El legado de Cervantes: presencia del Quijote en la narrativa galdosiana

María del Prado Escobar Bonilla

ULPGC. 2005

1. Introducción.

Milan Kundera ha utilizado la expresión «desprestigiada herencia de Cervantes» para referirse a la novela moderna; él que pertenece al gremio de los narradores bien puede permitirse este adjetivo, pero, como yo me cuento simplemente en el número incalculable de los lectores, no me siento autorizada para compartir su censura y sí sólo su certeza de que en la actualidad cualquier novelista, cuya obra resulte innovadora en temas o en técnicas, puede considerarse con toda justicia heredero de don Miguel y, más en concreto, del *Quijote*. La producción literaria de Pérez Galdós, fundamentalmente la narrativa de su madurez, constituye una prueba palmaria de lo afirmado por el autor checo y a procurar explicarlo se encaminará este trabajo.

Tanto *El ingenioso hidalgo* (1605) como de *El ingenioso caballero* (1615) alcanzaron un éxito muy notable fuera de nuestras fronteras, según puede inferirse de las abundantes traducciones de ambas partes a varias lenguas europeas como fueron publicándose desde los años inmediatos a la aparición de la obra en español. Más adelante, los principales novelistas ingleses del XVIII y del XIX –Fielding, Sterne o Dickens entre los más conocidos-- no dudaron en aplicar las tácticas narrativas cervantinas a sus propias ficciones; poco después también Flaubert, el maestro indiscutible del realismo francés manifestó repetidamente su admiración por el *Quijote*. Sin embargo, en nuestra lengua es menester llegar hasta el último tercio del siglo antepasado para encontrar un autor, Benito Pérez Galdós, de quien quepa afirmar que verdaderamente entendió y fue capaz de rentabilizar en su propia novelística la muy compleja lección de Cervantes más allá de la mera cita ocasional.

Ahora bien, durante los años en que estuvo vigente en la literatura española la escuela realista/ naturalista los críticos al uso --interesados sobre todo por averiguar si la novela cumplía su función principal de espejo donde se reprodujera fielmente la sociedad contemporánea— solían pasar por alto las características formales de las obras enjuiciadas y apenas se ocupaban de señalar las huellas que otras obras literarias hubieran podido dejar en la escritura de los autores del momento, es decir, de encontrar posibles ecos transtextuales consistentes no sólo en la citación literal, sino también en la utilización de determinadas estrategias narrativas. En consecuencia, las ficciones que Galdós iba publicando eran elogiadas o censuradas por las posiciones políticas o religiosas que de su contenido pudieran deducirse, por la fidelidad al natural de los ambientes en ellas descritos, o por la verdad psicológica con que estuvieran configurados los caracteres de sus personajes. Es más, el propio autor participaba de estos supuestos críticos, cuando –al teorizar sobre la novela en su discurso de ingreso en la Real Academia-- afirmaba:

> Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos [...] todo lo espiritual o lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia y la vestidura, que diseña los últimos trazos

> externos de la personalidad; todo esto, sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (1897, 9)

Parece claro pues, a tenor de las palabras transcritas, que el novelista cifraba el valor primordial de la obra en la traslación de la realidad a las páginas impresas y en que tal reproducción fuera escrupulosamente fiel al modelo, como una pintura realizada a partir de apuntes tomados del natural. Ni que decir tiene que tales opiniones predominan a lo largo de todo el referido trabajo académico, en el cual se dedica una atención mucho mayor al análisis de la sociedad española, cuya imagen debería contemplarse en la novela, que a las cuestiones de carácter estético.

Este tipo de planteamientos críticos ha perdurado, por lo que al análisis de la ficción realista respecta, hasta bastante después de superada la boga del naturalismo; en consecuencia aun cuando ya resultara normal analizar desde enfoques formalistas y muy pegados al texto la nueva literatura del siglo XX, los investigadores experimentaban todavía una cierta renuencia a la hora de aplicar idénticos criterios en sus estudios sobre la narrativa inmediatamente anterior a su tiempo. No es extraño, por tanto, que los trabajos de galdosistas eminentes publicados en torno a la mitad del siglo pasado, subrayen, no exclusiva, pero sí primordialmente, el propósito didáctico/ político de la producción galdosiana –así Amado Alonso (1960, 187-206) y Casalduero (1965)— o bien la viveza y verosimilitud del retablo social que sus páginas despliegan ante el lector, según hace Montesinos (1969, xiii), quien, sin embargo, no deja de señalar un poco más abajo «la raigambre cervantina del arte de Galdós» .

Poco a poco sin embargo, el panorama de la crítica iba cambiando en el sentido de conceder cada vez mayor importancia al estudio del texto literario considerado en sí mismo y, por tanto, se hacía imprescindible averiguar la procedencia de las diversas voces que se entretejen en él y lo constituyen. Concretamente a raíz de las investigaciones de Bajtin, Kristeva o Genette han proliferado los análisis que procuran explicar los diferentes modos en que un texto puede entrar a formar parte de otro. De todo esto se están beneficiando grandemente los estudios sobre Pérez Galdós, como prueban por ejemplo varios trabajos de Rubén Benítez, o las numerosas comunicaciones recibidas en los sucesivos Congresos Galdosianos que encaran la obra del novelista desde este mismo ángulo. Precisamente la escritura del autor canario ofrece un amplio campo para la aplicación de una metodología crítica basada en tales supuestos, debido a la enorme cantidad de intertextos no sólo literarios, sino también procedentes de otros muchos territorios culturales, que depara al analista; ahora bien, entre las abundantes alusiones a las obras más diversas que se pueden espigar en sus novelas, parece indudable que es la voz de Cervantes la que con mayor frecuencia y de manera más variada resuena en estas páginas. En efecto cualquier «desocupado lector» medianamente familiarizado con la novela del alcalaíno así lo comprobará apenas se interne en la producción narrativa de Pérez Galdós, porque en efecto, según apunta Francisco Ayala:

> Literalmente Galdós aprendió a novelar leyendo el *Quijote*. Por mucho que en su obra cuenten los estímulos de los grandes novelistas europeos [...] tuvo que regresar a la fuente común para llegar a «novelista moderno». [...] Novelista moderno quiere decir, en último análisis, eso, novelista cervantino. (1973, 72)

Desde luego las referencias a la historia del héroe manchego menudean a lo largo de la extensa producción galdosiana, aunque, por supuesto, no todas revisten

idéntica importancia, por lo cual el mismo Ayala apunta un poco más adelante que en ella resulta posible encontrar tanto «la más superficial y obvia imitación» cuanto extensos pasajes en cuya disposición se han sabido aprovechar «los más sutiles secretos de la refinadísima técnica desplegada en la elaboración del *Quijote*».

