connotando la diferencia social y, finalmente, el tratamiento respetuoso pero indeterminado, dependiente de la ideal “moralidad” folletinesca que se espera del comportamiento de la heroína.

En las páginas siguientes descubrimos la confusión de Amparo como sirvienta-amiga, al conocer la relación que mantiene con la familia Bringas, en su condición de “amparada” por don Francisco según encargo de su padre fallecido, el conserje de la Escuela de

⁸¹⁵ Galdós, *Tormento*, p. 161.

⁸¹⁶ Montesinos, *Galdós*, pp. 119-20.

⁸¹⁷ Cervantes, I, 1, pp. 33-4.

⁸¹⁸ Galdós, *Tormento*, p. 163.

⁸¹⁹ Ribbans, «“Amparando...”», p. 504.

Farmacia. Sobresale la explicación de la inquina que le profesa Rosalía, a quien recuerda como “¡un portero!” y la “filiación progresista” como datos a los que la gran señora opone sus amadas “libreas del Estado y las de Palacio”⁸²⁰, viendo en la existencia de las muchachas de la “turba”, como Refugio o Amparo, inmejorable ocasión para distinguirse de la misma. Previamente, el narrador se explaya en la dura situación de la mujer para después retratar los vicios de aquella sociedad “puntillosa” y “linfática”. Instaladas las huérfanas en casa “reducida” y “barata”,

hicieron ese voto de heroísmo que se llama vivir de su trabajo. El de la mujer sola, soltera y honrada, era y es como una patente de ayuno perpetuo; pero aquellas bien criadas chicas tenían fe, y los primeros desengaños no las desalentaron. Muy mal lo hubieran pasado sin la protección manifiesta de Bringas, y la más o menos encubierta de otros amigos y deudos de Sánchez Emperador.

En el oxímoron estilístico galdosiano al “voto de heroísmo” de la mujer de su tiempo sigue el retrato, esta vez nada ambiguo, de aquella sociedad que permitía la marginación, descentramiento o abandono de la mujer pobre. Una sociedad distraída por un elemental nepotismo, animada por individuos arribistas que, sin duda, alcanza en la diégesis a erigirse como protagonista, al modo en que opera la Vetusta clariniana respecto a Ana Ozores o, como analizamos con anterioridad, recortando a los personajes en dadivoso perímetro, de manera que el medio abandona toda suerte de anonimato para antropomorfizarse y fundirse a la densidad de los caracteres;

en esta sociedad, digo, no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones. Los bien relacionados lo esperan todo del pariente a quien adulan o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean.

“En esto de vivir bien relacionada”⁸²¹ que don Benito señala como máximo objetivo de Rosalía, en cuyo ahondamiento *La de Bringas* llevada de la “locura crematística” resultará no sólo adúltera sino que rozará la prostitución, puesto que no habrá de perder su condición de “bien casada”, se encuentra ya el destino de Refugio, en contrapunto de Amparo. Montesinos apunta a “la fuerte corriente de prostitución” europea de aquel entonces;

⁸²⁰ Galdós, *Tormento*, p. 165.

⁸²¹ *Ibíd.*, p. 164.

pues si en todas partes el trabajo de la mujer se pagaba mal, la prostitución pasados los montes, podía dar resultados increíbles –estamos en 1867, la gran época de aquella hetairía francesa que (...) creó un tipo de mujer que pudo anidarse cómodamente en una cierta capa de la burguesía⁸²².

En la narración, no solamente la díscola Refugio será el flagelo de Rosalía en la siguiente novela, sino que Francia simboliza también aquel territorio libertino, en oposición a la libertad que simboliza el desenlace, contagiando así la huida de la pareja de la “moral gruesa” cuestionada por don Benito. En el aspecto social, se puede decir que el único trabajo que entonces podía proporcionar a la mujer autonomía y una cierta pertenencia a la burguesía era este de casarse, sí, pero con todos, tal como figura al final de *La desheredada*. Por tanto, vaivén de Amparo entre Isidora y Fortunata, apuntando a esa otra insegura identidad o “tercera cosa” en que se resuelve su biografía.

La imbricación del soterrado odio que Rosalía siente hacia su protegida, con la pintura de aquella sociedad “puntillosa” y “linfática” nutre sustancialmente el cuarto capítulo demostrando fehacientemente la posición estética moralista de don Benito. Destaquemos, sin embargo, algunas expresiones aisladas de incuestionable valor para la exégesis. En renovado interés por el tema educativo, el autor advierte que los rasgos de Rosalía provienen de “su perversa educación moral” y que su envidia se muestra en muy “variadas formas y peregrinas manifestaciones”, para después avisarnos de que don Francisco “Bringas no era así”⁸²³ aunque más de una vez lo veamos como simple extensión de su mujer. Como habremos de descubrir, él no acertará a ser sincero consigo mismo ni cuando proteja a Amparo, balanceándose constantemente en irónica doblez hasta el ulterior capítulo del relato, temeroso siempre del “genio” de Rosalía.

Habiendo abandonado Refugio la supuesta protección del disímil matrimonio, recibe ya aquellos adjetivos que conforman la tensa distancia que mantendrá con Amparo, pues por ser “su carácter algo bravío (...) “amaba la independencia”. Relevante alusión, puesto que seguidamente figura una de las más significativas justificaciones de la pasividad de nuestra heroína.

⁸²² Montesinos, *Galdós*, p. 102.

⁸²³ Galdós, *Tormento*, p. 166.

Amparo, humildísima y de carácter débil, continuó amarrada al yugo de aquella gravosa protección. Tuvo además bastante buen sentido para comprender que la libertad era más triste y más peligrosa que la esclavitud en aquel singular caso.

En la marea de reiteraciones y discontinuidades galdosianas, esta aceptación de la protagonista adensa el porqué de su falta de determinación. A través de esta temprana decisión de aguantar como fuese su situación de “esclavitud”, comprendemos mejor la desbordante actividad psíquica que le impedirá actuar, petrificándola en su interioridad por mucho que la opinión pública del resto de los personajes la zarandeen.

Mientras aquella sociedad se dedicaba a superponer vestimentas a su vacío anímico, Amparo dedicaba gran parte de su jornada a coser por mandato de la de Bringas. Dato que habrá de convertirse en revelador, puesto que también se relaciona con el desesperado intento de “remendar” su pérdida de la virginidad por desgraciada obra de Pedro Polo. Y en nuevo bucle ¿qué accedía a regalarle Rosalía a su protegida? los “pingajos” que le echará en cara Refugio cual migajas de supuesta bondad.

En ropa de uso, rarísimas eran las liberalidades de Rosalía porque ella la apuraba tanto, que al dejarla no servía para maldita cosa. Pero no faltaba un jirón sobrante, pedazo de faya deshilachada o de paño sucio, los recortes de un vestido, retazos de cinta, botones viejos.

Fragmentariedad estilística a través de la discontinuidad y conciencia de la desilusionada psique de Amparo hecha jirones, “deshilachada”, cual “pañó sucio”, junto a “recortes”, “retazos” y “botones viejos” con los que vemos pobremente ataviada a la heroína, tratando de agarrarse como puede a los márgenes de una comunidad hipócrita, decidida a expulsarla de su seno incluso a través de su aspecto.

Each of the major characters within the novel is concerned with the uniform which society requires him or her to wear in order to belong to the inner circle. These literary personages participate, through their masks or social disguises, in what Galdós calls “la eterna mascarada hispanomatritense”⁸²⁴.

Subtema de cubrirse y descubrirse que guarda sobresaliente relación con el motivo del guante inflado por Marcelina y la desnudez de la mano que hipócritamente acariciará Rosalía al tratar de tranquilizarla una vez hecho público el defenestrante “secretillo”.

⁸²⁴ Wright, «La eterna...», p. 25.

Una vez expuesta la manera en que el avaro don Francisco acumulaba los exiguos emolumentos con que no siempre pagaba el trabajo de la protagonista, la descripción de las monedas participa metonímicamente de la de los jirones de ropa regalados por la nada “liberal” Rosalía, pues “eran pesetas ya muy gastadas y los cuartos más borrosos” desvalorizados por la falta de relieve⁸²⁵, como borrosa será la identidad de Amparo aun sobrepasado este momento cervantino de la Nebulosa.

El personaje de don Francisco, discurre constantemente entre su comprensión hacia la protagonista y la cobardía frente a su mujer. Desde la mezquindad que le une a la Pipaón espera que su primo Agustín, el indiano enriquecido, corra con los gastos del “colegio y del piano de Isabelita”. Advirtiendo a Rosalía de que han de ser más cautelosos en su trato con Caballero, aconseja Thiers:

Mucho tacto con él, que estos caracteres huraños suelen ser en extremo perspicaces y desconfiados⁸²⁶.

Los primeros datos del *document humaine* denominado Agustín Caballero, no solamente sirven para retratar la relación prosaica que la pareja mantiene con su primo venido de América, sino también para ir sembrando fragmentariamente la posterior etopeya y prosopografía de uno de los integrantes del trío. El talante “huraño” ya es un juicio contra el primo por su escasa afición a la vida social que en tanto anima al matrimonio, y que sea perspicaz y desconfiado colabora a que cuando Agustín descubra el deshonesto secreto de su amada estemos lejos de presagiar el idealista desenlace del relato.

El capítulo quinto se inicia con la descripción de la cotidianidad de la heroína acudiendo diariamente a la irónica dirección de la “Costanilla de los Ángeles”, donde habita la “perversa duquesa” Pipaón de la Barca, en compañía de su acobardado cónyuge e Isabelita y Paquito, quien se revelará como digno heredero de la huera oratoria de Manolito Peña, en compañía de su amigo Joaquinito Pez. Como en espejo deformante e irónico prosigue el narrador omnisciente dando cuenta de los rasgos que configuran a su criatura:

⁸²⁵ Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, p. 168, nota 20.

⁸²⁶ Galdós, *Tormento*, p. 169.

Allí la vemos siempre la misma, de humor y genio inalterables, grave sin tocar en el desabrimiento, callada, sufrida, imagen viva de la paciencia, si esta, como parece, es una imagen hermosa; trabajadora, dispuesta a todo, ahorrativa de palabras hasta la avaricia, ligeramente risueña si Rosalía estaba alegre, sumergida en profundísima tristeza si la señora manifestaba pesadumbre o enojo.

“Siempre la misma” para incidir en su capacidad de sufrimiento. Nada temperamental para ejercer la paciencia que requiere su desamparada situación. “Ahorrativa y “avara”, como don Francisco, cual adjetivos de su escasa y entrecortada habla. Dispuesta a manifestarse “ligeramente risueña” porque no tiene motivos para la verdadera alegría, en cambio siempre “dispuesta” a deslizarse por el extremo de una “profundísima tristeza”. El carácter de Amparo, hasta este momento en Nebulosa, emerge lentamente como heroína de la desilusión, confinando su pensamiento a su interior, prefiriendo el silencio a la más mínima manifestación de sus emociones y sentimientos, digamos, cauterizada ya por su sacrificada dependencia de los Bringas.

El neutral nombre de Amparo salpica las exigencias de una Rosalía martirizante hasta arribar a la “felicísima” idea que se le ha ocurrido a la señora.

Pues sencillamente que debías meterte monja. Con tu carácter y tus pocas ganas de tener novios, tú no te has de casar, y sobre todo, no te has de casar bien⁸²⁷.

La recomendación del “monjío” aparece por primera vez como malintencionada solución a la depauperada situación económica de la heroína, para después adquirir sentido de penitencia por boca de Ido del Sagrario. También aparece “el dote”, necesario para ingresar en el convento que, después se transforma en las cantidades que Caballero adelantará de cara al matrimonio con Amparo. Que “no te has de casar bien” apunta a que la señora da por hecho que Amparo no tiene ninguna oportunidad de ser querida por nadie, por tanto, incide de lleno en la actitud condescendiente de Rosalía sintiéndose superior a su protegida.

⁸²⁷ *Ibíd.*, p. 171.

En busca de benefactores económicos para su peregrina idea, la Pipaón de la Barca pasa de “*la Señora*” (Isabel II) a Caballero, observando la cautela recomendada por Thiers en el trato con el primo.

Yo se lo he de decir con maña a ver qué tal lo toma. Es la flor y nata de los hombres buenos; pero como tiene esas rarezas, hay que saberle tratar. Siendo, como es, tan dadivoso, no se le puede pedir nada a derechas. Es desconfiado como todos los huraños, y a lo mejor te sale con unas candideces que parece una criatura. Hay que ser, como yo, buena templadora de gaitas para sacar partido de él...

Para animar a Amparo, Rosalía no encuentra mejores prueba de la generosidad de Agustín que recordarle a su protegida que tuvo a bien regalarle un sombrero y que “hoy” mismo ha de traerle “billetes para el Príncipe”. En este momento de la diégesis, la llegada del primo desata la locuacidad de Rosalía, haciéndose patente el dominio galdosiano de los diálogos. Las recomendaciones de la señora al americano, incardinadas en su para ella “desgarbado” aspecto, vuelven a dar la máxima importancia a la vestimenta. Pero Caballero no comulga con las preocupaciones por la apariencia y se defiende argumentando que está ya viejo, que está bien como está, y que los consejos de su pariente se le antojan “melindres”, rematando su rechazo con:

Pásmate de lo que te digo: he vivido quince años sin ver un espejo, o lo que es lo mismo, sin verme la fisonomía y sin saber cómo soy.

Espejo a su imagen y semejanza habrá de ser Amparo pues mediante el ideal amoroso Caballero reconocerá su mismidad y sabrá, finalmente, quién es. Autognosis que solamente alcanzará en la fusión anímica con su amada, pero antes habrá de transformar su talante de *áurea mediócritas*, en su vano intento de ser reconocido por la sociedad matritense, hasta llegar al mismo y profundo descreimiento que, desde el principio, afecta a la Emperadora.

De la descripción de Caballero interesan a nuestro estudio ciertos datos fundamentales sobre su aspecto físico y temperamento. Entre ellas se encuentran el “cansancio vital” del “yanki rudo”, fruto de su “apostolado colonizador” labrando “las potentes civilizaciones del mundo hispanoamericano”. La “vigorosa constitución física” que remite a una naturaleza fuerte, equivale a la del concupiscente Pedro Polo, siendo ambos hombres curtidos y maduros. La torpeza y su dificultad para mantener una “conversación sobre motivos ligeros y agradables”, es decir, aquella su escasa afición a la conversación

superficial, provoca que Rosalía le aconseje otras maneras para triunfar en su idolatrada sociedad. A Agustín, que llevaba “una vida retirada y no sostenía relaciones constantes más que con sus primos los Bringas y con dos o tres amigos del comercio y banca de Madrid”, se le antojaba tan “tediosa la vida de la capital” que aprovecha un “proyecto de negocio” en Burdeos para librarse del, para él, asfixiante ambiente que le rodea⁸²⁸.

El “yo soy así” de Miquis, reaparece en el parlamento de un Caballero rechazando taxativamente los cuidados de apariencia maternal que le recomienda su prima. Rechazo que resuelve rotundamente al declarar: “la verdad no tengo maldita gana de ser de otra manera”⁸²⁹. La voluntad de Agustín surge pues de la timidez y la torpeza que le caracteriza o rasgos que le amalgaman con la que será su prometida. Temperamento que sus primos respetan en función de todo lo que imaginan pueden conseguir y consiguen de la magnanimidad de su pariente americano, equivalente a la generosidad que demostrara Amparo en *El doctor...* y que, en la presente novela, se trasmuta en muda aquiescencia frente a las turbias maneras de Rosalía por poseer los abalorios y vestidos que Agustín destina a su enamorada.

Agustín entrega a Rosalía ya no sendas butacas “para la función de esta noche en el Príncipe” sino tres, contando con que también les acompañará Amparo. Cuando ante la sorpresa de la de Bringas, Caballero señala a la Emperadora con tímido gesto, la señora, que cree tener en sus manos el destino de la protagonista, exclama:

«¿Esta?... Por los clavos de Cristo, Agustín. Si ella no va, ni quiere, ni le gusta, ni puede» -manifestó Rosalía, dando a las ventanillas de su nariz toda la dilatación posible⁸³⁰.

Si aquel al que evidentemente gusta ni menciona su nombre, Rosalía da un paso más cosificándola a través del humillante demostrativo. El irónico narrador recupera el apellido silenciado nombrando a la heroína como “la chica de Sánchez”, mostrando la bajeza de los pensamientos de la Pipaón. No contenta con oponerse al “dislate” de Caballero, revela la señora el futuro que aguarda a su Cenicienta.

⁸²⁸ *Ibid.*, pp. 173-5.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 177.

¿Cuál es la afición, el deseo de esta infeliz? ¿No sabes? Tú que has de saber si siempre estás en babia. No tienes penetración. Otro cualquiera habría comprendido que Amparo está demente por hacerse monja... Eso se cae de su peso, porque verdaderamente, no puede, no debe, no está en circunstancias de aspirar... (...) Tú, si no te ponen las cosas delante, así, en la punta de la nariz, no las ves⁸³¹.

Al considerar a Caballero como ciego por no haber intuido el falso deseo de hacerse monja por parte de la heroína, el narrador efectúa una prolepsis de largo alcance, puesto que ciego aparecerá Agustín cuando los demás descubran antes que él la verdad del pasado de la protagonista y ciego pero a la inversa continuará también cuando, haciendo caso omiso de la convención de “moral gruesa”, decida llevársela con él.

Fracasan las argucias de Rosalía para que Caballero actúe como “el solterón rico” que dote a la sobrina “pobre”, pues, el indiano “herido en su sensible corazón” anuncia que ha de marcharse. Previamente la de Bringas ha devuelto el tratamiento a su desprotegida, denominándola “señorita monja” ya que, al parecer, Amparo no podrá “aspirar” a nada mejor que a esta retorcida solución.

A excepción del diálogo que inaugura la novela, desde el segundo al quinto capítulo, el narrador cronista, “protegido “por la máscara de moralista, se autoexplica o teoriza en excursos parafilosóficos” para, arribado al sexto, instalarse “en la omniscencia, desde la perspectiva de Rosalía”⁸³². El sexto capítulo es la prueba de que en *Tormento*, Madrid se conforma cuasi como actante, antropomorfizándolo don Benito a través del generoso perímetro con que dibuja a los personajes fundidos con el medio, tal como elogiara “Clarín” en su reseña titulado al conjunto como “fauna rebautizada”.

Bringas, o sea Thiers, la mujer de caoba, la hermana de Amparo, el padre Nones y demás figuras secundarias son todas de movimiento, hablan y se portan como los mortales de su orden, y contribuyen a la vida de realidad del cuadro en su conjunto⁸³³.

Agustín, Amparo y Pedro Polo encarnan ahora los defectos y virtudes de aquel cinismo social denunciado por el autor. El procedimiento dramático ya analizado en *El doctor...*,

⁸³¹ *Ibíd.*, *Tormento*, p. 178.

⁸³² Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, pp. 68-9.

⁸³³ “Clarín”, «*Tormento*», [Sotelo] p. 134.

trayendo a primer plano los personajes o distanciándolos del mismo, se reitera en *Tormento* a través de escenas. Por ejemplo, hemos conocido a Rosalía en su entorno y rutina, y ahora la escuchamos hablando para sí, mientras Polo todavía en sombras se mostrará plenamente en el capítulo décimo cuarto.

Tormento deviene pues un “drama de lectura” y un “cuadro de la vida y las pasiones humanas”, como dijo Galdós respectivamente de *La Celestina* y de *Ricardo III* en el (...) prólogo a *El abuelo*⁸³⁴.

Valga esta breve alusión a los ocultamientos galdosianos tras las máscaras del trío narrador para en adelante ceñirnos a todo aquello que interesa a nuestra propuesta intertextual en torno a la identidad protagónica. Destaca en el capítulo la sorprendente idea de Rosalía de casar a su hija Isabelita con Caballero imaginando la desaparición de don Francisco. Idea que amplía la catadura moral del personaje, “la mujer que mejor ha pintado hasta ahora Galdós”, y que se hará aun más incisiva cuando ella misma coquettee con el primo Agustín, dejando atrás su falsa actitud maternal. La irrupción de Joaquinito Pez y Paquito Bringas, este último como émulo de Manolito Peña, raptado por “la bruja de las taravillas”, incide nuevamente en la huera retórica que denostara Galdós en *El amigo...* y *El doctor...* Preocupado don Francisco por el futuro de Isabelita, pues, confía ciegamente en que a Paquito le aguardan grandes triunfos, logra que Caballero costee la formación pianística de la niña. Se sigue el interés morboso de Rosalía por la locura de los vestidos en su “delicioso” “tormento” de encajar el corsé para así igualarse “a una duquesa”⁸³⁵, la cual, desde la voz de Ido, desde la literatura popular, ya no nos cabe duda habrá de mostrarse como “más mala que la landre”⁸³⁶.

Sobresale en el capítulo la callada obediencia de Amparo y la redomada ambigüedad del narrador desde la voz de Rosalía, designando a la Cenicienta como “parásita” y saliendo los Bringas de su casa para presenciar la función teatral con que se abre el séptimo capítulo. El gusto por figurar de Rosalía redobla la teatralidad de la escena conteniendo una admirable etopeya de su carácter calculador e interesado, redoblado por la avaricia de

⁸³⁴ Barjau y Parellada, en B. P. Galdós, *Tormento*, p. 70.

⁸³⁵ Galdós, *Tormento*, p. 189.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 140.

don Francisco quien solía dejar las comidas en una “escasez calagurritana, por cuyo motivo estaban los chicos tan pálidos y desmedrados”⁸³⁷

En el siguiente capítulo se dará el encuentro a solas de la futura pareja, pues, Agustín acude a casa de sus primos convencido de que en ella encontrará a Amparo ejerciendo de cuidadora, mientras los señores asisten a otra función teatral costada por el indiano. Trocado el natural diálogo por monólogos narrativizados en paralelo, debido a la mutua timidez de ambos, en este compartir gustos e incapacidades temperamentales, Amparo da en hojear la Biblia donde lee en voz alta un párrafo que remite a la restauración política de Israel a través de Ezequiel; “*Y he aquí un varón cuyo aspecto era como el de un bronce*” experimentando una visión de la magnificencia del templo de Salomón, tal como apuntara Diane F. Urey.

La referencia religiosa proveniente de la visión de las láminas y la lectura de textos bíblicos, prepara la transparente frase que para sí pronunciará Amparo en el capítulo vigésimo tercero ya consolidada, aunque momentáneamente, la relación amorosa.

Ella, por su parte, le miraba a él como la Providencia hecha hombre⁸³⁸.

Desde la atalaya de esta reveladora expresión, el estudio del progresivo enamoramiento entre Amparo y Caballero adquiere significados determinantes, puesto que la demorada graduación con que se conforma en la diégesis está en relación directa con los caracteres; silencio o pasividad de la heroína y lentitud o incapacidad de Agustín para verbalizar su declaración amorosa, imantadas por el rasgo temperamental en el que, desde el primer momento convergen; la timidez. De ahí, los innumerables tanteos en la aproximación del enamorado inaugurados en esta su primera intentona, perteneciente tanto al *Eros* como al *Philos*, que le llevarán hacia la generosidad y la confianza del amor en *Ágape* o sintonía con el utópico desenlace en ideal amoroso.

Volviendo al texto, “el hombre más tímido del mundo iba a ser locuaz y comunicativo” pero la atracción que Agustín siente por Amparo le atenaza hasta enmudecerle, de tal modo que será la antiheroína quien rompa el hielo inquiriendo sobre su vida en América. Se

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 321.

amplía aquí la experiencia aventurera de Caballero, contando a Amparo su paso por Tamaulipas, Nueva León y Brownsville, como experiencias que sirven a Amparo para manifestar su temor hacia “las culebras venenosas y otros animaluchos, tigres, elefantes...”, revelando la mención de los paquidermos, que Agustín aclara con suavidad, la ignorancia en que vive la Emperadora. En estos momentos es Amparo la que va dando a su pretendiente motivos de diálogo, haciendo gala de una insospechada facilidad para conversar. Aspecto que alude a la confianza que, desde el primer momento, le inspira el primo de los Bringas.

Agustín prepara el terreno, declarando que desconoce si ha de volver a aquellas, para Amparo, peligrosas tierras, lo cual sirve para que ambos dialoguen sobre sus respectivas ataduras en contraste con la ansiada libertad. La pregunta sobre si se va a “meter monja” da pie a que ella revele que es idea de Rosalía y también para que aluda a lo que más interesa; su dilatado parlamento sobre la situación en que se encuentran las mujeres como ella.

¡Ay! don Agustín, dichoso el que es dueño de sí mismo, como usted. ¡En qué condición tan triste estamos las pobres mujeres que no tenemos padres, ni medios de ganar la vida, ni familia que nos ampare, ni seguridad de cosa alguna como no sea de que al fin, al fin, habrá un hoyo para enterrarnos!... Eso del monjío, qué quiere usted que le diga, al principio no me gustaba; pero va entrando poquito a poco en mi cabeza, y acabaré por decidirme...⁸³⁹.

Se duele Agustín de que se transforme en religiosa, estrenando el plural con un “no lo consentiremos” dilatado en radical perorata contra las que juzga atrasadas costumbres, en paralelo con el narrador cronista moralizante, que sólo ofrecen esa triste salida a Amparo.

¡Hacerse monja! Eso es de países muertos. Mendigos, curas, empleados; ¡la pobreza instituida y reglamentada!... Pero no; usted está llamada a un destino mejor, usted tiene mucho mérito.

Insiste Caballero en la injusticia que le merece el monjío, contrastando la pobreza de Amparo (lo que le viene dado), con “las altísimas prendas”⁸⁴⁰ (lo que podría hacer) que se le antoja guarda la Sánchez Emperador o futuro soñado del cual resultará Agustín enamorado mediador.

⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 200-1.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 201.

Eros asoma en los labios del noble seductor al añadir a sus requiebros la exclamación “¡Y tan guapa!”. Niégase la humilde Amparo a tanta y gentil adulación, provocando el envalentonamiento del conquistador, engarzado a las entrecortadas declaraciones del yo de Agustín.

Yo no soy amable, yo no soy fino, no, no soy galante. Yo soy un hombre tosco y rudo, que he pasado años y más años metido en mí mismo, al pie de enormes volcanes, junto a ríos como mares trabajando como se trabaja en América. Yo desconozco las mentiras sociales, porque no he tenido tiempo de aprenderlas. Así, cuando hablo, digo la verdad pura.

La definición que hace de sí mismo Caballero es justamente lo que está ausente de los parlamentos de Amparo. Su carácter indeciso, le impide dar voz a su ser hasta que se enfrente a Pedro Polo. Mientras tanto, será Agustín quien enarbole aquellas ideas, juicios y convencimientos que habrán de converger con los de ella. Descartando las “asperezas” formativas de la ruda vida llevada por Caballero, Amparo acierta a expresar cómo es su sueño.

A mí lo que me gusta es la tranquilidad, el orden, estarme quietecita en mi casa, ver poca gente, tener una familia a quien querer y quien me quiera a mí, gozar de un bienestar medianito y no pasar tantísimo susto por correr tras una fortuna que al fin se encuentra, sí, pero ya un poco tarde y cuando no se puede disfrutar de ella.

Así como en el parlamento de ella se encuentra reflejado, en ida y vuelta, el querer en la familia, así Caballero “estaba encantado. La conformidad de las ideas de Amparo con sus ideas debía darle ánimos”⁸⁴¹ para vencer su timidez y declararse, pero la propensión a la mudez, que hasta ahora solamente había afectado a la Emperadora, se adueña de su ánimo, de manera que el autor finiquita el capítulo por medio de un jocoso cierre creando así nuevas expectativas.

Los mudos suelen ser elocuentísimos cuando se dicen las cosas a sí mismos⁸⁴².

Estamos, por tanto, en presencia del amor a través de cuya autenticidad, don Benito se permitirá el *tour de force* del azar, dando así una oportunidad al sentimiento que embargara

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 203.

la creación del carácter de don Quijote siempre platónicamente enamorado de Aldonza/Dulcinea, pues,

de acuerdo con las teorías renacentistas aceptadas por Cervantes, el elemento vital y animador del orden cósmico, de la Naturaleza, no es otro que el Amor.

Como sentenciara con rotundidad el mismo protonovelistas en el entremés titulado *La guarda cuidadosa*; “el comer y el casar han de ser de gusto propio”. Juicio en el que redundará su criatura Marcela, afirmando que

siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso⁸⁴³.

Como voluntaria y libre será la decisión de la Emperadora acompañando a Caballero rumbo a Burdeos, así como su voluntad, casi ausente en la diégesis, se manifestará con el mayor ahínco al negarse a reanudar la relación con don Pedro Polo. De momento, retengamos que la creencia cervantina sobre el amor consiste en que lo puede todo:

Tres puntos centrales acepta Cervantes: que el amor es, como dice Américo Castro, “la máxima esencia vital”, que el amor es todopoderoso también; que el amor es y debe ser libre, “tesis de combate cervantina”⁸⁴⁴.

Todopoderoso amor que guiará firmemente la idea pícaras de Fortunata, y que también aletea en *Tormento* como intervención providencial contra el parecer en que viven sumidos los demás personajes del relato, en el que vemos hermanadas las creencias cervantinas con el “mundo moral social” conformado en escorzo por don Benito a la ambigua manera de don Miguel, pues, en Galdós:

No sabemos realmente hasta dónde pueda llegar el mar insondable de la ironía cervantina; cada actitud espiritual es criticada y reducida por la contraria⁸⁴⁵.

Lo cual supone remitirnos de nuevo a las distintas capas oximorónicas galdosianas y, sobre todo, a la interliterariedad del tema Naturalismo vs Romanticismo, aquí bien alejado del *ars oppositorum*, salvo en la coda o punto de fuga del antepenúltimo capítulo.

⁸⁴³ Cervantes, I, 14, p. 142.

⁸⁴⁴ J. Rodríguez-Puértolas, *Galdós. Burguesía y revolución*, Turner, Madrid, 1975, p. 67.

⁸⁴⁵ Castro, *El pensamiento...*, p. 139.

Después de esta imprescindible digresión ¿cómo evoluciona el amor entre Amparo y Agustín? El noveno capítulo contiene la declaración amorosa que Caballero había pergeñado en soledad. La que no escucharemos nunca más que en su pensamiento, como reflejo en prolepsis de la obsesiva conciencia interior que se desatará en Amparo, acuciada por la reaparición de Polo en su vida. Entre las expresiones clave del enamorado en su imaginaria declaración se recrea, significativamente ampliada, aquella que lograra transmitir a la mujer deseada:

Amparo, usted debe aspirar a una posición mejor; usted no está bien donde está, en esta servidumbre mal disimulada; usted tiene mérito, usted...⁸⁴⁶.

La pobreza contrastada con las “altísimas prendas” pertenecientes al plano espiritual, se completan ahora con la “posición” social” a la que Amparo debe aspirar. En Agustín los requiebros que lanzara a Amparo descienden al plano real, reconociendo la “servidumbre” injusta en la que malvive la Emperadora, para terminar la frase en suspensión con renovada ascensión al “mérito” abstracto. En este imaginario diálogo en monólogo narrativizado de Agustín, la mención del “tristísimo desconsuelo de su virginidad” encabeza su rechazo de los encuentros amorosos que se le presentaron en su larga estancia americana. Abominando de Brownsville, uncido al amor matrimonial de *Philos*, en el discurso propio del *áurea mediócritas*, argumenta su desapego de aquellas tierras salvajes.

