

LA MUJER «QUIJOTE» Y LA REBELDE EN LA OBRA DE BENITO PEREZ GALDOS

Daria J. Montero-Paulson

En este ensayo estudiaré dos grupos de «tipos» femeninos galdosianos, que se encuentran a través de la obra de Benito Pérez Galdós, el grupo de la «Quijote» y el de la rebelde, siguiendo la trayectoria literaria de once personajes femeninos —cinco «Quijotes», cinco rebeldes, y una, que es síntesis de varios tipos—¹.

I. *El grupo de la «Quijote»*

En este grupo incluyo las siguientes cinco «tipos» femeninos: Pepita Sahanuja (*El Audaz* - 1871); Miss Athenais Fly (primera serie de los *Episodios nacionales*, especialmente *La batalla de los Arapiles* - 1873-1875); Doña Isabel Godoy de Hinojosa (*El Doctor Centeno* - 1883); Isadora Rufete (*La desheredada* - 1881) y Obdulia Zapata (*Misericordia* - 1897).

Bien conocida es la admiración que sentía Benito Pérez Galdós por Cervantes y su obra maestra, *Don Quijote*. «Tolosa Latour... asevera que ya en el colegio de las Palmas, Galdós era muy aficionado a la lectura, llegando a saber de memoria casi todo el *Quijote*»². H. Chonon Berkowitz³ cuenta que en 1861, a imitación de Cervantes, Pérez Galdós escribió un fragmento de estilo cervantino, titulado «Un viaje redondo por el Bachiller Sansón Carrasco»; una sátira social que narra un viaje al infierno. Además en su biblioteca, recopilada por el mismo Berkowitz⁴, Pérez Galdós poseía las siguientes obras de Miguel de Cervantes: una edición de las obras completas, cuatro ediciones del *Quijote*, una edición de obras menores, dos ediciones de las *Novelas ejemplares*, veinticuatro estudios de crítica literaria acerca de Cervantes, y la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, en la edición de Madrid, 1905. Obviamente, Pérez Galdós se hizo en la lectura de Cervantes y del *Quijote*, y

se pueden encontrar resonancias cervantinas en toda la obra galdosiana desde *La sombra* (1870) hasta *La razón de la sinrazón* (1915).

¿De qué manera influyó Cervantes y el *Quijote* en la obra de Pérez Galdós? Muchos críticos han destacado paralelismos y semejanzas entre los dos grandes novelistas españoles. Berkowitz⁵ subraya las semejanzas estilísticas entre Cervantes y Galdós. J. Warsaw⁶, además de analizar lo parecido de los estilos de ambos escritores (la ironía, el humor, la parodia, la sátira, la manera de retratar al personaje), añade que Pérez Galdós hereda de Cervantes la afición por los personajes patológicos. J. Chalmers Herman⁷ nos otorga un estudio serio de la influencia cervantina presente a través de la obra de Pérez Galdós. Herman examina el *Quijote* y treinta y una novelas de Pérez Galdós, enumerando las resonancias directas e indirectas que hay en la obra de Galdós del *Quijote* —frases, locuciones, citas, proverbios, temas, motivos y creación de personajes—. Concluye Herman, que hay muchísimas huellas del *Quijote* en las novelas de Pérez Galdós y que especialmente se destacan los personajes obsesionados e ilusos en la obra de ambos autores.

Mariano Latorre⁸ analiza las semejanzas y diferencias entre Pérez Galdós y Cervantes en cuanto al estilo, creación de personajes e ideologías. Según él, «... ambos novelistas, Cervantes y Galdós, tienen una extraña predilección por los aspectos trágicos de la vida, por los hechos excepcionales. De ahí la abundancia de los locos, de ilusos y de fracasados que aparecen en sus novelas»⁹. Sin embargo, añade Latorre, «... la actitud de Galdós es más combativa, menos risueña. Cervantes se resigna, riéndose; Galdós ataca y enseña... Cervantes es más artista; Galdós más historiador»¹⁰.

Gerald Gillespie¹¹ hace destacar la realidad múltiple de las narraciones galdosianas, aprendida directamente de Cervantes; la mezcla de diversas realidades y especialmente el cruce entre realidad, ilusión y fantasía, patente en el complejísimo realismo de Pérez Galdós. Una opinión parecida sugiere Ricardo Gullón, comparando a Pérez Galdós con Cervantes: «Los dos procuran integrar lo real y lo maravilloso, la cordura y la demencia, sirviéndose del contraste entre diversos aspectos de la realidad para conquistar una verdad más compleja, una verdad —si se excusa la redundancia— total»¹². Y Germán Gullón, examinando e intentando clasificar la imaginación galdosiana —también de estirpe cervantina— subraya el humanismo de ambos novelistas. «El humanismo de Galdós es patente, sus páginas rezuman bondad y amor hacia los habitantes de sus mundos ficticios, y en ese humanismo radical se encuentra su mayor semejanza con Cervantes»¹³.

Sin embargo, Joaquín Casalduero y José F. Montesinos ven el «quijotismo» en la obra de Pérez Galdós como un vehículo de crítica negativa sociológica por parte de Pérez Galdós. Según Casalduero, Galdós estudia el conflicto entre imaginación y realidad no metafísicamente como Cervantes, sino sociológicamente:

Galdós interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales, pues quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad; que los delirios de

grandeza sean reemplazados por el trabajo paciente, que el amor a la gloria y el heroísmo dejen su lugar a la disciplina, al servicio de la sociedad; que en lugar de pensar en Dulcinea se piense en las necesidades cotidianas¹⁴.

José Montesinos opina que Pérez Galdós ve en Don Quijote el símbolo de todos los males históricos españoles y sugiere que «podría probarse que la obra novelesca de Galdós mengua o crece en la medida que él se niega o se abre al quijotismo»¹⁵. Según Montesinos, el vasto panorama de Quijotes en la obra de Pérez Galdós, demuestra que España es un país de locos, «... locos informales, locos siniestros, locos magnánimos o patéticos. Todos locos...»¹⁶.

Montesinos sugiere que el «quijotismo» de Pérez Galdós tiene dos fases. La primera —desde su primer libro hasta más o menos 1881— en la cual Galdós es muy anti-quijote y achaca los problemas políticos, religiosos y sociales españoles al «quijotismo» de sus habitantes, porque ellos «son incapaces de hacerse cargo de la realidad»¹⁷. La segunda fase del «quijotismo» galdosiano —desde 1881 (fecha de la publicación de *La desheredada*) hasta el final de su obra— es una fase menos negativa, y la crítica de Pérez Galdós es menos amarga. Ahora encontramos en sus novelas aún más Quijotes, pero Montesinos cree que Galdós en esta fase los mira de una manera más benévola, porque ellos muchas veces llegan a ser «víctimas de sus terribles circunstancias»¹⁸.

Estoy de acuerdo con José F. Montesinos en que Pérez Galdós ve en el *Quijote* un símbolo infausto de los males de España. Creo que aunque Galdós perciba al *Quijote* como creación artística incomparable y digna de admiración¹⁹, a la vez ve al símbolo de Don Quijote y al «quijotismo», como compendios de muchos males nacionales. Pérez Galdós desea que este símbolo del «Caballero de la Mancha» esté reemplazado por otro, más práctico y real.

En cuanto a las Quijotes en su obra, ya en su «segunda manera», a partir de *La desheredada* —1881, Galdós es mucho más compasivo con ellas. Pérez Galdós ahora toma muy en serio las manifestaciones de la locura y el complejo lenguaje (actos, sueños, palabras) que la expresa. Lo que también cambia durante la «segunda manera» de Galdós es la técnica del novelista para representar y retratar a las Quijotes. Antes de esta fecha, sus personajes son más bien esquemáticos, sin mucha dimensión ni hondura psicológica. Ahora, Pérez Galdós desarrolla de una manera más completa y multifacética a las Quijotes, y las podemos ver no sólo como símbolos e instrumentos de tesis, sino también como personajes problemáticos y más profundos. Por esta razón, quizás, el autor y el lector miren a las Quijotes con mayor piedad, porque ahora ellas tienen más trascendencia, y el autor y los lectores pueden acompañarlas en su problemática trayectoria.

La palabra «Quijote» significa la pieza de armadura que cubre el muslo, y procede del catalán *cuixot*, 'muslera'²⁰. «Quijote es además, nombre apropiado para quien se apellida Quijada o Quijano, que el sufijo *-ote* da comicidad y cierto parecido paródico al de Lanzarote»²¹. Interesa notar que en la primera edición del *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1726-1739) no aparece la palabra *quijote*. La primera mención de *Quijote* no se encuentra hasta la decimoquinta edición del mismo diccionario, Madrid 1925, con las siguientes definiciones:

- 1.a. *Quijote* (Del lat. *coxa*, cadera, muslo). Pieza del arnés destinada a cubrir el muslo;
- 2.b. *Quijote* (Por alusión a Don Quijote de la Mancha)... Hombre exageradamente grave y serio... Hombre nimiamente puntilloso... Hombre que pugna con las opiniones y los usos corrientes, por excesivo amor a lo ideal... Hombre que a todo trance quiere ser juez o defensor de cosas que no le atañen. En este caso suele ir precedido del don²².

J. Chalmers Herman observa que Pérez Galdós usa el sustantivo *Quijote* una vez en su obra, con el significado de «tonto», en *La Familia de León Roch*, cuando la Marquesa de Tellería, dirigiéndose a su hijo Gustavo le pregunta, «¿Qué hablas ahí de ignominia, tonto, quijote?»²³ Además Herman, al estudiar el uso en las novelas de los adjetivos *quijotesco*, *quijotil* y *quijotero*, concluye que para Pérez Galdós Don Quijote encarnaba los siguientes significados y conceptos: 1) defensor, ayudante de los que lo necesitan o están en peligro, 2) un tipo de justicia, 3) inmoderación, intemperancia, 4) reformador, 5) arrogancia y orgullo, 6) incongruencia²⁴.

José F. Montesinos nos ofrece una interesante definición de las Quijotes (refiriéndose a Isabel de Godoy, Alejandro Miquis e Isidora Rufete):

Gentes enloquecidas a causa de una insatisfacción que las lleva a distraerse falsificando o deformando la vida, activas en todas influencias literarias de diversa índole, pero coincidentes en el resultado... Los tres pierden la vida por querer imponerle una máscara que ella arroja de sí²⁵.

Esta definición se podría extender a las cinco Quijotes de este estudio (Pepita, Miss Fly, Doña Isabel, Isidora Rufete, Obdulia) y a la «Quijote-víctima-rebelde-social», Tristana.

El grupo de la Quijote en conjunto simboliza y encarna las cualidades muertas de un grotesco pasado heroico, las peligrosas ilusiones que deforman la realidad y la inercia de seres alucinados que no quieren o no pueden enfrentarse con la realidad. Estas tendencias patológicas, según Pérez Galdós, tienen que ser arrancadas de la consciencia social española si España espera algún día recobrar su salud política, económica y social. La Quijote sobresale como una creación algo arbitraria, de un carácter imaginativo pero exaltado y literarizado, la cual no logra realizar sus sueños porque ellos son casi siempre quiméricos y anti-naturales.

Lo que une al grupo de las Quijotes es su carácter pasivo, una tendencia a deformar la realidad, muchas veces exacerbada por las excesivas e inútiles lecturas, y una superabundancia de imaginación no creadora, que se manifiesta de una manera aberrante, estéril y destructiva.

La palabra imaginación salta constantemente en las páginas de Galdós, y casi siempre referida a los personajes, a muchos de los cuales vemos caracterizados precisamente por la exaltación imaginativa. La imaginación domina su personalidad, dictándoles una forma de vida...²⁶.