La atracción que Galdós sentía hacia las obras y la figura del creador del *Quijote* quedará bien demostrada documentalmente, en cuanto se considere la gran cantidad de libros que versaban acerca de estos temas con que contaba su biblioteca, en la cual figuraban cerca de cuarenta títulos de estudios de asunto cervantino, así como las obras completas de este autor y la edición del *Quijote* preparada a comienzos del siglo XX por don Francisco Rodríguez Marín. Pero, al margen de estos datos objetivos –al fin y al cabo externos a la narrativa del escritor canario por muy significativos que resulten-- su predilección por la obra cervantina podrá ser verificada de forma mucho más concluyente con el examen de sus propios textos, no sólo gracias a las continuas referencias literales o a las transparentes alusiones diseminadas a lo largo de toda su dilatada producción, sino también mediante la constatación de aquella insuperable maestría del novelista canario para adueñarse de las estrategias cervantinas, a que apuntaba la certera apreciación de Ayala más arriba citada.

En este trabajo voy a limitarme al estudio de unos cuantos pasajes tomados de las novelas publicadas entre 1881 y 1915, mediante los cuales pueda comprobarse la continua presencia del *Quijote* en la escritura de Pérez Galdós, en el bien entendido de que el resto de su producción narrativa –es decir, las novelas de la primera época y las cinco series de los *Episodios*-- podría igualmente proporcionar ejemplos abundantes de la referida huella textual quijotesca que andamos buscando[1]. Ahora bien, para que el análisis de los diferentes textos que traeremos a colación resulte útil, es menester clasificarlos en orden a la importancia que las referencias a la novela cervantina alcancen en ellos. Por tanto distinguiré en primer lugar las citas breves meramente ornamentales, en un segundo apartado incluiré las referencias encaminadas a completar el diseño de un determinado personaje y, por último analizaré aquellas otras que llegan a condicionar la disposición de la materia novelesca.

2. La citación de tipo ornamental.

Se ocupa este apartado de aquellas citas literarias, cuyo alcance se reduce a buscar la divertida complicidad del lector mediante el breve guiño intertextual, o bien pretenden únicamente conferir cierto prestigio literario al texto. Así, Augusto Miquis, cuando visita con Isidora la Casa de Fieras profiere la exclamación «Leoncitos a mí!» (LD,I, 109) la cual constituye una reproducción literal de lo dicho por don Quijote, cuando sorprendió a quienes le acompañaban con su decisión de enfrentarse a unos leones que «el general de Orán» mandaba como reglo al Rey, «presentados a Su Majestad» (II, 17, .762). Al mismo grupo pueden adscribirse frases como la del narrador de *Miau*, quien enjuicia las escasas luces de un personaje indicando que tenía «poca sal en la mollera» (M, II, 1036), igual que se decía de Sancho Panza en la presentación de

[1] Las citas del *Quijote* proceden de la edición dirigida por Francisco Rico para el Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, 1998 y a ella remiten las indicaciones de la página y en su caso del capítulo que van entre paréntesis; mientras que las de las obras galdosianas han sido tomadas de los tres volúmenes de *Novelas* de las *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981 para el primer tomo, 1990, para el segundo y 1982 para el tercero. Por ello, dentro del paréntesis se indicarán sólo las iniciales de cada título, seguidas de la referencia al volumen en romanos y del número correspondiente a la página.

este personaje ante los lectores, (I, 7, 91), o aquellas otras de *Torquemada en la hoguera* alusivas a los usos gastronómicos del protagonista, cuando se nos informa de que

> en las comidas había menos carnero que vaca y los domingos se añadía al cocido algún despojito de gallina [...] [tras de lo cual añade el narrador que] se iniciaron en aquella mesa las chuletas de ternera y la cabeza de cerdo, salada en casa por el propio Torquemada, el cual era un famosos salador (TH, II, 1341).

El párrafo transcrito, a pesar de su poca extensión, incluye dos referencias a otros tantos pasajes cervantinos; las primeras palabras remiten –aunque en este caso no se trate de una cita literal— a lo que se cuenta en el comienzo del *Quijote* (I, 1,36) sobre las comidas del hidalgo manchego, mientras que esa curiosa e innecesaria información acerca de las habilidades culinarias del usurero, evoca indudablemente lo que se decía de Dulcinea en el manuscrito arábigo encontrado en la tienda del sedero toledano (I, 9, 108). En ocasiones una sola palabra basta para despertar ecos cervantinos; tal ocurre con el insulto «majagranzas» proferido por Rafael del Águila para denigrar a su futuro cuñado (TC, 1440), o con el adjetivo «andante» que se prodiga en el texto de *Nazarín* como calificativo del cura manchego protagonista del relato. Efectivamente, aunque ambas voces pertenezcan al léxico general de nuestra lengua, el uso que de ellas se hace en las páginas del *Quijote* las ha marcado de tal forma que ante su mera mención el lector evoca necesariamente la gran novela.