La corrupción de costumbres, propia de un pueblo donde el furor de los cambios lo llena todo, hace imposible la vida familiar⁸⁴⁷.

La salvaje vida de la que ha huido Caballero, presenta a sus ojos aquellos defectos morales que motivaron su vuelta a Madrid, dejando atrás aquellas primitivas costumbres que considera detestables.

Allí el amancebamiento y la poligamia y la poliviria estaban a la orden del día.

En la “poliviria”, neologismo galdosiano por “poliandria, observamos contenida la idea de cantidad. No en vano la acusación que inhabilitará a la aspirante de la “perfecta casada” parte de un solo encuentro con el clérigo, en la tarde que Polo ordenó salir a Centeno de la casa-escuela, por el cual Amparo percibió cierta cantidad. Encuentro del que la

⁸⁴⁶ Galdós, *Tormento*, p. 204.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, p. 205.

inmoralidad convencional extrae la funesta idea de que una mujer entregada sexualmente a un hombre, habrá de multiplicar dicho encuentro abarcando a “todos” los hombres. Prejuicio por el que el error de Amparo se escora hacia la sospecha de prostitución, dado el fenómeno de la “hetairía francesa” de la que nos advirtiera Montesinos, tan popular también en nuestro suelo. Prostitución con fama de provenir del país vecino, por la que se habían propagado expresiones como las que empleará Rosalía al predecir más adelante que, por ella, el primo Agustín podía casarse tanto con una “fuencarralera” como con una “loreta de París”. Por tanto, Caballero ha pasado de las primitivas costumbres que imperaban entre México y Norteamérica a la eclosión de la prostitución europea, simultáneamente criticada y tolerada, sin apercibirse de que un gran número de mujeres sin recursos se vieron a menudo empujadas por la necesidad a practicar el denigrante oficio. “Ahora” se dice;

en la vieja Europa, pobre y ordenada, encontraré lo que me falta, sabré redondear mi existencia, labrándome una vejez tranquila y feliz⁸⁴⁸.

Amalgamada con “la vieja Europa”, la existencia de Amparo discurre, tal como la juzga Agustín, en la pobreza pero dentro de un orden, es decir, aguantando su situación de servidumbre y dependencia de los Bringas, en la más pura aceptación de su desgraciado destino. La idealización del indiano, creyendo a pies juntillas en el cuento de Cenicienta denominada por Thiers, “*El premio a la virtud*”, sigue por tanto los mismos derroteros que configuran la literatura sentimental defendida por Ido quien, escasamente revolucionario, en fiel vocero del folletín, condenará a la Emperadora según la convención con el título de su próxima novela; “Del lupanar al claustro”

A continuación, preso de la timidez que al igual que Amparo le aprisiona en su interioridad, Agustín imagina que prosigue su exposición evitando nombrar directamente a la heroína, sustituyendo su nombre de pila por el genérico “mujer”, al que progresivamente antepone “una” y “la tal mujer”, hasta que su fantasía convierte a Amparo en una niña a la que hubiera conocido desde que “era tamañita así”. El idealizado retrato de la amada culmina en el convencimiento de su honestidad.

No necesitaba yo de rebuscados antecedentes para saber que era virtuosa, prudente, modesta, sencilla, discreta, como no necesitaba de ojos ajenos

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 206.

para saber que era hermosa. Y créalo usted, por ser ella de cuna humilde me gustaba más; por ser pobre muchísimo más⁸⁴⁹.

Antes de arribar a la escueta declaración y propuesta de matrimonio, Agustín denomina a las aborrecibles “niñas llenas de pretensiones” que se supone ha entrevistado por Madrid como “noveleras”. De ahí que, en contraste, después de este tremendo esfuerzo verbal confinado a su pensamiento, haya reunido ya fuerzas para decirse las palabras que se le antojan imposibles de pronunciar: “*Yo me quiero casar con usted. Dígame usted pronto sí o no*”, librándose de ensayar aquellas “sacramentales y cursis de ‘yo la amo a usted’ no usadas más que en las novelas”⁸⁵⁰. La ironía galdosiana emerge aquí encubriendo el ideal folletinesco al cambiar aquel grandielocuente estilo retórico, por el que es propio de un hombre práctico habituado a que sean los hechos los que hablen por él.

Creuyendo que la autenticidad de sus sentimientos, tan extensamente argumentados, merecía ya pasar a sus atributos personales, Agustín declara su riqueza y ofrece a una ausente Amparo establecerse juntos “donde a usted le agrade”.

¿En Burdeos? Pues en Burdeos. ¿En la Meca? Sea. ¿Quiere usted vivir en Madrid? Me es igual. Le dejo a usted la elección de patria, pues hoy por hoy me considero desterrado... (...). Lo que falta le toca a usted.

Huirá Polo a El Castañar y a Filipinas; huyendo vino Agustín de la salvaje América; huye Amparo de su insaciable clérigo; dispuesto está ya Agustín para huir de Madrid si ese fuera el deseo de Amparo. Y a lo largo de la diégesis también Amparo expresará para sus adentros ese irrefrenable deseo de huir de la capital, lejos de la turbia “mascarada” del parecer.

Agustín permanece junto a Amparo en silencio, incapaz de extraer aquel esfuerzo declamatorio que tan extensamente había ensayado en soledad. La escena, después de esta digresión, se reanuda recuperando a Amparo en la lectura callada de un nuevo pasaje de los Salmos.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, pp. 207-8.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 208.

Estoy hundido en cieno profundo donde no hay pie; he venido a abismos de agua, y la corriente me ha anegado⁸⁵¹.

La cita bíblica esconde una alusión al inconfesable “secretillo” de Amparo, al principio anunciado y eludido por Ido a través de la elipsis o discontinuidad galdosiana, provocando en la Emperadora el súbito gesto de “cerrar bruscamente el libro”.

The passage which so disturb her is the opening verse of Psalm 69. The Psalm is a cry for help from the persecuted sinner who confesses to sin and shame and pleads for mercy, salvation and protection from vengeful enemies⁸⁵².

La cita bíblica es preludio de todo aquello que atormentará a la Sánchez Emperador a partir del retorno de Polo. La “pecadora” querrá gritar, pedir ayuda, confesar, avergonzarse, implorar el perdón para acabar a salvo, protegida de sus enemigos. Una dicha a la que no accederá sin pasar por el “tormento” de su soledad transformada en extravío, hasta que su “providencia hecha hombre” no la conmine a guardar sus míseros atuendos en un baulito.

La enmudecida declaración de Agustín se contrae en la sencilla frase que logra emitir contestando a la pregunta de ella sobre si piensa volver a Burdeos. Así “dejó oír el bueno de Caballero esta gallarda respuesta”:

Sí... pienso retirarme a Burdeos cuando pierda toda esperanza... cuando usted se haga monja⁸⁵³.

Amparo, “espantada”, “no sabía qué decir” como no sabrá qué decir a lo largo del siguiente capítulo, pues, Rosalía y don Francisco vuelven de la función teatral interrumpiendo el diálogo de los tímidos enamorados.

En el siguiente capítulo, todavía en el momento de la Nebulosa, el motivo de la limpieza que se iniciara en la mudanza y arreglo del cronotopo de la casa de Rosalía, adquiere un valor netamente simbólico. Truncado el diálogo entre Amparo y Agustín Rosalía, al ver el interés de Caballero por el “pequeñuelo” enfermo, se dice “¡Qué padrazo sería si se

⁸⁵¹ *Ibíd.*, p. 209.

⁸⁵² Urey, «Repetition...», p. 53

⁸⁵³ Galdós, *Tormento*, p. 210.

casara”. Esta continuidad diegética se fragmenta inmediatamente para presentar a Amparo y Rosalía en el “sábado de aquella semana”. El tono que emplea Rosalía vuelve a ser tan despreciativo como siempre. Después de asegurar que será Agustín quien la dote para entrar en el convento, dado el silencio de la heroína, nuevamente la espolea comparándola con “mujeres tontas o irresolutas” y, mencionando el sueño que imagina acaricia su protegida, le espeta: “¡Como no quieras que te salga por ahí un marqués...!”. Recordemos que ese fuera el título que otorgara Ido a Polo. Presagiando lo peor para su pariente, advierte la de Bringas sobre los peligros que acechan en Madrid, dando por hecho que el mayor peligro reside en la inercia de Amparo, ignorando que aquel coloquial “déjate ir y verás”⁸⁵⁴ actúa sobre el pasado de la muchacha con redoblado efecto.

A la hora de irse Rosalía la obsequia con “dos mantecadas de Astorga” ya invadidas por las hormigas, a la vez que le hace nuevos encargos. Amparo se entretiene esperando “la corta cantidad” de don Francisco, por lo cual la negativa este; “Por hoy, hija, no hay nada” se convierte, según el narrador, en la tópica frase con que uno se deshace de los “pedigüeños”⁸⁵⁵. Después, compara una y otra casa o cronotopos; la de Rosalía y el cuarto de las Beatas al que la Sánchez Emperador llega “abrumada de tristeza”. Lo cual, lejos de la impasibilidad recomendada por “Clarín”, genera una de esas incursiones hilarantes a las que nos acostumbra Galdós; “(que me digan que esto no es sentimental)”, cuyo valor más destacado consiste en conferir pleno sentido a la interliterariedad. La extensa descripción del cuartito de las Beatas, con “el espejo de azogue viciado”, como imposibilidad de reflejarse en nada, la caprichosa colocación del “tocador” por falta de espacio, junto al que coloca Amparo el “quinqué”⁸⁵⁶, “el retrato del papá de las susodichas niñas” y el desvencijado sillón en que la Emperadora se sienta, dan entrada a la descripción física de Refugio⁸⁵⁷ la cual “no podía”, sin embargo, “sostener comparación alguna con la “hermosura grave, a la vez clásica y romántica” de su hermana, resultando la mayor idílica y la otra “picaresca”.

En nueva digresión, se remonta el narrador a lo que pensaba Nicanora, mujer de Ido, y ambos vecinos de las huérfanas. Después de asegurar que si Amparito estuviera en manos

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 214.

de “buenas modistas, no habría duquesas (malas) ni princesas (sueño de Cenicienta) que se le pusieran delante”⁸⁵⁸, rememora la esposa de Ido cuando la viera en “los baños de los Jerónimos... Me río yo de las estatuas que están en el museo”. Esta discreta alusión de Galdós sobre la belleza femenina de la protagonista, se verá artísticamente superada en la creación de Fortunata.

El diálogo entre las hermanas, que se reanuda con la pregunta de Refugio sobre si Amparo ha logrado cobrar de los Bringas, desata la “filípica” de la menor. El parlamento de Refugio, de estilo cortado y seco, transmite el odio que Refugio profesa al explotador matrimonio del parecer⁸⁵⁹. El mal estado de las mantecadas de Astorga y otras menudencias donadas por Rosalía, dilatan el enfado de la muchacha que se negó a seguir trabajando para la “duquesa mala”. Las botas nuevas de Refugio son ya el nuevo motivo de discusión. Inquieta a Amparo el origen del dinero que ha necesitado su hermana para adquirirlas. Esta se defiende diciendo que se hizo con ella a cambio de una “falda de raso” y a la pregunta de si ha conseguido trabajo, contesta su hermana con que en la ciudad se habla mucho de revolución⁸⁶⁰. La discusión se ciñe a las constantes preguntas de la mayor sobre la inexplicable disponibilidad económica de Refugio. En medio de la desordenada casa, cuando la Emperadora busca las planchas, confiesa su hermana que las ha vendido junto a su mantón⁸⁶¹. La pequeña justifica su acción oponiendo lo que van a comer a las miserias regaladas por Rosalía. La enumeración afrancesada de los alimentos que efectúa Refugio a medida que dispone la mesa provoca la sonrisa de la hermana mayor, pero la noticia de que Refugio ha visitado Ha Ido disgusta a la heroína⁸⁶². El narrador se vale de esta anécdota, para insistir en que Ido se inspira en ellas para su novela; “dos huérfanas pobres, pobres y honradas, se entiende...”. Se figura Ido, cuenta Refugio, que Amparo lleva un diario y que él lo transcribe. La historia ficticia de la interliterariedad induce a Refugio a soñar que su hermana se casa con un millonario, cual prolepsis de la fábula y prueba de la intención autorial de la superposición de capas isotópicas. El sueño de su hermana origina la sonrisa espontánea de la Sánchez Emperador, pero la intención de Refugio de salir para presenciar una función teatral disgusta a Amparo, sobre todo, porque

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 218.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 219.

su hermana va en compañía de los Rufete⁸⁶³. Una clara alusión al apellido del que intentara librarse con denuedo *La desheredada*. Pero Amparo no es capaz de impedir que su hermana haga lo que se le antoje, de ahí que exprese en voz alta la verdad de su carácter:

Siempre hago propósito de no permitirte ir a ninguna parte, y mucho menos de noche. Pero no tengo carácter... soy tan débil.

Las reconvenciones de la mayor contra las costumbres que se le antojan disolutas de su hermana pequeña, reanuda la “filípica” de Refugio, quien denomina “pingajos” a la ropa vieja y hecha jirones que Rosalía regala a su protegida. Se desdice Refugio de todas sus falsedades y disimulos para confesar que gana dinero “honradamente” como “modelo de tres pintores... modelo vestido, se entiende”. Cubrirse y descubrirse con vestidos como lúdica operación entre el ser y el parecer, y aquí, Refugio “descubierta” por su hermana, en el trance de la desnudez para hacerse con recursos económicos. Desnuda como Amparo en el pasado desliz con Polo, imagen elidida que imaginamos en tanto habrá de soliviantar la conciencia de Agustín al conocer la pérdida de virginidad de su amada.

Amenaza Amparo con aquello que teme de sí misma “¡Ay! hermana, tú acabarás mal...”⁸⁶⁴. Por un momento, se impone la mayor y el diálogo, que había alumbrado algunas sonrisas, se transforma en violenta discusión. Será Refugio la más hábil, pues, estando en el secreto acabará acusando cruelmente a su hermana mientras esta no acertará ni a pronunciarse.

Si fueras mejor que yo, pase (...) pero como no lo eres (...) Paso a la señorita honrada, al serafín de la casa ¡Ah! no quiero hablar, no quiero avergonzarte; pero conste que yo no soy hipócrita, señora hermana.

Retoma el narrador a Nicanora para presagiar el futuro que espera a la más pequeña de las Sánchez Emperador, siendo el exceso de higiene relacionado con el motivo de la limpieza, aquello que la hiciera desconfiar de la honestidad de Refugio y el motivo que corona el capítulo décimo.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 220.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 221.

Esta que emplea tanto tiempo en lavarse, no puede ser cosa buena... Digan lo que quieran, la mujer honesta no necesita de tanta agua⁸⁶⁵.

Si recordamos las dualidades, en este momento de la Nebulosa, hemos entrevisto la desgraciada situación de Amparo, contrastada por la petición de matrimonio por parte de Caballero. La preocupante realidad de la protagonista recibe, por tanto, la visita del sueño que ni se había atrevido a concebir, la llegada de “la Providencia hecha hombre”. En la dualidad acción/pasividad, momentáneamente, la heroína se mantiene en la más absoluta inercia. En la de mujer objeto/ser, hemos conocido a la pícara Refugio, que sabemos habrá de deslizarse, como Isidora, por el peor camino. Mujer objeto es también, en estos primeros momentos Amparo, pues el amor que siente Agustín está animado por el deseo (Eros). Deseo que, dada la honestidad de su carácter, convierte en la muy decente petición de matrimonio (*Philos*) que tan dificultosa y abruptamente ha logrado verbalizar para sí. Las dualidades de mujer objeto/ser, matrimonio/concubinato y revolución/huida corresponden a los efectos que la reaparición de Polo vendrá a suscitar. Con ello, emergerá tanto la conciencia de Amparo en el vaivén de la *Desillusions-romantik*, como su incapacidad para confesar a Agustín la mancha de su pasado y el intento de suicidio, ambos auspiciados por la malhadada intrusión de la “mujer de caoba”, Marcelina, y la manipulación de Rosalía.

Al abordar el siguiente capítulo, descubrimos cómo serpentea y rebota el pensamiento de Amparo incapacitándola para tomar decisión alguna, en un primer atisbo de las características de la *Desillusions-romantik*. Al cuartito de las Beatas llega “Aristóteles” interrumpiendo las excitadas ideas que acosan a la heroína, con un sobre conteniendo billetes enviados por Caballero a su futura esposa. A instancias de ella, Felipe le contará cómo se ha convertido en criado de Caballero cantando las excelencias de la casa del americano, hasta que la mención de Ido del Sagrario acobarde a la protagonista, insinuando a Felipe la despedida, pues, teme que el autor de novelas sentimentales descubra con qué encargo ha llegado Centeno a su casa. La generosidad, rasgo sobresaliente en la desdibujada identidad de Amparo, adquiere relieve en la despedida del “doctor”.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 222.

Pórtate bien con tu amo y no le des disgustos, entreteniéndote fuera de la casa. No encontrarás otro arrimo como ese. Debes traerle en palmitas, debes ponerle sobre tu corazón...⁸⁶⁶.

La descripción que inaugura el capítulo, ofrece una primera aproximación al modo de pensar de nuestra heroína. Compara el narrador su mente con el movimiento de “las horas en el círculo del reloj”. ¿Adónde conduce este movimiento circular? Al pasado y al presente alternativamente, pero, si nos atenemos a la diégesis, ignoramos completamente el motivo de su desazón. La descripción resulta claustrofóbica pues “el maldito círculo no se rompía”. En lucha con “una sombra negra” los pensamientos de nuestra heroína se vuelven más frenéticos y veloces, “cual si fueran un fluido emparentado con la electricidad”. Para aumentar todavía más las expectativas lectoras “le quemaba una idea extraña... el convencimiento de que nunca más habría de dormir”⁸⁶⁷. El sonido de la “campanilla” refuerza aún más, si cabe, la jaula electrizada de su mente. El miedo genera una oscura prolepsis del intento de suicidio que advendrá.

¡Oh! si era, ella se arrojaría por la ventana a la calle⁸⁶⁸.

El juego oximorónico galdosiano, constreñido a la conciencia de Amparo, que tanto juego habrá de proporcionar a lo largo de la diégesis, aparece aquí combinado con la discontinuidad o recurso de la elipsis, pues, ¿quién teme que llame a su casa la heroína? Sólo más tarde descubriremos que la temida “sombra negra” representa a Polo enfundado en su odiosa sotana.

Una vez a solas, la indecisa Amparo descubre que la cifra enviada por Agustín supera en mucho a la que ciertos sábados le entregaban los Bringas. Contra el círculo del reloj se estrellan ahora las dudas sobre qué hacer con aquella cantidad. Si Felipe asegurara que su amo era un santo, la Emperadora añade para sí que también ha de ser “angelical, único” y que por ello no puede ofenderle devolviéndoselo. Pasa revista a sus muchas necesidades, contrapuestas a que el dadivoso enamorado,

⁸⁶⁶ *Ibíd.*, p. 232.

⁸⁶⁷ *Ibíd.*, p. 223.

⁸⁶⁸ *Ibíd.*, p. 224.

no lo hacía por vanidad de hombre rico; hacíalo por puro anhelo de caridad y amor⁸⁶⁹.

Recuerda la Emperadora su declaración antinómica; “me volveré a Burdeos, cuando pierda la esperanza...”. El zigzagueo de sus ideas van del convencimiento de que la ama y desea casarse a la sospecha de que ese dinero apunta a una posible deshonestidad.

¿Quería hacerla su esposa o su...?

Pero la dote prometida la tranquiliza y no le cabe duda de que las intenciones de Agustín son decorosas. Intenta darle las gracias escribiéndole una carta, pero todo lo que se le ocurre prontamente es desechado. Artística oportunidad para que nuestro autor parafrasee la sentencia realista y antirretórica de Buffon “El estilo es el hombre”⁸⁷⁰, tan opuesta a las cumbres melodramáticas que sueña con escalar Ido.

Todo cuanto se le ocurría resultaba pálido, insulso y afectado, como si hablara por ella un personaje de las novelas de Ido. Nada, nada de papeles escritos. El estilo es la mentira. La verdad mira y calla.

Resurge así el tema de la interliterariedad o Naturalismo vs Romanticismo, en consonancia con el afán “humanesco” por el que se decanta don Benito. Pero ¿qué ocurre con la existencia en Nebulosa de Amparo? Que su modo de mirar, es decir, de observar los acontecimientos, privada de voluntad para determinarse y actuar, habrá de proporcionarle intensísimos disgustos. En la diégesis, aquello que es conveniente para la estética realista, resulta absolutamente contraproducente para la biografía atormentada de la Emperadora. Claro que ese es el procedimiento que propicia la recreación del modelo de la desilusión. Así imbrica Galdós el trío de temas, avanzando por la fábula o peripecia, entretejiéndolos a través de la complejidad de las variadas hebras de sus técnicas. Difícil resulta dar cuenta del “rebullicio” con que don Benito concibe la extrema debilidad atormentada de los pensamientos que acucian a su criatura, lastrada también por la ingenuidad, pues: “Dejándose arrastrar por de su índole generosa, mostró los billetes”⁸⁷¹ a Refugio.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 234, nota 3.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 235.

El gesto de la protagonista, así como casi todas sus escasas decisiones, suscita un nuevo enfrentamiento con su hermana, puesto que la mayor pretendía darle algo del dinero de Caballero, a cambio de que observara un comportamiento más decoroso. La respuesta de Refugio incide directamente sobre la injusta situación de la mujer sin recursos y termina exigiéndole a su hermana determinada cifra para el día siguiente. Transcribamos los fragmentos más “realistas” para mejor sopesar el sueño que supone para la heroína llegar a contraer matrimonio con Caballero.

¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... Tú has dicho: «si trabajas...». ¿Pues no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria... Asegúrame la comida, la ropa, y nada tendrás que decir de mí. ¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y criada con cierta delicadeza? ¿Se va una a casar con un mozo de cuerda? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?... Y ya sabes, desde que la ven a una tronada y sola ya no vienen a cosa buena... La costura ¿para qué sirve? Para matarse... ¿Ese dinero lo has ganado tú haciendo camisas, bordando o poniendo cintas a los sombreros?... ¡Qué risa! ¿Te lo han dado los Bringas?... ¡Tendría sal! ¿Pues de dónde lo has sacado? ¿Hay debajo de las tejas quien dé dinero por darlo, por hacer favor, por caridad pura?... No, hija; a mí no me vengas con hipocresías... ¿Es que puede suceder que lluevan billetes de banco? Tampoco. Pues entonces habla claro... Chica, yo necesito treinta duros, pero los necesito mañana mismo.

Atendiendo a la intertextualidad con la protonovela, la primera frase de nuestra cita se relaciona con la dualidad mujer objeto/ser que el discurso de la Edad de Oro pronunciado por Don Quijote atribuía al tiempo en que la comunidad pertenecía al orden de la naturaleza y esta cubría todas y cada una de sus necesidades, por lo que la hermosura de una Marcela podía desentenderse de la porfía de Grisóstomo sustentada por la “primera madre”.

Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad⁸⁷².

En la pasada Edad de Oro, contando con el sustento de la naturaleza, honestidad y mujer iban de la mano sin que un Polo dispusiera de ocasión para satisfacer su deseo sexual por dinero. Y así como “el comer y el casar han de ser de gusto propio”, sólo aquella que anhelara más de lo necesario entraría en la senda de la perdición. La avidez de Refugio y

⁸⁷² Cervantes, I, 11, p. 114.

su impaciencia en obtener todo lo que desea, así como el incisivo interés por la vestimenta del parecer, llevarán a Refugio a la prostitución y a Rosalía al adulterio. Ya en tiempos de Cervantes, la vida en sociedad comenzaba a protegerse de los que consideraban “turba” o marginados. Sabemos que tanto una hermana como la otra, aun emparentadas con apellidos de la clase media, han perdido su escalafón social. La siguiente cita sobre la producción cervantina, nos sirve para abundar en la noción de “descentramiento” ilustrando el que también experimenta la heroína.

Vistos ya como otros, los que no pertenecen a la cultura dominante pierden la identidad propia para convertirse a la de la ideología dominante. El que no pertenece al centro, entonces, se ve expulsado no sólo a los márgenes de la sociedad sino a los márgenes de la consciencia, donde establece con lo central una relación de hostilidad, miedo y odio⁸⁷³.

En el tira y afloja entre las hermanas, la ira de la pequeña se afila hasta herir profundamente a la Emperadora, pues, la frase con la que la increpa contribuye a desvelar un grado más del terrible secreto de la heroína, en consonancia con las técnicas de la elipsis estructural o vacíos de la diégesis, dispuestos a la cocreación interpretativa.

Guarda tu dinero, hipocritona... No lo quiero... Me quemaría las manos. Es de pie de altar⁸⁷⁴.

Las pistas para acercarnos progresivamente a la inminente reaparición del clérigo se acumulan en escasas líneas, pues no satisfecha Refugio con haber provocado el retiro de Amparo para llorar a solas, tuvo a bien continuar desgranando sus crueles dicterios desde lejos.

Tiempo hacía que no aparecían por aquí dineritos de la lotería del diablo.

La ironía galdosiana arroja sus siguientes guijarros. Ahora no es difícil retrotraerse a *El doctor*... recordando la afición de la madre y la hermana de Polo a la lotería, en la cual ganara Amparo las pesetas que después, generosamente, regalara a “Aristóteles”. La reaparición balzaquiana de personajes, como destacase Ribbons, supone para Galdós la oportunidad de anexionar también los acontecimientos de una novela a otra.

⁸⁷³ Ruth El Saffar, «Voces marginales y la visión del ser cervantino», *Anthropos*, núm. 98-99 (1989), p. 59.

⁸⁷⁴ Galdós, *Tormento*, pp. 237-8.

Como advertimos, el discurso convencional que nutre la mente de Amparo, impidiéndole generar el propio para reaccionar y defenderse de aquellos tan dispuestos a defenestrarla, se vislumbra en la frase con que reconoce el “execrable dominio” que sobre ella ejerce Refugio, accediendo finalmente a entregarle el dinero.

Toma, perdida.

Disemia de “perdida” como se siente Amparo y “perdida” como será enjuiciada por casi todos cuando descubran sus intimidades con el clérigo de la casa-escuela. Ahora, el secreto tan celosamente guardado por la heroína también merece los adjetivos que contribuirán a desvelarlo. Al describir el momentáneo arrepentimiento de la dominante hermana, el narrador alude a la mancha pretérita como “herida sangrienta y dolorosa”⁸⁷⁵. Juego de la elipsis para aproximarnos lentamente al borroso motivo de la desesperación que acosara a la heroína al iniciarse los capítulos anteriores.

Según Montesinos, la fábula de la novela avanza hasta aquí “con celeridad desusada. Cuando Amparo va a ver a Polo y rompe definitivamente con él, ya puede considerarse novia de Agustín”⁸⁷⁶. Mas el enfrentamiento entre la heroína y su antiguo amante se dilata en el relato, alcanzando a los capítulos trece, quince y dieciséis, hasta que una nueva carta del antiguo maestro y sacerdote obligue a Amparo a volver a verle. “Lo de más fuerza en la novela”, según apuntara “Clarín” en su reseña, llegará, por tanto, a ser “angustiosísimo”⁸⁷⁷ desde la primera visita en el siguiente capítulo, hasta su definitiva salida del círculo de Polo, en compañía del mundano y comprensivo padre Nones.

Desde nuestra propuesta, en escasas páginas, ella será bautizada por su execrable perseguidor y en un sorpresivo arranque de voluntad, aunque para sí, será también capaz de desnombrarse. Los peligros y acechanzas que Amparo ve por todas partes, aunque resulten exacerbados por su desesperada incitación, realmente parten de los acontecimientos que entretejen la diégesis. En el siguiente capítulo, la descripción del estado de ánimo de la Emperadora se remansa. Es domingo, Amparo no trabaja, Refugio se muestra más conciliadora y por la noche decide visitar a Ido, haciendo caso omiso de las

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, p.238.

⁸⁷⁶ Montesinos, *Galdós*, p. 107.

⁸⁷⁷ *Ibíd.*, p. 102.

recomendaciones de la mayor por evitarle. El lunes vuelve Amparo al cronotopo de su desgraciada vida en la “Costanilla de los Ángeles” y lo primero que descubre es que Rosalía ha visto a Marcelina Polo. Nueva amenaza que inquieta sobremanera a Amparo. De acuerdo con el carácter de la señora, “la duquesa mala” ya había tenido ocasión de contar a la de Polo que su protegida pensaba meterse a monja. Que la de Bringas se demore en continuar su explicación forma parte del placer que experimenta al acosar a

Amparo (que) aguardaba más muerta que viva.

En la soledad interior, al comprobar que Caballero no se presentaba, deduce la heroína que su carácter es temeroso y tímido como el de ella misma. La similitud entre los futuros amantes es una constante que el texto va condensando despaciosamente, de manera que al llegar al súbito desenlace, no les sea necesario intercambiar más que el prosaico diálogo sobre el baulito. La afinidad de caracteres va perfilando un profundo sentimiento de complicidad, destinado a superar las múltiples pruebas a las que les somete la peripecia.

Él también era débil, sobre todo, en asuntos del corazón, y afrontar no sabía las situaciones apuradas.

En su lugar, se presenta Torres, personaje que mira intensamente a Amparo quien actuará como correa de transmisión, seguido de Mompous, en el descubrimiento del angustioso secreto de la Sánchez Emperador. De vuelta al cronotopo del cuartito de las Beatas, a la asustada heroína le llega una carta de Polo rogándole que vaya a visitarle. La sorpresiva misiva, inmediatamente después del encuentro de Rosalía con Marcelina, provoca intensa turbación en Amparo. Llena de “temor, ira” y “rabia” la rompe, para después atisbar entre “los pedacitos” aquellas palabras y expresiones que lo dicen todo, relacionando el autor el vacío interior de la protagonista, con la discontinuidad de la trama y los fragmentos de la misiva. A leer acierta Amparo: “moribundo”, “pecado y “olvido que asesina”⁸⁷⁸. Desasosegada, yendo de un extremo a otro en el frenesí de la desesperación, rebota incesante su pensamiento entre negarse o acceder a la petición,

cual si la infeliz estuviese en una máquina de tormento⁸⁷⁹.

⁸⁷⁸ Galdós, *Tormento*, p. 241.

⁸⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 241-2.

Aquellas virtudes siempre admirables en cualquier carácter; la bondad, la empatía y la comprensión del otro en el extremo de la generosidad, mixturada con la urgente necesidad de cortar con aquella relación, acogiendo el extremo del interés propio, será la fórmula fatídica que conducirá a Amparo a los mayores errores. Finalmente, dijose “iré. Y la oscilación y el balanceo de esta palabra encendida eran así.”

Debo ir; mi conciencia me dice que vaya, y mi conveniencia también, para evitar mayores males. Voy como si fuera al cadalso.

Jugando con la expresión de “la eterna mascarada hispano-matritense” para cuya interpretación ya ni hace falta ponerse la “careta”⁸⁸⁰, al “echarse a la calle” Amparo sí quisiera “ponerse una careta” porque es absolutamente consciente de su propia falsedad, porque su pasado está a punto de defenestrarla aun más si cabe, porque es cierto que mezcla su “conciencia” con su “conveniencia” y, precisamente, por reconocer su propia doblez necesita taparse la cara para negar su abrumada identidad, simplemente, porque no es ni la detestable Tormento ni todavía la auténtica Amparo, balanceándose entre ambos extremos de la antinomia identitaria. La dualidad acción/pasividad se manifiesta al unísono en su contra; tanto cuando actúa como cuando se deja hacer por los demás es otra, distinta a la que es en su fuero interno.