Germán Gullón, pensando en las Quijotes, indica que las novelas de Pérez Galdós,

están pobladas por una nutrida galería de personajes cuyas facultades de raciocinio las nubla fácilmente el arrebato imaginativo, siendo Isidora Rufete y José Ido del Sagrario notables ejemplos de tal ofuscación²⁷.

De las cinco Quijotes en este estudio, la más patológica, es Doña Isabel de Godoy, la más esquemática, literarizada y burlada es Pepita Sanahuja y la más simpática, aunque algo «surreal» es Miss Fly. La menos trágica y fracasada de su grupo es Obdulia y la más compleja, infeliz y mejor desarrollada es Isidora Rufete.

Todas las Quijotes son estériles, con excepción de Isidora que tiene un hijo monstruo —quizá símbolo de su exagerada imaginación—. Y casi todas fracasan de una manera u otra. Irónicamente la única que está feliz, y lo hace a causa de su quijotismo, es Obdulia, porque su vida imaginaria no molesta a nadie, y esta vida es mucho más grata para ella que la vida «real».

La primera Quijote de este estudio, Pepita Sanahuja, es la más esquemática de su grupo y la más parodiada por Pérez Galdós. Personaje secundario de *El Audaz* - 1871 (novela situada en 1804, en víspera de acontecimientos trágicos para España), Pepita, pasiva y artificial, se recrea con la poesía pastoril de Cadalso y Meléndez Valdés, sin crear ninguna obra propia. Ella cabe muy bien en la estéril y corrompida sociedad de Carlos IV, María Luisa y Manuel Godoy:

Bien hace Pérez Galdós en esgrimir su pluma contra la hipócrita sociedad de fines del siglo pasado y principios del presente (XIX). Sociedad devorada por una depravación profunda bajo sus apariencias santurronas; aquella sociedad que rezaba el rosario todas las noches y se arrastraba por las mañanas en las antecámaras del Príncipe de la Paz... una sociedad tan corrompida en ideas como en costumbres y hasta en el gusto literario...²⁸.

Pepita Sanahuja, parodia de una Quijote pastoril (recuérdese que Don Quijote antes de morir piensa en hacerse pastor), vive una vida inerte e irreal, enloquecida por la poesía de Cadalso y Meléndez Valdés. Personaje unidimensional, que más bien es objeto de burla por parte de Pérez Galdós, Pepita desea vivir la vida de pastora, respirando el sentimentalismo dieciochesco de Meléndez Valdés.

Las resonancias y huellas de Don Quijote abundan en el retrato de esta Quijote. Don Quijote se enloquece a causa de las lecturas de las Novelas de Caballerías y sale al mundo como «caballero andante». Pepita, la frívola literata se vuelve loca por leer e imitar demasiado la poesía de Meléndez Valdés, y se marcha a Aranjuez para vivir y gozar de la vida pastoril²⁹. Como a Don Quijote, el padre de Pepita ha tenido que quemarle casi todos los libros, pero la muchacha, a pesar de eso, no se cura de su manía pastoril y sigue viviendo «bucólicamente» feliz en su locura, la cual llega a ser para ella su única realidad. El abate de salón, Don Luis Paniagua nos indica lo siguiente acerca del estado mental de Pepita:

... Pepita está maniática, no puede vivir sino en el campo... yo me figuro que aquella cabeza no está buena. Está tan enfrascada en su manía, que no hay quien la convenza de que todo lo pastoril es pura invención de los poetas... ella

con la lectura de Meléndez y Cadalso, se figura que todo aquello es verdad, y quiere ser pastora y hacer la misma vida que los personajes imaginarios que pintan los escritores... ha tenido su padre que *quemarle los libros*, como hicieron con los de *Don Quijote*³⁰.

Pero a diferencia de Don Quijote, que muere Alonso Quijano, el cuerdo, Pepita Sanahuja nunca recobra la razón. Ella sigue su vida frívola y estéril en Aranjuez, completamente alejada de la realidad; dando rienda suelta a su imaginación, que desgraciadamente sólo es capaz de asimilar o imitar la obra poética de los demás y jamás llega a crear nada con valor propio. Pérez Galdós pone fin a la historia de esta «pastora quijotiza» con este cuadro burlesco:

...la sobreexcitación cerebral de la joven Sanahuja se alimentaba de interminables deliquios, en que todos los campos se le antojaban Arcadias y ella pastora... Recorría la campiña con su libro... se sentaba bajo los árboles, leía en voz alta, se recostaba sobre la hierba, hacía traer un par de ovejas y otros tantos cabritos, que adornaba con cintas y flores...³¹.

La próxima Quijote es la simpática Miss Fly, protagonista de *La batalla de los Arapiles* (primera serie de los *Episodios Nacionales*). Personaje algo surreal³², Athenais Fly, hija de un Lord inglés y amiga de Lord Byron, llega a España en busca del cuerpo de su hermano que acaba de morir en una batalla, ayudando a los españoles en la Guerra de la Independencia. La quijotesca inglesa tiene en común con el poeta Lord Byron, el amor por España, sus tradiciones folklóricas, y especialmente una pasión por el romancero³³. Esta Quijote «romántica» viaja por España buscando aventuras heroicas y vida novelesca. Ella, además, utiliza un lenguaje arcaizante y recita conocidos romances. Gabriel Araceli, al conocer a Miss Fly en el campo de batalla, describe a la hermosa y extraña muchacha: «Era como de veintitrés años, alta y esbelta. Su airosa figura, su acento dulce, su hermoso rostro, aquel tratamiento de vos que... me daba... me hicieron honda y duradera impresión»³⁴.

Miss Fly se enamora del picaresco Gabriel Araceli y lo convierte en héroe de romances, por haber él matado a Lord Gray, el seductor de Miriam, hermana gemela de Miss Fly, quien ha muerto de vergüenza. La caprichosa Miss Fly le advierte a Araceli que ella lo amaba antes de conocerlo³⁵, buscándolo durante muchos meses, y que en su fantasía, Gabriel llegó a ser para ella el compendio de todos los caballeros heroicos —el Cid, Bernardo del Carpio, Zaide, Abenámbar, Lanzarote del Lago, Fernán González y Pedro Ansúrez—³⁶.

La novela, *La batalla de los Arapiles*, adquiere el carácter de una «novela de caballerías», donde la Quijote «romántica»-Athenais Fly y el picaresco «Sanchopanza»-Gabriel Araceli recorren varias aventuras y desventuras, que recuerdan con eco burlesco las salidas de Don Quijote y Sancho Panza. Miss Fly y Araceli salen para Salamanca donde Araceli está encargado de espiar a los franceses. A la vez quiere rescatar a su novia Inés que ha sido secuestrada por su padre natural, el afrancesado Luis de Santorcaz³⁷. Los franceses se apoderan de Araceli, pero Miss Fly lo salva, inventando que él es su paje. Al fin, después de muchas aventuras inverosímiles, en las cuales Araceli es fusilado por los franceses, resucita y es curado por Athenais Fly, ambos personajes

«heroicos» logran rescatar a Inés, la novia de Araceli. La imaginativa Miss Fly ve a Inés como una Dulcinea, pero la encuentra algo ordinaria y muy inferior a sí misma; explicándose la apariencia vulgar de Inés-Dulcinea a base de encantamiento, con palabras del *Quijote*: «Encantada —dijo la inglesa—... y convertida como Dulcinea en rústica y fea labradora la que era señora finísima»³⁸.

Araceli, quizá sugiriéndonos las ideas de Pérez Galdós, riñe a Miss Fly por su exaltada imaginación y por buscar y desear siempre la excitación novelesca y una vida ficticia. A la vez él subraya la superioridad de la realidad y de la naturaleza sobre la literatura y la fantasía³⁹. Desgraciadamente la exaltada inglesa está enamorada de Gabriel Araceli, y trata de convencerle que él sea su caballero, casándose con ella en vez de Inés. Según Miss Fly, Inés es demasiado vulgar para un caballero como Araceli, y ella compara a Inés con una insignificante gallina. En la opinión de Miss Fly, Gabriel Araceli merece una ave más ilustre, por ejemplo un águila, que cree ser Athenais Fly. El picaresco Gabriel rechaza a la quijotesca inglesa, indicándole que él ama entrañablemente a Inés por sus cualidades «reales» y quizá hasta por su humildad e insignificancia. Gabriel encuentra a Inés más a su nivel, viéndose a sí mismo como verdaderamente es —un hombre del pueblo andaluz que quiere labrarse un cómodo futuro anti-heroico—: «Una gallina, señorita Athenais... es un animal útil, cariñoso, amable, sensible, que ha nacido y vive para el sacrificio, pues da al hombre sus hijos, sus plumas y, finalmente su vida; mientras que un águila...»⁴⁰.

Al final de la novela, Inés y Gabriel Araceli se casan, adquiriendo una *aurea mediocritas*. Pero la «romántica» quijotesca Athenais Fly, «aquel hermoso insecto de mil colores»⁴¹ que siempre anhela lo imposible, tiene que volver a Inglaterra, sin encontrar lo que buscaba y sin su caballero andante. Otra vez triunfa la realidad en la obra de Pérez Galdós, y fracasa la quijotesca fantasía, dejando detrás de sí un suave aire de alucinado sueño o novela surreal⁴².

La tercera Quijote es la patológica Doña Isabel de Hinojosa (*El Doctor Centeno*, 1883). Si Pepita Sanahuja enloquece a causa de la poesía pastoril dieciochesca y Miss Fly pierde la razón por leer demasiados romances, Doña Isabel sucumbe a la excesiva lectura de las novelas sentimentales⁴³. Igual que Don Quijote quien vivía una constante «novela de caballerías», Doña Isabel, «vivió en efecto febrilmente aquella literatura lacrimosa y falsa»⁴⁴, debido quizás al real drama que ocurrió en su propia vida a los quince años. El novio de quien Doña Isabel estuvo muy enamorada la rechazó, casándose con su hermana Piedad. Piedad, después de dar a luz a una hermosa niña, murió, y su donjuanesco marido la siguió un poco más tarde al otro mundo.

Desde aquel instante la sentimental Doña Isabel sufrió el extraño fenómeno de la transubstanciación; mentalmente convirtiéndose en su hermana y adoptando la hija de aquélla, para criarla como si fuera su propia hija.

Pero no pararon allí las desventuras de la pobre dama manchega, porque su adoptiva hija se casó con Pedro Miquis, hombre de condición muy inferior a la suya, y Doña Isabel desde entonces empezó a odiar a todos los Miquis del Toboso. Sin embargo, este odio se convirtió en cariño al nacer Alejandro, el hijo de su sobrina-hija, al cual también encontramos en la novela *El Doctor*

Centeno, viviendo una vida algo quijotesca, y dependiendo de su tía económicamente.

En *El Doctor Centeno*, las referencias a Don Quijote, directas e indirectas, abundan en la presentación y desarrollo de Doña Isabel Godoy de Hinojosa. Como don Quijote, Doña Isabel proviene de la Mancha, y ella no puede adaptarse a la vida de Madrid, hasta manda encargar los postres del Toboso. Igual que Don Quijote, la vieja vive de sus rentas, momificada y como encantada, en los remotos tiempos de la Mancha, «... burladora del tiempo, émula de la Eternidad...»⁴⁵. Su criada se llama Teresa, como la mujer de Sancho Panza, y como ésta trata de dar algo de sentido práctico a la extraña vida de su amiga y ama. Igual que las demás Quijotes de este estudio, Doña Isabel está loca, y «... dentro de la galería de locos que es la obra galdosiana, Doña Isabel es uno de los ejemplares más notables»⁴⁶. La demencia más sobresaliente de Doña Isabel es una neurosis obsesiva-compulsiva, y la pobre señora pasa todo el día lavándose a sí misma u obsesivamente fregando la casa y todo lo que encuentra a su mano.