Algunas alusiones breves al *Quijote,* con todo y cumplir principalmente una función ornamental de efectos no demasiado importantes en la economía total de la novela, parecida a la desempeñada por las que acaban de enumerarse, encierran una trascendencia algo mayor, bien por el emplazamiento privilegiado que ocupan, bien por la reiteración con que el autor las ha prodigado a través de su extensa producción narrativa. Muy elocuente resulta a este respecto la apertura de *Tristana*:

> En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino [...] La edad del buen hidalgo [...] [frisaría en] los cincuenta y siete [...] Vestía [...] siempre la chistera bien planchada, buena capa en invierno, en todo tiempo guantes oscuros... (Tr, III, 349)

Se advierte enseguida cómo el enunciado anterior guarda una notable semejanza desde el punto de vista de la construcción sintáctica con el arranque del *Quijote* (I, 1, 36); en efecto, ambos pasajes comienzan por un complemento circunstancial de lugar configurado de forma casi idéntica por seis palabras de función análoga en los dos textos –preposición, artículo, luego el centro del sintagma cambia, pero enseguida se añade la preposición *de* antes del nombre propio— con lo cual la similitud a la que me vengo refiriendo salta a la vista del lector, quien además encuentra poco después ese «vivía no ha muchos años un hidalgo de..» casi calcado del texto al que remite. Más adelante tanto el narrador de la novela galdosiana como el de la cervantina, se refieren a la edad y al modo de vestir del personaje recién presentado, todo lo cual refuerza la relación hipertextual del fragmento de *Tristana* con respecto al correspondiente del *Quijote*. La resonancia cervantina se potencia en este caso por la posición predominante que en cualquier novela adquieren sus párrafos iniciales, que adelantan muchas veces el tema principal; sin embargo, en este caso concreto, conforme avanza el relato el lector podrá comprobar cómo el hidalgo tan quijotescamente delineado no siempre ajusta su conducta a las exigentes normas de la caballería andante.

Pérez Galdós emplea con bastante frecuencia la frase «la razón de la sinrazón», que el narrador del *Quijote* (I, 1, 38) ponía como ejemplo del enrevesado estilo de Feliciano de Silva. En ocasiones se trata de una cita intrascendente, por ejemplo, cuando se transcribe para informar al lector de que don Francisco Torquemada, después de leer *Quijote*, gustaba de ilustrar su conversación con algunas expresiones, como la mencionada, tomadas del texto cervantino (TP, II, 1498); pero otras veces el uso de esta referencia produce consecuencias de mayor alcance en el seno de la novela donde se inserta. Así, el capítulo quinto de la cuarta parte de *Fortunata y Jacinta* (II, 919) la emplea como epígrafe; con ella el narrador se refiere a la a la implacable lógica con que el enloquecido Maximiliano Rubín, definitivamente abandonado por Fortunata, va encadenando las deducciones que le llevarán a encontrarla. En fin, Galdós acudió nuevamente a la misma cita para titular la última de sus ficciones, publicada en 1915 (RS, III, 1135) y aquí sin duda aquellas palabras, que hacían devanarse los sesos al hidalgo manchego, deben entenderse como 'la causa o el motivo de la injusticia', pues de esto precisamente trata esta obra «absolutamente inverosímil», que presenta a las fuerzas del mal intentando adueñarse de las instituciones todas en la fantástica Ursaria, capital del reino de Farsalia, nombres ambos cuyo simbolismo puede descifrarse con gran facilidad, por cierto.

3. Referencias caracterizadoras de personajes.

Podrían multiplicarse *ad nauseam* los ejemplos de citas breves análogas a las mencionadas hasta ahora, pero no parece recomendable insistir en ello, sino que resultará mucho más interesante proponer el análisis de unos cuantos textos del autor canario, en los cuales el aprovechamiento directo o indirecto del *Quijote* se haya revelado altamente rentable para completar la caracterización de algunos personajes. En efecto, el lector adicto a la narrativa galdosiana advierte bien pronto la frecuente presencia en ella de locos, iluminados, maniáticos, o alucinados de toda laya, procedentes de distintos puntos de la Mancha; percibe asimismo que --al diseñar a estos pobladores de su universo ficcional-- el novelista incluye casi siempre la pormenorizada enumeración de las aficiones literarias de cada cual y que no pocos de entre ellos alimentan sus respectivas obsesiones con las ideas extraídas de sus lecturas predilectas; circunstancias ambas que se me antojan claramente interpretables en clave quijotesca

Ya en *La desheredada*, (1881) título con el que comienza la que el propio Galdós llamara «su segunda manera»[2], novela considerada, y con razón, una de las mejores muestras españolas del naturalismo zoliano, resulta prácticamente imposible pasar por alto las numerosas ocasiones en que las reminiscencias quijotescas se convierten en un procedimiento eficacísimo para la caracterización de los personajes. En efecto, el lector nota enseguida hasta qué extremo el juego palimpsestuoso llega a proyectar una luz inusitada sobre el trazado de varios caracteres, así como sobre la descripción de las taras fisiológicas o psicológicas hereditarias que sus criaturas ficcionales --personajes creados muy conscientemente bajo los supuestos de la poética naturalista-- han de soportar.

El primer capítulo de esta obra --encabezado por cierto con el epígrafe «Final de otra novela» que tiene la virtud de subrayar la ficcionalidad del texto (LD, I, 985)— presenta al padre de la protagonista, don Tomás Rufete, internado en el manicomio de

[2] En carta a Francisco Giner de los Ríos citada por José F. Montesinos en *Galdós II*, Madrid, Castalia, 1969, p. ix.

Leganés donde muere. Sólo esta indicación, así como la detenida presentación del ambiente malsano de Madrid, cuya influencia nociva se deja sentir en Isidora y Mariano, sus hijos, podrían considerarse causas suficientes para explicar el origen del desequilibrio que les afecta. Por tanto, no hubiera sido menester que el narrador los hiciera oriundos de la Mancha, de Tomelloso concretamente, ni que mencionara sus gustos literarios, datos ambos prescindibles para la estricta ortodoxia naturalista; ahora bien si tales circunstancias se hubieran omitido habrían perdido los lectores una buena parte del atractivo que estos personajes poseen como creación artística.