Las vacilaciones y repugnancia que ha de vencer al llegar a casa del sacerdote, remiten al motivo de su afán por la limpieza, connotando su desesperación por borrar la mancha moral del pasado, de nuevo reflejada en el polvo que, para su disgusto, encontrará diseminado por toda la entrada, mientras se dirige al cronotopo del aposento de don Pedro. El que todo fuera “suciedad y mugre”, recoge las variadas expresiones con que el autor traza su llegada. ¿Qué veía Amparo mientras avanzaba? “Trapo y cachivache”, sucio cartelillo”, “feísimo patio”, “agua verde”, “riachuelo de líquido rojo y “residuos”. En la escalera, “paredes, escalones y antepechos debieron ser blanqueados en tiempo de Calomarde”, o sea, en tiempos del déspota Fernando VII⁸⁸¹. Para tirar del cordón hubo de utilizar su pañuelo. Descripción del asco que siente Amparo, ante todo aquello que se relaciona con el ex - cura, análoga a aquella en que “Clarín” sumerge a su heroína: la lluvia y la repugnante viscosidad.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 243, nota 8.

La suciedad, tanto en la superficie de la materia como dentro del reducto de las conciencias⁸⁸².

se filtra y contamina la visita de Amparo al hombre que la empujara a recubrirse por sí misma de aquella “mancha”. A esta impregnación del entorno o materialidad de la vivencia aludimos cuando con anterioridad insistimos en la fusión del medio con el personaje, advirtiéndole que desde *El doctor...* don Benito andaba apurando con mayor complejidad sus técnicas, dando pleno sentido a su expresión de “naturalismo restaurado” aplicado a *La Regenta* en el prólogo que redactara.

8. 2. Bautismo: “¡Ah, Tormento, Tormento!”

A la Sánchez Emperador le abre la puerta Celedonia quien le anuncia lo muy contento que habrá de ponerse el amo al verla. Las imágenes sobre el aspecto de la casa se suceden reflejando otros aspectos de la totalidad “suciedad y mugre”: “polvo” cubriendo los objetos de “gasa” y abandono general para solaz de “arañas” y “ratones”⁸⁸³.

Inspirado por Amadís de Gaula, el ingenioso hidalgo se autobautiza según su ansiada identidad como “*don Quijote de la Mancha*”⁸⁸⁴. En cambio, Amparo ya fuera nombrada contra su voluntad, por aquel seductor que se inventó el nombre de su deshonra. En el mugriento marco de la morada de Polo descubre Amparo a su “sombra negra”, quien exclama al verla

¡Ah, Tormento, Tormento!

La voz del enfermo bautiza a la protagonista con el nombre que titula la novela, recogiendo la “máquina de tormento” en que se ha convertido su conciencia y el tormento que sufre el sacerdote por no haberla visto en tanto tiempo. Vocablo de innegable carga semántica que también figura en el “delicioso tormento” de Rosalía de Bringas encajando su corsé, y en el tormento que experimentará Caballero cuando, ya descubierto el terrible secreto de su

⁸⁸² Sobejano, en L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, p. 38.

⁸⁸³ Galdós, *Tormento*, p. 244.

⁸⁸⁴ Cervantes, I, 1, p. 38.

prometida, confiese a Rosalía: “Esa mujer se me ha clavado en el corazón, y no puedo arrancármela”⁸⁸⁵.

Ante aquel doloroso sobrenombre, Amparo reacciona enhebrando el pronombre *yo*, que, de forma extraña en ella, habrá de utilizar constantemente enfrentada a Polo, llegando a hacérsele insufrible cuando este se dirige a ella como “tú”. Al igual que ocurre en el círculo cerrado de sus pensamientos habiendo acabado de llegar, ya quisiera no haber llegado nunca.

Yo no debía venir... Había hecho propósito de no venir más... Pecado horrible, que no puede tener perdón.

La leyenda sobre la visión de Ezequiel que leyera en voz alta a Agustín, citada para hacer alusión a la suntuosidad de la casa de Caballero cual símil del templo de Salomón, sirve al autor para aludir a los sentimientos de culpabilidad de la Emperadora, vertiendo “lágrimas antiguas”, viéndose en la tesitura de escuchar aquel odioso sobrenombre que la escinde en dos. Compara el narrador a Amparo “con una de esas bonitas imágenes”, “que representan con su llanto eterno la salvación por el arrepentimiento”.

Parafraseando la cita bíblica sobre Ezequiel, el irónico autor retoma la expresión con un ligero cambio, resaltando la ausencia de lágrimas al describir el rostro de Polo.

Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce⁸⁸⁶.

Comparada con la cita original, la descripción se centra en la “cara” en vez de aludir al aspecto del “varón”. Pero además la cara del clérigo enfermo es una “mascarilla”, ni siquiera la máscara de la “mascarada hispano-matritense” sino una segunda piel más cercana todavía a su inautenticidad. El “bronce” amarillento es aquí “verdoso” como el color de la bilis en la que se mezclan ambos colores. O la bilis, asociada al tipo de temperamento psicossomático, según M^a Moliner, “como signo de malhumor o inclinación a ver con antipatía las cosas o las personas”, junto al color verde que define “las cosas *obscenas, inconvenientes o escabrosas*”.

⁸⁸⁵ Galdós, *Tormento*, p. 415.

⁸⁸⁶ *Ibíd.*, p. 245.

Destaquemos ahora aquellas expresiones que ilustran más acerbamente nuestra propuesta. Al igual que el nombre de Amparo se transforma en el hipocorístico “Amparito”, como actitud condescendiente de Rosalía hacia su pariente criada, así Polo, deseoso de reconquistar a la heroína suscitando su compasión, utiliza el diminutivo “Tormentito” para establecer una mayor afectividad entre ambos.

Responde Amparo, con lo cual reconoce su sobrenombre otro mientras la ironía de don Benito subraya que “el doliente la llamaba con nombre tan extraño”, aludiendo al extrañamiento de sí misma que es el auténtico problema anímico de la protagonista. La dualidad interés/generosidad se inclina hacia esta última en la recurrente réplica de la Emperadora.

He venido por cumplir una obra de misericordia; he venido a visitar a un amigo enfermo, y nada más. Se acabaron para siempre aquellas locuras.

Logra Pedro Polo que ella se interese por sus problemas y condiciones de salud. Reaparece el polvo y la idea de morir que enarbola el cura para estimular la bondad de su antigua amante, hasta convertirla en el único remedio que puede salvarle de la postración en que se halla. Amenaza ella con marcharse y él se vuelve todavía más incisivo al convertirla en el único remedio que conoce para resucitar.

La impersonalidad con la que se expresa Amparo, radica según el narrador en su repugnancia hacia la malhadada aventura que viviera con Polo. La puntualización contiene un significado relevante, puesto que configura la absoluta inversión del “yo del tú” que utilizamos para mejor comprender la fraternal relación de Centeno y Miquis. A la heroína,

las palabras yo, tú, nosotros, le quemaban los labios.

Más adelante, “Tormentito” será el diminutivo que utiliza el narrador para afrontar la culpabilidad de su criatura con la generosidad a la que nos tiene acostumbrados. Amparo, ya establecida la interrelación entre el motivo de la limpieza con la “mancha” que amenaza su vida, decide entregarse a la misma hacendosidad con que se comporta en el cronotopo de la Costanilla de los Ángeles, por necesidad, y en el cuartito de las Beatas, por gusto personal. La hacendosa vitalidad que demuestra en el aposento del decaído sacerdote imprime a la acción el mismo significado que su persistente negación a los requerimientos del “doliente”.

Especial relevancia presenta entre los parlamentos protagonísticos, la alusión a los tiempos pretéritos puesto que indica la completa asunción por parte de Tormentito de su culpabilidad, relacionada con el motivo que la hiciera posible; el prosaico dinero, como expresión de la contingencia pasada, compensado ahora mediante la “misericordia” de la heroína limpiando la casa de su seductor.

Una persona que nos ha socorrido a mí y a mi hermana en días de miseria...⁸⁸⁷.

Planteando Polo que, en lugar de la vieja y reumática Celedonia, debe ser ella la que salga en busca de algo de comer para aprovisionar la casa que ha denominado “purgatorio”, se reitera el miedo de la Emperadora a que la puedan reconocer. Accede- “sonriendo con tristeza”- remitiendo el nuevo favor al talante que la caracteriza.

Me atreveré (...). Hago con esto obra de misericordia, y Dios me protegerá⁸⁸⁸.

Del capítulo catorce, íntegramente dedicado al *ubi sunt* del antiguo sacerdote, metido en pretéritas pedagogías y sermones, extraemos la noticia de que enemistado Polo con su hermana Marcelina, esta decidió convivir con doña Teofila y la que fuera tía de Alejandro Miquis, la maníaca de la higiene y la limpieza, doña Isabel de Godoy. Con esta renovada reaparición balzaquiana se refuerza el motivo del afán por la limpieza de la Emperadora, así como la intertextualidad respecto al mito de citas y alusiones, pues, llegado Caballero a casa de las tres damas (en el cronotopo de la calle de la Estrella, relacionado evidentemente con la lotería y la mala suerte que persigue a Amparo), encontrará en ella a doña Isabel preguntándole si procede del Toboso⁸⁸⁹.

El cambio radical que experimentará el lóbrego aposento de don Pedro Polo por la generosa “limpiadora”, se dará a la vuelta de Tormento “con el cesto de la compra bien repleto de víveres”. El contento de don Pedro se explicita en irónico adjetivo calificativo; “una santa” le parece Amparo. Con su desinteresada ayuda todo cambia en el purgatorio de Polo. Las idas y venidas de la Emperadora, metida a diligente criada, consigue que el

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 418.

doliente se transforme, se afeite, asee y aparezca preso de un “contento nervioso”⁸⁹⁰ dando paso a un nuevo oxímoron estilístico.

Contraste duro y extraño hacía su semblante tosco y amarillo, de color de bilis, de color de drama, con su reír de comedia y el júbilo que le dominaba.

La insólita voluntad y determinación de Tormentito es del todo expeditiva, pues, en ningún momento participa de la alegría de don Pedro, dándose prisa por resolver las tareas que se ha impuesto y negándole toda opción de conversar para dar así por terminada su visita.

Según el irónico narrador, por su afán de limpieza pareciera que la heroína fuera agente de la “Beneficiencia Domiciliaria”⁸⁹¹, “compenetrándose del espíritu que dictó las obras de misericordia y atreviéndose a crear “todavía, una nueva”, para así:

Limpiar el polvo y barrer la casa de los que lo hayan menester.

No podemos por menos que citar aquella otra determinación, entre las múltiples que figuran en la protonovela que vivifica al héroe cervantino, quien persiguiendo el ideal de su condición, como denodado “desfacedor de entuertos” que tantas calamidades han de traer a su persona y leal servidor, sentencia;

que pues es mi profesión favorecer y acorrer a los necesitados de este mundo, también lo seré para acorrer y ayudar a los menesterosos del otro mundo, que no pueden ayudarse por sí propios⁸⁹².

Cree entonces don Quijote que Sancho es un alma en pena. De ahí que se refiera a su petición de auxilio como salida “de otro mundo”. Y de “otro mundo” es para Amparo don Pedro, de aquel que la avergonzara y al cual sabe bien que no pertenece. Sin embargo, el espíritu bondadoso de la heroína no hace distingos que la eximan de ayudar a “los que lo hayan menester”. Es decir, socorre al quejumbroso clérigo en lo que mejor sabe y puede hacer, independientemente de lo que haya de sobrevenirle, confiando en

un adiós definitivo y absoluto a la nefanda amistad que era el mayor tropiezo y la única mancha de su vida⁸⁹³.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁹² Cervantes, II, 55, p. 1002.

⁸⁹³ Galdós, *Tormento*, p. 260.

Pero sabemos que no le será tan fácil liberarse de la persecución de Polo. Acoso que habrá de perdurar durante, al menos, seis capítulos más conteniendo un enfrentamiento que irá *in crescendo*, en combinación con la *Desillusions-romantik* nutrida por el imposible anhelo de confesárselo todo a Agustín. Anhelo sustituido por sus inútiles confesiones en la iglesia de la Buena Dicha.

La persecución del aparente misántropo irá siendo más incisiva, presionando a su asustada víctima con el rotundo “Aquí mando yo”, que ha de sumir a Amparo en la mayor desesperación. El apunte anterior sobre el convencimiento de la protagonista de que Polo pertenece a un mundo que le es ajeno, se manifiesta claramente en su justa pero desilusionada respuesta.

Hay personas con quienes no valen los propósitos buenos... (...) Yo recibí una carta que decía: “moribundo”, y vine. Yo quería consolar a un pobre enfermo, y lo que he hecho es resucitar a un muerto, que me persigue ahora y quiero enterrarme con él. Por débil me pasó lo que me pasó. Esto de la debilidad no se cura nunca. Hoy mismo, al querer venir, una voz aquí dentro me decía: “no vayas, no vayas”. Dichosos los que han nacido crueles, porque ellos sabrán salir de todos los malos trances... Dios castiga a las personas cuando son malas, y también cuando son tontas, y a mí me castiga por las dos cosas, sí: por mala y por necia... ¡Cuántos delitos hay que, bien mirados, son una tontería tras otra!⁸⁹⁴.

El antinómico discurso de la protagonista corrobora cuanto venimos analizando y proponiendo. Amparo actúa por compasión pero su quijotesca entrega a los menesterosos se vuelve contra ella, pues su visita brinda también inmejorable ocasión al porfiado clérigo. En esta amalgama de maldad y tontería se sitúan, a nuestro entender, todos aquellos análisis que se balancean inquiriendo si Amparo procede por interés o generosidad. Disyuntiva “contestada” por Galdós en el mismo relato, apuntando al ideal abstracto o revolucionario, a la auténtica moralidad diferenciada de la “moral gruesa” y, sobre todo, al reconocimiento de la imperfección en que se resuelven las pasiones humanas dejando, como postulara “Clarín”, “lo imperfecto, imperfecto”.

Así como la mayoría de los incitados protagonistas de don Benito transitan por su producción uncidos a una idea fija, así don Pedro expresará la suya a Amparo; huir juntos,

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 261.

cosa que ha de proponerle inmediatamente en iniciarse el capítulo dieciséis, el cual también contiene el momento cervantino del mudo desnombramiento de la heroína como operación inversa a la que efectuara don Quijote, abjurando solemne del nombre que se diera como caballero.

La idea de la huida afecta a todos aquellos personajes “descentrados” de *Tormento*. Que el deseo de huir esté presente, no solamente en Amparo y Caballero, sino también en aquel que motivara la mancha de la huérfana parece unificarles a todos. Sin embargo, la inmoralidad profunda, como mal sacerdote, mal enamorado y porfiado carácter del ex-clérigo, aconseja diferenciar notablemente su ansia de huir de la que actúa la pareja al final del relato. Allí donde vaya, haciendo lo que haga, persistirá Polo en su doblez moral. De ahí, que el mismo padre Nones aconseje a su hombre perdido desde el convencimiento de que el curato en Filipinas, al menos, salvará a la incauta Amparo de su concupiscente persecución evitándose el escándalo. De ahí, también, que en el temperamento del sacerdote “salvador” sobresalga su talante comprensivo y mundanal, por encima de una ortodoxa rectitud respecto a lo que debía significar, sobre todo por aquel entonces, tomar los hábitos. Trata, por tanto, la novela de la salvación por lo laico, dentro de la esfera fenoménica y social, del qué se puede hacer frente a lo que viene dado, coherente con la preferencia expresada por el autor de lo “humanesco” sobre lo “libresco” dejando, como adelantamos, estrechísimo espacio para el nómeno o trascendencia.

Resulta interesante a nuestros propósitos investigadores que don Pedro explicita la idea que se le ha ocurrido en forma muy similar a las que utilizarán Amparo y Agustín, deseando

poner tierra, pero mucha tierra entre mi persona y este país.

Pero su deseo de huir pasa por la violencia de imponérselo a su víctima. Por tanto, la inmoralidad del personaje resulta a todas luces manifiesta, incluso desde instancias laicas. Su afición a ocultarse tras antinómicas máscaras aflora incluso en una de sus más convincentes frases de falso arrepentimiento. No sueña con romper con todo, lo cual incluiría su lasciva persecución recuperando así una mínima dosis de sinceridad, sino “por

todo”⁸⁹⁵ lo que ha hecho, o sea, en función de los magros resultados de su actitud en el pasado. En esta construcción galdosiana pulsamos tanto la ambigüedad autorial como el espacio vital que Galdós concede al mínimo y fingido *pentimento*, avalando lo que venimos deduciendo; que en la naturaleza de Polo existe un muy estrecho margen para la transformación o trascendencia por no decir ninguno.

En el frenético diálogo entre ambos sobresalen los adjetivos con que don Pedro se dirige a la que fuera víctima y que hoy se niega a transigir con su deseo. Al sustituir su pasajera alegría por “repugnancia”, al escuchar que quiere emigrar pero con ella, Amparo recibe el injusto mote de “pusilánime”, mientras su no rotundo enhebra el pronombre *yo* sin continuar la frase, acudiendo al gesto de negarse “con la cabeza”. La razón que Amparo dará de su reiterada negativa será la de un sincero arrepentimiento, lo cual demuestra hasta qué punto ambos hablan en un lenguaje cuyos referentes son abisalmente distintos. De momento, los argumentos de Polo parecen coincidir con los mismos que podría argüir la heroína si no se determinara en ser quien es ante su enemigo.

¿a ti no te molesta esta sociedad, no te ahoga esta atmósfera, no te cae el cielo encima, no tienes ganas de respirar libremente?

Ahoga a Amparo lo que fácilmente deduce su antagonista: la conciencia. La réplica de don Pedro resulta nítida prolepsis de aquello que se nos invita a imaginar como la vida que llevarán los enamorados viajando a Burdeos, pues,

la conciencia... te diré... también se ensancha saliendo a un círculo de vida mayor.

He aquí nuestra noción del desenlace de *Tormento* desbordando tanto la lógica de la circularidad de la peripecia como la jaula de la *Desillusions-romantik*, equivalentes al motivo del garabatito, al ser y no ser del guante con Marcelina, a la caricia hipócrita de Rosalía y a la desnudez o vacío itinerante de Amparo, apresada en su conciencia hasta que los trapos y pingajos de Rosalía rellenen aquel baulito con el se irá de viaje para poder transformarse en sí misma.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 263.

No falla, por tanto, la propuesta del sacerdote, falla que sea precisamente él quien la proponga. La negativa de Amparo, merece un nuevo adjetivo; “egoísta”. El narrador detiene la voz de la Emperadora en su pensamiento, enmudeciendo aquella frase que tan a gusto hubiera verbalizado de no ser por su débil carácter.

Sí, váyase, váyase en buena hora a esa isla de África y déjeme en paz⁸⁹⁶.

Tanto las descripciones como el estilo indirecto libre del capítulo acumulan la lucha de contrarios que se libra en la mente de Amparo así como las tretas que ondulante va improvisando el vehemente conquistador, entrelazadas a la incapacidad de Tormento para pronunciar el pronombre *tú* en el reencuentro con su perseguidor. Cuestión que ilustra nuestro análisis sobre la subjetividad sustentada en el “yo del *tú*” formulada por Benveniste. No compartiendo los mismos referentes, a Amparo sólo le queda dirigirse a Polo con el distante “usted”⁸⁹⁷ para luego introducir la arriesgada idea de restituirle el dinero que cuatro meses antes él le entregara.

Yo había pensado al venir aquí... No es esto pagar una deuda, pues si fuéramos a pagar...

Al colocar sobre la mesa un billete de los recibidos por parte de Caballero, él la juzga “tonta” y ella reacciona conminándole para que no se haga el “Quijote”. En otro de los más extensos parlamentos de la heroína, las expectativas que ha ido generando el texto se aquietan en la satisfacción de ver reunidas y confirmadas todas y cada una de las fragmentarias deducciones a las que la elipsis galdosiana nos ha ido obligado.

Si yo pudiera ser tan generosa como deseo -indicó ella, dando un gran suspiro y acordándose, con nuevas angustias, de la procedencia de aquel dinero-, no consentiría que pasara escaseces ninguna persona que a mí me ha favorecido en días muy malos. Cuando murió mi padre, ¿quién nos socorrió? ¿quién costeó el entierro? Y después, cuando nos vimos tan mal, ¿quién vendió su ropa para que no nos faltara qué comer?

Ante el ingenuo ofrecimiento de dinero por parte de la Emperadora, exclama el ex -capellán: “Muy rica estás”. Previamente, el narrador ha efectuado un excursu significativo sobre cómo la turbación de la una afecta al otro, mediante la imagen del fuego, avivado por otros vocablos del mismo campo semántico, como “combustible”, e “incendio”

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 266.

contrarrestados por la palidez de don Pedro comparable a la “tinta lívida del relámpago”. El final del capítulo contiene un par de mentiras, con las que la protagonista logra escapar a las consecuencias de su torpeza. Una es la de justificarse mediante el ahorro de los pingües beneficios que le proporciona su trabajo como criada en casa de los Bringas. La otra, consiste en que debe sacar de paseo a los niños del matrimonio. Polo, aunque siga insistiendo, deja que su Tormento abandone el “purgatorio” que le cobija.

8.3. Desnombrarse: “Ya no me llamo Tormento”

Cuando liberado de “las sombras caliginosas de la ignorancia”, el ingenioso caballero exclama “ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano...”⁸⁹⁸ verbaliza su desnombramiento en consciente y libérrima correspondencia con su autobautismo. En la forzada por doble identidad de Amparo, este crucial momento cervantino del desnombramiento advendrá, sí, mas limitado al familiar ámbito de la interioridad como verdadero y única protección con que cuenta la heroína.

Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre –decía para sí andando muy deprisa-. No volveré más aunque se hunda el firmamento⁸⁹⁹.

¿Podíamos haber titulado este significativo momento galdosiano de la identidad como Voluntad? ¿A qué debemos dar mayor relevancia? ¿A los parlamentos de Amparo consiguiendo determinarse ante Polo o a la verbalización del desnombramiento? Sin duda, la opción galdosiana de dejar la negación del vergonzoso sobrenombre relegada a la voz interior de la protagonista responde a la continuidad del relato, dado que la *Desillusions-romantik* todavía ha de llevar a la Emperadora a visitar insospechadas simas de desesperación antes y después de que su secreto se haga público. En este momento de la diégesis, ella sigue confiando en que podrá ocultarse al juicio del parecer, creyendo que ha podido vencer al vehemente ex-sacerdote, sin sospechar que los demás personajes y la inconsistencia de su temperamento le preparan disgustos inimaginables.

Sabemos que uno de los aspectos más determinantes de la psique de la heroína es el miedo. Una concavidad que la conduce a la incitación interior pero que, además, transforma todas

⁸⁹⁸ Cervantes, II, 74, p. 1133.

⁸⁹⁹ Galdós, *Tormento*, p. 268.

sus percepciones en amenazas, dando así entrada al discurso de la otredad que la acecha. Analicemos esta especie de collar de púas invertidas, provenientes de aquellos “clavos que se les han torcido las puntas”, volviendo al final del capítulo quince.

Después del discurso en el que se reconoce tan tonta como necia, recordemos cómo Tormento intenta dar cuenta de las circunvoluciones de su pensamiento siempre imantados por la fatalidad.

Yo vivo en medio de la mayor congoja. Mi vida es una zozobra, un susto, un temblor continuo, y cuando veo una mosca me parece que la mosca viene a mí y me dice...⁹⁰⁰.

Del símil de la mosca, del que ingenuamente se ha valido Amparo, se sirve después el perverso don Pedro para, cuando la califica de “pusilánime”, añadir:

Miras demasiado las cosas que están cerca y tienes miedo hasta de las moscas⁹⁰¹.

Sin duda, el incitado *yo* de la heroína tiende a la enajenación. Es decir, se identifica constantemente con la exterioridad, con el discurso que le es ajeno sin oponer el propio más que para negarse a sí misma. En esta visita al domicilio de su antiguo amante, por primera vez y de distintas maneras, ha logrado diferenciarse del otro; cuando ha sentido repugnancia a verbalizar el *tú* de Polo, cuando ha necesitado ser lo más impersonal posible y cuando ha instituido el “usted” en un mínimo gesto de voluntad por no amalgamarse al *tú* del que se sabe tan distinta, es decir, cuando le ha separado de sí como *él*. Relevante cambio que ilustra Benveniste, mostrándonos cómo lucha la protagonista por preservar su mínima conciencia identitaria.

la unidad específica: el yo que enuncia el tú a quien yo se dirige son cada vez únicos. Pero él puede ser una infinidad de sujetos –o ninguno. Por eso el je est un autre –“yo es otro”- de Rimbaud proporciona la expresión típica de lo que es propiamente la “enajenación mental”, donde el yo es desposeído de su identidad constitutiva⁹⁰².

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 262.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁰² E. Benveniste, *Problemas de...*, p. 166.

En esta incursión por los pronombres, observamos las fases del proceso psicológico por el que discurrirá Amparo hasta desembocar en aquella tercera posibilidad de no ser ni la “perfecta casada” ni la mujer objeto, sino otra cosa. En este momento del relato, aún conformándose su subjetividad por el extrañamiento, la heroína se ha negado a tutear al que, con absoluta claridad, identifica como su enemigo. Pero esta determinación no tendrá continuidad ya que hasta una mosca, es decir, todos los demás personajes que la juzgan y la zarandean fragmentando su identidad, lograrán inocular el discurso del parecer, tan folletinesco como falso, en su desgraciada psique. En los instantes de la todavía más incisiva *Desillusions-romantik* en la que nos adentramos, desposeída “de su identidad constitutiva”, la enajenada en víctima continuará dando voz al mismo lenguaje de sus defenestradores. Este proceso de fragmentación la conducirá, en el siguiente momento cervantino, a la declaración axial del “yo no valgo”, dirigida a Caballero. La salvación que actuará Agustín será posible debido, precisamente, a la permeabilidad del pensamiento de Amparo, pues, su carácter consiste en dejarse invadir y determinar por los demás. En la positivación del aserto rimbaudiano, su “yo es otro” inicial se transformará en el “yo del tú” que definimos en la fraternal amistad de los protagonistas de *El doctor...*, accediendo al ideal amoroso en *Ágape*. Caballero será el único que hable su discurso, pues, a través del ideal amoroso recupera Tormento aquellos referentes suprimidos en su romántica desilusión. Reconocida por su enamorado él sí será su mundo, aquel al que ni siquiera se había atrevido a dar voz en su interior.

De vuelta al análisis intertextual, encontramos a Pedro Polo en sus ensoñaciones. Como vimos, también el vehemente perseguidor sueña con huir del entorno citadino pero se hace evidente que el sólo hecho de viajar no ha de cambiar su temperamento. La idea de la huida tiene que ver con huir de sí mismo mediante una vuelta a la naturaleza o referente roussouniano, contrario a una civilización injusta y artificiosa, según el aserto del ginebrino al principio de sus *Confesiones*⁹⁰³.

Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre.

Pero en sus cavilaciones y esperanzas “figurándose ser otro de lo que era”, sobresale el hecho de que dicha artificiosidad fenoménica en lo social se debe, precisamente, a aquellos

⁹⁰³ J.J. Rousseau, *Les Confesions*, I-VI, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 24.

que como él, transitan enmascarados. Rasgo que es en don Pedro o Periquillo una constante. De ahí, que en lo tocante a Polo solamente nos interese destacar aquello que fundamente nuestra propuesta sobre la identidad de la heroína. En la lúdica costumbre galdosiana de la polionomasia sobresale la amalgama de sus vívidos planes de futuro. Se ve a sí mismo “conquistando un grandísimo imperio”⁹⁰⁴ lo cual se relaciona con el sobrenombre de la Emperadora. Su fantasía alucinada, teatral según el narrador, provoca que se vea junto a “una guapísima y fresca señora” que no es otra que Tormento en la apacible hacendosidad de la vida hogareña. Transformada en su imaginación en la madre de sus hijos, la nombra como “señora Cibeles, madraza eterna y eternamente bella”⁹⁰⁵. Después de ser interrumpido en su visión por Celedonia, sigue Polo viéndose muy lejos, leyendo una noticia en un inglés que podía comprender. Noticia que identifica con sus propias ansias por abandonar el país, nutriéndolas del asunto que configura su fracasada biografía.

Gran revolución en España: caída de la Monarquía; abolición del Estado
eclesiástico; libertad de cultos...⁹⁰⁶.

Como advertimos, tanto Polo como Caballero, pueden considerarse caracteres descentrados u *outsiders* pero, a nuestro entender, nada tiene don Pedro de revolucionario. Su deseo porque “un cataclismo (...) volviera las cosas al revés”⁹⁰⁷ estará siempre vinculado al de continuar seduciendo a Amparo, su idea fija, sin que encontremos en él ninguna transformación anímica de calado. Tanto es así que, no estando en paz consigo mismo, precisará de un testigo que le ayude en conciliar su lúbrico plan con sus tibias intenciones de mudar en otro. Por eso,

entrole al misántropo una ansiedad vivísima; deseo repentino, apremiante y
avasallador de vaciar de una vez todas las congojas de su alma en el pecho
de un buen amigo⁹⁰⁸.

En el capítulo dieciocho, Polo se confesará con “Juan Manuel Nones, presbítero”, convertido en paciente, comprensivo y acogedor interlocutor, quien instará a su amigo para que, ante todo, se redima. Y en esa redención que Nones desea impecable no ha de caber

⁹⁰⁴ Galdós, *Tormento*, p. 270.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 277.

Amparo. Obsérvese que el apellido con que Galdós nomina al “salvador” de Polo, transmite ya una coloquial negación, equivalente a “ni hablar, no, de ningún modo”.

En su discurso, modulado por acotaciones dramáticas e intenso dialogismo, propone el padre Nones a Periquillo una huida tras otra. Primero al Castañar en Toledo, cortando “por lo sano”, retirándose al “yermo delicioso”, mientras don Juan Manuel desde Madrid se compromete a conseguirle “un curato en Filipinas”⁹⁰⁹.

Aproximándonos a la declaración amorosa que Agustín conseguirá articular tímida pero íntegramente, se prepara el sí de la heroína pero revestido de recurrentes autonegaciones; las que emanan de su introyectado sentimiento de culpabilidad.

En el capítulo diecinueve Amparo trata de recordar la excusa que había ideado para justificar el no haber acudido a casa de Rosalía, pero “se le había ido del magín”. Según la nota de los editores, nuestro cervantino Galdós utiliza frecuentemente los vocablos “magín” por pensamiento y “caletre” como cabeza. Intertextualidad que, como venimos exponiendo pertenece al modelo de citas y alusiones. Sin embargo, en el relato destaca otro aspecto polionomástico de mayor interés; la lúdica recreación del nombre del personaje-narrador, pues, “ido del magín” refleja también el carácter de Ido del Sagrario.

El decisivo encuentro entre Amparo y Agustín y su declaración amorosa formulada en toda regla, transcurre en el cronotopo de la casa de los Bringas. Rosalía vuelve a ser el centro hasta que la descripción de la “señora de tantos humos”⁹¹⁰ desemboca en una de aquellas oraciones que el autor, tal como nos tiene acostumbrados, podía haber utilizado como parte de un encabezamiento capitular o metatexto si en esta ocasión no se hubiera inclinado por el sistema de numeración latino.