Como la mayoría de las Quijotes galdosianas, Doña Isabel posee un carácter idealista y una imaginación exaltada, pero aplica esta imaginación a ocupaciones y pasatiempos misteriosos y poco comunes. La señora es lo que hoy llamaríamos una pitonisa o bruja, y Pérez Galdós describe este aspecto del carácter de la vieja con tono burlesco pero amable: «... maga, sibila, vestal, momia llena de gracia, archivo de la superstición y sacerdotisa del estropajo»⁴⁷. La casa-museo de Doña Isabel parece una casa encantada o una nueva «Cueva de Montesinos», según la descripción que hace de ella el narrador:

Alejandro echó sus ansiosas miradas dentro de aquella cavidad, de la cual salía fuertísimo aroma de flores secas, de rosas seculares y como embalsamadas... creíase en lo más tenebroso y poético de la Edad Media, entre magos y nigromantes. Conociendo la afición de su tía a echar las cartas, todos los pormenores de aquel suceso estaban muy en su lugar: era la casa laboratorio de alquimista, el cual sólo faltaban las telarañas para estar en perfecto carácter⁴⁸.

Doña Isabel comparte su vida «mágica» con una vecina que tiene la fama de sacerdotisa profesional y vive de su oficio. Las dos damas se entretienen con prácticas espiritistas; adivinando el futuro a base de horóscopos astrológicos y echando los naipes Tarot⁴⁹.

Como las otras Quijotes (Pepita, Miss Fly, Isidora y Obdulia), Doña Isabel ha fracasado en su vida real, y ella parece estar resignada a la vida imaginativa. Y quizás sobrevive a causa de su locura, y por esta vida imaginativa y casi extraterrestrial, porque es Doña Isabel «...una pura ninfa de los tiempos que no volverán»⁵⁰.

Isidora Rufete, protagonista de la novela *La desheredada* - 1881, es la más trágica y la más desarrollada artísticamente de las mujeres de su grupo. Con la historia de Isidora, Pérez Galdós ahonda en las causas del «quijotismo»: la mala educación, la pobreza, la «locura crematística», la búsqueda de la gloria. Y a la vez, se enfrenta con los temas latentes en este mal nacional: el parasitismo, la locura versus la cordura y la ilusión frente a la realidad.

Isidora Rufete⁵¹, hija de Tomás Rufete (loco infeliz que acaba sus días en el famoso manicomio el *Leganés*)⁵², vive una vida alucinada, creyéndose hija auténtica de la difunta Marquesa, Virginia de Aransis, a causa de una farsa que ha inculcado su padre al «tío» de ésta, el canónigo Don Santiago Quijano Quijada⁵³.

Como las demás Quijotes, Isidora ha tenido muy poca educación⁵⁴, entreteniéndose con las lecturas de las folletinescas novelas por entregas. También, como las mujeres de su grupo, Isidora posee una super-abundancia de facultades imaginativas y quizás es la mujer de imaginación más exaltada entre los personajes femeninos galdosianos.

Augusto Miquis, el primer novio de Isidora, expone al lector que hasta los ojos de Isidora, reflejan la «imaginación soñadora, la indolencia, la ignorancia del cálculo positivo y el desconocimiento de la realidad»⁵⁵. Y el narrador critica a Isidora por deformar la realidad, y por tener «la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes de que fueran efectivos»⁵⁶.

Germán Gullón, al estudiar el papel de la imaginación en quince novelas de Pérez Galdós, proclama:

... En Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, se encuentra una casi total impregnación de las potencias racionales por la imaginación; y esa impregnación es tan completa que se extiende a la estructura de la obra. El personaje aparece desde el principio escindido en dos, el yo racional y el yo fantaseador, y la escisión sirve para observar cómo el segundo altera elementos de la realidad y los ordena en el esquema mental del delirio⁵⁷.

La obsesionada Isidora Rufete, dedica la mejor parte de su vida a que se la reconozca como la heredera del título y de la fortuna de la Casa de Aransis, que según ella le corresponden. Su vida es un perpetuo sueño quijotesco en el cual se crea y se imagina una realidad que los demás consideran falsa, pero que es muy real y auténtica para ella. La trágica figura de Isidora se triplica a través de la novela, de la siguiente manera:

1. la Isidora de Isidora;
2. la Isidora de los demás;
3. la Isidora del autor.

La «Isidora de Isidora» es producto de su ensueño quijotesco, en el cual ella se imagina la gran dama noble, rodeada de admiradores y de riquezas pero amando a un solo hombre (Joaquín Pez), según ella tan noble y gran personaje como Isidora. Sin embargo, la «Isidora de los demás» (con la excepción de su paladín, Don José Relimpio), es vista de manera muy diferente por el resto de las personas en la novela. Para los demás, Isidora es más bien una mujer «social», víctima de la «locura crematística»; ese mal nacional parasítico del «quiero y no puedo», cuyo mayor afán es el del lujo⁵⁸.

La «Isidora del autor» es quizás la más completa, porque Pérez Galdós, al crear a esta mujer complejísima, la «ve» desde todos los niveles, y la conoce mejor que ella misma y que los demás.

Por su amor a Joaquín Pez, otro señorito inútil que tantas veces encontramos en la obra de Pérez Galdós (ej. Juanito Santa Cruz-*Fortunata y Jacinta*; José María Guzmán-*Lo prohibido*), Isidora ha sido comparada con la majestuosa figura de Fortunata por Ricardo Gullón. Según el profesor Gullón:

Fortunata tiene algún parentesco con Isidora Rufete. Isidora pretende conquistar el mundo a base de imaginación, es la mujer para quien el mundo existe según la imaginación lo finge... Fortunata es la mujer-pueblo, una mujer... semejante a Isidora en su capacidad de entrega a la pasión, al amor exclusivo por un hombre inconstante: Joaquín Pez en *La desheredada*; Juanito Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*. Fortunata es el instinto amoroso en su mayor grado de exaltación... Isidora es capaz de sacrificar su vida fingida, su ambición, el delirio de su imaginación, más fuerte que la realidad, por salvar a su amante⁵⁹.

No estoy de acuerdo con este juicio ni con la comparación de las dos mujeres. Mientras que el amor que siente Fortunata por Juanito es lo más importante de su vida, el «amor» que tiene Isidora por Joaquín Pez sólo es importante y comprendido en el contexto de su vida imaginada («la Isidora de Isidora»). Además, lo principal para Isidora no es el amor por Joaquín, sino el pleito con la Casa de Aransis, su esperada herencia y el lujo que ella espera adquirir cuando suba a su «verdadera» posición.

¿Qué siente Isidora por Joaquín Pez? Al principio la muchacha se enamora de él, porque Joaquín forma parte de su sueño —es aristócrata (por su primer matrimonio del que ha quedado viudo), viste de una manera elegante y contiene en su personalidad todas las características para ser el hombre ideal de una dama noble. Recuérdese que a Fortunata no le importa que Juanito sea rico o pobre, elegante o vulgar. Fortunata lo quiere, porque lo quiere. Su amor le sale del corazón, mientras el de Isidora es principalmente inventado, producto no sólo de su fantasía, sino también de su manía de lujos. Al verse abandonada por Juanito, Fortunata se va con otros hombres por necesidad. Pero la *necesidad* de Fortunata es la sobrevivencia; tiene que defenderse del hambre. Isidora consigue diversos amantes, también por «necesidad», pero la suya equivale a la adquisición de riquezas y del lujo. Fortunata está dispuesta a seguir a Juanito a cualquier parte del mundo si él se lo mandara. Isidora se niega a marchar con Joaquín a Cuba, porque no quiere renunciar a su pleito ni a su anhelada herencia —lo más importante para ella.

Michele Cristina Guerrini, en su tesis doctoral «Galdos and Nineteenth-Century Spanish Feminism...», Diss. Univ. of Pa. 1978 (Capítulo V, pp. 246-249), cree que la vida de Isidora, sus desventuras y su «suicidio» son como un castigo que le impone Pérez Galdós, por haber sido Isidora mujer de «mala vida». Yo estoy completamente en desacuerdo con el juicio de la Dra. Guerrini, y creo que ella tiende a simplificar a los personajes galdosianos. Aunque Isidora Rufete sea una mujer «caída» (Dra. Guerrini la clasifica como «fallen woman»), ella no es castigada por el novelista a causa de una vida licenciosa. El «suicidio» de Isidora es un desenlace trágico pero inevitable, porque la Quijote, con la pérdida del pleito, ha perdido todos sus ensueños, y su única existencia real. Por eso tiene que «morir». Como nos indica José Relimpio, otro personaje quijotesco, paladín de Isidora:

La amé y la serví... Fui su paladín... Mas ved aquí que la ingrata abandona la real morada y se arroja a las calles. Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celeste criatura no es para vosotros...⁶⁰.

Con la triste e irónica fábula de Isidora Rufete, Pérez Galdós se enfrenta con la dualidad cervantina, ¿qué es lo más importante en la vida de un personaje, la ilusión o la realidad?⁶¹ Obviamente para Isidora, como para la mayoría de las Quijotes, es mucho más importante la ilusión. Pérez Galdós compadece a sus personajes, comprendiendo que la ilusión debe formar parte de la realidad cuando esta ilusión es una parte integrada, creativa y constructiva. Porque todos, tanto la ente de ficción como las personas reales llevamos en nuestras entrañas los gérmenes del quijotismo que deben de ser entrecruzados con las tendencias más prácticas del sanchopancismo⁶².

Pero, cuando la ilusión falsifica y deforma la realidad, destruyendo al personaje, la realidad debe de imponerse y triunfar, como sucede en el caso de Isidora, aunque el triunfo de esta realidad signifique la muerte física o moral del personaje.

Después de terminar la novela con el «suicidio» de Isidora, Pérez Galdós amonesta al lector con una irónica moraleja:

Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor... lo mejor será que toméis una escalera⁶³.

Estas «alas postizas» de Isidora son sus falsos e inútiles sueños quijotescos, que en el fondo simbolizan el deseo colectivo de los españoles de no querer trabajar, y de preferir trepar en la escala social a base de glorias pasadas y del parasitismo. Las «alas postizas» han llevado a la imaginativa Isidora, en el nivel personal, a la autodestrucción. Lo que Pérez Galdós sugiere a sus lectores es conseguirse «alas naturales». Estas «alas naturales» son la realización de sueños posibles, no a base del parasitismo, ni deformando la realidad, sino juntando la ilusión con la realidad de una manera provechosa para el individuo y para su sociedad. ¿Y cómo pueden realizarse estos sueños? Con una escalera. Y la parabólica escalera, esta ayuda natural, anclada en la realidad cotidiana, que hará probables los sueños posibles, es el fundamento de un buen sistema de educación y del trabajo productivo.

La última Quijote de este estudio es la «romántica» Obdulia (*Misericordia* - 1897), hija de Doña Paca Juárez y Zapata. Como las otras mujeres de este estudio, Obdulia tiene un carácter pasivo y desequilibrado⁶⁴, además de una exaltada y ardiente imaginación. Igual que las demás Quijotes, Obdulia posee muy poca educación formal, y se entusiasma con la literatura romántica, que llega a ser para ella lo mismo que las Novelas de Caballerías fueron para Don Quijote.

La historia novelesca de Obdulia tiene dos etapas —una negativa y otra positiva—. La fase negativa es la «romántica», durante la cual Obdulia contagiada por los escritos románticos, se convierte ella misma en heroína de su

propia farsa⁶⁵. La primera descripción física que nos ofrece el narrador, es de una heroína típicamente romántica, lánguida y enfermiza:

Era Obdulia bonita, de facciones delicadas, tez opalina, cabello castaño, talle sutil y esbelto, ojos dulces, habla modosa y dengosa cuando no estaba de morros. No puede imaginarse ambiente menos adecuado a semejante criatura, mañosa y enfermiza, que la miseria en que había crecido y vivía⁶⁶.