Isidora Rufete lucha por sus supuestos derechos al marquesado de Aransis, con un tesón apasionado y obsesivo muy parecido al que derrocha don Quijote para sostener los fueros, ya obsoletos, de la caballería andante. Por otro lado, así como al hidalgo enfrascado en sus libros de caballerías «del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio» (I,1,39), a su paisana decimonónica serán los lances disparatados propios de la narrativa popular cuya lectura frecuenta, los que le servirán de acicate en sus pretensiones nobiliarias, según se advierte en las explicaciones, plagadas de tópicos folletinescos, que da a su tía Encarnación, ante las cuales ésta sentencia: «Me parece que tú te has hartado de leer esos librotes que llaman novelas» (I, 1004). El desarreglo psicológico hereditario se manifiesta en Mariano Rufete con síntomas muy diferentes, pero también en este caso acude el narrador a las referencias literarias a fin de completar la configuración del personaje. Si a Isidora las complicadas maquinaciones a que se sometía la trama de las novelas por entregas le habían servido para alimentar sus aspiraciones al marquesado, a su hermano –tan torpe y tan inculto que apenas ha aprendido a leer— la única literatura que le entretiene son los pliegos de aleluyas, así como «los romances de matones, guapezas, robos, asesinatos y anécdotas del patíbulo» (LD, I, 1100), indicación esta última de signo premonitorio a la vista del desarrollo ulterior del relato. No se agotan las referencias al *Quijote* utilizadas como procedimiento caracterizador en el trazado de los protagonistas, sino que otros personajes de menor importancia llevan asimismo la marca quijotesca; para comprobarlo basta mencionar al tío de Isidora, llamado nada menos que don Santiago Quijano Quijada, al que apodan el Canónigo, (LD, I,1080), apenas un esbozo paródico del hidalgo manchego, responsable junto con el propio don Tomás Rufete, de la superchería que da origen a la intriga novelesca.

Las páginas de *El doctor Centeno* (1883) cobijan igualmente a unos cuantos personajes enloquecidos de clara estirpe quijotesca, entre los cuales sobresale el protagonista, Alejandro Miquis, el iluso estudiante que sueña con alcanzar la gloria como autor teatral, quien, al revés que don Quijote, lejos de arrepentirse de sus errores, muere reivindicando unos ideales por completo opuestos al buen sentido que intentaban inculcarle sus amigos:

> Yo me enamoro de lo que yo veo, no de lo que ven los demás; yo purifico con mi entendimiento lo que aparece tachado de impurezas [...] 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 misma... Acostúmbrate a hacer esto y serás feliz. (DC, I,1449)

Con tal alegato no sólo afirma orgullosamente sus convicciones, cuando se encuentra ya casi agonizante, sino que incluso se las propone como norma de conducta

a Felipe Centeno. Y es que no pocos de los alucinados galdosianos –Isidora, don Santiago, Alejandro— persisten hasta el fin en sus obsesiones en vez de abjurar de ellas.

También interviene en esta novela doña Isabel Godoy, tía abuela del protagonista, manchega como él y como él enloquecida. Si bien es verdad que las consecuencias de las manías de cada personaje difieren en gran manera, en ambos casos, sin embargo, se apunta al abuso de cierta literatura como coadyuvante principal al desencadenamiento de sus respectivos trastornos, además, por supuesto, del parentesco que en buena lógica naturalista debería bastar como explicación de la tara psicológica que ambos padecen. Así el narrador informa a los lectores de que a doña Isabel y a su hermana, la abuela de Alejandro, en su juventud «la tradición las designaba como las personas más leídas de toda la Mancha», para dar a continuación la lista de sus preferencias literarias:

> Se sabían casi de memoria la *Casandra*, novela de tanto sentimiento que el que la leía se estaba llorando a moco y baba tres meses. [...] Pero la lectura que más particularmente había afectado a Isabel Godoy era la de aquella dramática y espasmódica novela de Madame Cottin *Matilde* o *Las Cruzadas* (DC, I, 1369-70)

Las referencias quijotescas como procedimiento narrativo de gran rentabilidad para matizar y enriquecer el diseño de los personajes alcanza gran relevancia en las obras publicadas durante los primeros años ochenta del siglo antepasado[3], pero no desaparece tras este periodo, sino que Galdós seguirá empleándolo profusamente en el resto de su producción, si bien diversificará notablemente el sentido de tales reminiscencias. A tal respecto no estaría de más mencionar que en el origen del desequilibrio mental de don José Ido del Sagrario --personaje que aparece por primera vez en *El doctor Centeno,* aunque después transita por diversas novelas a cuyo discurso aporta casi siempre muy interesantes implicaciones de índole metaficcional— aparecen también las novelas por entregas, aunque en este caso además de determinar a veces la conducta del personaje, le impulsan a la creación de obras de aquel género.

Pero, dejando aparte el estudio del mencionado escribidor acerca de cuya significación habremos de volver más adelante, debemos señalar la impronta quijotesca sobre otros personajes; así por ejemplo parecen evidentes los elementos alusivos al héroe cervantino en Maximiliano Rubín, el marido de Fortunata. Si bien es verdad que entre las causas de la demencia del desgraciado boticario no se encuentra la lectura sino el desamor y la infidelidad de su mujer, el proceso de tal desarreglo está presentado en términos que hacen del personaje un loco/ cuerdo de indudable raíz quijotesca. (FJ, II, 919-930) Resulta asimismo bastante claro que la descripción del creciente desvarío que va apoderándose de don Ramón Villaamil --hilo principal de la trama de *Miau* (1888)-- remite a don Quijote, porque la cruzada emprendida por el pobre cesante para lograr no sólo su readmisión en la oficina, sino también que se tenga en cuenta el minucioso estudio que ha realizado sobre los medios que deberían emplearse para conseguir el saneamiento de la Administración, se revela a la postre tan inoperante como las empresas del caballero manchego.