En la eterna mascarada hispano-matritense no hay engaño, y hasta la careta se ha hecho casi innecesaria⁹¹¹.

La elipsis o los vacíos practicados en el texto parecen encontrar también su redención en el fragmento. Si el narrador es ambiguo y escasamente fiable, por hablarnos desde un trío de

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 284.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 286.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 287.

narradores en un texto donde hasta los personajes secundarios disponen de digresiones o espacios que les son propios, en el juego galdosiano de ir cambiándolos de plano para provocar así el efecto multiperspectivista, ¿hacia dónde dirigir sintagma tan amplio destinado, además, a aquietar la cocreación? Hacia nuestra propuesta identitaria centrada en el amorío que se va conformando entre Amparo y Agustín, pues, será de la antinomia del enmascaramiento y desenmascaramiento, tan “enmascarada” por el enredo folletinesco, de donde surja la actualización o posibilidad del ideal amoroso.

Calculando que la tarde sería el mejor momento para encontrar a Amparo en casa de los Bringas, Caballero sorprende a su futura en el cuarto de la costura. Ambos se muestran tan tímidos y emocionados como siempre. Buscaba ya la heroína la mejor forma de agradecerle el dinero que le enviara, pero todos estos intentos en la búsqueda de ambos por dar con la mejor expresión se transforman en diálogos simples y prosaicós. La heroína, que no supo cómo escribir aquella su carta de agradecimiento, vuelve a juzgar todo lo que podría decir como “frío, trivial, tonto y cursi”, por aquello de que “el estilo es la mentira. La verdad mira y calla” o la verdad como noción que en nuestro análisis tanto separa e imbrica dualidades, como duplica los motivos seleccionados. En la verdad desnuda, reñida con la grandielocuencia del romanticismo, los tímidos introvertidos se reflejan en el mismo deíctico:

Cuando él dijo “no creí que estaba usted por aquí”, a ella no se le ocurrió más que: “sí, señor, aquí estaba”.

Varias veces, el narrador justifica la pobreza del diálogo aludiendo a lo mucho que desean decirse, hasta que Caballero resume los contrarios temporales con; “Ahora o nunca”. Preparando el tema Caballero, la Emperadora se refiere al dinero que le enviara:

- Tengo que hablar con usted... - Sí, sí, ¡estoy tan agradecida!...- balbució ella con un nudo en la garganta.

Caballero menciona su conversación con Rosalía sobre la entrada de Amparo en el convento y su ofrecimiento de la dote, espetando a la heroína:

- (...) que no se ha de casar usted con Jesucristo, sino conmigo.

La descripción que se sigue supone la intromisión del narrador en clave irónica, la continuidad en nuevas antinomias, como la de Caballero pensando “o lo digo palabra por

palabra, o abro la ventana y me tiro al patio” o la onomatopeya “¡chas!” de la rota aguja rompiendo el silencio de Amparito. Todo ello, hasta que suena “la campanilla” por la que Amparo se ausenta para abrir la puerta a Prudencia de vuelta con agua mineral⁹¹². En medio del trasiego de la Emperadora, yendo por dos veces a abrir, Agustín insiste “¿No me contesta usted nada?”. Entre sendas ausencias de la azorada joven, abriendo y cerrando puertas, logra el enamorado coger las manos de la huidiza Cenicienta.

Las manos del tímido tropezaron en las tinieblas con las manos de la medrosa, y volvió a cazarlas al vuelo⁹¹³.

Son múltiples y, como puede observarse, muy variados los detalles que van creando nuevas isotopías enhebradas a los aspectos que hemos estudiado con anterioridad. En esta descripción, tenemos las manos relacionadas con el motivo del guante que, además, se completa con la falsa caricia con que Rosalía tratará de tranquilizar a Amparo. La estructura antinómica, se sirve en cambio de dos adjetivos sinónimos; “tímido” y “medrosa”. “En las tinieblas” está la “sombra negra” del cura Polo, así como el carácter indeciso siempre en nebulosa de la ofuscada protagonista. Mediante “volvió a cazarlas al vuelo” entrevemos la tenacidad del enamorado indiano, quien por ella se “pondrá el mundo por montera”⁹¹⁴.

En los parlamentos de Amparo, reaparece el pronombre *yo* pero sumido en oraciones más que entrecortadas rotas, análogas a los “pingajos” regalados por Rosalía y a la elipsis o fragmentación estilística. Son justamente aquellas expresiones que según nuestra metodología deberíamos analizar y que, muy significativamente, no dicen nada porque Amparo alude al *yo* llorando, sin acertar a construir sus parlamentos. A su lado, el solícito Caballero la anima a contestarle sin conseguirlo, de manera que sospecha ser él mismo el problema⁹¹⁵. Cuando intenta cerciorarse de que Tormento es libre para decidir, aunque sea entrecortadamente, ella al fin logra articular en voz alta sus ideas.

Yo... sí... no... no... no es eso. No tengo nada que oponer –repuso ella con vivacidad-. Soy una pobre, soy libre, y usted el hombre más generoso del mundo, por haberse fijado en mí, que no tengo posición ni familia, que no

⁹¹² *Ibid.*, p. 289.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 290.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 418.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

soy nada... Esto parece un sueño. No quiero creerlo... Pienso si estará usted alucinado, si se arrepentirá cuando lo medite⁹¹⁶.

La inesperada locuacidad con que se expresa Amparo procede de la ilusión que suscita en ella la amorosa declaración. Ella es “pobre”, de ahí que sea también “libre”. Aquello de lo que carece la heroína le sobra al indiano; posición que a sus ojos le confiere una rotunda superioridad. Y aquello de los que ambos están privados, la familia, es lo que se propone él fundar. Lo cual, en la antinomia de la desequilibrada posición social de cada uno, a la Emperadora se le antoja un “sueño”, una ilusión a la que no quiere entregarse para no sufrir. Tan increíble le parece la propuesta de Caballero que para explicársela en voz alta, partiendo del ínfimo valor que se otorga, llega a tacharle de “alucinado” y, en sugestiva prolepsis de lo que aún podría acaecer, menciona su posible “arrepentimiento”.

El diálogo de ambos enamorados, antes de quedar definitivamente interrumpido por la llegada de don Francisco, contiene dos declaraciones destinadas a ir adensando el perfil de sus temperamentos; la probada voluntad de Agustín y la tendencia a la tan obsesiva como excesiva interioridad paralizante de Amparo.

- Yo soy hombre que cuando resuelvo una cosa, me gusta llevarla adelante contra viento y marea. - Pues yo digo que no sea usted tan precipitado y que medite mucho esas cosas tan graves -replicó la medrosa en voz baja, para que no se enterara la criada.

Ya inmersos en distendida plática amorosa, Caballero añade a su declaración aquellas galanterías que nunca antes había “arrojado (a una) mujer honesta”, pasando de la “virtud” y “lealtad” que asegura ver en ella al físico de la heroína.

Y no me habla usted sólo al corazón y a la cabeza, sino también a los ojos, porque es usted más guapa que una diosa⁹¹⁷.

Aprueba el enamorado todas las gracias de Tormento, desde las más espirituales a las que se exige acallar según las supuestas buenas costumbres, atreviéndose a valorar directamente su hermosura. Vemos, por tanto, cómo el autor comienza a conciliar la dualidad mujer objeto/ser y cómo el enamorado aún balanceándose entre el amor de *Eros* y *Philo*, se aproxima al *Ágape* que logrará sumar a todo ello el conocimiento profundo y

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

trascendental de la pareja. Aproximándose ambos a la idea cervantina de “que el amor es el elemento vital y animador del orden cósmico”, llevado al clímax con Fortunata, pues,

el verdadero amor está más allá de toda noción de moral y de pecado convencional⁹¹⁸.

Por ello, cabe recordar con Montesinos que aunque ignoremos los detalles escabrosos del desvarío de Tormento con don Pedro, velado en la anterior novela de la trilogía, no debemos olvidar que

jamás, ni cuando se cree enamorada –y ya veremos qué razonable cosa es para ella el enamoramiento- da la impresión Amparo de ser una mujer sensual⁹¹⁹.

8.4. Aventuras: “Yo no valgo lo que usted cree”

En el irónico momento cervantino de las Aventuras, advertimos que las de Tormento serán desventuradas augurando nuevas desilusiones. Y que el plural responde a una fundamental antinomia de la peripecia; la oposición entre la “publicidad” de su secreto, que la heroína cree haber desactivado a través de su anterior visita a Polo, y las consecuencias de la propuesta de matrimonio hecha por Agustín, llamada a reactivar la persecución del ex-clérigo.

Adentrándonos en el capítulo veinte, Caballero sorprende a Amparo saliendo de casa de Rosalía. La esperaba en la calle, precisamente, para proponerle que no se vieran a hurtadillas, por lo que sugiere a Amparo visitarla en su casa o cronotopo del cuarto de las Beatas. Dale la razón Tormento, añadiendo el narrador que lo hizo “dejándose llevar de sus sentimientos”, es decir, con sinceridad y sin miedo. Viendo que su amada en nada se le opone, anuncia Agustín

Desde hoy entra usted en una vida nueva⁹²⁰.

Recomienda el que ansía ser su marido que su vida futura condicione su presente dejando atrás, a la mayor brevedad, sus desgraciadas tareas en casa de los Bringas. En la

⁹¹⁸ Rodríguez-Puértolas, *Galdós. Burguesía...*, p. 69.

⁹¹⁹ Montesinos, *Galdós*, p. 106.

⁹²⁰ Galdós, *Tormento*, p. 295.

descripción del estado felicísimo en que se encuentra la protagonista, escuchando “música celeste”, y experimentando un verdadero “éxtasis, Amparo, disminuida por “la debilidad de su carácter”, no alcanza a demostrar su absoluto acuerdo con Caballero, sintiéndose aún más desgajada por “el *sí* y el *no*”.

En diametral oposición con la quijotesca afirmación de la identidad; “yo sé quien soy y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los sino los doce pares de Francia”⁹²¹, la heroína emite su triste y más atormentada sentencia:

Yo no valgo lo que usted cree⁹²².

Como es lógico, Caballero interpreta la declaración de su amada como encantadora timidez, lo cual refuerza su idea sobre que ha de mudar “de vida”, revelando a los Bringas su próximo casamiento “porque a nada conduce el misterio”. Siendo unos redomados tímidos, teniendo tanto en común, la única pero fundamental diferencia entre ambos será la capacidad para determinarse o voluntad. Caballero, hombre habituado a decidir y negociar en las Américas, sabe bien qué quiere y sin darse a ninguna clase de dubitaciones se determina en su consecución. A su lado, Amparo/Tormento aunque ya sepa lo que quiere, es decir a él, carece de voluntad porque está lastrada por un pasado que en cualquier momento puede trancar su ilusión amorosa. Es decir, tanto su felicidad como sus incertidumbres la condenan a vivir recluida en su interior. Sabemos que reconocer su insuficiencia ante Caballero no se debe tanto a su debilidad como a su sentimiento de culpa. Tan hincada anda la culpabilidad en su psique que no tendrá inconveniente en volver a negarse a sí misma aunque continúe escuchando aquella ansiada “música celeste”.

Yo no valgo tanto como usted se figura⁹²³.

Esta melancólica infravaloración repetida por la Emperadora, parece alimentar la vehemencia del enamorado dando paso a una propuesta por parte de Caballero, que será acogida por Amparo con toda naturalidad. Pide permiso el americano para dejar de ser “él (...) o ninguno” y convertirse en el *tú* dialógico por excelencia, aquel capaz de aunar atracción física y fraternal querer, transformados ambos en ideal amoroso.

⁹²¹ Cervantes, I, 5, p. 66.

⁹²² Galdós., *Tormento*, p. 296.

⁹²³ *Ibíd.*, p. 297.

¿No le parece a usted que nos tuteemos?

En medio de los planes de futuro, dulcemente embargado el ánimo de Amparo, “se dejó estrechar la mano por la vigorosa y ardiente de su amigo” a la vez que vio pasar “una sombra negra”. El oxímoron estilístico cambia continuamente la posición de sus contrarios. A más felicidad corresponden todavía más “sombras”, lastrando la experiencia amorosa de la Emperadora.

Agustín continúa su dilatada declaración asumiendo, inclusive, con total sinceridad, aquellos defectos que le atribuyen los demás. Entre ellos, sobresale el parecer “soso en la sociedad”. Defecto que Amparo positiva inmediatamente, en una de esas raras ocasiones en que, al menos verbalmente, consigue evidenciar su pensamiento y voluntad.

Lo que a los demás no gusta –afirmó la joven resuelta, inspirada-, a mí me gusta.

El exacerbado enamoramiento del americano, suscita que repase las gracias que a sus ojos presenta el físico de Amparo, mezclándolas con los atributos morales que le supone. De una potente descripción gráfica de su belleza pasa el omnisciente narrador al relato sentimental, rápidamente convertido en *Desillusions-romantik*, trastocando así la placidez del fragmento.

Porque Amparito, dígame claro, no tenía ambición de lujo, sino de decencia; aspiraba a una vida ordenada, cómoda y sin aparato, y aquella fortuna que se le acercaba diciéndole «aquí estoy, cógeme», la enloquecía. Y no obstante, valor le faltaba para cogerla, porque de su interior turbadísimo salían reparos terribles que clamaban: «detente... eso no es para ti»⁹²⁴.

El prosaico diálogo con que iniciaran su conversación repite la estructura especular, sustituyendo el deíctico inicial “aquí” por la reiteración de los pronombres en reflejo de la transformación experimentada. Acordando prudentes que será “mañana” cuando él suba a su casa, alude Agustín a la felicidad que le embarga, contraponiendo el insípido tratamiento con que comenzaran por el bálsamo del tuteo.

- ¡Qué feliz soy! ¿Y usted... y tú? – Yo también⁹²⁵.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 298.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 299.

En el ecuador de la novela, en el capítulo veintiuno, el narrador retoma la etopeya de Caballero para contraponer las actuales creencias del americano con aquellas que el descubrimiento del error cometido por Amparo vendrá a sustituir. Un cambio imprevisible y radical del personaje que trocará su pertenencia al *áurea mediócritas* por la anarquía y la revolución. Ahora, todas las descripciones de su biografía, observancia religiosa, carácter ordenado, régimen de vida regular, elección de graves amistades, preferencias y costumbres se reflejan en su casa, como espacio sagrado del rito matrimonial que se avecina. Sus intensos deseos de vivir en paz y tranquilidad, como compensación de aquella su soledad pasada en medio del desorden y el salvajismo de tierras americanas se cifran ahora en el compromiso amoroso.

Por esto aspiraba a la familia, al matrimonio, y quería que fuera su casa firmísimo asiento de las leyes morales⁹²⁶.

Entre las convicciones de Caballero se encuentra la vuelta al catolicismo acudiendo a misa, la conciliación política entre demócratas y revolucionarios y, sobre todo, la preparación de aquella casa que ha de convertirse en el templo de su ingenuo retorno al orden de los valores tradicionales. En la descripción del cronotopo de la morada de Agustín, se entremezclan temas como su preferencia por el estilo inglés contra el latino, privando la comodidad sobre las “vanas apariencias”. La idea de completar el ajuar para “la señora y la futura prole de Caballero” se vincula con una incursión del narrador cronista advirtiendo que escasas familias en Madrid podían disfrutar entonces de aquella opulencia, como reflejo del “despuntar (de) la capital moderna”. Magnificencia de la que da cumplida cuenta aquel “cuarto de baño”⁹²⁷ del que se admiran los amigos del indiano.

Después de escribir una carta a su amigo Claudio, explayándose sobre la belleza de su prometida y las virtudes que la adornan, Caballero experimenta una extraña sensación: representándose el rostro de Amparo, ya “que ni un instante dejaba de pensar en su ídolo”, comprueba cómo a veces sus rasgos se le desdibujan completamente aunque luego vuelva a recuperar la nitidez de su visión.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 301.

¡Fenómeno singular este desvanecimiento de la imagen en el mismo cerebro que la agasaja! Por fortuna, no tardaba en presentarse otra vez clara y tan viva como la realidad⁹²⁸.

Así como en la heroína el incesante movimiento de ideas contrarias en su mente produce vaciamiento y petrificación en dilatados periodos, así este extraño fenómeno en la imaginación de Agustín parece redoblar la experiencia de la Emperadora, operando como un brusco cortocircuito en la continuidad de su visión. Es el mismo y doloroso corte que se dará cuando le sea revelado el oscuro pasado de su idolatrada, al que sucederá su franca decisión de recuperarla y salvarla así, definitivamente, de los intransigentes juicios de los demás.

En el momento de las Aventuras de Amparo, cobra especial relevancia el hecho de que Caballero, visitado los domingos por Rosalía decida comunicarle su desposorio. La “duquesa mala”, ya al corriente de los rumores del próximo enlace, le conmina a que revele el nombre de su prometida mientras vuelve a dolerse para sus adentros de que su hija Isabelita sea todavía demasiado joven para ocupar el lugar de la afortunada. El “topo” de Caballero, reacio a pronunciar el nombre de Amparo, se refugia en la irrupción de Isabelita. Su expectante prima, frustrada por las dificultades con que topa para averiguar de una vez quién será “la desconocida y mitológica señora de Caballero”⁹²⁹ le espeta:

No me huele esto a cosa buena. Y en resumidas cuentas, ¿a mí qué me importa? Ya puedes casarte con una fuencarralera o con alguna loreta de París... Abur. Eso, eso: guarda bien el secreto, no sea que te lo roben. Así, callandito se hacen las cosas⁹³⁰.

Todo el parlamento de la de Bringas presenta esa doblez que la caracteriza. Si no le “huele a cosa buena” es porque piensa de los demás lo peor que se le puede ocurrir. El súbito desprecio por conocer el nombre de la futura señora es, a todas luces, falso puesto que no hace más que insistir en descubrirlo. Dando a su primo libertad para casarse con cualquier mujer alegre, contagia de inmoralidad el “secreto” que todavía no ha conseguido desvelar y culpabiliza las reticencias de Caballero. Operación malintencionada que refrenda con el sintagma final, desdoblado en la acusación de ocultar lo que se hace, dirigida a su primo

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 311.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 313.

pero que también se extiende a Amparo. Agustín no se arredra y deja la revelación para el día siguiente. Enseguida sabemos cómo se quedó la envidiosa señora de Bringas, sin que oigamos el nombre de la heroína de labios de Caballero. Nombre elidido por el narrador al que sobrepone, el medio nombre que, por efecto de la sorpresa, alcanzará a verbalizar Rosalía:

¡Con Amp...!

Al truncado hipocorístico reproduciendo el nerviosismo que ataca a la de Bringas siguen sus cavilaciones del porqué no podía Agustín casarse con Isabelita o con ella. Lo cual se convierte en motivo de diálogo con don Francisco, dando paso a su disgusto porque Caballero pretende que viva allí su prometida hasta el día de la boda. La carga de culpabilidad que derrocha la señora a diestro y siniestro se ceba, sobre todo, en la celebración dándola de antemano por inmoral.

Y pretende que la traigamos a casa mientras llega el día del bodorrio... Sí, aquí estamos para tapaderas...⁹³¹.

Tan habituada está a pensar lo peor de los demás, que el discurso de la Pipaón de la Barca incluye aquello que no se produce más que en su torcido pensamiento. Para explicarse la ausencia de Amparo no se le ocurre más que transformar el pasivo y servil comportamiento de Tormento en la que sería su propia reacción.

¡La muy pícara no había ido desde el sábado!... Estaba endiosada. Hacer quería ya papeles de humilladora, por venganza de haber sido tantas veces humillada⁹³².

En la reiteración y discontinuidad de ideas que conforman la diégesis de la novela, ya en el siguiente capítulo, asistimos al monólogo narrativizado con que don Benito recupera la *Desillusions-romantik* de la protagonista. Vuelven a rebotar las ideas contrarias en la mente de Amparo en este su intenso viaje psíquico hacia ninguna parte. La vibración y velocidad que adquiere su idea de confesar, choca con la “endeble voluntad” de su carácter. Imagina qué le diría a su prometido si pudiera decirlo, en este cultivo galdosiano de la *parole* de la que, por encima del significado que se nos hurta, emerge el fragmentario discurso protagonista.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 314.

⁹³² *Ibid.*, p. 315.

Señor Caballero, yo no puedo casarme con usted... por esto, por esto y por esto.

Recuperación del tratamiento más impersonal y distante. Imposibilidad de satisfacer un deseo amoroso tanto propio como ajeno, es decir, del amor correspondido. Elididas las razones de tal imposibilidad, reaparecen los detalles del porqué de su enamoramiento en las virtudes que, desde el primer momento, viera en Agustín. “Lo que a los demás no les gusta a mí me gusta” se expande dando un paso más hacia la imagen especular propia del sentimiento amoroso, como “elemento vital y animador del orden cósmico”.

Lo que los demás tenían por defectuoso en el carácter del indiano conceptuábalo ella perfecciones. Adivinaba cierta armonía y parentesco entre su propio carácter y el de aquel señor tan callado y temeroso de todo; y cuando Agustín se le acercó, movido de un afecto amoroso, ella le esperaba, preparada también con un afecto semejante⁹³³.

Aludiendo al efecto de un “espejo”, reitera el narrador omnisciente que “ambos estaban vaciados en la misma turquesa” así como la Sánchez Emperador repite que no puede casarse con él “por esto, por esto y por esto”, y entre esas razones silenciadas surge el tema del regalo de dinero que le hiciera Agustín, el cual ya se le había ido a “la indigente novia” en pagar botas y vestidos. Atenazada por la culpabilidad de su dudoso proceder se promete guardar silencio, hasta que en nuevo salto mental sospecha que si calla “no faltará quien hable”.

Se conforta mediante el convencimiento de que si otros hablaran él no les escuchará: “Si lo sabe, antes o después me perdonará”⁹³⁴. Se entrega a una nerviosa limpieza de la casa. La hacendosidad parece dotarla de nuevas fuerzas. Pensando en el vestido que llevará, pasa a cavilar sobre su amor a la vida ordenada y regular. Calculando que ese día vendrá Caballero, vuelve a la necesidad de abrirle “su alma” y preparar “esta declaración espeluznante” imaginando qué le dirá exactamente.

Mire usted, Caballero, antes de pasar adelante, es preciso que yo le revele a usted un secreto... Yo no valgo lo que usted cree, yo soy una mujer infame, yo he cometido...⁹³⁵.

⁹³³ *Ibid.*, p. 316.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 318.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 319.

Se negará a ese estilo por cursi, porque le recuerda a las “novelas de don José Ido” y ensayará otro, uno más suyo con el cual se permite pasar a la siguiente fase. Aquella en que él le preguntaría sobre los detalles. Entonces su intención se desvanece pues duda sobre si será capaz de continuar su confesión. Se convence de que lo tendrá aunque muera “en las angustias de aquella revelación semejante al suicidio”. Idea que prepara su intento y que equipara el dolor que le produciría confesar con el acto de “matarse”, puesto que sincerarse supondría suprimir a Tormento, hacerse perdonar y volver a la Amparo sin mácula. Un imposible.

La Emperadora volverá a refugiarse en su circularizado monólogo interior, en los mismos rebotes de su conciencia hasta arribar al suicidio fallido en el dormitorio de su enamorado. Entonces, el vacío interior de la heroína se hará efectivo también en la diégesis pues cederá su protagonismo a Agustín quien pasará a primer plano, combinando sus monólogos con la acelerada actividad que le llevará de casa de Rosalía a la de Marcelina Polo y de nuevo a la suya, descubriendo a Amparo todavía con vida gracias a la intervención de “Aristóteles”.

¿Con qué se enfrenta Amparo en este momento de las Aventuras? Con la incompreensión de su entorno pero, sobre todo, con la idea que se ha formado de Caballero. En la superficie, le ha visto como parecido a ella en ideas, costumbres y preferencias pero muy diferente en un detalle capital; en su inamovible de carácter. Ella, que es todo movimiento interior, cree que él es la única encarnación posible de los valores que ambos comparten. Por tanto, su angustia se fundamenta en la seguridad desilusionada de que él, desde su fijeza, nunca podrá aceptarla porque no podrá cambiar de ideas para comprenderla. Él es inalcanzable porque ella se ha perdido a sí misma.

Para aplacar la impertinencia que demuestra la pequeña Refugio, a Amparo no se le ocurre nada mejor que ofrecerle el “talisman” del dinero, tal como procedió con el cura Polo, recibiendo análogo comentario por parte de su “trapacera” hermana: “Estás rica...”. Pero la auténtica razón de su angustia es más honda, sigue preguntándose cómo puede acometer

la santa empresa de confesar la más grande falta que mujer alguna podría cometer⁹³⁶.

⁹³⁶ *Ibid.*, pp. 320-1.

La clase de amor que emana de él es el mismo que el de ella. La estructura especular, este reflejarse del uno en el otro, permite que el autor vaya reiterando la descripción, adensando, moldeando y transformando el sentimiento que les embarga, combinado con la amenaza latente del repudio de Agustín. En esta momentánea elusión, prosigue la descripción sentimental de Agustín resultando su amor más fraternal que erótico, netamente diferenciado del lúbrico deseo del ex - cura maestro de la casa-escuela, pues,

la quería con tranquilo amor, puestos los ojos del alma, más en los encantos del vivir casero, siempre ocupado y afectuoso, que en la desigual inquietud de la pasión.

El enamorado Caballero podía avanzar en la ascesis amorosa, precisamente, porque sus convicciones eran inamovibles, siendo la verdad de su amor la que le permitía convertirlo en un sentimiento más profundo, descubriendo así su poder y transformador.

Ella, por su parte, le miraba a él como la Providencia hecha hombre⁹³⁷.

Pero las incertidumbres y dubitaciones de la heroína no tienen fin. La culpabilidad por su silencio la atenaza. En su incapacidad para hablar claramente con aquel que la ama y a quien ama cada vez se juzga más duramente;

cada vez soy más criminal callando lo que callo.

Las preguntas que formula Caballero sobre su vida pasada la preocupan sobremanera. Por un momento consigue pronunciar las primeras palabras de su tan ensayada confesión, pero será la misma solicitud de Agustín la que suspenda la frase e instaure el disimulo hablando de su padre, decidiendo en su interior:

Primero me degüellan. Yo me muero; pero callo...

La incitación por confesar se ve continuamente frustrada, debido a aquella imagen ideal que a su vez también se había formado Agustín de su enamorada, en correspondencia con su “papel de persona intachablemente legal”, cual

rueda perfecta, limpia y corriente en el triple mecanismo del Estado, la Religión y la Familia (...) aquel hombre (...) no podía, en manera alguna, ir

⁹³⁷ *Ibíd.*, p. 321.

a la posesión de su amoroso bien por caminos que no fueran derechos.
“Todo con orden –decía- o no viviré, o viviré con los principios”⁹³⁸.

Petrificada por los embates de su pensamiento, incapaz de exponerse mediante la confesión, detenida en el lúdico movimiento especular de don Benito, moldeada a la hechura del romanticismo de la desilusión, Amparo ve a su enamorado igualmente limitado por sus convicciones, incapaz de comprenderla, por tanto, ciertamente lejano. ¿Qué provoca esa lejanía en la pareja? El idealismo mal entendido, la autodefensación de la heroína invadida por el discurso del parecer, elevado al romanticismo trasnochado de don José Ido del Sagrario o artística imbricación del tema interliterario alrededor del trío amoroso, generando el curso de los acontecimientos o peripecia.

La visita de Amparo a la Costanilla de los Ángeles, siendo ya oficialmente novia de Agustín, le depara un nuevo trato por parte de Rosalía. La careta maternal, que rápidamente cambia Rosalía por la de coqueta, está ahora en primer plano. Sorpréndese en voz alta de hacerse “la mamá” con Tormento. Es aquí donde, como adelantamos, don Francisco, titula el próximo desposorio como “*El premio de la virtud*”. De acuerdo con las indicaciones de Caballero, las nuevas amigas, otrora déspota y criada, salen de compras en busca de los vestidos adecuados al enlace. Relaciona Rosalía sus aprietos económicos con las voces que anuncian la revolución. Amparo vuelve a encontrar en el cronotopo de la morada de los Bringas al oscuro personaje de Torres de cuya función como agente trasmisor sabremos más adelante.

Ya a solas y en su casa, la Emperadora concibe la “feliz ocurrencia” de sustituir la confesión humana, imposible de pronunciar ante Caballero, por aquella otra divina que tanto reconforta por anónima. Tanto es así que al salir de la Buena Dicha siente “un gran alivio y espirituales fuerzas antes desconocidas”⁹³⁹. En la religiosa confesión, que la protagonista también compara al suicidio porque supuso mostrar su conciencia, sobresale el consecuente oxímoron, dado que: “Mostrando lo corrupto, mostraba también lo sano”⁹⁴⁰. Sin embargo, la absolución del cura queda en suspenso, dependiendo de que la penitente también se sincere con Agustín. Ensayo interiormente la heroína su confesión a Caballero.

⁹³⁸ *Ibid.*, pp. 322-3.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 329.

En esta nueva intentona cobra especial relevancia la propuesta de huir que piensa plantear a su enamorado:

le pondré por condición irnos a vivir a un país extranjero para evitar complicaciones.

Todo son nuevas fuerzas y buenas nuevas hasta que llega una carta de Pedro Polo quien, por suerte para la Emperadora, anuncia que se va a Filipinas. Noticia que reaviva en Amparo ya no su voluntad sino su natural propensión a la inercia en que languidece aquel “ánimo envalentonado” que la predisponía a la confesión. Ya no hará falta luchar contra las circunstancias, pues,

Que se lo he de decir es indudable –pensó-; pero me parece que ya no corre tanta prisa⁹⁴¹.

Al recibir a Caballero, se renueva el procedimiento especular reflejándose en la alegría que otorga saberse tan parecidos. Cuestión que Agustín formula como la felicidad que ha de embargar a ambos, constatando: “¡Qué igual soy a ti!”.

Dentro de un nuevo repaso a todas aquellas costumbres, gustos y maneras de ser en que tanto y tan sorprendentemente se parecen, surge la idea de ayudar a los Bringas económicamente y, con ello, se pone de relieve la tolerancia y bondad de la protagonista más cerca de la generosidad que del frío cálculo. Interrumpido el diálogo por Refugio, trata Amparo de que se ausente Caballero para evitar cualquier indiscreción de su hermana.

A solas con su conciencia, reitera la heroína su intenso deseo de salir de la “mascarada hispano-matritense” para irse a un “lugar muy distante de Madrid”.

Quería dejar aquí todo; relaciones, parentescos, memorias, lo pasado y lo presente (pues) ansiaba respirar ambiente nuevo en un mundo y bajo un cielo distintos de este, a los cuales pudiese decir: “Ni tú, aire, me conoces; ni tú, cielo, me has visto nunca; ni tú, tierra, sabes quién soy”⁹⁴².

Más allá del lirismo de la oración, en medio de la tranquilidad de no verse obligada al suplicio de confesar, ya rumbo a las antípodas su impenitente perseguidor, Amparo sabe

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 335.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 340.

que, de uno u otro modo, tanto por su pasado como por su modo de ser, o sea, tanto en lo histórico como en lo trascendental, de no salir de Madrid su vida en común con Caballero será poco menos que imposible.