Esta caprichosa niña se enamora «a lo romántico», del esperpéntico Luquitas, *el chico de la funeraria*⁶⁷, y después de un turbulento noviazgo, donde «... literatura y poesía, versitos, mil baratijas del humano saber pasaron de él a ella en cartitas...»⁶⁸, ambos novios deciden suicidarse. Pero de repente, cambian de parecer y se casan.

El padre de Luquitas regala a la pareja un humilde domicilio en el establecimiento funerario «en lo alto del depósito de ataúdes»⁶⁹, y a Luquitas le proporciona trabajo con un pequeño sueldo. Pero el matrimonio de los «funerarios» va de mal en peor. Luquitas empieza a frecuentar los cafés, se ausenta de su trabajo y descuida a su esposa. Obdulia, mientras tanto, vive en una verdadera miseria económica y emocional —socorrida de vez en cuando por la cariñosa Benigna, la sirvienta de su madre.

De esta triste situación que quizá hubiera conducido a Obdulia a una muerte física o moral, la salva su amistad con el quijotesco caballero sevillano, Frasquito Ponte. Y esta amistad da principio a la segunda etapa de la historia de Obdulia — la quijotesca y positiva⁷⁰.

El viejo caballero andaluz que vive en un pasado ideal, alejado de la realidad, y la joven muchacha abandonada, se consuelan mutuamente, dando vuelos y excursiones por el campo de lo irreal. El refinado Frasquito le refiere muchas cosas de su elegante vida social de otros tiempos, instruyendo a la ignorante Obdulia en pormenores de historia y literatura. Enamorado de Obdulia en un nivel ideal, Frasquito compara a la marchita y triste muchacha con la figura imponente de la Emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, «ese prototipo de elegancia, de hermosura, de distinción»⁷¹.

Ambos personajes se refugian en una deliciosa vida de «delirio» que los distrae de su triste realidad. Según Pérez Galdós, los vuelos imaginativos del «Quijote» Frasquito y de la «Quijote-Dulcinea» obdulia, actúan como un curativo bálsamo sobre las heridas reales de ambos:

Uno y otro, marchita dama y galán manido, en medio de su radical penuria, poseían una riqueza de espíritu,... Consistía... esta riqueza de espíritu, en la facultad preciosa de desprenderse de la realidad, cuando querían, trasladándose a un mundo imaginario, todo bienandanzas, placeres y dichas... Gracias a esta divina facultad, se daba el caso de que ni siquiera advirtiesen en muchas ocasiones sus enormes desdichas, pues cuando se veían privados absolutamente de los bienes positivos, sacaban de la imaginación el cuerno de Amaltea, y lo agitaban para ver salir de él los bienes ideales⁷².

En el caso de la quijotesca Obdulia, Pérez Galdós permite que la ilusión trascienda, venza y mejore la realidad, de esta manera salvando a la desdichada muchacha de un probable fin trágico —el de la verdadera locura o de la muerte.

En la primera parte de este estudio, he analizado el grupo femenino galdosiano de la Quijote. Después de delinear los paralelismos entre Pérez Galdós y Cervantes y repasar las opiniones de los críticos acerca de las diferencias y semejanzas entre ambos novelistas, he presentado a cinco Quijotes galdosianas: Pepita Sanahuja-La Quijote «pastoril», Mis Fly-la Quijote arcaica y «surreal», enamorada del romancero; Doña Isabel Godoy de Hinojosa-Quijote-bruja patológica; Isidora Rufete-la Quijote trágica cuyo sueño quijotesco se convierte en pesadilla, y Obdulia-la Quijote «romántica», encerrada para siempre en su vida imaginaria. Para cuatro de las Quijotes, el «quijotismo» representa un modo de vida estéril y negativo, y solamente para la última (Obdulia) trae el «quijotismo» resonancias algo positivas.

He sugerido que Benito Pérez Galdós se cría en el *Quijote* y aprende del *Quijote*, considerándolo como obra maestra —digna de emulación, estudio y veneración. Pero, por otro lado, Galdós condena el «quijotismo», viéndolo como algo estéril, inerte y parasítico— compendio de muchos problemas sociales, morales, económicos e históricos de los españoles.

A diferencia de Miguel de Unamuno, quien en la *Vida de Don Quijote y Sancho* percibe en la figura de Don Quijote un aspecto positivo y hasta mesiánico del heroico espíritu español, y dando un «¡Viva Don Quijote!» pide la resurrección del Caballero Andante y su transformación en el Pastor Quijotiz para pastorear y guiar el cansado espíritu español⁷³, Pérez Galdós prefiere que quede muerto Don Quijote, y que resucite Alonso Quijano, el Bueno, el Cuervo. Según Galdós, los Quijotes y el «quijotismo» necesitan ser reemplazados por otro símbolo nacional, más positivo, racional y útil, que pueda guiar a España de una manera dinámica y en una dirección rectilínea, moderna y europeizante, llevándola hacia el progreso. Porque según Pérez Galdós, los Quijotes, como su tierra natal, la Mancha, tienen solamente la belleza de un símbolo— hermoso pero estéril, y como ella representan

... aquella tierra sin direcciones, pues por ella se va a todas partes, sin ir determinadamente a ninguna; tierras surcadas por las veredas del acaso, de la aventura, y donde todo cuanto pase ha de parecer obra de la casualidad o de los genios de fábula...⁷⁴.

II. *El grupo de la rebelde*

En este grupo incluyo a seis personajes femeninos: Susana Cerezuelo (*El Audaz* - 1871), Refugio Sánchez Emperador (*El Doctor Centeno, Tormento, La de Bringas* - 1883, 1884, 1886), Mauricia la Dura (*Fortunata y Jacinta* - 1886-1887), Leonor «La Peri», Clotilde Viera (*La incógnita* - 1880, *Realidad* - 1889) y Tristana (*Tristana* - 1892)⁷⁵.

La primera edición del *Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española* ofrece la siguiente definición del rebelde: «El que se rebela y levanta, faltando a la obediencia debida... Significa también indócil, duro, fuerte y tenaz»⁷⁶.

Todas las mujeres de este grupo comparten un carácter fuerte, activo, independiente, y la voluntad de enfrentarse con la realidad y rebelarse contra la

sociedad española decimonónica que muchas veces las oprime y asfixia. Algunas de ellas (Susana, Clotilde y Tristana) tienen mucha imaginación y cierto idealismo que las asemeja a las Quijotes. Pero a diferencia de éstas, las rebeldes son dinámicas, sinceras y no deforman la realidad, percibiéndola como es.

La rebeldía, tendencia siempre presente en el carácter y la literatura españoles, llega a su apogeo durante el Romanticismo. Pérez Galdós hereda esta predilección por la rebeldía de la época Romántica, y nos ofrece personas rebeldes en toda su obra. Los utiliza en parte como símbolos y portaestandartes de sus anhelos de cambio y reforma, que necesita la estéril y anticuada sociedad de su tiempo⁷⁷.

Galdós, desilusionado por la falta de progreso de su sociedad propone lo siguiente a los españoles:

Alarmante es la palabra revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queréis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios, discípulos si os parece mejor estas palabras, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte no os ocupéis de Mariclío...⁷⁸.

De esta actitud galdosiana de reforma y combate surge el grupo de las rebeldes.

La primera rebelde de este estudio es la noble figura de Susana Cerezuelo, una de las protagonistas principales de *El audaz*.

El audaz es la novela del espíritu rebelde, influido por mal llamadas ideas nuevas, que intenta... arremeter contra cuanto de caduco, de inmoral, de hipócrita, de subterráneo, hay en la Sociedad con que se relaciona y con el ambiente en que vive⁷⁹.

Susana Cerezuelo, única hija del Conde de Cerezuelo, pertenece a esta frívola sociedad de Carlos IV, poblada de majas y majos, damas intrigantes, abates de «salón» y afeminados petimetres. Sin embargo, la elegante y voluntariosa muchacha está muy aburrida de la frivolidad y corrupción de la gente que la rodea. Inteligente, orgullosa, independiente y algo varonil, la estatuaría figura de Susana Cerezuelo desde el principio presagia algo épico, con resonancias de tragedia griega, como sugiere su descripción:

La hija única del conde de Cerezuelo era una hermosura majestuosa, y si no fuera impropiedad diríamos varonil. Su airoso y arrogante ademán, recordaba las heroínas de la antigüedad, por cuyas venas corría mezclada la sangre humana con la de los dioses. En su rostro había cierta expresión provocativa, como si la superioridad de su belleza insultara perpetuamente a la vulgar y prosaica muchedumbre... La joven a quien retratamos llevaba impreso en su frente el sello de la hermosura clásica... Lo fundamental en el carácter de Susana era el orgullo de raza y de mujer que a nada se doblegaba⁸⁰.

Llega a Madrid Martín Muriel, hijo de un antiguo sirviente del Conde de Cerezuelo, a demandarle cierta cantidad debida a su padre, el cual murió en la cárcel, acusado de criminal. Martín Muriel es un hombre tosco, fuerte, resentido y de muchísima voluntad. Ha crecido en Sevilla, discípulo de Voltaire y de «la democracia platónica de Rousseau». Odia al clero y a la nobleza y desea cambiar la sociedad absolutista por medio de la revolución.

Susana conoce a Muriel y se enamora apasionadamente de él, porque él es un hombre serio y tan diferente de los petimetres que la rodean. Pero el verdadero motivo del enamoramiento de Susana es el siguiente: el quijotesco revolucionario es mucho más fuerte y orgulloso que ella y la sabe dominar.

Al principio, Martín enamora a Susana porque quiere humillarla; de esta manera humilla a su padre, el Conde de Cerezuelo, y simbólicamente a toda la nobleza. Pero a medida que se desarrolla la relación entre los dos jóvenes (empezando como lucha sdomasquista entre dos voluntades fuertes, y acabando con el completo dominio de Susana por el hombre fuerte), Martín Muriel también resulta enamorado de Susana.

Martín le pide a Susana que deje a su familia y le siga y la aristócrata acepta las condiciones impuestas por el revolucionario, renunciando a todo por el hombre que ella ama. Muriel desea ejemplificar a base de su unión con Susana, la nivelación de las clases por el amor, y así se lo explica a la enamorada muchacha:

Es la Providencia, señora, quien le ha enseñado a usted este camino. Sí me parece que aquella clase que tanto odié conoce sus agravios y baja a pedirme perdón, no a mí... al santo Pueblo, ansioso de ser amado después de tantos siglos de humillación. Yo comprendo que el odio no resuelve ninguna cuestión, ni cura ninguna pena. Los hombres no han de ser iguales destruyéndose, no; *no ha de haber nunca igualdad en el mundo sino por el amor*⁸¹.

Pero, desgraciadamente, se interpone el cruel destino, y los amantes rebeldes y «democráticos» acaban de una manera trágica. Martín Muriel, quien está conspirando contra Godoy fracasa, y conducido a Madrid, como Don Quijote, en una jaula, termina completamente loco sus días en la cárcel, creyéndose Robespierre⁸².

Susana, al enterarse del encarcelamiento y de la locura de Martín decide que ella no quiere vivir sin él —único hombre que ha amado en su vida— y se suicida, tirándose al Tajo. «Así acabaron aquella gran pasión y aquel inmenso orgullo...»⁸³, porque en la Sociedad de Carlos IV, no es posible ni la rebeldía ni la nivelación de las clases, ni el amor democrático.

Las próximas dos rebeldes son las mujeres «públicas»: Refugio Sánchez Emperador y Leonor «La Peri». Son de estirpe picaresca y ejemplifican el interés de Pérez Galdós por los personajes de «demi-monde» que están de moda durante los períodos realista y naturalista. Ambas se rebelan contra la injusta sociedad que esclaviza a la mujer y no le proporciona medios adecuados para ganarse la vida honestamente⁸⁴. Tanto Refugio como Leonor son independientes, en cierto sentido, de la sociedad, porque están más bien al margen de

ella, rechazadas por la mayoría de la gente. Sin embargo las dos mujeres «públicas» se nutren de esta misma sociedad, viviendo de su «trabajo», la prostitución. Además, ellas no esconden su profesión, ni aparentan una falsa virtud. No se avergüenzan de lo que son.