[3] Montesinos ha apuntado certeramente, aunque no se detiene demasiado en ello, el sentido de tales recursos transtextuales: «Los funestos libros de caballerías que serán para doña Isabel Godoy las novelas sentimentales y lloriconas de la Cottin o de Alincourt, serán para Isidora los aborrecibles novelones por entregas y para Miquis los menguados productos de aquel post-romanticismo que [...] vivió siempre de falsedades y simulaciones». (*Op. cit*, p. 75).

Ya en las ficciones de la década siguiente tropieza el lector con varias figuras más de estirpe cervantina como el padre Nazarín, protagonista de la novela epónima (1895), manchego, natural de Miguelturra concretamente, a quien puede considerarse una especie de don Quijote a lo divino, pues el trazado de su personalidad se apoya sobre dos hipotextos claramente reconocibles, el de los relatos evangélicos y éste que nos ocupa. Las figuras galdosianas que hasta ahora nos han servido para ilustrar la existencia de rasgos quijotescos en la caracterización de los personajes, presentaban un trastorno psicológico evidente, que los hacía enfrentarse con la auténtica realidad social descrita con arreglo a los cánones naturalistas; sin embargo, en el caso del curita manchego el diagnóstico no puede ser tan concluyente y queda en pie la duda del lector –compartida por el narrador y por los demás personajes— : ¿es Nazarín un loco o un santo? Ahora bien, aunque el sentido de las referencias al héroe cervantino no sea ya tan unívoco, éstas siguen transparentándose en el diseño del personaje; así, por si no bastaran las menciones del adjetivo andante, que en repetidas ocasiones acompaña a la designación del personaje, para manifestar la dimensión hipotextual subyacente en su trazado, aparecen otros datos bastante más explícitos que apuntan en tal dirección; al final de la segunda parte por ejemplo, (N, III, 516) el narrador explica que don Nazario está preparando su salida y para ello lo primero que ha hecho es vestirse de mendigo, de manera análoga a cómo don Quijote antes de emprender sus aventuras se disfrazó de caballero andante; después ambos personajes, cada cual en su respectiva novela, se echan al camino muy de mañana. La mirada analítica de cualquier lector atento puede desvelar cómo los hilos textuales procedentes de la obra cervantina no han servido sólo para crear los caracteres de los protagonistas, sino que también bastantes personajes episódicos o secundarios del ciclo constituido por *Nazarín* y *Halma*, están configurados en todo o en parte sobre falsilla quijotesca; así don Pedro Belmonte, señor de la Coreja, recibe y convida al clérigo errante a partir del encuentro entre ambos personajes relatado en el capítulo sexto de la tercera parte de *Nazarín* (N, III, 531). Se trata de un aristócrata violento y atrabiliario, quien, según palabras de una vieja mendiga que le conocía de antiguo, se había vuelto loco porque «se metió en tales estudios de cosas de religión y de *tiología* que se le trabucaron los sesos» (N, III, 539). Otra vez, pues, se busca en la lectura compulsiva la causa de la insania del personaje, lo cual alude bien claramente al caballero de la Mancha.

Por las páginas de *Halma* se pasea don Manuel Flórez, el director espiritual de doña Catalina, prototipo de sacerdote mundano, acomodaticio y bienquisto para las mejores familias de la sociedad madrileña, el cual, sin embargo, acaba su vida bajo el signo de don Quijote. Efectivamente, el declive físico y psicológico del padre Flórez, originado por el reconocimiento de la superioridad moral del pobre Nazarín, recluido en el hospital con fama de loco y a punto de comparecer como imputado en un juicio (H, III, 623), recuerda el proceso mental de don Quijote ya vencido por el Caballero de la Blanca Luna, tal y como se relata a partir del capítulo 65 de la Segunda Parte (1163).

Las referencias al *Quijote* continúan funcionando como rasgo caracterizador de personajes a lo largo de la producción posterior del autor. Resulta evidente, por ejemplo, el uso de tal procedimiento en la construcción de la figura de don Rodrigo de Arista-Podestá, que en las páginas de *El Abuelo* (1897) se muestra obsesionado por averiguar cuál de sus dos nietas lleva verdaderamente su sangre; y es que, si bien el contenido argumental de esta novela nada tiene que ver con *El Quijote*, en cambio «la lucha del Conde, la ve Galdós como algo quijotesco» (Casalduero, 1961, 226) A mayor abundamiento, acompaña asiduamente al protagonista el infeliz preceptor de las niñas

don Pío Coronado y entre ellos se establece una relación de amistoso contraste explicitada en las prolongadas conversaciones que mantienen (EA, III, 874-878), cuyo tono hace pensar a veces en los coloquios de don Quijote con Sancho.

La sombra alargada del hidalgo manchego alcanza también a don Carlos de Tarsis, el héroe de una de las últimas ficciones de Galdós, *El caballero encantado*, publicada en 1909. En este caso, el bastidor quijotesco que sostiene la figura de don Carlos no se apoya tanto en analogías de carácter entre los dos personajes, cuanto en la similitud que presentan algunos sucesos de sus respectivas existencias. Muy llamativo resulta, por ejemplo, el relato de la ceremonia en que Tarsis fue armado caballero; pasaje que establece una relación entre ambos personajes, basada precisamente en el inicial contraste que ofrecen sus respectivos talantes. En efecto, el hidalgo –determinado a acatar las reglas del juego caballeresco que acaba de emprender-- acepta con seriedad el ritual grotesco improvisado por el ventero (I, 3, 60-62), mientras que para el personaje del siglo XX --hastiado de todo, abúlico y carente de ideales-- la solemnidad y magnificencia del acto en que participa, no son «más que un degenerado simbolismo [...] traslado grotesco del antaño glorioso» (CE, III, 1014).

4. Las referencias al *Quijote* en la disposición de la materia novelesca.

Las consecuencias de las resonancias transtextuales también pueden dejarse sentir en la organización de la materia narrativa de algunas novelas galdosianas; a veces las huellas cervantinas resultan perceptibles, más que en aspectos concretos del contenido, en el uso de ciertos procedimientos empleados por el autor a la hora de organizar la disposición general de la propia ficción; aunque resulta bastante más frecuente que la presencia hipotextual del *Quijote* no tenga un alcance tan amplio y afecte sólo a la organización narrativa de un determinado fragmento novelesco.