A la idea de huir, presente en la heroína mucho antes de que Agustín la proponga, le falta superar una serie de graves obstáculos y disgustos. Entre estos últimos, soportar el prosaico parlamento de Refugio, quien la avisa de que siendo tan “pava” y “silfidona” habrá de perder al “buen pájaro” de Caballero. De cama a cama charlan las hermanas, reiterando la mayor su disposición a ayudar a la otra económicamente, de manera que abandone sus “andadas” a cambio de trabajar de modista para ella. Entre otras exigencias, insta a Refugio para que no se relacione con “Ido y su mujer” mientras esta asiente “por la cuenta que le tenía”⁹⁴³.

El siguiente obstáculo será Rosalía, quien a cambio de guiar sus compras por orden de Agustín, habrá de mencionar todos aquellos defectos de la heroína sobre los cuales asentar, por contraste, su potente personalidad. Amparo aguanta impertérrita, como siempre hiciera, los calificativos de su señora tía trasmutada en madre política. El desinterés de su protegida por los vestidos y aderezos, da paso a otra serie de descalificaciones en juego polionomástico; “Tú no tienes gusto”, “estás lela” y “si no fuera por mí, te vestirías de mamarracho”.

Las Aventuras de la boda de nuestra indecisa protagonista tenían, forzosamente, que participar de los contrarios. Si la adquisición del ajuar junto a su ex - señora conlleva soportar su desprecio, el peligroso Ido del Sagrario reaparece en la diégesis cual “emisario de Satanás”. Alega Ido su excelente caligrafía para que Amparo le ayude a medrar entrando al servicio de Caballero. La escena, más allá del argumento, sirve al autor para volver a desestabilizar a su criatura. En la cuartilla que coloca ante sus ojos “el egregio novelista” vislumbra Amparo vocablos que la espeluznan; “Crimen... tormento... sacrilegio ... engaño”, remitiendo al maniqueo juicio que tanto amedrantaba a la heroína. Su gesto de romper la cuartilla y arrojarla al fuego, remite tanto a su impulsivo destrozamiento de la

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 342.

primera carta de Polo como al gesto de Marcelina, dejando que entre las llamas Agustín entrevea el garabatito de la “o”.

“Torturada” vuelve Amparo a la Buena Dicha, recibe del confesor “una buena peluca” por no determinarse a confesárselo todo a su futuro marido. Vislumbra a Marcelina esculpida en la misma caoba del banco “cual si estuviera tallada en él” y, de vuelta al cronotopo de la Costanilla, se entrega a sus pensamientos invadidos siempre por el discurso de los otros. La heroína presta su voz a los epítetos que podrían alcanzarla si todo se descubriera; “fraude de mujer”, “una embaucadora”, “una tramposa, una...”⁹⁴⁴. El artículo indeterminado apunta así a una mujer de vida alegre y también hacia la nada o vacío que constituye, como sabemos, el carácter de Amparo/Tormento. En el dialogismo de su monólogo, imaginando su confesión a Agustín como “un escopetazo” se niega a ser lo que aparenta:

no, yo no soy así; yo tengo una mancha horrenda; yo hice esto, esto y esto.

La narración, en estilo indirecto libre, persiste en que desconozcamos qué hizo la heroína, reavivando nuestro afán escrutador. Curiosidad que sospechamos sólo ha podido satisfacer íntegramente el confesor de la Buena Dicha.

Amparo vuelve a su vacío, diciéndose “antes me mataré que confesarlo” en prolepsis de su inminente intentona y determina callar, confiando en que Dios “la sacaría del pantano”⁹⁴⁵.

Los disgustos de la protagonista se multiplican. Según le cuenta Ido, Refugio ha escandalizado a toda la casa recibiendo una visita. Por la noche, Amparo amonesta a la díscola hermana, obteniendo una de sus réplicas más acerbas.

Tú en tu casa y yo en la mía. No me faltará un señor como a ti. Pero a mí no me engañan ofreciéndome un casorio imposible. ¡Casarte tú! Bueno va. Será con un ciego. No te pongas pálida. Yo no diré nada. Ni soy hipocritona, ni tampoco me gusta acusar. Allá te las arregles. Abur.

La ceguera, como defecto del enamorado anunciado por Rosalía, entra en relación con una extensa amalgama de conceptos; la sustitución de los apetitos carnales por la mirada del

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 348.

“misterioso ojo del alma” de san Agustín en sus *Confesiones*⁹⁴⁶. Mirada con que el Caballero arrobado contemplara a Amparo, motivada por la recurrente imagen del espejo que venimos analizando, por estar ambos “vaciados en la misma turquesa”, como reminiscencia platónica contenida “en las tesis del *Fedro*” y el *Banquete*⁹⁴⁷.

En la multiplicación de acontecimientos destinados a minar la voluntad de la heroína, en este momento de Aventuras desventuradas, le sobreviene lo peor; recibir una tercera carta de la “sombra negra” pues ha llegado a conocimiento del cura del Castañar que Amparo, su Tormento, se casa. La lectura de la epístola sume a la heroína en un acuciante paroxismo interior.

Tres capítulos dedicará don Benito al suplicio de la heroína enfrentada de nuevo a su vehemente seductor. En medio de la visita se suceden las situaciones más extremas, entre las que sobresale el gran error de negar su amor por Agustín Caballero, el expreso deseo de que el ex-cura olvide su nombre, junto a otras torturas físicas y psicológicas, como ser encerrada por Polo, sufrir un desequilibrado forcejeo, aguantar los hipócritas arrepentimientos del lúbrico seductor, y soportar las acusaciones por indecente de la moribunda Celedonia. Situaciones que no resultarían tan graves si no fuera porque preparan el clímax de la novela; la llegada de Marcelina y el padre Nones descubriendo a Amparo en casa de Polo.

Que Amparo no sea una auténtica heroína, sino que trate de librarse de Polo a cualquier precio incurriendo en más de un error, provoca que parte de la crítica se sume a la condenación de Amparo como un personaje inmoral. La negación de su amor ante don Pedro es el pretexto argumentado pero se olvida que, con anterioridad, la habíamos visto balanceada en la dualidad generosidad/interés. Su carácter ambivalente, de donde lo indeciso hegeliano, aparece en la descripción que inaugura el trío capitular dedicado al enfrentamiento. Al determinarse en acudir al llamamiento del que se resiste a dejarla en paz yéndose a Filipinas, Amparo ya se había dado un doble motivo para justificar su proceder; “evitar el peligro y parar los golpes”⁹⁴⁸. Es decir, la heroína abúlica y

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 321, nota 8.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 317, nota 3.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 358.

desmedrada *eppur, si muove!* defendiéndose en la exterioridad de la peripecia, dando así débiles pero reiteradas muestras de cierta capacidad para ejercer el libre albedrío.

Dejando a Pedro Polo, como personaje tan escasamente indeciso como heroico, puesto que porfiará siempre en la consecución de sus fines tan inmorales como interesados, atendamos a la Emperadora. “Tonta”⁹⁴⁹ la denomina su padre desde el retrato por no haber acudido antes a ver a su “verdugo” y terminar con aquella relación. “Vestida a lo pobre decente”, las disquisiciones de la protagonista, su oximorónico pensamiento, se reduce a la antinomia castrense: “paz o muerte”⁹⁵⁰. Cuando se encara con su “sombra”, aquel hombre había soltado su disfraz”, es decir era el bárbaro y primitivo personaje que siempre había enmascarado su ser. Asume él que su apariencia, después del ermitaño retiro al Castañar, “es la del bárbaro más atroz”⁹⁵¹, preguntándole a la atemorizada Amparo si le da miedo. La necesidad de atender a Celedonia, la vieja e inútil criada, da una tregua a Amparo, pero don Pedro vuelve presumiendo de su fortaleza física y para probársela coge por la cintura a Amparo, reproduciendo las circunvoluciones de su mente al izarla en volandas. Que la heroína se asuste, da nueva ocasión a la polionomasia. La llama Polo “melindrosa” y le recuerda, para su espanto, que “no es la primera vez”, como si tuvieran en común un pasado venturoso. El “bruto” declara que cuando supo de su inminente matrimonio, “me entraron ganas (...) de venir a comerte”⁹⁵². La brutal actitud del ex - amante repudiado, todavía más “rabioso” si cabe, será una constante en todo el capítulo, simultáneamente subrayada por la bajeza moral que demuestra.

Cuando el odiado ex-sacerdote da voz al que imagina pensamiento de su víctima, se refiere a su prometido como “partido”, es decir, habla desde el parecer y el interés. Por un momento, Amparo confía en que su comprensión le permita conducir el encuentro por un camino más conciliador, confía por tanto en poder con su enemigo. Polo sigue desgranando lo que para él debe ser el razonamiento de Tormento respecto a Caballero. Pero antes, volvamos a Gilman que ha pergeñado el que sería discurso de un carácter “en la reconstitución de la novela cervantina, desde la pregunta axial de “¿quién soy yo?” para

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 361.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 362.

luego contrastarlo con el que utiliza Polo para convencer a la Emperadora. El discurso del *yo* cervantino recreado en la novelística galdosiana sería el siguiente:

“¿Qué sentido puede tener mi vida en un mundo pagado de su propia historia – un mundo que afirma fatuamente sus tradiciones y valores castizos y que en el fondo sólo cree en el materialismo?” “¿Cómo me puedo concebir como miembro de una tal sociedad?” “¿Cómo puedo vencer la fatalidad del pasado, no sólo lo que he sido, sino la imagen que de ello tienen los demás y que creen que soy todavía?”⁹⁵³.

Y ahora, transcribamos el del brutal acosador, para mejor discernir entre qué clase de extremos se balancean las Aventuras identitarias de la Sánchez Emperador:

Se te presenta un hombre honrado y riquísimo, y tú, apreciando la cuestión con el criterio corriente y vulgar, has dicho: “¿Yo qué puedo esperar del mundo? Miseria y esclavitud. Pues me caso y tendrá bienestar y libertad”. Caballero, por lo que tiene y lo que no tiene, por su riqueza y su hombría de bien, por su bondad y su candidez, es todo lo que podías desear. Te casas con él sin quererle⁹⁵⁴.

La primera y, diríamos, brutal diferencia entre ambos discursos, atañe a lo que advertimos al iniciar este estudio de *Tormento*: la búsqueda de identidad, el libre albedrío, la voluntad, el ensueño, la incitación y casi todos los rasgos o aspectos cervantinos que hemos ido mencionando, no se articulan por igual según sean los protagonistas femeninos o masculinos. El discurso del *yo* cervantino suele incardinarse en Galdós a un ser autónomo enfrentado o desilusionado luckácsianamente respecto a la sociedad, tal como lo explicita Gilman. En cambio, en el parlamento del ex – maestro, tratando de dar voz a un *yo* femenino reaparece, incisiva, la dependencia del otro, pues, la única salida “honorable” de la mujer de finales del siglo XIX era casarse para conquistar su identidad. En la retorcida mente de Polo, deseoso de seguir disfrutando sexualmente de Tormento, resuena la voz de Refugio, aquella que constantemente recuerda a su hermana la realidad en que ambas se encuentran prisioneras de salida. Desde su innegable inmoralidad ¿cómo cree don Pedro que ha de comportarse una mujer pobre, huérfana, sin formación y sin oficio capaz de mantenerla? Haciendo de la mentira y el engaño una profesión. O, más fácil,

⁹⁵³ Gilman, *Galdós y el arte...*, p. 234.

⁹⁵⁴ Galdós, *Tormento*, p. 363.

comportándose en el amor, único espacio de autorrealización disponible, como una prostituta.

Por dejarse llevar y por miedo, o sea, por debilidad de carácter y por su discurrir desilusionado, la Emperadora incurre en un nuevo error. A la pregunta del clérigo aun más embrutecido del Castañar, exigiéndole confiese que no ama a su enamorado “Tormento dijo: *No*” (...) “como los niños”⁹⁵⁵ advierte el narrador, pues, la mujer de su tiempo existe como niña, confinada a la minoría de edad por no poder ejercer libremente su voluntad. De ahí, que la vivencia del ideal abstracto, emulando al caballero cervantino deba realizarse, en el “naturalismo restaurado” de don Benito, mediante el ideal amoroso.

Ante su dolorosa confesión, la reacción de la “rural figura” prosigue insistiendo en aquello que en la heroína provoca su más decidida repulsa. Augura el otro; “si eres lista”, “le manejarás como quieras”. En ese instante, la descripción de don Benito prepara un nuevo lance de determinación por parte de Amparo, pues, “del exceso de pavor surge el rapto de valor, por la ley de las reacciones”. Después de encararse con el “demonio” conminándole a que la deje en paz, una diplomática Amparo ensaya el recurso del espejo pero con el hombre equivocado:

Tú no puedes querer que yo sea una desgraciada; debes desear que yo sea una mujer buena, digna, honrada. Has hecho cosas malas; pero no tienes mal corazón; debes dejarme en paz, no perseguirme más, marcharte a Filipinas como pensabas y no acordarte nunca del santo de mi nombre⁹⁵⁶.

Obviando el falso arrepentimiento del que Amparo denomina “verdugo”, no pudiendo impedir un nuevo deslizamiento hacia la desesperación, obligada a reconocer aquello de lo que él, inmisericorde, la acusa, Amparo trata de huir dirigiéndose a la puerta gritando “suéltame”. Pero el precavido “demonio” se guardó la llave. Recuperando entonces el impulso de huir, pero careciendo de espacio Tormento se apretó contra la pared, “cual si quisiera abrir un hueco con la presión de su cuerpo, y escapar por él”. La búsqueda de un nuevo espacio por el que poder escapar dirige a la “ciega” por “desesperada” protagonista hacia la ventana, con intención “de arrojar al patio”⁹⁵⁷ pero él cierra la ventana.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 363.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 364-5.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 366.

Nuestra transcripción, recoge el retráctil movimiento mental de Amparo, junto a sus repentinos cambios de Voluntad a Noluntad, destacando que a su deseo de huir le falta de espacio. La imagen del inútil intento por escapar abriendo un hueco en la pared, nos remite a su mente constreñida entre contrarios. Tormento no dispone de puerta, ni ventana ni hueco por los que salir de esta insoportable situación porque, parafraseando a Gilman, no puede escapar a la fatalidad del pasado, ni a lo que ha sido, ni a la imagen que de ella tendrán los demás.

La unidad de los tres capítulos es indudable. La escena se desarrolla en el mismo cronotopo, en la atmósfera asfixiante de la “cueva” de Polo y prosigue en la mezcla de una incesante lucha que tan pronto es física como de forcejeo verbal. Si en el capítulo anterior Amparo negara su amor por Agustín, aquellos que adscriben su carácter al frío cálculo, encuentran aquí nuevo refrendo de su postura. Tormento llega ahora a preguntarse sobre la conveniencia de ofrecerse a Polo una última noche a cambio de que desaparezca de su vida. La descripción nos presenta a una Amparito más valerosa, proponiéndose actuar con más “tacto”, cosa que la aproxima a una auténtica “comediante”. Amparo intenta aquí hablar el lenguaje del mundo que la rodea pero, ya sabemos que intentarlo sólo puede acarrearle más disgustos. No hay más que recordar cuando quiso entregar parte del dinero de Caballero a Polo o cuando intentó corregir la disoluta vida de su hermana comprándola con otra cifra. Aún así, lo intenta, mostrándose más condescendiente y cariñosa con aquella bestia hirsuta, que ha dado en trocar el hábito por “el paño pardo y la gorra de piel de conejo”⁹⁵⁸. Atreviéndose a poner su mano en el hombro de Polo, esperaba que cambiara de actitud pero es imposible. El ex – clérigo insiste hasta que Amparito confiesa aquello que nunca logrará verbalizar ante Caballero y, por la discontinuidad de los vacíos diegéticos, aquello que tampoco llegaremos a escuchar/leer.

No puedo casarme... ¡Imposible, imposible!... ¿Pues qué?, ¿así se pasa por encima de una falta tan grave? Mi conciencia no me permite engañar a ese hombre de bien... Ya sé lo que tengo que hacer. Ahora mismo voy a mi casa; le escribo una carta, una carta muy meditada, diciéndole: «no me puedo casar con usted por esto, por esto y por esto».

La reacción de la bestia del Castañar incurre en la falsedad del parecer, tanto cuando la aconsejó que se casara por conveniencia como cuando, más adelante, insistió en que ella se

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 364.

quede. Irónicamente apela a la deshonra para recomendarle que siga con el plan de matrimonio y seguro de convencerla establece el plural: “No demos ahora un escándalo”⁹⁵⁹. Unión de los pronombres que sume a la heroína en renovado desconcierto y mudez. Ocasión para que don Pedro insista en un postrer mercadeo, al pedirle ayuda, que le dé fuerzas para salir de su vida, quedándose con él esa misma noche. Al ver que la Emperadora no es capaz ni de responder intenta lo mismo mediante la fuerza bruta, acompañando el agresivo gesto de ahogarla con un remedo de los versos en la Eneida de Virgilio o de la tercera Égloga de Garcilaso⁹⁶⁰: “Te arranco el último suspiro y me lo bebo”. Diane F. Urey analiza la concurrencia del agua y de lo líquido en la novela, así como las sensaciones de ahogo que sufre la heroína. Sin embargo, si bien ahogar es privar de aire, la sinestesia de beberse Polo el “último suspiro”, convierte su aire en sangre y, por tanto, a Polo en un vampiro, proporcionando a la narración un momento de novela gótica propio de finales del S. XVIII.

El forcejeo dialógico y físico continúa y Amparo, tratando de huir, accede al cuarto de Celedonia, quien la da ya por amante de Polo, quejándose de que se atrevan a retozar junto a una moribunda. Cuidar de la vieja criada de Polo, remansa la acción. Él trata de calmar a la enferma denominando a nuestra heroína como “ángel”, calificativo que Celedonia completará con “de las tinieblas”⁹⁶¹, confundiéndolos a ambos con emisarios de la muerte a los que sólo detendrá la pronta llegada de Nones. La “medrosa” aprovechó para sopesar la situación, enjuiciando los magros resultados de sus diplomáticas tentativas. Quizá, por primera vez, conseguía aunar en su mente el total reconocimiento de sus adversas circunstancias y la sinceridad de sus sentimientos. Le quedaba claro, prefería la muerte a “sus bárbaros golpes o sus repugnantes caricias”.

Exige Tormento la llave de la casa, aduciendo que ha de salir porque se ahoga en ella. Respondiendo a los deseos de aquel hombre que soñara con verla como Cibeles, madre de sus hijos en la tranquilidad de un lejano hogar, don Pedro solicita de su víctima que le cosa un chaleco, sugiriendo que Amparo también prepare la cena. Pero Amparo quiere la llave y su insistencia vuelve a provocar la fuerza bruta en forma de asfixiante abrazo.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 369.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 370, nota 4.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 372.

Desesperada, Amparo le insta para que la mate ya y Polo, que se toma la petición a broma, la llama “reina y emperatriz del mundo”⁹⁶² insistiendo en que ella acepte que le quiere. Desde el desánimo, reconociendo no tener salida, Tormento trata de ser más astuta y concede un “Te quiero” al tiempo que, para sí, le espeta “te aborrezco, bestia feroz”. A la reiterada invitación para que pase allí la noche, responde Tormento con el silencio y las dubitaciones interiores, hasta ser capaz de negarse con un; “prefiero morir aquí mismo” y el complementario; “prefiero ser cadáver”. Dos asertos claramente imbricados a su próxima ingestión de veneno, en el momento de la Noluntad. La negación, amenazando con su propia muerte, alcanza el listón más dramático cuando en voz alta reconozca no tener “más salida que la muerte”.

Transfigurada la cordera tomaba aspecto de leona⁹⁶³.

La frase descriptiva se configura como un calco de la de Isidora Rufete; “de cordera, me he vuelto loba”⁹⁶⁴. El hecho de que en *La desheredada* sea la propia protagonista la que verbalice su mutación, ya nos dice mucho sobre la diferencia de voluntad en ambas. Que don Benito prefiera la figura de leona sobre la de loba, de muy distintas y negativas connotaciones, indica también el grado de benevolencia hacia su criatura Tormento/Amparo dándole, por ello, cierto poder para acabar zafándose de esa su mudez desilusionada, que le impide actuar y mostrarse en su total ipseidad. Paralelamente, si la fortaleza del clérigo en *El doctor...* fuera asimilada a un león, la animalización transmite que Amparo va haciéndose, bien que lentamente, con aquella fuerza de la que anda tan necesitada. Finalmente, Galdós parece decirnos que esta mujer de *la Triste Figura* es, sobre todo, una leona atenazada por el miedo, lo cual relanza la fábula apuntando a su definitiva transformación.

En la protonovela, cuando a don Diego de Miranda “pareció le que” (el rebautizado como *Caballero de los Leones*) “era un “cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo (...) porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto”⁹⁶⁵. ¿Qué decir entonces del desdoblamiento identitario de Amparo en Tormento? Que la dinámica que la trastorna es triple: dejar que el discurso del parecer se superponga

⁹⁶² *Ibid.*, p. 373.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 374.

⁹⁶⁴ Galdós, *La desheredada*, p. 479.

⁹⁶⁵ Cervantes, II, 17, p. 705.

al propio, sufrir la veloz incitación de pensar de un extremo a otro, y actuar simultáneamente desde el ser y el parecer. Inestabilidad que acaba por crearle nuevos problemas originados por su “infirmeza” (vg. dar parte del dinero de Agustín a Polo, acceder a visitarle o no llegar a sincerarse con Caballero). De tal modo, que la *Desillusions-romantik* desintegra por igual a *La Regenta* que a nuestra heroína.

El mal que la (s) tortura es el mal de la inconsistencia: infijeza del mundo externo, desintegración del mundo interior⁹⁶⁶.

El bárbaro de don Pedro cede ante su prisionera entregándole la llave de su libertad, pero Amparo se detiene: “Era la vacilación misma” y volvió atrás para asegurarse de que aquel bruto la dejaría al fin en paz.

Por Dios y la Virgen... no me deshonres, no me pierdas, no reveles nada de este secreto, que es mi muerte; no veas a nadie... Que lo pasado sea como si hubiera sucedido hace mil años; que ningún nacido lo sepa... Tú no eres malo; no eres capaz de cometer una infamia... lo que debes hacer...⁹⁶⁷.

La continuidad del capítulo veintinueve y treinta es casi total, pues, el bárbaro, habiéndose quedado a solas como “bestia herida que se refugia en su cueva”, sale repentinamente para encararse con Amparo quien, también acosada por sus propias vacilaciones, todavía no se había marchado. La arenga insultante que le lanza el enfurecido don Pedro, combinada con la descripción de su rabiosa pasión, contiene adjetivos como “perra”, contrastados con “tonta”⁹⁶⁸, hasta que se interrumpe bruscamente. Llegan doña Marcelina y el padre Nones. Amparo logra esconderse mientras se inicia el diálogo entre “la señora con cara de caoba” y el jovial don Juan Manuel sobre el futuro y las incorregibles pasiones de Polo. Su hermana menciona a Tormento con el despreciativo “esa” y de ello pasa a la sospecha, previamente señalada a Nones, de que ha “sentido voz de mujer”, pues, le “huele a fémica”. Continuando con su repudio de todo lo que haga referencia a Amparo no sólo evita pronunciar su nombre, sino que lo sustituye por “esa maldita mujer”⁹⁶⁹. La vengativa hermana de don Pedro termina, de momento, dando noticia del casamiento de “la niña” tachando a Caballero de “bobalicón”.

⁹⁶⁶ Sobejano, en L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, p. 39.

⁹⁶⁷ Galdós, *Tormento*, p. 375.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 376.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 379.

El autor presenta a “la mujer de caoba” como una cazadora emulando a su hermano en el yermo del Castañar en busca de huellas. Primero “huele a fémica”, después sopla el guante haciéndose con la prueba, insiste en que “está aquí todavía”, y su finísimo oído siente ya el “run-run de faldas que se escabullen”⁹⁷⁰. El motivo del guante, tan demostrativo del carácter de “la mujer de madera”, roza lo hilarante cuando la beata señora llega al extremo de soplar, insuflándolo de aire para darle forma. Una vez decide a quien pertenece, afirma que no quiere el guante para nada, no estando en ella el deseo “de hacer daño a esa joven”⁹⁷¹. Lo cual le lleva a anunciar que posee dos cartas de aquella “casquivana”, que mucho le gustaría entregar a Rosalía Bringas, cosa que no piensa hacer para dejar tranquilos tanto a su hermano como a “la dichosa niña”.

Después de efectuar un auténtico registro por la casa, don Pedro la invita a ver a Celedonia. Los reparos que pone Marcelina en asistir a enfermos, recuerda la misma incapacidad de doña Isabel de Godoy en su visita al cuarto de Miquis. No habiendo dado con su presa, acepta encaminarse al cuarto de Celedonia donde los tres escuchan la delirante delación de la anciana:

parece mentira que aquí, en este hospital... ¿Pero todavía están los dos retozando?... ¡Qué modo de pecar!...⁹⁷².

Cuando en el siguiente capítulo, don Pedro se encara con su hermana, harto de aguantar sus artimañas para satisfacer “su feroz curiosidad”, esta razona incoherentemente su porqué: “quiero saber, quiero saber, quiero saber...”⁹⁷³. Este afán de saber emparenta a doña Marcelina con Rosalía, puesto que ambas se dedican, siempre que pueden, a inmiscuirse en la vida de los demás. Cuando Rosalía inquietara a Tormento preguntándole por la dirección de Marcelina Polo, Amparo había sentenciado sobre su señora tía. “Yo pido a Dios olvido, y ella pide a Dios descubrimiento”⁹⁷⁴. En ese afán por acceder como sea a una verdad siempre fragmentaria, se sitúan los principales personajes de la novela; las susodichas Marcelina y Rosalía, Refugio en su radical sinceridad, Ido en busca de material novelesco y Caballero, quien no pudiendo dar crédito a las habladurías decide

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 381.

⁹⁷¹ *Ibíd.*, p. 380.

⁹⁷² *Ibíd.*, pp. 382-3.

⁹⁷³ *Ibíd.*, p. 385.

⁹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 352.

visitar a “la mujer de caoba”. Cada uno de ellos descompondrá o fragmentará la verdad según su mirada, mediante el lúdico multiperspectivismo galdosiano.

Estando don Pedro sentado y abatido junto a Tormento, mientras Marcelina permanecía en la calle, apostada a la espera de ver salir a su presa de la casa, el ex – clérigo insiste con los asfixiantes abrazos. Al anunciar la hora, constata don Pedro con exultante satisfacción: “Estás presa”. Verificación que primero niega la valiente Amparo, asegurando: “Tengo mi conciencia tranquila” para después deslizarse por su “falta de resolución”⁹⁷⁵, hasta que la aparición del comprensivo Nones resuelva la situación, acompañándola hacia la calle en la que aguarda impertérrita la acechante Marcelina.

Al llegar a su casa, Nicanora confirma las sospechas de la Emperadora. Caballero, cansado de esperarla se ha marchado. Amparo se sume, como siempre, en su interior. El capítulo se abre y se cierra con los monólogos de la protagonista. Imagina a Marcelina voceando la noticia, al modo de la literatura de cordel. A la mañana siguiente se dirige a la Costanilla de los Ángeles a ver a la de Bringas. Los primeros comentarios de Rosalía se le antojan a la heroína nuevos modos de astucia y maldad. El silencio y la gravedad de don Francisco parecen confirmar “que se acercaba la hora de su desventura”. ¿Cómo sabremos que le acontece a Amparo si se limita a contestar con monosílabos? Porque Rosalía, con ayuda del narrador omnisciente, no solamente va a detallar qué cuidados presta a la que ahora denomina “hija” y “bobona”, sino que va a mostrarse en uno de sus momentos más hipócritas. Cuando Rosalía recomienda ocultárselo todo a Agustín, descubre Amparito que la de Bringas ya está en el secreto, cayendo entonces “redonda al suelo, como si recibiera en la sien un tiro de revólver”⁹⁷⁶. Rosalía llega a creer que finge, que se desmaya como si estuvieran ambas en una comedia. Reitera la cínica protectora su opinión sobre el primo; que es un “ángel”, como tratara de convencer Polo a Celedonia sobre Amparo, puesto que para él todo ha de ser hecho “muy conforme a la moral”⁹⁷⁷ y que, por tanto, mejor será que no le descubra la verdad. Promete Rosalía que ni ella, ni don Francisco, ni doña Marcelina, “señora excelente y muy piadosa”, desvelarán su secreto”. Pero los zalameros cuidados de Rosalía siempre son dobles, pues, si en la superficie se dedica a tranquilizar a Amparito, en

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 394.

la profundidad de sus encubiertas intenciones, ya ha retratado la bondad y rectitud de Caballero para más separar a la Emperadora de su amado o ha prometido que a nadie dirá nada, al igual que doña Marcelina, con lo cual amenaza con esa posibilidad. Es decir, tranquiliza y altera simultáneamente a su víctima. Un doble juego que la llevará inclusive a acariciar la mano de Amparo, adelantando el motivo del guante que la “cazadora” Polo insuflará de aire para dar con la identidad de Amparo descubriendo su presencia en casa del hermano. El contraste descriptivo alude tanto a la desesperación como a la atonía de la Emperadora. Estados contrarios que se alternan en su ánimo y aspecto, de manera que el narrador omnisciente se permite una de sus acostumbradas digresiones teóricas, esta vez sobre las distintas gradaciones que un dolor intenso puede provocar y los ventajosos efectos de sus intermitencias.

Esta discontinuidad de la fuerza o vehemencia es condición del humano dolor, pues si así no fuera, ningún temperamento lo resistiría⁹⁷⁸.

Que Amparo descubra una de las sortijas con que le obsequiara Caballero, en las manos de su antigua señora y que no le dé ninguna importancia, ni conteste a las justificaciones que alega Rosalía, ilustra el desinterés de la heroína por los abalorios. Cuando Amparo expresa su deseo de volver a casa, Rosalía anuncia que ya se arreglará el vestido o que contratará una costurera pero que Amparito puede quedarse en casa. Licencia seguida de, según el narrador, una sospechosa prisa por parte de la de Bringas, quien parecía empujarla “como si quisiera verla salir lo más pronto posible”⁹⁷⁹. O sea, como si el reconocimiento por parte de la “interfecta” de que lo que sabía era del todo cierto, la impulsara a acometer nuevas tropelías.

En el monólogo de cierre, interpreta Amparito su malestar como enfermedad de la que quisiera morir. Si así ocurriera no querría irse sin decirle, aquello que viene a elevar mínimamente la sentencia que hasta aquí definiera su momento de las Aventuras; el convencimiento del “yo no valgo” asciende ahora hacia un principio de autoestima.

No soy tan mala como parece.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 396.

Por primera vez, el término “parece” surge separado y diferenciado del *soy* en que se subsume el *yo*. La expresión connota, por tanto, una leve voluntad de recuperar la inocencia de su identidad originaria, como si nada vergonzoso le hubiera acontecido. Sin embargo, continúa la extrema idealización de Caballero a quien Amparo sigue viendo como de lejos, en impoluta y romántica idealidad, tan inseparable de sus virtudes como incapacitado para comprenderla.

Aquel hombre, con ser tan bueno, no podía leer en su alma, porque para estas lecturas los únicos ojos que ven claro son los de Dios⁹⁸⁰.