Refugio Sánchez Emperador, hermana de la víctima Amparo, se rebela contra la pobreza que le proporciona el oficio de la costura y contra el tratamiento que ella recibe en casa de sus parientes, los Bringas. La independiente muchacha se separa de su familia y se marcha, primero a trabajar como modelo de pintor, y de allí cae en la prostitución.

Pérez Galdós, comparando a las dos hermanas en casa de Bringas, hace resaltar desde el principio de *Tormento* el genio más fuerte y decidido de Refugio:

Era su carácter algo bravío y amaba la independencia.

El tono, el aire de su protectora, así como los trabajos que imponía la irritaban tanto, que renunció al arrimo de la casa y despidióse un día para no volver más.

Amparo, humilladísima y de carácter débil, continuó amarrada al yugo de aquella gravosa protección⁸⁵.

Amparo regaña a su hermana por traerle dinero ganado en la calle, y Refugio, sabiendo de las relaciones ilícitas de Amparo con el sacerdote Pedro Pablo, le responde que si ella (Refugio) es inmoral, por lo menos no es tan hipócrita como su hermana⁸⁶. Después de marcharse a Burdeos con su «protector» Agustín Caballero, Amparo trata de rehabilitar a su díscola hermana, y le manda dinero para que Refugio ponga un establecimiento de modas. Refugio pone una tienda de modas, pero sigue llevando la vida de mujer «pública».

Irónicamente la rebelde mujer «pública» llega a ser un verdadero «refugio» para su pariente y antigua ama Rosalía Bringas. En la famosa escena (*La de Bringas*)⁸⁷, donde Rosalía llega a pedirle dinero a Refugio, ésta después de insultar, humillar y jugar con la desesperada Rosalía, le entrega la necesitada cantidad; siendo sin duda la humillación de Rosalía, a manos de la mujer «pública», un castigo que le impone Pérez Galdós a aquélla, haciendo un juicio acerca de la inmoralidad mucho más profunda de Rosalía.

A través de las tres novelas (*El Doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*) donde se desarrollan las vidas novelescas de Refugio, Amparo y Rosalía Bringas, Pérez Galdós le plantea al lector el problema del relativismo moral. Según el novelista, de estas tres mujeres, ¿cuál es la más inmoral? ¿La «mosquita muerta» Amparo, la hipócrita Rosalía o la «pública» Refugio? Y Pérez Galdós parece favorecer a Refugio, considerándola la menos inmoral de las tres, porque ella es la más sincera y la que más cómoda se siente consigo misma. Por esta razón Refugio es elegida para ser «angel castigador» de su antigua ama, Rosalía, la cual aparenta una virtud que no tiene.

Sin embargo, la mujer «pública» puede ser muy «particular» cuando quiere; entregándose al amor o a la amistad con mucha profundidad de sentimiento. Y éste es el caso de Leonor, «la Peri», la tercera rebelde de este estudio. Así la gitanesca Leonor⁸⁸, dinámica y caprichosa, «pública» para los demás es muy

«particular» para el desdichado aristócrata Federico Viera; unida a él por los lazos de una amistad a la vez extraña y verdadera. Ambos, Federico y Leonor son amigos en la desgracia, cada uno insatisfecho con su mundo circundante. Federico está hundido por el matrimonio de su democrática hermana, Clotilde, quien se casa con un muchacho de clase inferior a la suya, y por lo absurdo y vacío de su existencia. Leonor, hubiera preferido ser casada y honrada, pero después de que la perdió un Teniente de Infanterías, ella se entregó a la prostitución para poder sobrevivir. Anteriormente Leonor había sido amante de Federico, pero ahora está unida a él con lazos de una amistad fraternal.

La picaresca muchacha es la que frecuentemente «salva» a Federico de sus apuros económicos; proporcionándole el dinero que él necesita, después de habérselo ganado a base de la prostitución. Así, Leonor «la Peri» además de ser rebelde, también tiene algo de idealista y Quijote, y practica un tipo de «democracia social», o lo que podríamos denominar «caridad niveladora», quitándole el dinero a los ricos para dárselo a los pobres, en este caso al pobre Federico Viera.

Cuando Federico, avergonzado de tener que pedirle dinero a su amiga tiene momentos de remordimiento, Leonor le consuela:

¡Qué tonto te me has vuelto, chico! Déjame a mí que entiendo el tinglado del mundo mejor que tú. ¿Para qué quiere tanto dinero este viejo chinche...? *Nosotros somos las repartidoras de la riqueza y niveladoras de las fortunas mal distribuidas*⁸⁹...

Y «la Peri» es la única persona que le inspira confianza a Federico, y la que mejor lo entiende.

Comparada la inmoralidad por necesidad de Leonor, con la inmoralidad a causa de la aventura de Augusta Cisneros (la amante de Federico, la cual tiene muy pocos sentimientos profundos), Leonor es mucho menos inmoral y sale ganando; siendo ella un personaje sincero, bueno y leal. Otra vez, siguiendo la pauta cervantina, Pérez Galdós sugiere al lector que las apariencias engañan, y las cosas como las personas casi nunca son lo que parecen ser.

La próxima rebelde de este grupo es la caricaturesca y quijotesca Mauricia «la Dura». La anti-heroica y viciosa figura de Mauricia domina la segunda y algo de la tercera parte de la novela *Fortunata y Jacinta*. Este extraño personaje está presentado desde varios niveles por Pérez Galdós.

En un nivel percibimos a la Mauricia real — un personaje vicioso pero fuerte, caprichoso y varonil— con su extraordinaria belleza que recuerda a Napoleón I. Encerrada en *Las Micaelas* a causa de su alcoholismo, Mauricia conoce a Fortunata quien está allí para «purificarse», antes de su casamiento con Maximiliano Rubín. Mauricia comienza una fuerte amistad con Fortunata y ejerce sobre la cándida muchacha un poder hipnótico —acompañándola, guiándola y atrayéndola al mal— (especialmente a seguir sus relaciones ilícitas con Juanito Santa Cruz). En este plano Mauricia parece una verdadera serpiente tentadora⁹⁰.

La amistad de las dos mujeres tiene algo misterioso. Fortunata está atraída hacia Mauricia sin saber por qué. Quizá Pérez Galdós quiera sugerir que la

amistad de la buena Fortunata con la diabólica Mauricia refleja en el nivel colectivo, la eterna fascinación de la inocente humanidad con los poderes del mal.

Pérez Galdós subraya esta fascinación de Fortunata con Mauricia:

Los lazos de afecto que unían a Fortunata con Mauricia eran muy extraños, porque a la primera le inspiraba terror su amiga..., enojábanle sus audacias, y sin embargo, algún poder diabólico debía de tener *la Dura* para conquistar corazones, pues la otra simpatizaba con ella más que con las demás y gustaba extraordinariamente de su conversación íntima. Cautivábale sin duda, su franqueza y aquella prontitud de su entendimiento para encontrar razones que explican todas las cosas. La fisonomía de Mauricia, su expresión de tristeza y gravedad, aquella palidez hermosa, la fascinaban, y de esto procedía que la tuviese por autoridad en cuestiones de amores y en la definición de la moral rarísima que ambas profesaban⁹¹.

Después de la violenta muerte de Mauricia (de la cirrosis del hígado, ocasionada por su alcoholismo), Fortunata se siente triste, abandonada y huérfana, echando de menos a su amiga.

En su segundo nivel, Mauricia es un estudio clínico de una personalidad ciclomítica, maniático-depresiva; esta psicosis agravada por el alcoholismo y los ataques del «delirium tremens» que provienen del mismo vicio.

En otro nivel, Mauricia es una burla de las «místicas histéricas» por parte de Pérez Galdós⁹², porque durante sus borracheras, Mauricia asegura a las monjas que ella tiene «visiones» místicas de la Virgen y del Niño Jesús, quienes le indican lo que tiene que hacer.

Pero en el nivel más importante, el simbólico, Mauricia *La Dura* es una caricatura de la mujer «rebelde», de la voz de la protesta, y en este último nivel trae resonancias positivas:

Es la protesta, la rebeldía contra la vida miserable, y contra la vida mediocre, conformista y aburguesada del Madrid decimonónico. El personaje más diferente de Mauricia *la Dura* no es la santa Guillermina Pacheco, sino el burócrata Pantoja de la novela *Miau*. Frente al mundo burocratizado, frente al mundo de la ordenanza es necesario... este grito de rebeldía⁹³...

Mauricia, encerrada en *Las Micaelas*, podría representar la situación denigrante de la mujer decimonónica española. Y como ellas, Mauricia «tiembla» violentamente dentro de los muros de *Las Micaelas* (la Sociedad); simbolizando su protesta con los ataques del «delirium tremens» y con su desobediencia a todas las reglas impuestas desde afuera.

Mauricia, a quien no se puede ni encerrar ni corregir (ella se escapa varias veces de *Las Micaelas*, y nunca renuncia a sus vicios), quizá quiera indicar al lector que la mujer española de su época está harta de sus limitaciones impuestas por la sociedad, y desea una vida mucho más digna y libre. Desafortunadamente, la deseada «libertad» no llegará para la mujer española de la época de Pérez Galdós, y la violenta Mauricia, grotesca pero acertada caricatura de la mujer «rebelde», muere real y como símbolo, agitándose en el «delirium tremens» de la esclavitud femenina⁹⁴.

La última rebelde de este estudio es Clotilde Viera (*La incógnita, Realidad*), hermana del anacrónico Federico. Con este personaje, Pérez Galdós otra vez presenta uno de sus temas predilectos, la nivelación de las clases de la sociedad española por el amor⁹⁵. Clotilde Viera, aristócrata venida a menos, a diferencia de su quijotesco hermano Federico, sabe adaptarse a su situación (la pobreza). Como las demás rebeldes, Clotilde es dinámica, fuerte, práctica e independiente, y quiere enfrentarse con la realidad. La muchacha profesa una «democracia social», prefiriendo la compañía de la gente humilde y mezclándose con las sirvientas. Clotilde se deja «...llevar de la corriente del siglo, y desde la ignominiosa oscuridad en que vivía, se ha lanzado a la democracia, buscando en ella una especie de redención»⁹⁶.

La práctica Clotilde se enamora de Santanita, un humilde hortera. Aunque Santanita es de clase inferior a la suya, es un joven práctico, fuerte y trabajador, que seguramente sabrá labrarse un porvenir económico, honrado y provechoso. Clotilde se escapa de su casa, casándose con su novio contra la voluntad de su hermano, quien no puede ni *quiere* aceptar el desigual matrimonio de la pareja, y este matrimonio es quizá una de las causas de su suicidio⁹⁷.

La mayoría de los amigos de Federico (Manolo Infante, Leonor «la Peri», Augusta y Tomás Orozco) apoyan la elección de la enamorada Clotilde, pero Federico, al enfrentarse con Santanita, se niega a reconciliarse con su hermana. Santanita (quizá compartiendo las ideas de Pérez Galdós), burlándose de Federico, al despedirse de éste, le advierte una sentencia profética: «Don Federico, usted se empeña en luchar con la corriente, imponiendo a todo el mundo su quijotismo, y usted se fastidiará»⁹⁸.