El caso de *Tormento* (1884) me parece un buen ejemplo de lo provechosa que llega a resultar la muy libre adaptación de una estrategia cervantina a las necesidades narrativas de la ficción naturalista. En efecto, el escritor canario ha utilizado en esta ocasión la estructura paródica, de suerte que la historia referida en la obra puede leerse como un folletín irónico, de manera análoga a como el *Quijote* adopta la configuración propia del libro de caballerías. En consecuencia la obra galdosiana se articula en torno a una relación dialógica entre el folletín y la ficción realista de forma que ésta debe organizarse de acuerdo con los convencionalismos propios de aquél[4]. Así, el principal hilo de la trama argumental presenta a dos huérfanas pobres y bellas, cuya virtud, contraviniendo el tópico de la novela popular, deja bastante que desear; pero también es posible rastrear la huella del folletín en ciertos detalles técnicos menos generales, como por ejemplo, el suspense al final de ciertos capítulos o las abundantes sorpresas que el relato proporciona al lector, que culminan con la escena del aparente suicidio de la protagonista (T, II, 116).

En segundo lugar examinaremos unos cuantos pasajes en que la reminiscencia cervantina afecte únicamente a la configuración de fragmentos más o menos breves de una determinada obra. Con bastante frecuencia las aperturas o los cierres de las novelas se ofrecen al lector de forma tal que a éste le resulta difícil soslayar el recuerdo del *Quijote*. A veces, como en el caso citado más arriba de *Tristana*, la referencia no es muy

[4] Alicia Andreu se ha ocupado de estas cuestiones en el trabajo dedicado a *Tormento*, incluido en el volumen titulado *Modelos dialógicos en Galdós*, Ámsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1989, pp. 21-29.

profunda, pero en otras ocasiones la evocación del procedimiento cervantino perdura a lo largo de bastantes párrafos, según ocurre en *Torquemada en el Purgatorio* (1894). Efectivamente, el primer capítulo de esta última ficción amplifica grotescamente el procedimiento, ya de por sí paródico, de aquel narrador que, hace cuatro siglos, iniciaba el relato de la historia del hidalgo manchego invocando la autoridad de diversos historiadores, supuestamente consultados por él, a los que mencionaba de vez en cuando (c. 1, 37; c. 2, 48, c. 8, 104), hasta que el manuscrito de Cide Hamete (c. 9, 108) pasó a convertirse en su única, o casi única, fuente de información. El narrador galdosiano por su parte, aducirá una larga lista de fingidas autoridades, la cual incluye títulos de obras y nombres de autores, todos ellos muy divertidos, evocadores de la literatura clásica, o bien de las almibaradas notas de sociedad que publicaba la prensa decimonónicas (TP, 1450- 1451), aunque será, sin duda, *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada* la obra más consultada; de esta forma su autor, el Licenciado Juan de Madrid, desempeñará respecto de la voz narrativa principal análogo papel al del historiador arábigo en relación con el «segundo autor» en el *Quijote*.

Mayor rentabilidad, en relación con el empleo de procedimientos propios de lo que Genette ha llamado literatura en segundo grado, extrae el autor canario de las referencias al final del *Quijote* en los cierres respectivos de varias de sus propias novelas. Como se sabe, el último capítulo de la obra cervantina, tras la narración de la muerte del héroe, reproduce una alocución de índole claramente metaficcional, que «el prudentísimo Cide Hamete» dirigió a su pluma, llena de reflexiones acerca de su propio relato y del apócrifo, para terminar recalcando su nunca abandonada intención de «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías» (1223). A la vista de ello, no parece casual que en varias novelas galdosianas, después de haber presentado el fallecimiento de sus respectivos protagonistas con gran riqueza de pormenores, según podría esperarse de textos escritos con arreglo a los cánones de la poética realista, transcriba el narrador las conversaciones en que ciertos personajes exponen sus opiniones literarias, llevando la atención del lector desde los hechos narrados al hecho mismo de narrar.

Así ocurre en *El doctor Centeno*, cuando don José Ido del Sagrario confiesa a Felipe sus intenciones de hacerse novelista, mientras se dirigen al cementerio acompañando el entierro de Alejandro Miquis:

> -[…] Ya sabes que hay ahora una literatura harto fácil de componer y más fácil de colocar: hablo de las novelas que se publican por entregas a cuartillo el real, […] Yo he de probarlo […] Ya tengo pensado un principio, que es lo que importa; y cuando menos lo pienses, verás mi nombre por esas esquinas de Dios, y te echarán por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto para que caigas en la tentación de suscribirte. (DC, 1468)

Que a tan lamentable personaje se le haya encomendado la tarea de explicar los rasgos propios de este género narrativo resulta suficientemente expresivo de la voluntad satírica del narrador al transmitir sus palabras; en efecto, a partir del referido fragmento la presencia de Ido del Sagrario en varias novelas de los años ochenta suscita casi siempre la contraposición entre la ficción realista y la literatura popular, de todo lo cual parece legítimo inferir que la censura de ésta última supuso para Galdós algo así como la crítica de los relatos caballerescos para Cervantes.