En el capítulo treinta y tres, la *Desillusions-romantik* irá *in crescendo*, cual potente generadora de expectativas, preparando el supremo momento de la Noluntad, aquel de la decisión que toma Tormento de quitarse la vida. Monólogo sin salida, que no la llevará sólo a la más desesperada de las acciones sino que antes habrá de hundirla todavía más en sí misma. Monólogo desilusionado que comenzará por la tarde y se extenderá hasta el día siguiente, cuando ya preparada para salir llegue al cuarto de las Beatas Thiers, decidido a ayudarla, tratando de que acuda inmediatamente a la calle del Arenal para confesárselo todo a Caballero, antes de que este salga para visitar a doña Marcelina. En el diálogo con Bringas, será él quien hable y la heroína quien conteste sólo de vez en cuando; con alguna pregunta, con alguna repetición mecánica de lo dicho por él, o con intermitentes “jirones” o “pingajos” de sintagmas. El silencio o mudez en reflejo del vacío que caracteriza a la protagonista, merece los siguientes calificativos; “pecadora” por parte del narrador y los cariñosos “tonta” y acoquinada, derivando del consejo de Bringas por que “no se acoquine”. El protector ya había colocado velo y mantón a una “Amparo, cada vez más privada de voluntad, de discernimiento y de resolución”. Bajando por la escalera, don Francisco repetirá aquella idea fundamental que, por exceso de idealizadas circunvoluciones mentales, Amparito no había podido ni concebir.

Ya sabes; le hablas al corazón. Si hay algo, si hay algún reparillo antiguo, la verdad, Amparo, la verdad siempre por delante. Fíjate bien en el carácter de Agustín, en su rectitud, en el aborrecimiento que tiene a los enredos. La idea de ser engañado le saca de quicio... Perdonará el mayor delito confesado, antes que una trivial falta encubierta. Fíjate bien, y ten alma, ten arranque...⁹⁸¹.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 397.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 405.

En el capítulo treinta y cuatro, con el intento de suicidio de la Emperadora o momento de la Noluntad, como ya anunciamos, nos despediremos de la heroína hasta que el autor nos la devuelva en el antepenúltimo capítulo el cual, simultáneamente, cierra y abre la historia de la pareja de amantes. En medio, la peripecia se dinamizará alrededor de la conciencia y actuaciones de Agustín Caballero, quien, a través de intensísimo monólogo experimentará un revolucionario cambio interior, cuya consecuencia capital será la *anagnórisis* anímica de Amparo y la fusión de ambos en ideal amoroso.

Al llegar Amparo a la calle del Arenal, sólo encuentra a su fiel e incondicional “Aristóteles”. La acción se concentra en el progresivo decaimiento anímico de la heroína; la petición para que Felipe Centeno le traiga de la botica una medicina para los nervios; la ingestión de lo que parece ser veneno en el cronotopo del dormitorio de Agustín y la agonía imaginaria en que la protagonista, dando voz al prosaísmo del mundo, se despide reconociendo merecer tan triste final.

Al constatar Amparo que ha perdido la posibilidad de encontrar a su enamorado, antes de que este acuda a ver a doña Marcelina, la descripción de don Benito se explaya en el papel del destino “anunciando el desastre”. El excursus, teorizando sobre el Acaso y “las discrepancias del reloj eterno”, conmina a meditar sobre el azar y su poder para asegurar la continuidad a través de su contrario, los “desengranajes”⁹⁸².

La crítica del romanticismo reaparece y con ella apunta ya el autor al final del relato, pues, así como el Arte abusa del azar así también ese mismo azar puede torcer la lógica de los hechos. Reaparece, por tanto, el narrador omnisciente, escasamente fiable y ambiguo, quien utiliza lo fortuito tanto para enhebrar los acontecimientos según la literatura popular, como para sustentar la “Historia” con mayúscula.

Determinism undermined, then, by Chance (in which we may take it that human factors play a large role), but never superseded by it: what James Whiston has called the skirting of the borders of determinism⁹⁸³.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 406.

⁹⁸³ Ribbans, «“Amparando...”», p. 516.

A solas, Amparito rememora aquellos “papeles escritos mucho tiempo antes” que ahora van a ser la razón de su desgracia. La “maquinilla loca” de su corazón, como imagen contrapuesta al “reloj eterno” del excursus sobre el azar, se completa con el inquietante dato de que en aquel mismo momento Caballero entraba en “el aposento de la mujer de caoba”⁹⁸⁴.

Cuando la heroína, medio desmayada, acierta a tomar asiento a la espera de que el servicial Centeno le traiga un poco de agua, esta se entrega a uno de los más incisivos estadios de la *Desillusions-romantik*, observando cuanto la rodea para contraponer aquella ideal vida futura a su imperiosa resolución para desaparecer.

Aquí...iba yo a vivir –pensó mientras la pena fiera rechazaba en el fondo de su alma el gozo salvaje que quería entrar en ella-. Aquí dijeron que viviría yo... pues aquí quiero que se acabe mi vida.

Se ausenta “Aristóteles” en busca de la pócima mortal, no sin antes “dar cuerda a la caja de los pajarucos” para que la Emperadora se entretenga. La caja de música con los pajarillos artificiales, símbolos del parecer, no aparta a la protagonista de su decisión “que era inquebrantable”⁹⁸⁵. Imaginando la escena en que Caballero la descubrirá, retoma el narrador la repugnancia de la heroína hacia todo aquello que suponga una exageración tragicómica “propia de la novela o del teatro”. La mente de Amparo vuela ahora a mayor velocidad si cabe, torturada por la diabólica música del “mecanismo”. Los extremos antinómicos la llevan ahora de la vida prometida o cielo a la decisión de morir huyendo así de la prosaica existencia en esta tierra. El círculo de su pensamiento va mutando en una recta, eliminando fenómenos y anécdotas, transformados los extremos en los definitivos universales; vida y muerte.

“El cantar metálico” de los pajarillos rasgando el cerebro con su canto “de aceradas agujas o alfileres” parece suavizar “la monomanía del suicidio”⁹⁸⁶. Su mirada nostálgica del futuro perdido se posa en los muebles y objetos de la estancia hasta que la interrumpe Centeno volviendo con el encargo de la botica. Queda Amparo de nuevo a solas, con el

⁹⁸⁴ Galdós, *Tormento*, p. 407.

⁹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 408.

⁹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 409.

propósito de escribir su carta de despedida, mientras no cesa de imaginar aquellas otras cartas en manos de Marcelina. Al ritmo “de aquellas punzantes notas de los pájaros cantores”, que enlazan con los clavos torcidos del inicio del relato, la Emperadora prepara e ingiere el bebedizo, segura ya de abandonar el mundo “como se arroja un vestido al entrar en el lecho”. Alusión inversa al afán por vestir de Rosalía, por tanto, preparada para la muerte como se viene al mundo, como en realidad ha deambulado a lo largo de toda la fábula; desprotegida, seducida, humillada, vilipendiada, ninguneada y, sobre todo, incomprendida al ser tomada por otra.

8.5. Noluntad: “Si no debía vivir”

La Noluntad que conduce al caballero a una clarividente muerte *post errorem*, precipita a Amparo en todo lo contrario. Bautizada por Polo como aquella que no desea ser, cae sobre ella todo el peso de la culpabilidad. Sin poder evitar que la tomen por otra, sin haberse atrevido a sincerarse con Agustín llega al borde de sí misma, a la Noluntad, como si sufriera una alucinación. Al salir don Quijote de la Cueva de Montesinos afirma “yo era allí entonces, el que soy aquí ahora”⁹⁸⁷. Voluntad identitaria de la que nuestra heroína carece porque pretende un imposible; no quiere ser “aquí ahora” la Tormento que “era allí entonces” sino una anterior, la inocente que fuera antes del fatídico encuentro con Polo. Imposibilidad por la que recuperará su inocente identidad pero transformada por los avatares de su biografía para, mediante el ideal amoroso, transformarse en otra. Mientras tanto, la heroína, se sumerge en el angustioso momento de la Noluntad.

Por un momento, la visión de la que había de ser “su alcoba”, o cronotopo del dormitorio de Agustín, aquel “espléndido tálamo” la distrae para inmediatamente precipitarla en su propio juicio final.

Si no tenía más remedio.; si no debía vivir⁹⁸⁸.

Después, siente lástima de sí misma, se pregunta si sufrirá, siente un inusitado pánico, juzga pecado su decisión y se convence de no pedir ayuda. La interliterariedad, como uno tema estructural, asoma en el mínimo fragmento.

⁹⁸⁷ Cervantes, II, 23, p. 751.

⁹⁸⁸ Galdós., *Tormento*, p. 411.

¿Pues qué, es su muerte acaso una comedia?

Al final del capítulo, los contrarios crean la solita expectativa. ¿Duerme o muere la heroína? Lo sabremos en el capítulo reservado a su salvación, gracias a la voluntad de Caballero destinada a contrarrestar la Noluntad de Tormento, quien habrá de renacer como quien ya era pero transformada, saliendo finalmente de la nebulosa en que ha transcurrido su desdoblamiento.

La *Desillusions-romantik* coyuntada con la crítica del romanticismo en clave de folletín, deja desamparada cualquier exégesis maniquea incapacitada para discernir la variedad y grado de profundidad de las hebras que disemina el autor. Don Benito utiliza el molde de la desilusión romántica en toda su extensión: la dualidad mundo/conciencia, la prosa como forma del mal, radical separación de realidad e idealidad. Sí, *Tormento* es una búsqueda reflejando progresivamente la pérdida de todas las ilusiones. El pesimismo shopenhaueriano late en esta conclusión de que si nada se puede hacer, mejor dejarse hacer y, si esa pasividad resulta todavía más arriesgada, mejor desaparecer. Pero, como Galdós entrevera la disolución final con la ironía valiéndose de la técnica del folletín, en sutil entrecruzamiento, troca la desilusión en tragicomedia y cambia de máscara desde la perspectiva de los tres narradores en los que diluye la impasibilidad aconsejada por “Clarín”. ¿No hay verdadero sufrimiento en Tormento/Amparo? Sí. Angustiosísimo en sus enfrentamientos con el bárbaro de Polo, resistiendo la falsedad de Rosalía, agradeciendo la débil protección de don Francisco, perdonando los ataques de Refugio, dejando que su enamorado decida sin obligarle a nada. ¿Es sincera? En su conciencia siempre, salvo en aquellos momentos de la fábula en que cree podrá conducirse como sus enemigos; utilizando el dinero de su prometido para comprar voluntades o mintiendo sobre sus sentimientos por Agustín.

¿Cómo resuelve el autor la imbricación de ironía y desilusión romántica? Mediante el idealismo abstracto porque don Benito estudia la subjetividad, como psicólogo *avant-la-lettre*. Novela la concavidad, el vaciamiento o inercia de la protagonista como acicate dirigido a provocar un giro completo en Caballero. Agustín cambia su rigor de honrado *áurea mediócritas* para resurgir de aquella ceguera tan maltrecho como su amada pero torciendo el destino por estar dotado de determinación y voluntad, activamente transformado en desilusionado defensor de la revolución. Empujado por Amparo que fuera

aplastada y enmudecida por Tormento, la otra, la que sí es culpable, la que impide el *ser* de la heroína, la que no puede confiar en la comprensión amorosa de su pretendiente, apresada en su conciencia desdoblada, sin voluntad para confesar a tiempo. Víctima de sí misma, cuando parece que Amparo ha conseguido su tanático propósito, don Benito restaura la discontinuidad o elipsis para que sigamos a Caballero invirtiendo el itinerario de la protagonista, avanzando desde su visión romántica hacia la recuperación de Amparo en el repudio de la falsedad de su entorno.

El cuarteto de capítulos siguientes contiene la visita de Caballero a una Rosalía que da por hecha la ruptura del compromiso matrimonial, a la cual confiesa su primo que no puede olvidar a Amparo. Después, como necesita averiguar la verdad, Caballero se persona en casa de doña Marcelina Polo, pero de aquellas cartas que demuestran la culpabilidad de la Emperadora sólo alcanzará a ver el garabatito tras la “o” final de la firma de Tormento. Unos días tardará Agustín en salir de su melancolía, presionado por la voz de su conciencia hasta que oponga a los Bringas su sincero deseo de que advenga la revolución. Una semana después de su visita a doña Marcelina, mandando cuidar a una convaleciente Amparo pero sin llegar a verla, decide el americano irse a Burdeos. El diálogo entre Ido y Felipe, se superpone a la diégesis que colocara a Caballero en primer plano, para desembocar en el encuentro y salvación de ambos enamorados en el antepenúltimo capítulo, seguido de la despedida de don Francisco en la estación y del diálogo que este mantiene con Rosalía.

El momento cervantino de la noluntad, hasta ahora referido a la protagonista, se extiende a Caballero quien habrá de experimentar análoga desilusión en mucho menos tiempo. Desilusión y transformación de Agustín que no por verificarse en el cuarteto de capítulos va a verificarse sin que la trama continúe remansándose y acelerándose sorpresivamente. El capítulo treinta y cinco acoge varias rupturas de la impasibilidad autorial. El narrador omnisciente, que ha dejado en suspenso a la durmiente Amparo y al desazonado Caballero, resume cuál fue el itinerario del secreto saliendo a la luz pública con ayuda de Torres, aquel oscuro personaje que visitaba a los Bringas e inquietaba a la heroína. De Torres pasó “el cuento” a Mompous y el catalán se lo comunicó a Caballero. Itinerario que contiene otro salto, vacío o discontinuidad pues ignoramos cómo se asabentó el tal Torres siendo un visitante esporádico de los Bringas. La descripción inicia el relato de la desesperada situación en que se halla el amante, con una incursión del narrador omnisciente, apuntando a que “cuantos conozcan (...) por estas páginas” a Caballero,

ya pueden imaginarse su estado. Para conocer ese estado volvemos al balanceo entre un extremo y otro. Pasaba el americano “de un abatimiento sombrío a un furor pueril”⁹⁸⁹ como dignísimo émulo de su atormentada prometida. A continuación, el autor naturalista nos sitúa en el tiempo. Lo que se sigue acontece la misma tarde del lunes, después de que Amparo abandonara a su ex - señora. Caballero increpa a Rosalía y al ausente Thiers por saberlo todo y no decirle nada. El papel falsamente protector, comprensivo y maternal, que practica la de Bringas, primero animando a su ex criada y ahora temperando el desequilibrio apasionado que muestra su primo, no impide que pase de comprender a Caballero a acusar duramente a Amparo. En su doblez, alcanzará también a coquetear con Agustín sin que él se aperciba de ello. Augura la de Bringas la feliz resolución del drama amoroso, asegurando que la heroína acudirá a la calle del Arenal para pedirle perdón. Contándole la visita de la desdichada novia, se refiere a ella como “pobrecilla”, “una Magdalena, una infeliz arrepentida” para terminar sobreponiendo su condena a la dolorosa escisión que sufre el enamorado.

Bien sabe la pobre que ya no puede ser tu mujer; pero el desprecio tuyo la enloquece... Es una desgraciada que, en medio de sus desvaríos, conserva cierto pudor...

Cuando era prisionera de Polo, Amparo se había clavado “los dedos de ambas manos en la cabeza”⁹⁹⁰ mientras que ahora es Agustín quien da “dos vueltas sobre sí mismo, como signo de desesperación parecido al de la embriaguez”⁹⁹¹. Tratando, por tanto, de apaciguar el dolor que amenaza con diluir sus seguridades, Agustín gira sobre sí mismo expresando así, gráficamente, los círculos concéntricos entre los que se ve atrapado.

“Al día siguiente” la lluvia hace su aparición, paralela a la tristeza y al llanto, con la misma función descriptiva que cumple en la Vetusta de Ana Ozores. Caballero da “vueltas en su despacho” cuando le visita Rosalía retomando ese tipo de consejos que más hieren al que ofuscado por un dolor se le menciona un futuro distinto al que deseaba. La falta de tacto, de comprensión sincera por parte de Rosalía se desliza hacia la mala fe, al declarar:

Sí, encontrarás mujeres a millares”... y mil veces más guapas, mil veces más interesantes...

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 412.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 366.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 414.

En boca de Rosalía, Amparo vale lo que cualquiera, nada tiene de agraciada y menos de carácter, pero Rosalía se excede retráctil compensando, por si acaso, lo dicho. Inmediatamente, Amparo es la misma “pobrecilla” con que arrancara sus consejos, pues, “no tiene mal fondo” y, en sendas frases se dirige la de Bringas al extremo contrario, pasando porque “entre esas desgraciadas” las hay que consiguen dar la mejor impresión, por su “excelente natural”, oblicua manera de referirse a la obediencia de la heroína y “hasta con asomos de dignidad”, pues, sólo con “asomos” podía contar la huérfana del conserje de la Escuela de Farmacia. Interesada por el mal aspecto de su primo, Rosalía promete cuidarle. Ya deducimos con qué intenciones; beneficiarse en cuanto pueda de un desastre que bien podría conducirle a ser todavía más generoso.

Los extensos ensayos que efectuara el tímido Caballero por llegar a su concisa declaración amorosa mutan en una afirmación apasionada y triste.

Esa mujer se me ha clavado en el corazón, y no puedo arrancármela.

Para solucionar tal dilema, a “la duquesa mala” sólo se le ocurre aconsejar a Caballero que visite a doña Marcelina, “la única” que posee “testimonios escritos”⁹⁹². Con justificada vehemencia quiere Agustín salir en pos de la tal señora, cuando la crítica al romanticismo reaparece en Rosalía, quien amonesta a su excitado pariente con un “Por Dios, no te pongas así. Pareces un personaje de novela”. Así han ido quedando desactivados los climas dramáticos de la diégesis, así sustenta Galdós la peripecia y sus resultados, mediante el movedizo suelo de la pugna entre dos movimientos literarios, alternando sus claves y procedimientos en periódica impura, para sorprendernos con ráfagas de ilusión y desilusión, donde consigue que el desenlace parezca obra del azar dando la sensación de que si la novela tuviera más páginas más, quizá en otro relato, bien pudiera ser todo lo contrario.

Llovía cuando infructuosamente Amparo esperaba que Agustín fuese a verla y se afianzaba en su idea del suicidio. Y llueve también hoy, miércoles, el día en que Caballero se enfrenta consigo mismo. En su monólogo narrativizado, rememorando su vida en

⁹⁹² *Ibid.*, p. 415.

Brownsville, se siente engañado, dictamina que este mundo, el de la capital, no es para él; “tu trato social (se dice, es) el rifle, tu ideal el dinero”. Felipe interrumpe sus divagaciones, confirmando que a las doce puede visitar a doña Marcelina⁹⁹³. La aparición de don Francisco y su intento de disculpar a Amparo, aduciendo que “todo era calumnia”, da ocasión a su primo para pergeñar una tajante antinomia.

Una de dos: o me vuelvo a Brownsville, o me pongo el mundo por montera

La amenaza que entristece a Thiers refleja la dolorosa lucha interna de Agustín a la vez que prepara su decisión final. Don Francisco se ausenta para, en esta superposición de tiempos, dirigirse a la calle de las Beatas y traer a Amparo y que se sincere con Caballero. Cuando ella llegue, ya lo sabemos, no le encontrará porque él está dirigiéndose a casa de doña Marcelina. Después de toparse con Isabel de Godoy, aparece el rostro “de caoba detrás de un velo negro”. El deseo de saber que anima a los personajes, de conocer la verdad, con mejores o peores intenciones, va a impedir que Agustín llegue a leer las cartas de su amada a don Pedro, así como tampoco nosotros llegamos nunca a constatar lo que el autor, en sus vacíos, sugiere.

Marcelina saborea su momento haciendo un comentario sobre el mal tiempo, del que Agustín hace caso omiso demostrando que solamente ha acudido a la calle de la Estrella para saber, saberlo todo. En el juego polionomástico la de Polo se refiere a Amparo como “desgraciada”⁹⁹⁴ y mientras se predispone a desvelarlo todo, Marcelina insiste en la moralidad y en sus principios, alegando que no es cosa suya difamar a nadie. Son los prolegómenos de todo lo contrario. La lentitud con la que acabará diciéndole la verdad resulta exasperante para Caballero. Dilatando ese momento, doña Marcelina se dedica a hablar del carácter de don Pedro, quien ya está camino de Marsella. Haber mentado cínicamente a Amparo como “santa” y referirse tan ampliamente a su hermano, dando a entender que el seducido y acosado por la heroína fuera él, va irritando progresivamente al americano. Insiste doña Marcelina en mortificar a Caballero, mentando inclusive a Celedonia, lo cual permite que él declare que ni la conoce, ni le importa, proponiendo que la de Polo le venda ya aquellas dos cartas⁹⁹⁵. En nueva antinomia, advierte “la mujer de

⁹⁹³ *Ibíd.*, p. 417.

⁹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 419.

⁹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 421.

caoba” de que siguiendo el consejo del padre Nones las cartas irán “a su dueño o a las llamas” y al fuego arroja “la endemoniada hembra” sendas misivas firmadas con el garabatito.

Nada pudo leer sino un nombre que era la firma y decía: Tormento. Con la o final se enlazaba un garabatito... Sí: era su garabatito, su persona autografiada en aquel rasgo que parecía un pelo rizado⁹⁹⁶.

Así como Máximo Manso emergiera “de una llamarada roja”⁹⁹⁷, el motivo del fuego destruye el sobrenombre de Tormento. Mote que Caballero nunca había oído y que nada le hubiera revelado de no ser por el garabatito que identifica a Amparo. Después de casi insultar a la de Polo, sale Caballero a la calle recuperando su monólogo, dirigiéndose a la calle de las Beatas, doliéndose de su inexperiencia y de que todos le engañen, hasta identificar las dos voces de su alma en la contradicción más desgarrada: “mátala” o “perdónala”. Disyuntiva que se escora hacia el perdón y que habrá de enfrentarle con el entorno del parecer, con la misma opinión pública que destruyera a su amada. Perdonarla será, por tanto, formar parte de ella y de su extrañamiento.

Si es culpable y está arrepentida, la perdonaré, señora Sociedad de mil demonios, y me la paso a usted por las narices⁹⁹⁸.

No está Amparo, le dice la portera y por el “carrik” al que alude la señora deduce Agustín que salió de casa acompañada de su primo.

Continúa la lluvia subrayando los momentos más tristes de la peripecia, con Caballero andando contra los transeúntes que van en sentido contrario. Simbolismo de la lluvia, como “la tierra bebiendo lágrimas del cielo”⁹⁹⁹ cuando Tormento se adentrara en la “monomanía del suicidio”. Motivo del agua de lluvia contrastando con el de las ascuas que prontamente destruyeron las cartas. Fuego destructor para purificar el pasado y agua en la que todo se renueva hacia el porvenir.

Descubre Agustín a Amparo desmayada en su alcoba, después de haber visto a su lado “un vaso” y “un frasquito”. Temiéndose lo peor, comprueba que respira, llama a Felipe y le

⁹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 422.

⁹⁹⁷ Galdós, *El amigo...*, p. 9.

⁹⁹⁸ Galdós, *Tormento*, p. 423.

⁹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 401.

maldice por haber ido a la botica hasta que el “galeno espiritual” consigue explicarse. En vez del veneno encargado bebió Amparo “tintura de guayaco”. Más tranquilo, el enamorado vuelve al gabinete y lee la más somera confesión de Amparo.

Todo es verdad. No merezco perdón, sino lástima¹⁰⁰⁰.

Y a continuación, al final de “Amparo”, aquella “o” del “¡Infame garabatito!”. En el texto, rodea a la brevísima oración un gran exceso. Todo lo que debieron decir del *affaire* de La Emperadora con Polo y que ninguno de los narradores quiso comunicarnos con claridad. Todo lo que excedía los tensos monólogos desilusionados de Tormento que sospechamos ni cabría en el relato. Todo aquello que podía haber dicho Amparo en su defensa aludiendo a las precarias circunstancias de su pasado si no hubiera sido por su concavidad temperamental. Todo lo que podría haber confesado de corazón la Sánchez Emperador si se hubiese atrevido a sincerarse con él. Todo lo que los demás estarían diciendo en estos momentos en forma de; condenas, perdones, eximentes, prejuicios, detalles, intuiciones, pruebas, huellas y señales. Y, claro, todo lo que los demás dirán después del desenlace. El resto de la escena pertenece a la decisión que toma Caballero; que Marta y Felipe la lleven en coche a su casa, que vaya un médico y, sobre todo: “Arropármela, digo, arropármela bien... que no se enfríe...”¹⁰⁰¹

En el capítulo siguiente Caballero va a ser duramente tironeado por los contrarios que ahora mortifican su conciencia, como antes diluyeran la de Amparo. La nota del omnisciente narrador describe la dolorosa experiencia del enamorado, ironizando sobre cualquier interpretación romántica, tal como el personaje narrador Ido del Sagrario desdobra la novela en imaginación y realidad. Aludiendo al trance en que se encuentra el primo americano, indica el narrador irónico:

En el reparto de aquella comedia habíale tocado un monólogo larguísimo que llevaba ya cuatro días de tirada, y no tenía visos de concluir; de modo que si el tal parlamento se oyera, el público estaría, como quien dice, tirando piedras¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 426.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 427.

El extenso excursus corresponde, sin duda, a la escueta nota de despedida por Amparo. Generosa reiteración galdosiana de los mismos datos emitidos por distintas voces y en situaciones diferentes hasta agotar el sentido tornándolo casi contrasentido. Calculados vaciamientos en los parlamentos y monólogos de los principales personajes, presentados también en una pluralidad de situaciones. Puertas que se abren y se cierran, diálogos dramatizados, caracteres del parecer cambiando constantemente de un discurso a su contrario, y la protagonista del ser enmudecida por el mundo como origen del mal.

La visita de Rosalía a Caballero revela en la señora honda satisfacción. Ahora parecía ella la señora de la casa hasta que su primo le ordenó que nada se tocara volviendo a su desesperación interior. El narrador elige “un trozo tomado al azar de su interminable monólogo”. Agustín arremete contra aquellos mayúsculos conceptos de los que hoy abomina: “familia”, “Estado” y “fe”¹⁰⁰³, condensadas en la idea de “civilización”. Aquello que ansiara en su vuelta a Europa se desvanece. “Vida regular, ley, régimen, método, concierto, armonía... no existís para el oso”, dice el rico americano toscamente animalizado como Amparo, quien tuvo su gran instante de leona. “El oso (resume Agustín) no puede ser nada”. La importancia del vestido, de cubrirse para adquirir una identidad falsa medrando en hipócrita sociedad, estructura su rechazo de las virtudes “enmascaradas”.

Orden, política, religión, moral, familia, monsergas, me fastidiáis; me reviento dentro de vosotras como dentro de un vestido estrecho... Os arrojo lejos de mí, y os mando con doscientos mil demonios...¹⁰⁰⁴.

La anécdota del robo del gabán de don Francisco “en el guardarropía de Palacio” opera en el relato como pretexto para combinar la acostumbrada generosidad de Caballero con su repentino desprecio hacia el temor que experimentan los Bringas frente a los rumores de revolución que han ido jalonando la diégesis. Se duele en voz alta don Francisco por las inmorales costumbres que campan a sus anchas las cuales ve condensadas en el robo de su gabán. La extensa descripción del malestar de Thiers, finaliza con su lectura del titular de prensa que anuncia la revolución, que no es otra que la Gloriosa. A los extensos parlamentos de Bringas, contesta el por tres veces reiterado “me alegro”¹⁰⁰⁵ que pronuncia

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 428.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 429.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 432.

Agustín. “No pudiendo disimular, a pesar de su blanda condición, el enfado” que el latiguillo de Caballero había causado en su ánimo, “el gran Thiers” se apresta a defender los valores tradicionales frente a su primo, anunciando lo que ocurriría si llegara de verdad la revolución. Tan extensa resulta la soflama que la réplica de Agustín puede ser concisa y radical, en parecida operación a la breve misiva del intento de Amparo.

Para entonces yo estaré lejos... -dijo el primo- Allá me voy a mis fronteras, donde reinan la pólvora y la santísima voluntad de cada cual. Alumno de la anarquía, en ella me crié y a ella debo volver.

Renovada ocasión para que resurja en Rosalía el espíritu maternal, rogando al primo que no retorne al “páramo”. Ruego que contesta Caballero con el displicente gesto de anunciar que no uno sino cuatro gabanes habrán de regalar a Thiers. La exasperación ya cansada de Caballero provoca gran alborozo en la “duquesa mala”, “quien empezó a dar palmadas, como si estuviera en un teatro”. ¿De qué se alegra Rosalía? De ver de nuevo al rico primo soltero preso en sus garras y a sí misma enmarcada por las “hermosuras de la casa de la calle del Arenal”¹⁰⁰⁶.

En el siguiente capítulo, según Felipe, Caballero “era otro hombre”. Había dejado aquel talante cariñoso y comprensivo que le caracterizaba. Un Agustín atormentado da su silenciosa y distante réplica a la heroína, todavía convaleciente en el cuartito de las Beatas. El americano ya no dispone de seguridades ni ilusiones en las que apoyarse. Antes de naufragar en intenso monólogo, se enfada con Ido y se mete con Felipillo, dándole la tarde libre y orden de que cuando llegue el cochero le retenga. “Monólogo”¹⁰⁰⁷ titula el autor las dolorosas cavilaciones del enamorado que ha de batirse entre los extremos de “matar” o “perdonar” a la Emperadora.

Alrededor del motivo de la manzana paradisiaca, teje Caballero su soliloquio. Manzana simbólica que remite a la tentación del Árbol del Conocimiento. Agustín comienza reiterando la frase que resume sus sentimientos. La misma que opusiera a los planes de futuro que fríamente planteara Rosalía, dando por hecha la desaparición de Amparo en la vida de su rico primo.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 433.

La tengo clavada en mi corazón y no puedo arrancármela.

Menciona Caballero la espina que le acaricia, se llama a sí mismo “hombre insociable” y “topo”, opone “tinieblas” a “claridad” y “barbarie” a “civilización”. Amparo es ahora la manzana dañada que abriera y él, hombre de acción y realidad, se duele de “que la parte que aún conserva sana (haya) de ser para otro”. Anuncia su huida y con ello el abandono de todas aquellas costumbres que previamente tanto le atrajeran. Ahora, la “mascarada matritense” pertenece según el ánimo del desilusionado enamorado, a “la cultura viciosa de acá”. Náuseas le produce la idea del matrimonio, proponiéndose, sin embargo, que antes de huir ha de volver a ver aquella “manzana podrida” que otros morderán por él.

Y si el decoro social me prohíbe que la vea, yo digo a la Sociedad que toda ella y sus arrumacos me importan cuatro pitos, y me plantaré en medio de la calle, si es preciso, gritando: ¡Viva la inmoralidad, viva la anarquía!¹⁰⁰⁸.