Con el suicidio de Federico Viera, otra vez en la obra de Pérez Galdós, fracasan y «mueren» el ensueño y los falsos valores del «quijotismo»; triunfando lo práctico y lo razonable, anclado en la realidad, y encarnado en la rebelde, Clotilde Viera. Lo que no era posible en 1804 (fecha de los acontecimientos del *Audaz*) — el amor fracasado de la desigual pareja Susana y Martín Muriel — empieza a hacerse posible durante la Restauración (época de los acontecimientos de la *Incógnita y Realidad*).

Y el tema de la nivelación de las clases sociales tendrá muchos más ejemplos en la obra de Pérez Galdós, especialmente en sus últimos *Episodios nacionales* y su polémico teatro.

Clotilde Viera, la rebelde más feliz y de más éxito personal, entre todas las mujeres de su grupo, con su trabajador marido, Santanita, son una de las parejas galdosianas, que lleva en su historia los gérmenes del hombre y de la mujer «nuevos»; núcleo esencial de esta sociedad nueva que anhela e ilustra Pérez Galdós en su teatro y últimas novelas⁹⁹.

Manolo Infante (*La incógnita*), en una de sus numerosas cartas a su amigo Equis, propone el siguiente juicio acerca del matrimonio de la rebelde Clotilde:

La hermana de Federico, la gran demócrata y revolucionaria, se casa con su querido hortera, realizando así el soñado ideal de la concordia de las clases, de la reconciliación del pasado con el presente. ¿Qué tal? Ahí tienes a la señora

realidad haciendo muy calladita lo que escribís en vuestros libros y otros dicen en sus discursos¹⁰⁰.

En la segunda parte de este estudio he analizado a cinco mujeres rebeldes galdosianas: Susana Cerezuelo, Refugio Sánchez Emperador, Mauricia *la Dura*, Leonor «la Peri» y Clotilde Viera.

También he intentado demostrar cómo el grupo de las rebeldes —de carácter fuerte, independiente y práctico— a diferencia de las alucinadas Quijotes, se enfrenta con la realidad y lucha para labrarse una vida más digna, libre y feliz. He sugerido que para Pérez Galdós, la mujer rebelde es un símbolo de sus anhelos de reformar la sociedad española a base de valores más modernos y progresivos, como la posibilidad de educación y de trabajo honrado para todos (incluyendo a la mujer), y la sucesiva democratización de la sociedad; nivelando las clases a causa del amor. He subrayado que en la mayoría de los casos, la mujer rebelde, por su sentido práctico y fuerza de carácter, resulta ser un personaje más feliz y más entero que la sonámbula Quijote, la cual nunca *realiza* sus sueños. He tratado de mostrar que Pérez Galdós, aunque se compadezca de las Quijotes, percibe en el «quijotismo» una de las causas del atraso político y moral de España, y apoya más al grupo de las rebeldes; especialmente la lucha de éstas y sus deseos de reforma individual y colectiva.

El último personaje de este estudio es Tristana, protagonista de la novela *Tristana* (1892) y síntesis de varios «tipos» de la jerarquía femenina galdosiana: víctima, Quijote, rebelde y social.

Aunque Tristana sea una fusión de varios tipos, en la creación y desarrollo de este personaje, resalta muy fuerte la veta quijotesca y cervantina. Con el análisis de Tristana, entramos en un mundo novelístico de múltiples realidades, que se enlazan y entrecruzan, moldeando y transfigurando al personaje, que de esta manera adquiere muchas perspectivas y varias dimensiones; resultando una creación artística, enigmática e interesantísima.

Aunque *Tristana* anteriormente no había sido considerada como una de las mejores novelas de Pérez Galdós, ni había sido extensivamente estudiada, desde la publicación del iluminador artículo de Gonzalo Sobejano («Galdós y el vocabulario de los amantes», *Anal. gal.*, I [1966], pp. 85-99), y la satírica versión cinematográfica de la novela hecha por Luis Buñuel (1970), los análisis críticos de la novela y de la protagonista han crecido y han inundado la bibliografía galdosiana de una manera algo frenética.

Tres enfoques críticos acerca de *Tristana* (en mi opinión todos parciales, aunque a veces útiles) se han visto desde 1970. Uno, es la búsqueda de fuentes literarias para la novela, otro es el enfoque feminista, y el último, el biográfico.

El primer enfoque —la búsqueda de fuentes literarias— está representado por Francisco Ayala y Suzanne Repháel¹⁰¹. Entre los críticos del enfoque feminista (por y contra) resaltan Emilia Pardo Bazán, Joaquín Casaldueiro, Emilio Miró, Ruth Schmidt, Leon Livingstone y María Mayoral¹⁰². Partidarios del enfoque biográfico, intentando encontrar un modelo real para la figura novelesca de Tristana (concentrándose en dos relaciones amorosas de Pérez Galdós, la

Condesa de Pardo Bazán y Concha Ruth Morell), son Carmen Bravo Villasante (con su reciente edición de las cartas amorosas de Pardo Bazán a Pérez Galdós), A. F. Lambert y Gilbert Smith¹⁰³.

El enfoque de la búsqueda de fuentes literarias, el feminista y el biográfico, ofrecen algunos detalles interesantes acerca de la novela y sus personajes, pero no nos proporcionan una visión total de la novela galdosiana, ni aclaran el proceso de la creación artística por parte de Pérez Galdós, y deberían ser superados por estudios más serios y completos.

Unos de los mejores y más interesantes estudios acerca de la complejidad de la creación artística y la estructura de *Tristana*, es el artículo de Germán Gullón, «Tristana: Literaturización y estructura novelesca», *Hispanic Review* 45, núm. I (1977), pp. 13-27. El profesor Gullón se propone en este estudio examinar el proceso galdosiano de la creación artística; analizando la manera en que las resonancias literarias, la «literaturización», presente a través de esta obra, se unen con el trama de la obra, «las relaciones amorosas de Tristana con don Lope y Horacio»¹⁰⁴. Subrayando en la novela los temas, motivos y ecos literarios de diversas épocas (el mito de Tristán e Iseo, el quijotismo, el donjuanismo, tradicional y moderno, etc.), Gullón concluye que la estructura de *Tristana* se basa en la acumulación de posibilidades que Galdós ha tratado de expresar mediante las relaciones entre Tristana, Horacio y don Lope:

...relaciones que son a la vez uniformes y variables, según sea la perspectiva desde la que se las observa... El arte de Galdós ha sabido fundir los tres en una descarnada y profunda visión del ser humano, que gracias al proceso de literaturización resulta plenamente sustantiva. Galdós aprovechó al máximo esa característica que posee la novela... de poder crear un mundo de referentes eternos como son los del arte, donde se reelaboran las constantes de la humanidad, sus mitos, sin ataduras temporales¹⁰⁵...

Siguiendo un enfoque parecido al del Profesor Gullón, expongo a Tristana como síntesis de cuatro «tipos» de la jerarquía femenina galdosiana; así expondré la complejidad y elusividad del personaje, sus múltiples realidades, y los varios niveles simbólicos desde los cuales la presenta Pérez Galdós.

Tristana Reluz, huérfana de padre y madre, empieza su vida literaria como «víctima», del donjuanesco y quijotesco caballero sedentario, Don Lope Garrido. Tristana es seducida por éste, después de haberle sido encomendada como hija por su moribunda madre Josefina¹⁰⁶. Tristana lleva una vida triste y solitaria, en la casa de Don Lope; esclavizada por el viejo «Don Juan», y acompañada solamente de su sanchopanchesca criada, Saturna.

La primera descripción física de Tristana es de una víctima romántica, que tiene algo de princesa encantada e irreal, y recuerda a la Iseo «de las blancas manos»:

...era joven,... de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color... Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía ella un puro armiño... Sus manos, de una forma perfecta... tenían misteriosa virtud¹⁰⁷...

En otras ocasiones para resaltar el aspecto romántico, triste e irreal de esta víctima, el narrador la llama «la linda figurilla de papel»¹⁰⁸, «la pobre esclava», «la esclava de Don Lope» y «su víctima»¹⁰⁹.

En uno de sus paseos con Saturna, Tristana conoce a Horacio, pintor «romántico», también huérfano de padre y madre, el cual vive bajo la tutela de un abuelo tirano (así su situación tiene algunos paralelismos con la de Tristana). Tristana se enamora desesperadamente de Horacio, a quien considera un ser mesiánico; esperando que éste la rescate del poder de su tirano, Don Lope. Y empiezan los amores de las dos «víctimas», Tristana y Horacio, que recorren un círculo amoroso completo —empezando en la esfera romántico ideal, pasando por la esfera de lo carnal, y volviendo, a base de la literaturización de este amor, otra vez, a la esfera ideal— antes de su muerte y completa disolución.

Estos amores de Tristana con Horacio podrían dividirse en seis etapas. La primera etapa, *la romántico ideal*, es muy positiva para Tristana. Significa para la muchacha una liberación espiritual (de la degradación que ella ha sufrido a manos de Don Lope).

La segunda etapa, *la realista* (donde ambos amantes se cuentan sus desventuradas vidas con todos los pormenores), ya despierta en Tristana algunos sentimientos anti-románticos y un resentimiento más fuerte contra Don Lope. La «víctima» empieza a sentirse más fuerte, y desea rebelarse contra su situación.

La tercera etapa, *la naturalista o carnal* (en que los amantes consuman su amor), convierte a Tristana en una «rebelle» completa. Ahora la muchacha no solamente reacciona contra Don Lope, sino también contra Horacio. Con el despertar de la pasión carnal, lo ideal, lo puro del amor romántico se desvanece, y quizás, subconscientemente, Tristana recuerde su deshonra llevada a cabo por Don Lope, y transfiera su ira y resentimiento ahora hacia Horacio. En esta fase, Tristana ve su amor hacia Horacio como una nueva «cárcel», y desea liberación. Así el carácter débil de Tristana cobra fuerza, y ella pide «libertad», exigiendo dos derechos fundamentales a Horacio y a la sociedad:

1. El derecho de la mujer a desarrollar su intelecto a su mayor grado de excelencia; culminándolo en una profesión «honrada», donde la mujer pueda lucirse igual que el hombre.

2. El derecho de la mujer al amor «libre», sin matrimonio; además el derecho a criar y educar a sus hijos —fruto de este amor «libre»— aparte del hombre, en un ambiente matriarcal¹¹⁰.

Horacio, en parte acepta las exigencias de Tristana y ambos ingresan en la cuarta etapa del amor, *la imaginativa*. Durante esta etapa la «rebelle» Tristana se «quijotiza», desarrollando su imaginación y recreándose con una vida de fantasía.

Las dos amantes empiezan otra vez a remontarse al ciclo de lo ideal y

...comunicándose de uno al otro el poderoso estímulo de sentir fuerte y pensar hondo, llegaron a un altísimo grado de tempestuosa embriaguez de los sentidos... filosofaban con peregrino desenfado entre delirantes ternuras, y vencidos del cansancio, divagaban... hasta perder el aliento¹¹¹...

La cuarta etapa se desarrolla fácilmente en la quinta, *la de la literaturización de la pasión*. Durante esta fase, Tristana y Horacio aprenden y utilizan idiomas extranjeros, desarrollan aún más sus facultades imaginativas, adoptan «posturas literarias» (ella lo llama Señor Juan; él la llama Beatrice, Francesca, Paca di Rimini) y se recrean en una inocencia casi infantil¹¹².

Pero la idílica vida artificial de los dos amantes se interrumpe, porque la tía de Horacio, para separarlo de Tristana, se lo lleva lejos de Madrid, a Villajoyosa, donde el pintor goza de una existencia más natural, y verdaderamente «horaciana» (recuérdese que el nombre del joven es *Horacio*), recreándose con la naturaleza auténtica y real.

Mientras tanto, la «quijote-rebelde» Tristana, que ahora está en búsqueda de lo absoluto, enferma de una pierna y cae otra vez bajo la tutela y el poder de Don Lope. La enferma muchacha lee vorazmente, día y noche, todo lo que encuentra a mano, declarando a Horacio en una carta, «... Yo con todo apenco. Quiero saber, saber, saber...»¹¹³.