Muy significativo a tal respecto resulta asimismo el final de *Lo prohibido* (1885), supuestas memorias de José María Bueno de Guzmán, quien, después de haber sufrido un terrible ataque de hemiplejia, toma como amanuense a José Ido del Sagrario, cuya aparición tiene la virtud de hacer que la mirada del lector se aparte momentáneamente de la historia para dirigirse hacia cuestiones referentes al discurso, en una nueva confrontación entre la novela realista y la folletinesca:

> Con ayuda de tal hombre, los diferentes lances de mi ruina y mi enfermedad salieron *como una seda*. Decíame Ido que él era del oficio; que si yo le dejara meter su cucharada, añadiría a mi relato algunos perfiles y toques de maestro que él sabía dar muy bien; pero no se lo consentí. [...] Yo ponía mis cinco sentidos en el manuscrito, temeroso siempre de que él se dejara arrastrar de su desbocada fantasía, y puedo asegurar que nada hay aquí que no sea escrupuloso traslado de la verdad. (Lp., 439-440)

El cierre de *Fortunata y Jacinta* incluye asimismo una charla mantenida por Segismundo Ballester con su amigo Ponce, que escribía críticas de libros en los periódicos, durante «el largo trayecto de la Cava al cementerio» (FJ, 977); esta conversación, reflejada por el narrador en estilo indirecto, ofrece al lector las opiniones enfrentadas de ambos interlocutores acerca de la manera de referir una historia. Efectivamente, cuando Ballester le contó lo que sabía de la joven recién muerta,

> [...] dijo el eximio sentenciador de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque, a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. [...] Segismundo no participaba en tal opinión y estuvieron discutiendo sobre esto... (FJ, 977)

Los tres ejemplos aducidos muestran de qué maneras tan variadas aprovecha Galdós el procedimiento cervantino consistente en incluir, después de haber terminado el relato propiamente dicho—una vez muertos los protagonistas en los casos primero y tercero, al final de la vida del narrador autobiográfico en el segundo-- una serie de observaciones acerca de la literatura.

Es bien sabido que don Quijote estuvo a punto de convertirse en novelista, según se indica en el primer capítulo de su historia (I, 1,38), a lo largo de la cual demuestra notables aptitudes para aquel oficio, improvisando con mucha frecuencia breves fragmentos de libros de caballerías como los que enjareta cuando imagina al gigante Caraculiambro, vencido por él y postrado ante la dama de sus pensamientos (I, 1,43-44) o cuando divaga acerca de los términos en que estará escrita la crónica futura de las hazañas que piensa realizar (I, 2, 46-47). Mayor interés a este respecto encierran tres episodios novelescos bastante más extensos ideados por el caballero, en primer lugar, el incluido en el capítulo décimo octavo de la Primera Parte (189-194) donde hace una descripción de las huestes de Alifanfarón de la Trapabona y de Pentapolín el del Arremangado Brazo tan vívida y minuciosa que Sancho Panza se queda «colgado de sus palabras» y llega a creer en la existencia de tales ejércitos; a continuación, la estupenda aventura del «lago hirviente» (I,50, 569-572) inventada sobre la marcha por el protagonista para refutar los argumentos contrarios a los libros de caballerías, que acababa de exponer el Canónigo de Toledo y, por fin, ya bien avanzada la Segunda Parte, el extenso relato de «las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos» (II, 23, 817-828) tal y como lo

escucharon «sus dos clarísimos oyentes», es decir, Sancho Panza y el primo del licenciado. En los tres casos se advierte cómo Don Quijote elaboraba sus textos a base de los *topoi* caballerescos con los que tan familiarizado estaba, pero además el lector percibe que este último episodio está referido desde una curiosa perspectiva humorística decididamente desmitificadora. De manera análoga, el desquiciado folletinista galdosiano, en el comienzo de *Tormento* (1884) improvisa un texto en que enumera ante su amigo Centeno, apodado Aristóteles, los elementos narrativos más habituales del género, tanto en su modalidad histórica:

> Todo es cosa de Felipe II, ya sabes, [...] mucha falda, mucho hábito frailuno, mucho de arrojar bolsones de dinero por cualquier servicio; subterráneos, monjas levantadas de cascos, líos y trapisondas, chiquillos naturales a cada instante (T, II, 12)

como en su variante contemporánea y socializante

> [...] he puesto en tal obra dos niñas bonitas, [...] que viven con más apuro que el último día del mes [...] hay una duquesa más mala que la liendre [...] ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo.¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano.. (T, II, 13),

sin que falte en estas improvisaciones de don José, según puede advertirse, el irónico distanciamiento ante tan manidos lugares comunes.

Si en la mayoría de los casos que acaban de aducirse la evocación quijotesca atañe sobre todo a la técnica empleada, tampoco faltan ejemplos de reminiscencias mucho más cercanas y reconocibles por su propio contenido. Pienso en aquel capítulo de *La desheredada* titulado «Últimos consejos de mi tío el canónigo» (I, 1080-1083) ocupado casi totalmente por una recreación hipertextual de los capítulos 42 y 43 de la Segunda Parte del *Quijote* (967-979). En las dos novelas la situación de partida es análoga: hay un personaje que está a punto de progresar considerablemente en la escala social, por lo cual, alguien más sabio y experimentado le amonesta a fin de que se conduzca irreprochablemente en su nuevo estado. Resulta evidente la ironía que preside ambos textos, pues si en el *Quijote* el gobierno de Sancho fue sólo una cruel broma de los Duques, en la ficción galdosiana el sarcasmo se realza con mayor violencia todavía, debido a que Isidora lee los consejos de don Santiago Quijano Quesada, cuando ya ha tenido lugar su entrevista con la Marquesa de Aransis, por lo cual la joven y también el lector saben que la ilustre dama se ha negado a reconocerla como nieta.

Aquellos pasajes del *Quijote* en los que la maestría para el manejo de diferentes perspectivas sobre lo narrado, o la calculada confusión de límites entre los territorios respectivos del narrador y de los personajes, aportan una dimensión claramente metaficcional al texto, llamaron poderosamente la atención de Galdós, que los reelaboró en varias de sus novelas. Tal vez sean la apertura y el cierre de *El amigo Manso* los fragmentos galdosianos en que la manipulación metaficticia resulta más evidente, según han explicado entre otros Ricardo Gullón (1970) y John Kronik (1977); pero aquí hemos preferido analizar otros textos tal vez menos estudiados a este respecto.