Al séptimo día, jornada de resonancias creadoras indudables, Agustín decide marcharse a Francia. Rosalía ya desgranaba sus hipócritas consejos porque el primo escribiera y volviera pronto a Madrid, cuando salió Agustín en coche. En la diégesis se dobla el diálogo dramatizado con que se inicia la novela. En el cronotopo de la casa de Caballero dialogan Ido y Centeno. El discurso folletinesco y la falsa moralina hacen que Ido enjuicie como indecoroso que Agustín quiera despedirse de su amada, terminando la frase con su “francamente/naturalmente”. Ido repite la misma situación que cuando anunciara el “secretillo”. Provoca nuevas expectativas en circunloquio anunciando a Felipe que va a comunicarle lo que piensa sobre la situación de nuestra protagonista. La solución del Sagrario se resume en un solo término: “expiación”. No entiende Centeno y le apremia hasta que resurge la antigua idea, también de Rosalía, de convertir a Amparo en “hermana de la Caridad”. Solución que le parece a Ido tan “poética” como “regenerativa”. Felipe se la imagina bellísima con “aquellas tocas blancas”, pero también tilda a don José de “novelista”. Como advertimos, la nueva novela del escritor se titula “*Del lupanar al claustro*” y ya metido en aires folletinescos presagia Ido que igual llega Caballero a verla y se la encuentra muerta. Prosigue describiendo en voz alta la escena romántica por

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 434.

excelencia; en el último instante llega él y ella se arrepiente de todo en un susurro. La intervención de Felipe apela con claridad al tema de la interliterariedad que viene representando Ido.

Usted cree que las cosas han de pasar según usted se las imagina... No sea memo... Todo sucede al revés de lo que se piensa.

La respuesta de don José, en definitivo *tour de force* autorial, anula en el mínimo espacio la lección realista de “Aristóteles”. Contesta Ido “Lo que es a mí chico, la realidad me da siempre la razón”. Naturalismo contra Romanticismo, realidad e imaginación, culpabilidad o inocencia, máscaras del parecer contra el silencio del ser, inmoralidad aparente opuesta a “moral gruesa”, ser “humanesco” antes que “libresco”, falso orden y revolución... Todas y cada una de las antinomias intra y extratextuales de Galdós se encuentran convocadas en este diálogo final.

El antepenúltimo capítulo contiene el reencuentro de los enamorados, preparándonos las “bromas del Acaso” mencionadas por el narrador. Ya en la vivienda de Amparito Nicanora comunica a Agustín que ella está mejor. Solícito, el enamorado le pregunta cómo se encuentra, mas de Amparito: “No se puede asegurar si dijo *bien* o *mal*, ni aun si dijo algo”. Cuando él sigue preguntando, ella responde “regular... bien”. Sin duda, Amparo sigue siendo aún más sumida en la que era pues todo lo da ya por perdido. El narrador advierte que es “juez el uno” y “delincuente la otra”¹⁰⁰⁹. En emocionado, parlamento Agustín la perdona reconociendo, como ella hiciera, que ya no será su mujer y anuncia que se va, que la dejará “a salvo de la miseria por algún tiempo” y que ya no habrán de verse. Aquella mano que diera forma al guante atrapado por doña Marcelina, la misma mano que la falsa Rosalía cogiera entre las suyas, una de las que Agustín cogiera al vuelo tiró de él con “fuerzas sobrenaturales”. Con este gesto de desesperación al fin pudo hablar la Emperadora.

Pasada la primera vergüenza, la confesión se salía de la boca, libre, fluida, sin tropiezo, con pedazos del alma, toda verdad y sentimiento¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 438.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 439.

Nicanora les observa y se le antojan “como los curas en el confesionario”, pues, de la dolorosa confesión anímica trataban, habiendo sido reiteradamente anunciada a través de las visitas de la protagonista a la Buena Dicha. Bien le hubiera gustado a Nicanora escuchar algo de lo que platicaban los enamorados pero “ni una palabra llegó a las anhelantes orejas de la señora de Ido” ni a la lectura, porque tampoco nosotros conoceremos los detalles de la confesión ni del perdón con que renace aquel amor entre Amparo y Agustín.

Una inusitada felicidad transfigura a la medrosa Amparo, mientras Caballero se explica a sí mismo su repentina decisión. Comienza su soliloquio declarando que si bien no será su mujer, “mucho hay sano todavía” en ella. Por términos y expresiones como “escándalo”, “inmoralidad”, “contradicción horrible”, “*qué dirán*”, “virtud”, “mentira”, “instinto”, “circunstancias”, “principios”, “hechos” y “desatino” discurren las razones por las que Agustín “se echa al mundo por montera”. Cuando termina su aparte, se acerca a ella, acaricia su cabeza, como haría un “sacerdote de teatro” y formula la prosaica pregunta que representa el ideal abstracto en este relato galdosiano.

¿Tienes tú por casualidad un baulito?

También nosotros hemos venido anunciando todo aquello que simboliza este desenlace como para reiterarlo nuevamente, pero sí deseamos resaltar un detalle; que se trate de “un baúl mundo de mediano tamaño”, según la nota del editor, como se denominaba entonces a un “baúl grande y de mucho fondo”, alude a aquellas dimensiones del ideal amoroso capaz de crear un mundo por sí solo.

8.6. Vida nueva: “Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa”

La orden que amorosamente da Agustín a Amparo incide en ese prosaísmo con que el autor quiere resolver la romántica oportunidad de huir que brinda a sus proteicas criaturas.

Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa.

El hombre de acción prosigue ordenando su entorno; avisa de que les queda poco tiempo, que ella se va con él a Burdeos, indica a qué hora debe estar lista y que será Felipe quien la recoja para llevarla a la estación. Por primera vez, Amparo escucha exactamente lo mismo

que anhelara en su pensamiento. Su silencio ya no responde al vaciamiento sino a que por fin su amado colma su deseo, habla su lenguaje, es la Providencia.

The actual ending is the reverse of such false moral solution¹⁰¹¹.

O como dijera Montesinos, la orden de Agustín es una “contundente afirmación de la vida sobre los convencionalismos”. El precipitado final provoca significativas consecuencias mediante sendos capítulos. Una vez circularizado el relato, el inesperado desenlace se abre desde la “o” del garabatito a la espiral del rizo, continuando la disyuntiva axial de toda la fábula para despedir a la pareja en la estación del Norte y, sobre todo, dar noticia del “despecho” y la “cólera” de doña Rosalía Pipaón de la Barca.

La burla sangrienta que significan los dos últimos capítulos de Tormento son digno remate de esta revolucionaria novela¹⁰¹².

Como si la resolución de Agustín y el feliz silencio de la Emperadora resultaran demasiado novelescos, el autor nos muestra a Thiers y a Felipe buscando a la pareja. Al divisarles “Aristóteles” emplea el plural “están”¹⁰¹³ que sorprende a don Francisco, pues, ignoraba que su primo fuera a viajar acompañado. Al verle, Caballero le muestra a Amparo como la gran sorpresa y el blando de Thiers, indulgente y comprensivo, pregunta a Amparito cómo está. Le recomienda que se abrigue bien, tal como hiciera él al colocarle el mantón y el velo saliendo en busca de Caballero. La contestación proviene, claro está, de Agustín, quien informando a don Francisco también le explica cómo debe interpretar el viaje.

No hay cuidado. Hará el viaje con toda felicidad (...) y el cambio de aires le sentará admirablemente¹⁰¹⁴

Mientras, Amparito se distrae observando el movimiento de la estación para después volverse a instalar en el círculo de su pensamiento imprevistamente desbordado por tan felices acontecimientos. Será un instante, porque el narrador describe el último oxímoron psíquico de la enamorada, destinado a contradecir cualquier seguridad, considerando el azar como momentáneo, abriendo la novela a otra novela, o sea, “dejando lo imperfecto, imperfecto”.

¹⁰¹¹ Ribbans, «“Amparando...”», p. 517.

¹⁰¹² Montesinos, *Galdós*, p. 118.

¹⁰¹³ Galdós, *Tormento*, p. 442.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 443.

La inmensa dicha que sentía parecía una felicidad provisional, mientras la máquina estuviese parada.

Galdós decide verter la cólera y el despecho de Rosalía en un aparte, en el ulterior diálogo dramatizado, un *showing* de escasas y frías acotaciones, vacío de todo comentario, como si Rosalía se aprestara a entrar en otra novela por su propio pié, deseando vehementemente que la pareja vuelva cuanto antes de Burdeos. El paso del penúltimo capítulo al siguiente, y el siguiente como principio de *La de Bringas*, se anuncia en la despedida del narrador.

Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que se acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas.

8.7. Nebulosas: “¡Aquí la quiero tener, aquí!”

Miente Thiers a su mujer porque es un pusilánime sin arreglo. Por un lado, durante toda la novela cuida a su protegida, sí, pero siempre a medias. Ahora, satisfecho de que Amparito se haya ido con Caballero, disimula ante Rosalía, a quien “tan atroz inmoralidad (...) aturde (...) anonada (y) enloquece”. Afectuosamente se burla don Francisco de la Emperadora cuando cuenta a la Pipaón que “bien abrigadita” estaba “*sin decir esta boca es mía*”. Azuzado por Rosalía, añade una “mentirijilla”; que había plantado cara a Agustín diciéndole “cuatro cosas”¹⁰¹⁵. Insiste en el talante del parecer añadiendo Thiers que no pueden seguir tratando con el primo, pues

¡faltar así a los buenos principios, dando un puntapié a la Sociedad, a la Religión, a la Familia, a todo lo venerando, en una palabra...! Si es lo que te digo: el desquiciamiento se aproxima. La revolución no tarda; vendrá el despojo de los ricos, el ateísmo, el amor libre...

Ahonda don Francisco en su condena coreando la de Rosalía hasta que ella le interrumpe para inquirir cuándo volverá Caballero “con la preciosa carga de su manceba”. El despecho somatizado “(con extraordinaria hinchazón de la nariz)” aumenta de intensidad. La Pipaón casi no puede contener su furia

Seré capaz de ir a Francia, a Pekín por desahogar mi cólera.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 444.

El pusilánime Thiers, dando en todo la razón a su mujer, es decir, alineado con la falsedad del parecer, con la hipocresía de aquella linfática sociedad, advierte de lo que ambos tendrán que aguantar cuando a la pareja se le ocurra volver.

El mejor día les tenemos aquí tan campantes... y vivirán como casados, insultando a la honradez, a la virtud... ¡Hemos de ver cada barbaridad!¹⁰¹⁶.

A manera de colofón, Thiers da una buena nueva a su mujer, de las pocas que podrían calmar su rencor: Caballero le deja todo lo comprado para la boda. Pero Rosalía está ahora más allá, sopesando posibilidades futuras, imaginando la ocasión en que podrá seguir martirizando a Amparo.

¡Aquí la quiero tener, aquí!... Sanguijuela de aquel bendito, nos veremos las caras¹⁰¹⁷.

9. De la transformación

Como hemos expuesto y analizado, el mito quijotesco eclosiona en *Tormento* arribando al desenlace. A lo largo de casi toda la novela, la identidad de Amparo se ha mostrado sólo en su interioridad, a través de los monólogos narrativizados y las descripciones del inestable narrador omnisciente, enmarcada por el discurso de interliterariedad romántica de Ido, contando la heroína con muy escasos y casi siempre fragmentados parlamentos. La presión del medio la había confinado a un pensamiento obsesivo y casi enajenado, dejando que el discurso falsamente moralista de su entorno la invadiera constituyéndose como suyo. En esos momentos de sufrida interioridad, concebimos su psique como un círculo cerrado en el que entrechocaban los contrarios, es decir; que a cada idea correspondía una negación. Cuando decide suicidarse, aquella circularidad mental se adelgaza en una línea recta recorrida a toda velocidad, llevándola de uno a otro extremo de la radicalizada dualidad de vida y muerte. En la *anagnórisis* anímica efectuada por Agustín, como en el garabatito y su rizo, la línea recta desbordando los contrarios, vuelve a una circularidad ampliada, sorpresivamente abierta en espiral para, ya deshecha la ilusión, albergar una esperanza.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 445.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 446.

La forma de la espiral ilustra también la nueva identidad. Mediante la confesión a Caballero, que ella nunca pudo llevar a cabo por haberle idealizado y por no haber confiado en él, viendo en su inamovible rectitud la imposibilidad de que llegara a “reconocerla”, Amparo podría haber vuelto a ser la que era, la inocente, la que fuera antes de su error. Pero no, con su verdad de “mira y calla” intenta darse muerte. Rescatada, emerge de la peripecia profundamente transformada porque su vaciamiento identitario, moldeado por su existencia dependiente y su carácter débil, sólo podía colmarse a través del amor omnicomprensivo. Por la *anagnórisis* amorosa es la que era en otra, adquiriendo así esa tercera identidad a la que apunta el texto en sus elipsis.

Cuando Amparo resulta defenestrada por su desliz sexual, las seguridades de Caballero no sólo se derrumban sino que confrontadas con el mundo, estallan. Recuperarla en función de sus sentimientos pasará obligatoriamente por arrancar la máscara de la sociedad matritense, poniéndose “el mundo por montera”, puesto que, salvando a Amparo logra también rescatarse a sí mismo. Ella es así el agente o acicate de la *autognosis* que les transforma a través del ideal amoroso. Después de este proceso anímico o ascesis hacia la trascendencia, quedan socialmente descentrados o excéntricos y, precisamente por ello, están en condiciones de darse un destino. Amparo resulta radicalmente sustraída a la marginación a la que estaba condenada como Tormento, exonerada de pertenecer a aquella “turba” que amenazara con engullirla.

Enfrentado a la “moral gruesa”, don Benito pergeña un relato “inmoral” con un desenlace tan contagiado de contrarios como la diégesis que lo provoca. Un final que reabre la novela hacia una tercera cosa o tercio excluso. El viaje a Burdeos nos dice que la felicidad de los enamorados necesita otro contexto histórico, es decir, apunta a la utopía o ideal abstracto. Si Don Quijote disfrutara para sus aventuras del campo raso y la venta, en su itinerante búsqueda de su identidad ansiada, la pareja de amantes también sale al raso aquí denominado Burdeos. Liberada con él de la opresión del entorno, que les abocaba a las apariencias, expuestos a la doblez de la opinión pública y a la teatralidad de puertas que se abren y se cierran, descubren ambos lo mucho que debían “trastornarse” para seguir formando parte de aquella sociedad enmascarada.

Allá en Burdeos ya no hay relato para acompañar a la pareja. Seguramente, allí se erige un orden social y un tiempo histórico muy parecido al nuestro, pero eso nos lo hurta Galdós.

La intencionalidad autorial apunta al idealismo abstracto, dejándonos en el “extent” de la cocreación. Dependerá de nosotros que veamos en la novela la huella del mito en positivo pero, de lo que no cabe duda, es de que su publicación debió parecer entonces radicalmente revolucionaria, pues,

Galdós no intenta excusar ni aspira (como ocurre con Zola) a curar la sociedad enferma retratada en la novela (...) Galdós ve, con la visión clara y distante de que están dotados los grandes novelistas, la irónica interdependencia e interacción de la sociedad (enferma casi por definición) con esas pocas almas incitadas que la habitan, pero que están inmunes a su degeneración y que hallan a la postre sus senderos individuales hacia una reevaluación de la condición humana¹⁰¹⁸.

A *Tormento*, como nueva estación en la gradación del mito quijotesco de la identidad, filtrados los “interiores ahumados” en el tamiz de la *Desillusions-romantik*, le sucederán los hiatos de *La de Bringas* (1884) cerrando la trilogía, y *Lo prohibido* (1884-5), hasta arribar a la plenitud quijotesca en la obra cumbre de Galdós; *Fortunata y Jacinta* (1888). *Tormento* representa así la última gradación de la positivación galdosiana del mito, mostrando la imposible realización del ideal en la sociedad de la Restauración, prefigurando la transfiguración de Fortunata como magistral adiós a los valores de la vacuidad romántica, denunciada aquí como flagrante mascarada.

Habiendo estudiado cómo moldea Galdós la positivación del mito antes de concebir a Fortunata, analizando la progresiva transformación diegética en las cuatro novelas seleccionadas, nuestra investigación llega a su fin. La búsqueda de identidad del ingenioso hidalgo se refleja en la siguiente comparatística internovelística de los momentos identitarios del quinteto protagónico galdosiano, sintetizando las analogías y diferencias de sus estatutos en la intertextualidad que mantienen con la obra cervantina.

¹⁰¹⁸ Gilman, *Galdós y el arte ...*, p. 236.

<i>La desheredada</i>	<i>El amigo Manso</i>	<i>El doctor Centeno</i>	<i>Tormento</i>
Autobautismo	Nebulosa del no-ser	Nebulosa	Nebulosa
Aventuras	Autobautismo	Bautismo	Bautismo
Desnombrarse	Aventuras	Aventuras	Desnombrarse
En las “muertes”	Noluntad	Aventuras	Aventuras
	En la muerte	Voluntad	Noluntad
	Nebulosa del Limbo	En la muerte	Vida nueva
		Nebulosas	Nebulosas

Partiendo de esta síntesis, la entrega incondicional de una transformada Amparito al ideal amoroso triunfa íntegramente en Fortunata quien, mediante libérrimo ejercicio del libre albedrío, imantada por su “idea pícaro” revolucionaria, habrá de lograr que su voluntad de ser quien es supere las convenciones impuestas por una sociedad abúlica, pertrechada de hipócritas valores morales. Fortunata será así la heroína llamada a inaugurar el “naturalismo espiritual” galdosiano (1891-1902) como intérprete de la transfiguración o *Aufhebung* hegeliana en el crisol del mito de la identidad plenamente recreado, pues,

una vez leída *La Regenta* y ya familiarizado con las complejas vidas que la habitan, Galdós no pudo interpretar ya el Quijote simplemente como un mito de la decadencia española. Ahora, en la singular amalgama de aventura y experiencia del caballero, vislumbró nuevos caminos inesperados y altamente incitantes para la exploración novelística¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

Conclusiones

El *Quijote* en Galdós

Conscientes de que si estuviese en nuestra mano recoger en las siguientes conclusiones todos los aspectos de la investigación esta carecería de sentido, permítasenos concluir resumiendo brevemente nuestra andadura constatando que, si se establece con ella un imaginario diálogo, emergen no solamente diversos aspectos en los que desearíamos haber profundizado más exhaustivamente sino también nuevas vetas investigatorias.

A través de la metodología utilizada (momentos, pronombres, polionomasia, modelos narrativos, dualidades, motivos, cronotopos y análisis de parlamentos y monólogos), nuestra cosecha crítica nos ha permitido dar con el resumen comparatístico de los momentos cervantinos o ejes vertebradores de la identidad en nuestros protagonistas. Comparándolos, pulsamos cómo Galdós se fue sirviendo del mito quijotesco en sutil gradación, tan nutritivamente como devorara los tomos de *La comédie*. Desde la “segunda manera” que inaugura el ciclo naturalista con *La desheredada*, relato que corresponde a la inflexión más próxima a los postulados naturalistas, don Benito conduce “su” naturalismo, afianzando y afilando técnicas y procedimientos, hacia el “naturalismo restaurado” por el que abogara junto a “Clarín”, al compás de la publicación de *La Regenta y Tormento* (1884), encaminándose ambos hacia el periodo espiritualista (1891-1902).

Centrados en la metodología comparatística y, concretamente, en el modelo de transformación diegética elaborado por G. Genette, nos preguntamos ahora sobre nuestra propia subjetividad, en paralelo con el concepto de *écran* zolesco, es decir, indagando sobre los criterios que nos guiaran en detrimento de otros igualmente lícitos. Para abundar en la razón de nuestra “mirada” nada más fructuoso que visitar una de las citas más destacadas del crítico y autor asturiano sobre el visionario quehacer galdosiano.

Existe el altruismo artístico, la facultad de transportar la fantasía con toda fuerza, con todo amor, a creaciones por completo trascendentales, que

representan tipos diferentes, en cuanto cabe diferencia, del que el autor pudiera representar más aproximadamente¹⁰²⁰

Después de mencionar a su novelista preferido, junto a los más destacados de su tiempo (Balzac, Zola, Daudet, Tolstoi, Gogol, Dickens...), la cita de “Clarín” parece condensar las principales vertientes por las que ha discurrido nuestro trabajo, animándonos a efectuar la presente remembranza.

Ateniéndonos a la búsqueda de la identidad, el autor canario dio por imposible la impostura de Isidora en su exacerbado querer ser de Aransis, a partir de su deficiente educación como temática axial de la fábula teniendo en cuenta que, aunque incidiera en cierto distanciamiento respecto a su criatura, en ningún modo su mirada es condenatoria. A la carencia de formación en la Rufete “contestó” con su opuesto, *El amigo Manso*, cuyo nombre ya induce sugerente interpretación, demostrando que también la máxima educación o formación fusionada al “otroísmo”, sin atenerse a los datos de la realidad y determinarse a actuar, deviene en el mayúsculo fracaso de la irónica metanovela. En *El doctor Centeno*, tanto Miquis como Felipe son “observados” como héroes “chiquititos” con un grado de ternura a la que Galdós ya no volvería en su producción, dando a “Aristóteles” la posibilidad de asomarse a un tímido remedo de identidad. Finalmente, en *Tormento*, como novela del ser y parecer, Galdós presenta su relato de la desilusión (Enttäuschung), recuperando el tema amoroso truncado tanto en Isidora como en Máximo y Miquis, cruzándolo con un grado más en la positivación del mito cervantino, o sea, seminando ya el tema de una ética natural enfrentada a los valores convencionales, como savia narrativa destinada a concebir *Lo prohibido* y, sobre todo, *Fortunata y Jacinta*.

En esta, nuestra breve exposición, pulsamos nuevamente el juicio clariniano resumido en la expresión “con todo amor”, porque en ese cuenco del altruismo galdosiano vimos el comprensivo tratamiento de las heroínas femeninas, paralelo al que demostrara el alcaláino en la protonovela (vg. Marcela). Motivo por el cual diferenciamos la búsqueda de otra identidad como radicalmente distinta según tratáramos de héroes o heroínas en función, precisamente, de la capacidad de nuestro autor escrutando los condicionamientos sociohistóricos de su tiempo, pues, nuestra Amparo/Tormento expresa cumplidamente la opinión que a don Benito le merece la disminuida situación de la mujer en su contexto

¹⁰²⁰ “Clarín”, «Benito Pérez Galdós», [Sotelo], p. 12

finisecular. Retomando otro término de don Leopoldo tenemos la trascendencia, dilatada hacia los conceptos del *ser* o “hechura” ideal a la que, según don Benito, debe propender toda búsqueda para hacerse con una identidad, dentro del mismo “deber de ser” o imperativo categórico kantiano que también vivifica la producción, tanto crítica como ficcional, de Leopoldo Alas; mística en “Clarín”; cristiana por filokrausista pero, al cabo, realista y laica en Galdós. Sin embargo, las “producciones trascendentales” a las que se refiere don Leopoldo otorgan al autor canario una dimensión que, a nuestro entender, desborda el fenómeno estrictamente novelesco. Lo cual, siguiendo el cultivo galdosiano de las antinomias, equivale a decir que en sus innegables dotes narrativas se imbrican otras que entendemos merecen paralela consideración.

Desde el yo

Ya en las primeras páginas del estudio, expusimos nuestro convencimiento de que don Benito era un auténtico psicólogo *avant-la-lettre*. Las reticencias de “Clarín” ante la falta de profundidad de E. Zola, sólo superadas por su “instinto” literario, fueron ampliamente contestadas por la producción galdosiana. Recordemos que el aserto de Alas considerando el género, como auténtica “fuente de conocimiento”, procede de su admiración por insignes novelistas europeos entre los que incluye a don Benito, los cuales pergeñaron su obra rellenando los vacíos que vendrían a colmar disciplinas posteriores como la sociología, el psicoanálisis y la antropología.

A vueltas con las fisuras que presentara el realismo y la poética naturalista, conduciendo la novela hacia nuevos rumbos narrativos (1891-1902), “Clarín” recomendaba incorporar un idealismo bien temperado a través de la observación y experimentación naturalistas. Extremo en el que coincidía con don Benito pues, sin duda, “Galdós consideraba la mezcla armónica de naturalismo e idealismo como el *desideratum* literario”¹⁰²¹.

Tanto los marbetes de “naturalismo al hispánico modo” como el del “naturalismo restaurado” se fundamentan en la seguridad galdosiana de que nuestra mejor literatura

¹⁰²¹ Elizalde, «El naturalismo de...», [Lissorgues], p. 4

tiene en Cervantes su inagotable fuente de inspiración. Retomando el prólogo a *La Regenta*, en el cual aduce que importábamos de fuera lo que ya teníamos aquí, nos atrevemos a proponer el marbete de “naturalismo cervantino”, a tenor de cómo Galdós se sirve del *Quijote* avanzando con sus novelas por el metafísico tema de la identidad, valiéndose, con innegable lucidez, de los pronombres uncidos a un término tan proteico como el *ser*. Vocablo propio de la filosofía de su tiempo, a la que “Clarín” pensaba que la novela naturalista tenía mucho que aportar, y fructífero monosílabo que al despuntar el nuevo siglo sería fragmentado por el descubrimiento freudiano del inconsciente.

Desde la dualidad luckácsiana o conflicto entre individuo y sociedad, y la dialéctica hegeliana, tan presentes en esta etapa naturalista de la producción galdosiana que, junto a Schopenhauer conformará el estatuto y peripecia de Fortunata, el novelista en sociólogo da forma novelesca a la indagación cervantesca identitaria en su contexto histórico. Pero hay más. Si Cervantes anticipó las ideologías existencialistas, en la estela de Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Heidegger, Dilthey, Ortega y Sartre¹⁰²². Y, viceversa, si algunos de los más sagaces pensadores de ambos siglos vieron en la protonovela la “forma trascendental” de sus disquisiciones, ¿por qué no admitir que en la intertextualidad galdosiana del mito sobresale una teoría de la subjetividad o discurso del *yo*?

Ninguno de los apellidos citados, trayendo a colación los más destacados pensadores a caballo entre ambos siglos, nos parece desbordan la intuición o *finesse* del novelista canario, especializado en la sociedad matritense, porque del círculo de su *cosmovisión* (Weltanschauung) sobre la identidad española no solamente surgen los conflictos que emanan de la “vividura” nacional, sino que animan una, para nosotros, ineludible historia galdosiana del *yo*.

En la atenta lectura del cuarteto de novelas contemporáneas, hemos vuelto a “tocar otra vez” -en el *play it again, Sam*¹⁰²³ del que se sirve Genette para cifrar toda actividad hipertextual- la inflexión cervantina en Galdós. Las que se nos antojan infinitas perspectivas identitarias de don Miguel en su caballero andante, alumbrando desde el pasado renacentista las más variadas sentencias galdosianas del *yo* o la subjetividad

¹⁰²² Close, «La concepción romántica...», p. 283

¹⁰²³ G. Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

servieron a Galdós para hacer, tal como después postularan Miguel de Unamuno y María Zambrano, de su poética naturalista filosofía y viceversa. Y probar, como presagiara “Clarín”, que el género debía enriquecer el exclusivo perímetro del pensamiento abstracto. Así es como, atendiendo a los parlamentos de nuestros protagonistas, en la libérrima sincronía del *Kairós*, hemos podido apreciar las reminiscentes sentencias de los más variados autores.

Desde el tautológico “yo soy el que soy” del Génesis, revisitamos el “ser o no ser” de Shakespeare y el “I am not what I am” de su Yago hacia Sartre. El extrañamiento roussouniano, en “si no soy mejor, al menos soy otro”, frecuentando a menudo el enajenado “yo es otro” de Rimbaud. Del empirismo, recordamos a Locke con su *yo*, cual bergsoniana “conciencia a lo largo del tiempo”, y a Ortega con “yo soy yo y mi circunstancia”. Con los pronombres de Benveniste, comprobamos que las circunstancias o el “molde” del mundo, se sustancia en la subjetividad del “yo del tú”, dilatado en la omnicomprensión agustiniana del “volo ut sis”, en la que reverbera una máxima de Lukács, la cual parece comprender el crucial itinerario de la subjetividad que lleva de *La desheredada* a *Tormento*. Lukács alude a la búsqueda del héroe o heroína en su contradictoria autenticidad, advirtiendo de que lo que se recorre es la misma búsqueda, no la posibilidad de su realización. En su sentencia: “El camino ha terminado, el viaje comienza”¹⁰²⁴, el crítico concibe la esperanza como único hogar para la trascendencia del *ser*, en clara sintonía con la benevolencia y comprensión que llevara a Galdós hacia un espiritualismo socialmente comprometido.

En nuestra historia del *yo* laten, genialmente diseminados, gran parte de los parlamentos de la universal protonovela que anima al héroe cervantino, inspirando a Galdós la generación de gran parte de los protagonistas que pululan por su extensa producción. De ese discurso de la subjetividad emergen los distintos momentos de la identidad de nuestros héroes y heroínas, sintetizados en paradigmáticas declaraciones. Los más sobresalientes asertos identitarios de Don Quijote anidan, vitalmente presentes, en el “juro que sé quien soy” de Isidora; en el “yo no existo” de Máximo; en el “mi yo es un yo ajeno” de Miquis; y en el

¹⁰²⁴ Lukács, *Teoría de la novela*, p. 189

“yo no valgo” de la Emperadora. En nuestro conjunto protagonístico, inclusive en la silente verdad que “mira y calla” de Amparo irradiando en Centeno, vibra la voz del héroe proclamando: “Yo sé quien soy y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama”.

Entre las diferencias que separan la creación de ambos artífices, destaquemos para finalizar aquella que provocara el entusiasmo con que hemos abordado nuestra investigación.

Cervantes plasmó en el universal don Quijote los modos de comportamiento básicos del ser humano, mientras Galdós construiría en su narrativa madura un sólido esquema novelesco para un mundo verosímil¹⁰²⁵

Al igual que elegimos los diálogos como material imprescindible de la investigación, extendiéndose tanto hacia las modalidades monológicas como hacia el análisis de los pronombres, sin duda, nuestro modo de operar obedece a la crítica dialógica, en la creencia de que ya derribada la romántica idea de que el conocimiento puede ser absoluto, tal como recurrentemente nos lo demuestra el autor, la verdad sólo es posible en el diálogo. Por tanto, colocando la prosecución de la verdad en el horizonte de nuestra andadura, digamos que hemos mantenido un diálogo atemporal con don Benito, buscando en su decimonónica verdad el rastro cervantino.

Dialogando con S. Todorov, quien considera que la crítica ha de ser búsqueda de la verdad en sentido ético e histórico, partimos de la convicción de que Galdós seguía en su cuarteto de novelas los mismos momentos internovelísticos que conforman la aventura de don Quijote. Tal y como esperamos haber demostrado, la andadura subjetiva de los héroes y heroínas galdosianas transita por análogos momentos identitarios al del ingenioso hidalgo y caballero. Esta intuición, como hipótesis en la que hemos objetivado nuestro esfuerzo, parece confirmarse a condición de que se observen sostenidas por el contexto analítico que hemos dejado atrás, precisamente, dialogando con todos los elementos de su alrededor. Si albergan cierto valor para la intertextualidad comparatística, este radica en las preguntas que suscita, en los horizontes a los que apunta en forma, para nosotros, de renovadas líneas de investigación, entre las que destaca esa narración a vueltas con la identidad en la que tanto y tan profundamente buceara el autor canario.

¹⁰²⁵ Gullón, «Galdós, un clásico moderno», p. 4.

Sea Todorov¹⁰²⁶ quien nos recuerde que “la verdad sólo se alcanza en el diálogo con el texto”, es decir, en su contexto. Y es cierto; si existe la verdad sólo podrá anidar en la contingencia de la cocreación dialógica, la cual compensa su inherente inestabilidad, abriéndonos siempre a renovados caminos por explorar.

Alejados ya del fructuoso ejercicio, nuestro “camino ha terminado y empieza el viaje”. Pero, antes de volver a salir al raso, permítasenos *esperanzamos* mediante la reiteración de la ulterior sentencia galdosiana.