Pero con tanta lectura Tristana, como Quijote (y como su madre) se desequilibra aún más, y su personalidad empieza a fragmentarse; reduciéndose a un completo desbarajuste mental. Durante esta época, entra Tristana en la sexta y última etapa del amor —*La completamente idealizada*— (a base del carteo con Horacio). Esta fase amorosa vuelve a la primera y la supera, culminando en la disolución y muerte completa del amor. En esta fase Tristana lo idealiza todo, incluyendo a Horacio, convirtiéndolo en un Dulcineo; un ser ideal, fantástico, irreal e incorpóreo.

El narrador nos informa que la Quijote ha borrado al Horacio real y lo ha sustituido con un

...ser en quien se cifraban todas las bellezas visibles e invisibles. Su corazón se inflamó en un carñazo que bien podría llamarse místico, por lo incorpóreo y puramente soñado... El Horacio nuevo e infatigable parecíase un poco al verdadero, pero nada más que un poco. De aquel bonito fantasma iba haciendo Tristana la verdad elemental de su existencia, pues solo vivía para él sin caer en la cuenta de que tributaba culto a un Dios de su propia cosecha¹¹⁴.

Sin embargo, la ideal existencia quijotesca de Tristana no puede durar eternamente, y otra vez en la obra de Pérez Galdós, se interpone la realidad, cortando las «alas» de Tristana y haciéndola bajar a la tierra. La pierna enferma de la Quijote se agrava, y tiene que ser amputada; simbolizando esta cirugía la amputación de sus «quijotescas andanzas aéreas» y de sus exagerados deseos de rebelión.

El idealizado Horacio vuelve a Madrid para visitar a la recién operada muchacha, y los que habían sido amantes reconocen que su antiguo amor se ha disuelto completamente. Tristana se desilusiona con el Horacio «real», y Horacio le confiesa a Don Lope que él y Tristana ya no se comprenden, y que su gran amor ha muerto para siempre, porque ha sido más bien una novela fantástica e irreal.

Al «morir» su amor hacia Horacio y su vida quijotesca e ideal, Tristana parece volver a la realidad y recobra algo de su razón. Adquiere una pierna de

palo y se casa con Don Lope Garrido; aburguesándose y acabando sus días como una mujer típicamente «social» —casera y beata—. Don Lope, quizá exponiendo las ideas de Pérez Galdós acerca de lo falso e irreal del «quijotismo», advierte al lector lo siguiente acerca del fracaso de los ensueños de Tristana: «¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar, pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías, no contaba con Dios que me tiene ley...»¹⁵.

Tristana, personaje múltiple, vista a través de muchos niveles reales, literarios y fantásticos («víctima», «quijote», «rebelde» y «social»), irónicamente sobrevive convirtiéndose en mujer social (tipo no muy favorecido por Pérez Galdós). Pero en el caso de Tristana, según Pérez Galdós, ser parte de la estéril sociedad española decimonónica, es mucho menos condenable que sus exageradas demandas (anti-naturales y rebeldes), y sus ensueños quijotescos.

Tristana, como su aburguesado marido Don Lope, se resigna a su nueva vida prosaica, porque al fin ambos han aceptado la realidad, y como bien ha indicado Germán Gullón, (recordándonos las palabras del Segismundo calderoniano), los personajes al fin «...parecen entender que 'los sueños, sueños son'»¹⁶.

NOTAS

¹ Este ensayo ha surgido de mi estudio, «La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós», Diss. Univ. of Pa., 1981. En este análisis divido la jerarquía femenina galdosiana en siete grupos distintos: la mujer «social», la «víctima», la «natural», la «Quijote», la «rebelde», la Figura Christi, y la mujer «nueva».

² *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (abril-junio, 1932), p. 110; citado de la nota 2 del artículo de J. WARSHAW, «Galdós' Indebtedness to Cervantes», *Hispania*, 16 (1933), pp. 127.

³ Pérez Galdós, *Spanish Liberal Crusader* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1948), pp. 36,37.

⁴ *Ibid.*, *La Biblioteca de Benito Pérez Galdós* (Ediciones: El Museo Canario, 1951), pp. 106-109, 114, 117, 136, 140.

⁵ Pérez Galdós, *Spanish Liberal Crusader*, y «Galdós' literary Apprenticeship», *Hispanic Review*, III (January, 1935), pp. 1-22.

⁶ «Galdós' Indebtedness to Cervantes», *Hispania*, 16 (1933), pp. 127-138).

⁷ *Don Quijote and The Novels of Pérez Galdós* (Ada, Oklahoma, 1955).

⁸ «Cervantes y Galdós (anotaciones para un ensayo)», *Atenea*, 88 (octubre, 1947), pp. 11-40.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ «Reality and Fiction in the Novels of Galdós», *Anal. gald.*, I (1966), pp. 11-30.

¹² R. GULLÓN, *Galdós. Novelista Moderno* (1.ª edición, Madrid, Gredos, 1966), p. 53.

¹³ G. GULLÓN, «La imaginación Galdosiana: Su funcionamiento y posible clasificación», *Separata de Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I (Islas Canarias, 1978), p. 156.

¹⁴ J. CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)* (Madrid, Gredos, 1961), p. 84.

¹⁵ J. MONTESINOS, *Galdós: Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, vol. I (Madrid, Castalia, 1968), p. XVIII.

¹⁶ *Ibid.*, p. XVIII.

¹⁷ *Ibid.*, p. XIX.

¹⁸ *Ibid.*, p. XIX.

¹⁹ Recuérdese que muchos personajes galdosianos estudian el *Quijote* y se recrean con él (M. PEÑA, *El amigo Manso*; G. LANTIGUA, *Gloria*; A. CISNEROS, *La incógnita, Realidad*; F. TORQUEMADA, la serie de novelas *Torquemada*; CAMILA, *Lo prohibido*).

²⁰ Véase, M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer (New York, Las Américas, 1958), p. 40, nota 14 (cfr. J. COROMINAS, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, III, p. 953).

²¹ *Ibid.*, p. 40, nota 14.

²² *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*, 15.ª edición, Madrid, 1925, p. 1012.

²³ J. CHALMERS HERMAN, *Don Quijote and...*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ J. F. MONTESINOS, *Galdós...*, II (Madrid, Castalia, 1969), p. 75.

²⁶ G. GULLÓN, «La imaginación Galdosiana...», p. 159.

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸ Carta de Eugenio de Ochoa al director de *La ilustración de Madrid*, inserta en el número 42 de esta publicación; citada de la nota preliminar de Federico Carlos Sainz de Robles, al *Audaz* (PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I), p. 233.

²⁹ Pérez Galdós se burla de este «quijotismo pastoril» de Pepita y de su frivolidad: «La literatura... tomaba muy por lo serio su papel de pastora. Había en ella una especie de iluminismo, y su imaginación tenía poder bastante para dar realidad a aquella farsa empalagosa. Alguien decía que estaba demente...» (PÉREZ GALDÓS, *El audaz*, p. 274).

³⁰ B. PÉREZ GALDÓS, *Ob. cit.*, N. I, pp. 346-347, los subrayados son míos.

³¹ *Ibid.*, p. 379.

³² El general Pictón llama a Miss Fly, «Miss Mosquita, Mariposa, Pajarita o cosa así» (*E.N.*, I, p. 1.078), y la volátil inglesa aparece, desaparece y vuelve a aparecer a través de *La batalla de los Arapiles* como un insecto mágico; un ente libre, independiente y despegado de la tierra.

³³ El romancero es para Miss Fly lo mismo que las Novelas de Caballería fueron para Don Quijote —su única vida real— y, al fin de su vida novelesca, la causa de su fracaso. En una ocasión Miss Fly le confiesa a Gabriel Araceli lo que significa el romancero para ella:

«¡Los romances! Hay nada más hermoso ni que con elocuencia más dulce y majestuosa hable a nuestra alma? Los he leído y los conozco todos: Los moriscos, los históricos, los caballerescos, los amorosos, los devotos, los vulgares, los de cautivos y forzados, y los satíricos. Los leo con pasión... pero ¡ay!, los busco ansiosamente en la vida real y no puedo encontrarlos (*E.N.*, I, p. 1.085).

³⁴ PÉREZ GALDÓS, *E.N.*, I, p. 1.071.

³⁵ Este es un «motif» medieval presente a través de la obra de Pérez Galdós.

³⁶ PÉREZ GALDÓS, *E.N.*, I, p. 1.165.

³⁷ Araceli compara su aventura en Salamanca a la primera salida de Don Quijote (*E.N.*, I, p. 1.083).

³⁸ PÉREZ GALDÓS, *E.N.*, I, p. 1.110.

³⁹ Araceli le da una lección de «realismo» a Miss Fly:

«Usted cree que todos los lances de amor y de aventura han de pasar en el mundo conforme a lo que ha leído en las novelas, en los romances, en las obras de los grandes poetas... y no advierte que las cosas extrañas y dramáticas suelen verse antes en la vida real que en los libros... Los poetas copian de sus predecesores... y mientras fabrican este mundo vano, no advierten que la naturaleza y la sociedad van creando... mil novedades que espantan o enamoran» (*E.N.*, I, p. 1.111).

⁴⁰ PÉREZ GALDÓS, *E.N.*, I, p. 1.133.

⁴¹ *Ibid.*, *E.N.*, I, p. 1.179.

⁴² Según Araceli (*E.N.*, I, p. 1.179): «Muchas personas que anteriormente me han oído contar esto, sostienen que jamás ha existido Miss Fly; que toda esta parte de mi historia es una invención mía para recrearme a mí propio y entretener a los demás».

⁴³ En una diatriba contra la frívola educación de la mujer española, Pérez Galdós informa a sus lectores acerca de las predilectas lecturas de Doña Isabel y de su hermana, Doña Piedad:

«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. Conocían también otras obras, muy en boga entonces, *Ipsiboe* y *El Solitario*, del Vizconde D'Arincourt, llenas de desmayos, lloros, pucheros y ternezas. 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*, la comidilla más sabrosa de aquella generación archisensible. Por mucho tiempo duró en el espíritu de la joven la influencia de tales lecturas...» (*Op. cit.*, N. I, pp. 1.369-1.370).

⁴⁴ J. F. MONTESINOS, *Galdós...*, II, p. 75.

⁴⁵ B. PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.459.

⁴⁶ J. F. MONTESINOS, *Galdós...*, II, p. 73.

⁴⁷ *Op. cit.*, N. I, p. 1.459.

⁴⁸ *Op. cit.*, N. I, p. 1.377.

⁴⁹ *Op. cit.*, N. I, pp. 1.373-1374. Pérez Galdós parece haber estado bien familiarizado con los naipes Tarot que él llama «naipes egipcios», como indica en esta escena de las dos brujas; identificando los diferentes naipes y denominándolos con sus nombres modernos: el «tres de copas», el «rey de espadas», el «caballo de copas», el «as deoros», etc. Es sorprendente el interés que sintió Pérez Galdós por lo sobrenatural, lo fantástico, lo maravilloso y lo anormal a través de toda su obra; integrando lo real con lo inverosímil, así creando un realismo mucho más complejo y moderno.

Sobre los fenómenos misteriosos en la obra de Pérez Galdós véanse los siguientes estudios:

1) C. CLAVERÍA, «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», I y II, *Atlante*, pp. 78-86, y pp. 136-143 (él es el primero que subrayó el interés de Galdós por lo irreal);

2) J. SCHRAIBMAN, *Dreams in the Novels of Galdós* (New York, 1960);

3) R. GULLÓN, *Galdós, Novelista n. derno*; especialmente el capítulo «Los ámbitos oscuros», pp. 167-217;

4) K. AUSTIN ODELL, «The Supernatural in the Novels of Benito Pérez Galdós», *DAI*, 39, 1542A (esta tesis me ha sido inaccesible).