En el capítulo decimonoveno de *El caballero encantado* (1909) una instancia narrativa omnisciente y extradiegética, que ha venido contando la lucha entre Galo Zurdo y el protagonista, el subsiguiente encuentro de éste con su amada Cintia / Pascuala, así como la huida de los amantes a caballo, a determinada altura del texto se

encara directamente con el lector por encima de la historia referida, para informarle de los obstáculos con que ha tropezado su labor literaria:

> En este punto se ve precisado el narrador a cortar bruscamente su relato verídico, por habérsele secado de improviso el histórico manantial. Desdicha grande fue que faltaran arrancadas de cuajo, tres hojas del precioso código de Osma, en que ignorado cronista escribió esta parte de las andanzas del encantado caballero. (CE, III, 1093)

El hecho de cercenar tan repentinamente el cuento alegando que se ha perdido el documento de cuya transcripción iba surgiendo, remite sin duda al final del capítulo octavo del *Ingenioso hidalgo* (104), momento en que la narración de la batalla de don Quijote con el vizcaíno queda en suspenso hasta ver si «el segundo autor desta obra» consigue encontrar el resto de la historia, lo que, según sabemos, ocurriría poco después al producirse el hallazgo del manuscrito arábigo.

En tal dirección resulta significativo por demás un párrafo de *Lo prohibido* donde se describe a Camila curioseando los papeles del protagonista/ narrador a quien pregunta animadamente: «¿Estás escribiendo tus Memorias? [...] Y di: ¿me sacas a mí? Sacas a Constantino? Entonces, ¡qué gusto!, nos haremos célebres» (LP, II, 394). Cualquier lector con un conocimiento suficiente de la novela de Cervantes percibe en estas palabras de la joven los ecos del capítulo tercero del *Quijote* del año quince, cuando don Quijote y Sancho se enteraron gracias a Sansón Carrasco, de que se habían convertido en personajes literarios. Mucho más nítida resulta tal reminiscencia en las páginas de *Halma* (III, 620), porque en medio del escándalo periodístico formado alrededor del proceso que se seguía contra Nazarín, el narrador revela que éste no sólo ha tenido noticia de que protagoniza un libro recién publicado en el que alguien había relatado sus andanzas, sino que lo ha leído y ha expresado ciertas discrepancias acerca de su contenido.

La escena de la muerte de don Quijote ha dejado asimismo claros vestigios hipotextuales en ciertos fragmentos de sus novelas en los que Galdós presenta a alguno de sus personajes en idéntico trance. Tal es el caso de Ángel Guerra, protagonista de la novela epónima que, a punto de morir, reconoció sus errores en términos que tienen mucho de quijotescos (AG, III, 340), o de don Manuel Flórez, a quien también muestra el narrador sinceramente arrepentido, no de sus locuras, sino de la excesiva cordura que ha guiado su vida y así lo confesó ante su ama y su sobrina –otro guiño al lector-- que le velaban llorosas.

En ocasiones, la disposición de la materia novelesca reproduce la estructura itinerante del *Quijote* y, de igual forma que en la obra cervantina, los personajes hacen alto a veces en su camino; esto es lo que ocurre a lo largo de los nueve capítulos que constituyen la Tercera Parte de *Nazarín* (III, 516-540), en los cuales se relatan las aventuras del clérigo andante desde que salió de Madrid. En efecto, los cinco primeros capítulos refieren el piadoso vagabundeo del protagonista y sus seguidoras por varios lugares de la provincia de Toledo, tras ello don Nazario se detiene brevemente a descansar, obligado por las atenciones de don Pedro Belmonte, que le agasaja en su finca. La relación de lo ocurrido durante esta parada (III, 530-539) podría compararse a la mucho más prolongada estancia de don Quijote en el castillo de los Duques (capítulos 30 al 57 de la Segunda Parte). Como se recordará, el encuentro con los nobles aragoneses tiene lugar en el seno de una animada escena cinegética a la que se

incorporan los protagonistas tras haber atravesado el Ebro. Nazarín acababa igualmente de cruzar un río –el Guadarrama en su caso-- cuando se topó en medio del campo con don Pedro, que también estaba cazando. Una vez acabado el convite, así como la extensa conversación entre estos dos personajes tan dispares, el curita manchego vuelve a su vida errante.

Creo que basta con los ejemplos aducidos para acreditar la presencia continuada del *Quijote* en la producción galdosiana. Me he limitado a enumerar unos cuantos pasajes significativos, a fin de poner en claro la índole de las conexiones entre Cervantes y Galdós, sin detenerme a indagar las implicaciones ideológicas que estas técnicas transtextuales encierran, lo cual podría ser objeto de otro trabajo mucho más extenso. Me interesaba sólo señalar la maestría narrativa de Galdós, indicando cómo sus obras, además de constituir un reflejo fiel de la sociedad española de su tiempo, casi nunca dejan de proporcionar --a imagen y semejanza de lo que ocurre en el *Quijote*-- una colección muy considerable de referencias literarias, y una sostenida reflexión crítica acerca del arte de novelar, que reclaman de continuo la atención vigilante del lector y le recuerdan la ficcionalidad del texto que tiene ante los ojos. A lo mejor la vigencia del escritor canario se debe precisamente al empleo de tales estrategias de raíz cervantina y puede que sean ellas las que confieran a su escritura ese tono inequívoco de modernidad ausente en tantas y tantas celebradas novelas de su tiempo.

Obras citadas.

ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.

ANDREU, Alicia, *Modelos dialógicos en Galdós*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1989.

AYALA, Francisco, *Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BENÏTEZ, Rubén, *Cervantes en Galdós*, PP de la Universidad de Murcia, 1990.

CASUALDERO, Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1965.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GULLÓN, Ricardo, «*El amigo Manso*, nivola galdosiana», en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, pp.57-102.

KRISTEVA, Julia, *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

KRONIK, John, «*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy», en *Anales Galdosianos*, 12, 1977, pp.71-94.

KUNDERA, Milan, *La desprestigiada herencia de Cervantes*, Barcelona, Tusquets, 2000.

MONTESINOS, José F. *Galdós II*, Madrid, Castalia, 1969

PÉREZ GALDÓS, Benito, «Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Estudios y Tipografía de la viuda e hijos de Tello, 1897.