... cada cual hace lo que puede y lo que sabe conforme a un ser invariable que lleva dentro de sí, y este *modo de ser* o como se llame, por ninguna sugestión o influencia externa puede variar, por lo cual la crítica resulta enteramente inútil, como consejera se entiende. Sirve para juzgar lo pasado; pero no para enderezar lo presente.

¹⁰²⁶ S. Todorov, *Crítica de la crítica*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005, p. 176.

V. Bibliografía final

5.1. Bibliografía de B. P. Galdós

5.1.1. Libros*

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Obras completas, Novelas, I-IV*, (introducciones de Federico Carlos Sainz de Robles), Madrid, Aguilar, 1973.

_____, *La desheredada*, (ed. Germán Gullón), Barcelona, Cátedra, 2000.

_____, *La desheredada*, Madrid, Alianza, 1985.

_____, *La desheredada*, (ed. introducción y notas E. Miralles), Barcelona, Planeta, 1992.

_____, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza, 1991.

_____, *El amigo Manso*, (ed. F. Caudet), Madrid, Cátedra, 2001.

_____, *El doctor Centeno*, (ed. J.C. Mainer), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

_____, *Tormento*, (ed. T. Barjau y J. Parellada), Barcelona, Crítica, 2007.

_____, *Tormento*, (ed. F. Caudet), Madrid, Akal, 2002.

_____, *La de Bringas*, (ed. A. Blanco y C. Blanco Aguinaga), Madrid, Cátedra, 2007.

_____, *Fortunata y Jacinta, I-II*, (ed. F. Caudet), Madrid, Cátedra, 1985.

_____, *Fortunata y Jacinta* (edición, introducción y notas de A. Sotelo y M. Sotelo), Barcelona, Planeta, 1993.

5.1.2. Artículos, prólogos y correspondencias.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Ensayos de crítica literaria* (ed. Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1990. («Observaciones sobre la novela contemporánea en España», Proverbios ejemplares y proverbios cómicos, por D. Ventura Ruiz Aguilera, Revista de España, 1870, «La sociedad presente como materia novelable», Discurso leído ante la RAE, 7-21-II-1897, «Prólogo a *El Abuelo*», Novela en cinco jornadas, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897, «Prólogo a Leopoldo Alas (“Clarín”)», *La Regenta*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1900, «Variedades. Carlos Dickens», La Nación, Madrid, 9-III-1868,) pp. 105-120., pp. 157-165., pp. 189-191., pp. 195-205, pp. 217-223.

* Se ha tenido en cuenta el corpus total de Benito Pérez Galdós.

_____, en «Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín», de J. Rubio Jiménez/ A. E. Smith, (introducción de J. Rubio Jiménez), *Anales Galdosianos*, Años 2005-2006, vol. 2, núms. 40-41, pp. 87-197.

ORTEGA, SOLEDAD, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

5.2. Bibliografía sobre Benito Pérez Galdós

AA. VV., *Galdós en el centenario de "Fortunata y Jacinta"*, (coord. Julio Rodríguez Puértolas), Madrid, Prensa Universitaria, 1989.

ALDARACA, BRIDGET A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.

BLANCO AGUINAGA, CARLOS, «De vencedores y vencidos en la restauración, según las novelas contemporáneas de Galdós», *Anales Galdosianos*, Año XXIX-XXX, 1994-1995, pp.13-6º.

BELTRÁN ALMERÍA,LUÍS / VARIAS GARCÍA, JUAN, «El discurso del personaje en la novela galdosiana», *Revista de Literatura*, Tomo 53, nº 106, 1991, pp. 513-534.

BENÍTEZ, RUBÉN, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

_____, *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

_____, *Jenara de Baraona, narradora galdosiana*, *Hispanic Review*, 53, nº 3, summer 1985, pp. 307-327.

BLY, PETER A., *Galdós's Novel of the Historical Imagination: A Study of the Contemporary Novels*, Liverpool: Francis Cairns, 1983.

BOSCH, RAFAEL, «Galdós y la teoría de la novela de Lukács», *Anales Galdosianos*, Año II, 1967, pp. 169-183.

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN, *Galdós*, Madrid, Mondadori, 1988.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1970.

_____, «La sombra», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 33-37.

CAUDET, FRANCISCO / MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA, *Pérez Galdós y Clarín*, (ed. R. de la Fuente), Madrid, Júcar, 1993.

CORREA, GUSTAVO, *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos, 1962.

_____, «Galdós y el platonismo», *Anales Galdosianos*, Año VII, 1972, pp. 3-13.

DELGADO, LUISA ELENA, *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

ELIZALDE, IGNACIO, «El naturalismo de Pérez Galdós», en *Realismo y naturalismo en España*, (ed. Y. Lissorgues), Barcelona, Anthropos, 1988.

EOFF, SHERMAN, «Galdós in nineteenth-century perspective», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 3-9.

ESCOBAR, BONILLA, MARÍA DEL PRADO, «El legado de Cervantes: presencia del *Quijote* en la narrativa galdosiana», *Actas de las jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2006, pp.103-120.

GILLESPIE, GERARD, «Reality and fiction in the novels of Galdós», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 11-30.

GILMAN, STEPHEN, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867 -1887*, Madrid, Taurus, 1985.

_____, «Galdós as reader», *Anales Galdosianos*, Anejo, 1976, pp. 21-35.

GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN, «La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo», *Anales Galdosianos*, Año VII, 1972, pp. 14-24.

GOEZE, LILY ANNE, «La pitusa y la Delfina: The Role of Epithets in *Fortunata y Jacinta*», *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 22, 1995, pp.59-74.

GOGORZA FLETCHER, MADELEINE DE, «Galdós in the light of Georg Lukács, Historical Novel», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 101-104.

GOLDMAN, PETER B., «Galdós and Cervantes two articles and a fragment», *Anales Galdosianos*, Año VI, 1971, pp.99-106.

GULLÓN, GERMÁN, «Galdós, un clásico moderno», *Ínsula*, 561, 1993, pp. 3-4.

_____, «El subtexto de *Fortunata y Jacinta*», *Crítica Hispánica*, Vol. XIII, 1-2, 1991, pp. 99-109.

GULLÓN, RICARDO, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1960.

_____, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.

KRONIK, JOHN W. / TURNER, HARRIET S., *Textos y contextos de Galdós: Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia, 1994.

MERCHAN CANTOS, CARMEN, *La "verdad novelesca" en Galdós*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.

MONTERO-PAULSON, DARIA, *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid, Pliegos de Bibliofilia, 1988.

MONTESINOS, JOSÉ F., *Galdós*, II, Madrid, Castalia, 1980.

NIMETZ, MICHAEL, *Humor in Galdós: A Study of the Novelas contemporáneas*, New Haven: Yale University Press, 1968.

ORTIZ ARMENGOL, PEDRO, *Vida de Galdós*, Madrid, Grijalbo, 1995.

PERSIO, SILVIA DI, «El concepto de la imaginación y el problema de la identidad personal en el personaje de Fortunata», *Isidora, Revista de estudios galdosianos*, núm. 4, Madrid, 2007, pp. 21-28.

RIBBANS, GEOFFREY, *Conflicts and Conciliations: The Evolution of Galdós' "Fortunata y Jacinta"*, Purdue Studies in Romance Literatures, West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1997.

_____, «Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta*», (ed. J. F. Varey), *Galdós Studies*, London: Tamesis, 1970, pp.90-113.

RIBBANS, GEOFFREY / VAREY, J. E., *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta"*, (Guía de lectura), Madrid, Castalia, 1988.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.

SCHRAIBMAN, JOSEPH, *Dreams in the Novels of Galdós*, Nuevo York, Hispanic Institute in the United States, 1960.

_____, «Alpha y Omega de la novela: Galdós», *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Coloquio (1º. 1996. Barcelona), Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 537-546.

SHOEMAKER, WILLIAM H., *Las cartas desconocidas de Galdós en la prensa de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica de Madrid y Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.

_____, *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.

_____, *Los artículos de Galdós en "La Nación", 1865-1866, 1868*, Madrid, Ínsula, 1972.

SINNEGEN, JOHN, *Sexo y política: Lecturas galdosianas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

SMITH, ALAN E., «Galdós y Flaubert», *Anales Galdosianos*, Año XVIII, 1983, pp. 24-35.

SOBEJANO, GONZALO, «Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, Año IV, 1969, pp. 3-11.

SOTELO VÁZQUEZ, ADOLFO, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002.

_____, «Galdós y Clarín: la novela, una nueva fuente de conocimiento», *Orbis Tertius*, núm. 3, Madrid, mayo 2008.

TURNER, HARRIET S., «Strategies in Narrative Point of View: On Meaning and Morality in the Galdós Novel», *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*, (ed. Benito Brancaforte), Dept. of Spanish and Portuguese, Madison, University of Wisconsin, 1981, pp. 61-77.

WHISTON, JAMES, «Un voluntario realista: The first part of a reply to Azcárate's *Minuta de un testamento*», *Anales Galdosianos*, Año XX, 2, 1985, pp. 129-140.

YNDURÁIN, FRANCISCO, *Galdós, entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus, 1970.

ZAMBRANO, MARÍA, *La España de Galdós*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982.

5.2.1. Sobre *La desheredada*

BAUER, BETH, «Isidora's anagnorisis: reading, plot and identity in *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, Año XXIV, 1989, pp. 43-52.

BESER, SERGIO, «*La desheredada*, de Pérez Galdós: Significación», Barcelona, *Destino*, 6 de julio de 1968.

DENDLE, BRIAN J., «Galdós, Zola y el naturalismo de *La desheredada*», en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, (ed. Y. Lissorgues), Barcelona, Anthropos, 1988.

GARCÍA SARRIÀ, FRANCISCO, «Acerca de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós», *Actas del I^{er}. Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular, 1977, pp.414-418.

GULLÓN, GERMÁN, «Originalidad y sentido en *La desheredada*», *Anales galdosianos*, Año XVII, 1982, pp. 39-49

LÓPEZ, IGNACIO JAVIER, «Ortega Munilla y la doble génesis de *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, Año XX, 2, 1985, pp. 7-17.

RODGERS, EAMONN, «Galdós, *La desheredada* and Naturalism», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, Liverpool, 1968, pp. 285-298.

RODRÍGUEZ, ALFRED / HIDALGO, LINDE L., «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*» *Anales Galdosianos*, Año XX, 2, 1985, pp 19-23.

RUIZ SALVADOR, ANTONIO, «La función del trasfondo histórico en *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 53-61.

SCHNEPF, MICHAEL A., «The Political Significance of the Title of Galdós's *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, Año XXXIV, 1999, pp.69-74.

5.2.2. Sobre *El amigo Manso*

BOUDREAU, H. L., «Máximo Manso: The *molde* and the *hechura*», *Anales Galdosianos*, Año XII, 1977, pp. 63-69.

FRANZ, THOMAS R., «*El amigo Manso*, *Niebla*, and *Oblomov*: three related incarnations of the superfluous man», *Anales Galdosianos*, Año XXIX-XXX, 1994-1995, pp. 62-73.

KRONIK, JOHN W., «*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy», *Anales Galdosianos*, Año XII, 1977, pp. 70-90.

PATTISON, WALTER T., «El amigo Manso and el amigo Galdós», *Anales Galdosianos*, Año II, 1967, pp. 134-149.

PENUEL, ARNOLD M., «Some aesthetic implications of Galdós' *El amigo Manso*», *Anales Galdosianos*, Año IX, 1974, pp. 145-148.

TURNER, HARRIET S., «The control of confusion and clarity in *El Amigo Manso*», *Anales Galdosianos*, Año XV, 1980, pp. 45-59.

5.2.3. Sobre *El doctor Centeno*

CHAMBERLIN, VERNON A., «A further Consideration of Galdosian Cultural Nicknames: Mythological, Legendary, and Historical Personages», *Decimononica*, Volume 2, Number 1, Summer 2005, pp. 1-21.

GULLÓN, GERMÁN, «Unidad de *El doctor Centeno*», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-51-52, octubre 1970 a enero 1971, pp. 579-585.

RODRÍGUEZ, ALFRED / RAMOS, MARY JO, «Notas para una relectura de *El doctor Centeno* en el centenario de su publicación», *Anales Galdosianos*, Año XIX, 1984, pp. 141-145.

SCHMIDT, RUTH, «Manuel Tolosa Latour: prototype of Augusto Miquis», *Anales Galdosianos*, Año III, 1968, pp. 90-93.

5.2.4. Sobre *Tormento*

ANDREU, ALICIA, «El folletín como intertexto en *Tormento*», *Anales Galdosianos*, Año XVII, 1982, pp. 55-60.

BLY, PETER A., «From disorder to order: The pattern of arreglar references in Galdós' *Tormento* and *La de Bringas*», *Neophilologus*, vol. 62, núm. 3, julio 1978, pp. 392-405.

GOLD, HAZEL, «*Tormento*.- Vivir un dramón, dramatizar una novela», *Anales Galdosianos*, Año XX, 1, 1985, pp. 35-44.

GULLÓN, GERMÁN, «Tres narradores en busca de un lector», *Anales Galdosianos*, Año V, 1970, pp. 75-79.

ONTAÑÓN DE LOPE, PACIENCIA, «*Tormento y La Regenta*», Universidad Autónoma de México, *Thesaurus*, XLVIII, 1993, pp. 383-393.

RIBBANS, GEOFFREY, «"Amparando/Desamparando a Amparo": Some reflections on *El doctor Centeno* and *Tormento*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 3, Primavera 1993, pp. 495-524.

RICARD, ROBERT, «Place et signification de *Tormento* entre *El doctor Centeno* y *La de Bringas*», París, PUF, 1963.

SHOEMAKER, WILLIAM H., «*Tormento*, The novelistic Art of Galdós», Valencia, *Albatros-Hispanófila*, vol. 2, 1980, pp. 208-221.

SINNIGEN, JOHN H., «Galdós' *Tormento*: political partisanship/literary structures», *Anales Galdosianos*, Año XV, 1980, pp. 73-81.

UREY, DIANE F., «Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós *Tormento*», *Anales Galdosianos*, Año XX, 1985, pp. 47-62.

WRIGHT, CHAD C., «La eterna mascarada hispanomadrileña: Clothing and Society in *Tormento*», *Anales Galdosianos*, Año XX, 2, 1985, pp. 25-35.

5.3. Bibliografía cervantina y sobre *El Quijote*

ALFANI, MARÍA ROSALÍA, *El regreso de Don Quijote: Clarín y la novela*, Salamanca, Ambos Mundos, 2005.

ALONSO, DÁMASO, «Sancho-*Quijote*; Sancho-Sancho», en *El Quijote*, (ed. G. Haley), Madrid, Taurus, 1987.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.

_____, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, Madrid, 1974

_____, «Don Quijote o la vida como obra de arte», en *El Quijote*, (ed. G. Haley), Madrid, Taurus, 1980.

AZORÍN, *La ruta de Don Quijote*, (ed. J.M^a Martínez Cachero), Madrid, Cátedra, 1992.

BARRIGA, CASALINI G., *Los dos mundos del "Quijote": realidad y ficción*, Madrid, Porrúa, 1983.

- CANAVAGGIO, JEAN, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid, Ínsula, 1949
- _____, «Las tres experiencias esenciales del Quijote de 1605», en *Don Quijote de La Mancha. La vida humana. Libro y Acto de imaginación y creación*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 100, pp. I-VI.
- CASTIGLIONE, BALTASAR DE, *El cortesano*, (traducción de Juan Boscán), Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- CASTRO, AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.
- _____, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.
- _____, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, (edición, introducción y notas de M. de Riquer), Barcelona, Planeta, 1980.
- _____, *Novelas ejemplares*, Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- _____, «Rinconete y Cortadillo», en *La novela picaresca en España* (ed. A. Vallbuena y Prat), Madrid, Aguilar, 1946.
- CHEVALIER, MAXIME, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- CLOSE, ANTHONY, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.
- EL SAFFAR, RUTH, «Voces marginales y la visión del ser cervantino», en *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna*, Barcelona, *Anthropos*, núms. 98/99, pp.59-62.
- ENCINAR, ÁNGELES, «Don Quijote: Una dialéctica entre la cordura y la locura», en *Miguel de Cervantes en su obra*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 17, Septiembre 1989, pp. 233-238.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO, *La estructura paródica del "Quijote"*, Madrid, Taurus, 1982.
- GUILLÉN, JORGE, «Vida y muerte de Alonso Quijano», en *El Quijote*, (ed. G. Haley), Madrid, Taurus, 1987.
- GURMÉNDEZ, CARLOS, «El amor en Don Quijote», en *Miguel de Cervantes en su obra*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 17, Septiembre 1989, pp. 238-241.
- HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, (ed. Esteban Torres), Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MADARIAGA, SALVADOR DE, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, «Cervantes y el ideal caballeresco», en *Miscelánea histórico-literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

MONTESINOS, JOSÉ F., «Cervantes anti-novelistas», en *Homenaje a Dámaso Alonso, Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año VII, Enero-Junio 1953, núms. 1-2, T I, pp. 499-514.

OLMEDA, MAURO, *El ingenio de Cervantes y la locura de don Quijote*, Madrid, Ayuso, 1973.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «Meditaciones del *Quijote*» Madrid, *Revista de Occidente*, 1914.

PREDMORE, RICHARD L., «El mundo del *Quijote*», Madrid, *Ínsula*, 1958, pp.169.

_____, «El problema de la realidad en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp.489-498.

RILEY, EDWARD C., *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.

_____, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990.

_____, *Teoría de la novela en Cervantes*, (versión castellana de Carlos Sahagún), Madrid, Taurus, 1981.

RÍO, ÁNGEL DEL, «El equívoco del *Quijote*», HR, XXVII, 1959, pp. 200-221.

RIQUER, MARTÍN DE, *Historia de la Literatura, Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, fascículo 2, Vol. II, Barcelona, RBA Editores, 1994.

_____, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat-Alianza, 1970.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, «Cervantes, Don *Quijote* y la novela moderna», en *Don Quijote de la Mancha. La vida humana Libro y Acto de imaginación y creación*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 100, Septiembre 1989, pp.49-53.

RUBIA BARCIA, JOSÉ, «La razón de la sinrazón de Don *Quijote*», en *Don Quijote de la Mancha. La vida humana. Libro y Acto de imaginación y creación*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 100, Septiembre 1989, pp. 53-56.

SALAZAR RINCÓN, JAVIER, *El mundo social del Quijote*, Madrid, Gredos, 1986.

SÁNCHEZ, ALBERTO, «La sociedad española en el *Quijote*», en *Miguel de Cervantes en su obra*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 17, Septiembre 1989, pp. 267-274.

SPITZER, LEO, «Sobre el significado de Don *Quijote*», en *El Quijote*, (ed. G. Haley), Madrid, Taurus, 1987, pp. 387-401.

UNAMUNO, MIGUEL DE, *Vida de don Quijote y Sancho*, (introducción de Ricardo Gullón), Madrid, Alianza, 1987.

VILANOVA, ANTONIO, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

VILAR, PIERRE, «El tiempo del *Quijote*», en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1964.

WARDROPPER, BRUCE W., «El problema de la realidad en el *Quijote*», *Nueva revista de filología hispánica*, VII, Enero-Junio 1953, Núms. 1-2, T I, Homenaje a Dámaso Alonso, pp.489-498.

WILTROUT, ANN E., «Las mujeres del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, Tomo 12, 1973, pp. 167-172.

ZAMBRANO, MARÍA, «La ambigüedad de Cervantes», en *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, Barcelona, *Anthropos*, núm. 16 extra, julio-agosto 1989. pp. 140-145.

5.4. Bibliografía complementaria

AA. VV., *Art in theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*, (edited by Charles Harrison and Paul Wood), Oxford, Blackwell Publishers, 1998.

AA. VV., *Diccionario de Medicina*, Barcelona, Editorial Marín, 1986

AA. VV., *Identidad y alteridad, aproximación al tema del “doble”*, (coord. Juan Bargalló Carraté), Madrid, Alfar, 1994.

AA. VV., *La polémica de la ciencia española*, (ed. E. y E. García Camarero), Madrid, Alianza, 1970.

AA. VV., «Zola y España», *Actas del Coloquio Internacional, Lyon, Septiembre, 1996*, (ed. S. Saillard y A. Sotelo Vázquez), Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1997.

ALAS “CLARÍN”, LEOPOLDO, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, (ed. S. Beser), Barcelona, Laia, 1972, («El libre examen y nuestra literatura presente», Fragmento *Solos de Clarín*, «Del estilo en la novela», *Arte y letra*, 1882-1883, «Del naturalismo», *La Diana*, 16-VI-1882, «La desheredada», *La literatura en 1881*), pp. 39-46, pp. 51-86, pp.108-149, pp. 225-239.

_____, «La novela novelesca», en *Ensayos y Revistas*, (prólogo de A. Vilanova), Barcelona, Lumen, pp. 151-163.

_____, *Galdós novelista*, (edición e introducción A. Sotelo Vázquez), PPU, Barcelona, 1991, («Benito Pérez Galdós», *Estudio Crítico Biográfico Madrid*, Fe, 1889, «El amigo Manso», *El Día*, 19-VI-1882, «El doctor Centeno», *El Día*, 5-VIII-1883, «Tormento», *El Día*, 6-VII, 1884), pp. 7-26, pp. 99-105, pp. 113-119, pp. 123-135.

_____, prólogo a *La cuestión palpitante*, de E. Pardo Bazán (ed. J.M. González Herrán), Barcelona, Anthropos, 1989.

_____, *Su único hijo*, Madrid, Alianza, 1966

_____, *El Señor y lo demás son cuentos*, (ed. G. Sobejano), Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1988.

_____, *Nueva Campaña*, (prólogo de A. Vilanova), Barcelona, Lumen, 1990

_____, *Apolo en Pafos*, (edición, introducción, notas y glosario A. Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1989.

_____, *Mezclilla*, (prólogo de A. Vilanova), Barcelona, Lumen, 1987

_____, *La Regenta*, (prólogo de R. Gullón), Madrid, Alianza, 1989

_____, *La Regenta*, I, (edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano), Madrid, Castalia, 1981.

ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía*, (introducción de Jackie Pigeaud, traducción de Cristina Serna), Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

_____, *El arte poética*, Madrid, Austral Espasa Calpe, 1984.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

BAJTIN, MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BALZAC, HONORÉ DE, *Obras completas*, I, *La comedia humana*, (traducción del francés, prólogo y notas de Rafael Cansino Assens), Madrid, Aguilar, 1968.

_____, *Papá Goriot*, Barcelona, Juventud, 1958.

_____, *Ilusiones perdidas*, Barcelona, Mateu, 1963.

BAQUERO GOYANES, MARIANO, «Exaltación de lo vital en *La Regenta*», en *Leopoldo Alas "Clarín"*, (ed. J. M^a Martínez Cachero), Madrid, Taurus, 1988.

BARTHES, ROLAND, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

_____, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

BATAILLON, MARCEL, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

BAUDELAIRE, CHARLES, *El arte romántico*, Madrid, Ediciones Felmar, Textos Clásicos, 1977.

_____, *Poesía completa*, Barcelona, Libros Rio Nuevo, 1983.

_____, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza, 1987.

BENVENISTE, ÉMILE, *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

BOURDIEU, PIERRE, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BUTOR, MICHEL, «Balzac y la realidad», en *Sobre literatura, estudios y conferencias, 1948-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

CAMARERO, JESÚS, *Intertextualidad*, Barcelona, Anthropos, 2008

CATELLI, NORA, «Buenos libros, malas lectoras: La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora: revista de dones i textualitat*, nº 1, 1995, pp. 121-133.

CASTIGLIONE, BALTASAR DE, *El cortesano*, (introducción y notas de Rogelio Reyes Cano), Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

CLAVERÍA, CARLOS, «Flaubert y *La Regenta*», en *Leopoldo Alas "Clarín"*, (ed. J.M. Martínez Cachero), Madrid, Taurus, 1988.

DE AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL, *Teoría de la literatura*, (versión española de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1984.

DE LA REVILLA, MANUEL, «El naturalismo en el arte», en *Krausismo: Estética y literatura*, (ed. J. López-Morillas), Barcelona, Labor, Textos hispánicos modernos, 1973.

DICKENS, CHARLES, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.

DUCROT, OSWALD / TODOROV, TZVETAN, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

ELIADE, MIRCEA, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, I-II, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979.

FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía de bolsillo*, I-II, Madrid, Alianza, 1989.

FILINICH, MARÍA ISABEL, «Enunciación y alteridad», *Escritos, Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, núm 30, México, julio-diciembre, 2004, pp. 45-76.

FLAUBERT, GUSTAVE, *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Siruela, 1989.

_____, *Madame Bovary*, (prólogo de M. Vargas Llosa), Madrid, Alianza, 1992

- _____, *La educación sentimental*, (prólogo de M. Salabert), Barcelona, Planeta, 1984.
- FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FRAY LUÍS DE LEÓN, «La vida familiar en *La perfecta casada*», en *Poesías*, (estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí), Barcelona, Crítica, 1982.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of criticism, four essays*, Princenton, Princenton University Press, 1971.
- GADAMER, HANS GEORG, *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984.
- GALIMBERTI, UMBERTO / G. DE QUEVEDO, MARÍA EMILIA, *Diccionario de Psicología*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- GILMAN, STEPHEN, «The Birth of Fortunata», *Anales Galdosianos*, Año I, 1966, pp. 70-80.
- _____, «The Consciousness of Fortunata», *Anales Galdosianos*, Año V, 1970, pp.54-65.
- _____, «Feminine and Masculine Consciousness in *Fortunata y Jacinta*», *Anales Galdosianos*, Año XVII, 1982, pp. 61-69.
- GROUSSAC, PAUL, *Crítica literaria*, (prólogo de Jorge Luís Borges), Barcelona, Orbis, 1987.
- GULLÓN, GERMÁN, *El jardín interior de la burguesía: La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- HAMON, PHILIPPE, «La construcción del personaje» en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, (ed. E. Sullà), Barcelona, Crítica, Grijalbo Mondadori, 1996.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y del arte*, I-III, Madrid, Guadarrama, 1974.
- HEGEL, GEORG W. F., *Estética, I-II*, (traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos), Barcelona, Altafulla, 1988.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2001.
- JAKOBSON, ROMAN, *Lingüística y poética*, (estudio preliminar de Enrique Abad), Madrid, Cátedra, 1985.

- JAUSS, HANS ROBERT, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- _____, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, (versión española de María D. Mouton y V. García Yebra), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1985.
- KERMODE, FRANK, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 2000
- LABANY, JO, *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- La Santa Biblia*, Antiguo y Nuevo Testamento, Versión de la Vulgata Latina por el Ilmo. Doctor D. Félix Torres Amat (con notas intercalares y marginales del Ilmo. Rvmo. Sr. Dr. D. Mateo Múgica), Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1930.
- Lazarillo de Tormes*, en *La novela picaresca en España* (ed. A. Vallbuena y Prat), Madrid, Aguilar, 1946.
- LISSORGUES, YVAN, «Ética y estética en Su único hijo de Leopoldo Alas “Clarín” », en *Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta*, (ed. A. Vilanova), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.
- LÓPEZ-MORILLAS, JUAN, *El krausismo español*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- LUKÁCS, GEORG, *Teoría de la novela*, (introducción de Lucien Goldmann), Barcelona, Edhasa, 1971.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Estado moderno y mentalidad social, I, Siglos XV a XVII*, Madrid, Alianza, 1986.
- MARCHESE, ANGELO / FORRADELLAS, JOAQUÍN, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España, I-II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- _____, *Historia de España*, (selección y prólogo de Jorge Vigón), Madrid, Cultura Española, 1941.
- MITERRAND, HENRI, *Zola et le naturalisme*, París, PUF, 1986.
- MOLINER, MARIA, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1981.
- MONTES HUIDOBRO, MATIAS, «Leopoldo Alas : el amor, unidad y pluralidad en el estilo, en *Leopoldo Alas “Clarín”*» (ed. J. M^a Martínez Cachero), Madrid, Taurus, 1988.

- MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1987.
- MOSTERÍN, JESÚS, *Aristóteles. Historia del pensamiento*, Madrid, Alianza, 2006.
- OLEZA, JOAN, *La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea*, Valencia, Vita Nuova, 1993.
- PAVEL, THOMAS, *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*, Madrid, Crítica, 2005.
- PLATÓN, *Diálogos*, (estudio preliminar de Francisco Larroyo), México, Porrúa, 1979.
- PLAUTO, *Anfitrión, Aulularia, Los cautivos*, Madrid, Alianza, 1999.
- PUJOL, CARLOS, *Balzac y "La Comedia Humana"*, Barcelona, Bruguera, 1983
- READ, HERBERT, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1970.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*, I-III, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- _____, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.
- RODRÍGUEZ DE SANTIDRIÁN, PEDRO, *Humanismo y renacimiento*, Barcelona, Alianza, 1986.
- ROSSET, CLÉMENT, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES, *Les confessions*, I-IV, Paris, Folio Clasique, 1959.
- ROTTERDAM, ERASMO, *Elogio de la locura*, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1972.
- SALPER, ROBERTA L., *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, (prólogo, traducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrián), Madrid, Alianza, 1999.
- SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Hamlet, Macbeth*, (introducción, traducción y notas de José María Valverde), Barcelona, Planeta, 1995.
- SOBEJANO, GONZÁLO, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991.
- _____, «Conciencia crítica en la novela española nueva», Lección inaugural del discurso académico del año 1977, Pontevedra, Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Pontevedra, Imprenta E. Paredes, 1977, pp. 1-22.
- _____, «De Flaubert...a Clarín», *Quimera*, núm. 5, marzo 1981, Barcelona, Montesinos, pp. 25-29.

- SPITZER, LEO, *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- STENDHAL, *Rojo y Negro*, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1998
- STONE, ROBERT S., «Picaresque Continuities: Transformations of Genre from the Golden Age to the Goethezeit», New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 298-302.
- TAINED, HIPÓLITO A., *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*, Buenos Aires, Aguilar Argentina de Ediciones, 1977.
- _____, *Filosofía del Arte*, Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1960
- _____, *Ensayos de crítica y de historia*, (traducción y nota preliminar de Julio Gómez de la Serna), Madrid, Aguilar, 1953.
- TODOROV, TZVETAN, *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 2005
- TORRES BODET, JAIME, *Balzac*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- VALDÉS, JUAN DE, *Diálogo de la lengua*, (ed. Juan M^a López Blanch), Madrid, Castalia, 1969.
- VILANOVA, ANTONIO, *Nueva lectura de "La Regenta" de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____, «La Regenta de Clarín y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos», *Ínsula*, 451, 1984, pp. 12-13.
- WELLEK, RENÉ / WARREN, AUSTIN, *Teoría literaria*, (prólogo de Dámaso Alonso), Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1981.
- ZAMBRANO, MARÍA, *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, El Colegio de México, 1991.
- _____, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989.
- ZAVALA, IRIS M., *Romanticismo y Realismo, en Historia y Crítica de la literatura española*, V, (director Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1982.
- ZOLA, ÉMILE, *El Naturalismo*, (edición L. Bonet), Barcelona, Península, 1972.
- _____, *L'Assommoir*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.
- _____, *Teresa Raquin*, Barcelona, Cedro, 1976.
- _____, *Naná*, (ed. F. Caudet), Madrid, Cátedra, 1988.
- _____, *Los novelistas naturalistas*, Madrid, La España Moderna.