⁵⁰ B. PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.459.

⁵¹ Ya se percibe la escisión en el carácter de Isidora en su nombre y apellido. El nombre, *Isidora*, tiene aire de grandeza y poesía, mientras el apellido, *Rufete*, que quizás tenga parentesco con el sustantivo, *rufián*, hace resaltar lo villanesco, ordinario y vulgar.

⁵² Con una clara alusión a *Don Quijote*, Pérez Galdós denomina a este manicomio, «la morada de la sinrazón» (*La desheredada*, p. 988). También el novelista indica ya desde el principio, describiendo a los locos del *Leganés*, que la línea divisoria entre la locura y la cordura es mínima:

«¡Y considerar, que aquella triste colonia no representa otra cosa que la exageración o el extremo... de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales!... que todos, cuál más, cuál menos, tenemos la inspiración... de los disparates, y a poco que nos descuidemos entramos de lleno en los sombríos dominios de la ciencia alienista. Porque no, no son tan grandes las diferencias...» (*Op. cit.*, N. I, p. 987).

⁵³ El canónigo es otro personaje quijotesco, como indica su nombre y varios apellidos, su reclusión en un pueblo de la Mancha, su dedicación a la caza, a la gastronomía y a la excesiva lectura de novelas. El tiene fama de loco y posee una propensión a los delirios de grandeza. También el canónigo es el personaje que más incita a Isidora, a que ella reclame sus derechos «nobiliarios».

⁵⁴ Recuérdese la Dedicatoria de Pérez Galdós a la novela (*La desheredada*, N. I, p. 985):

«Saliendo a relucir aquí, sin saber cómo ni por qué, algunas dolencias sociales nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los beneficios reconstituyentes llamados Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común, convendría dedicar estas páginas... ¿a quién? ¿Al infeliz paciente, a los curanderos y droguistas...? No; las dedico a los que son o deben ser sus verdaderos médicos: a los maestros de escuela».

⁵⁵ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.072.

⁵⁶ *Ibid.*, N. I, p. 997. Pérez Galdós sugiere también que Isidora ha heredado algo de la locura de su padres. Tomás Rufete, y que la imaginativa muchacha sufre de varias dolencias neurológicas: insomnios, neuralgias, alucinaciones y dolores de cabeza.

⁵⁷ G. GULLÓN, «La imaginación galdosiana...»; 161.

⁵⁸ En el sentido de mujer «social», Isidora podría compararse con Rosalía de Bringas y Eloísa (*Lo prohibido*). A. RUIZ SALVADOR, (en «La función del trasfondo histórico en *La desheredada*», *Anal. gald.*, I (1966), pp. 53-61), explora el papel de la historia y de la política que sirven de fondo a la novela. El observa que Isidora, en un nivel, es el símbolo de la España frívola y degradada de los años 1872-1875:

«...la España a quien degeneran sus manías de grandeza... *La desheredada*, que tanto se parece a una autopsia literaria, presenta fría, y científicamente la historia clínica de España... el materialista interés vertical, que según Galdós es común denominador a los españoles, de querer trepar en la escala social a toda costa y por cualquier medio. Esta es la causa principal de la descomposición de España...» (p. 57).

⁵⁹ R. GULLÓN, *Galdós, novelista moderno...*, pp. 88-89.

⁶⁰ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.180.

⁶¹ F. DURAND, en «The Reality of Illusion: 'La desheredada'», *MLN*, LXXIV (1974), pp. 191-201, explora los temas de ilusión-realidad en esta novela, subrayando la ambigüedad irónica de estirpe cervantina, presente en el punto de vista de Pérez Galdós acerca de esta dualidad.

⁶² M. GORDON, en un interesante estudio, «Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro: Galdós' conception of Humanity in *La desheredada*», *Anal. gald.*, XII (1974), pp. 29-37, sugiere que Galdós en esta novela demuestra una madurez, que se basa en el trágico concepto de la imposibilidad de completarse, de alcanzar un sentido de totalidad entre el ser y su realidad circundante.

⁶³ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.181.

⁶⁴ Entre las varias «neurosis» de Obdulia, sobresalen la *manía depresiva* (*Op. cit.*, N. III, p. 704), y el casi no comer; lo que hoy en día en psiquiatría se clasificaría como *anorexia nervosa*.

⁶⁵ Esta primera parte de la vida novelesca de Obdulia parece ser una entretenida burla del romanticismo estrafalario y exagerado, por parte de Pérez Galdós. También recuerda algo en su trama, tono burlesco y lenguaje al famoso artículo de costumbres de M. J. DE LARRA, «El casarse pronto y mal». Pérez Galdós tenía en su biblioteca una *Colección selecta de artículos* de M. J. DE LARRA, tomos I y II (Sevilla, 1874 y 1875). Véase al respecto, H. CHONON BERKOWITZ, *La Biblioteca de Benito Pérez Galdós...*, p. 140, números 1.855 y 1856.

⁶⁶ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 704.

⁶⁷ *Ibid.*, N. III, p. 705; los subrayados son de Pérez Galdós, quien apoda así al novio de Obdulia, porque el padre de éste es dueño de un establecimiento funerario.

⁶⁸ *Ibid.*, N. III, p. 705.

⁶⁹ *Ibid.*, N. III, p. 705.

⁷⁰ Es una de las pocas veces que Pérez Galdós no condena el «quijotismo» de un personaje. Al contrario, percibe en las relaciones quijotescas e «irreales» de Frasquito con Obdulia, el grato escape de una realidad mísera y degradante. Enfrentándose otra vez con la dualidad «ilusión-realidad», Pérez Galdós deja a sus personajes recrearse con la ilusión, porque en este caso, sus vidas ilusorias les ofrecen un verdadero alivio y felicidad, que ambos necesitan para sobrevivir en su cotidiana miseria.

⁷¹ *Ibid.*, N. III, p. 731.

⁷² *Ibid.*, N. III, pp. 724-725.

⁷³ Véase M. DE UNAMUNO, *La Vida de Don Quijote y Sancho*, *Op. cit.*, IV (Vergara-Barcelona-Madrid, 1958).

⁷⁴ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, E.N., I, p. 471. La descripción de la Mancha está narrada por Gabriel Araceli, al atravesarla con Luis de Santorcaz, el padre de su novia, Inés.

⁷⁵ El sexto personaje, Tristana, es una síntesis de cuatro «tipos»: víctima, Quijote, rebelde y social. Analizo su historia desde el punto de vista de la rebelde, porque creo que en parte la novela *Tristana* es en cierto modo una burla de su rebelión.

⁷⁶ Tomo V (Madrid, 1.737), p. 507.

⁷⁷ Rebeldes en cierto sentido son los siguientes personajes: Rosario Polentinos, que intenta rebelarse contra su madre Doña Perfecta, deseando casarse con el liberal Pepe Rey; Gloria y Daniel Morton (*Gloria*), quienes a causa de su amor se enfrentan con el fanatismo religioso; Pepa Fúcar (*La familia de León Roch*), que está dispuesta a marcharse con su antiguo novio, León Roch, a vivir con él, fuera del matrimonio; Virginia Socobio y Teresa Villaescusa (ambas de la

cuarta serie de los *Episodios Nacionales*), que dejan su vida artificial e hipócrita, y se van a vivir una vida feliz «fuera de la ley», con los hombres que ellas aman.

⁷⁸ PÉREZ GALDÓS, *E.N.*, *Cánovas*, p. 1.363; citado de A. RODRÍGUEZ, *An Introduction to the Episodios Nacionales of Galdós. Appendix: Galdós of Spaniards and Spain* (New York, Las Américas, 1976), p. 214.

⁷⁹ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I; nota preliminar al *Audaz* de F. C. SAINZ DE ROBLES, p. 234.

⁸⁰ *Ibid.*, N. I, pp. 272-273.

⁸¹ *Ibid.*, N. I, p. 396; los subrayados son míos. Acerca del amor democrático de Susana y Martín Muriel, véase el libro de S. H. EOFF, *The Novels of Pérez Galdós. The Concept of Life as Dynamic Process* (St. Louis, 1954), pp. 6 y 101.

El tema de la nivelación de las clases por amor o por el dinero es uno de los temas constantes en la obra de Pérez Galdós. Recuérdese los casos de Victoria Moncada y Pepet (*La loca de la casa*), Virginia y Leoncio Ansúrez, Teresa Villaescusa y Santiago Ibero (la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*), y Francisco Torquemada y Fidela del Aguila (las últimas dos novelas de la serie de *Torquemada*).

⁸² Pérez Galdós evoca al «Caballero de la Mancha», al referir el fracaso y encarcelamiento del quijotesco Martín Muriel:

«El preso fue metido en una *jaula* por falta de vehículo a propósito para el traslado de criminales; la *jaula*, clavada en un carro, y éste rodó por el camino real, arrastrado por perezosas mulas, que si lo fuera por bueyes, había de asemejarse aquella fúnebre procesión a la del *encantado Don Quijote*, en la célebre escena que causa risa a los niños y a las mujeres, y hace meditar a los hombres serios y pensadores...» (*El audaz*), p. 409 (los subrayados son míos).

⁸³ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 408.

⁸⁴ Pérez Galdós, quien parece compadecer la triste suerte de la mujer española; su situación esclavizada, y las pocas oportunidades para tener una carrera y vivir de un trabajo honrado, nos indica lo siguiente acerca del caso, con palabras de Refugio (la cual ha intentado vivir de la costura):

«¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... ¿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... ¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes, y criada con cierta delicadeza...? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras, viéndonos pobres?... La costura, ¿para qué sirve? Para matarse...» (PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. II; *Tormento*, p. 45).

Para un detenido análisis de la situación de la mujer en la España de Galdós, y los intentos feministas de cambiar esta situación (sin mucho éxito), véase la tesis doctoral de M. C. GERRINI, «Galdós and Nineteenth-Century Spanish Feminism...», especialmente el primer capítulo (pp. 36-71), el segundo capítulo (pp. 94-96) y la conclusión (pp. 462-475).

⁸⁵ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. II; *Tormento*, p. 21.

⁸⁶ *Ibid.*, *Op. cit.*, N. II; *Tormento*, p. 40.

⁸⁷ Para el análisis y fuentes de esta escena entre Rosalía y Refugio, véase el artículo de W. H. SHOEMAKER, «La 'escena clásica' de Galdós en *La de Bringas*», en Benito Pérez Galdós, ed. de Douglas M. Rogers (Madrid, Taurus, 1973, pp. 279-291), reimpreso de la *Hispanic Review*, XXVII (1959), y traducido por Paul M. Rogers. El profesor Shoemaker sugiere varias fuentes para esta escena, de ama convertida en criada: *la Asinaria* de T. PLAUTO, *La Comedia Aquilana* de TORRES NAHARRO. Pero según Shoemaker, como Pérez Galdós no poseía en su biblioteca ni un drama ni el otro, el profesor Shoemaker concluye que Galdós «descubrió la escena en la representación de algún drama y que la adaptó o la recreó en su novela...» (p. 291).

⁸⁸ Leonor «La Peri», además de ser mujer «pública», tiene fama de espiritista, y como Doña Isabel de Godoy (estudiada en la primera parte de este estudio), se entretiene adivinando el futuro, especialmente con los naipes Tarot, que parecen haber interesado bastante a Pérez Galdós. Irónicamente, es Leonor, la gran amiga de Federico, quien el día del suicidio de aquél echa las cartas y le adivina su muerte (véase PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, *La incógnita*, p. 1.190).

⁸⁹ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, *Realidad*, p. 1.254.

⁹⁰ Entre las monjas de *las Micaelas*, Mauricia tiene fama de estar poseída por el demonio (PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. II, pp. 672, 673).

⁹¹ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. II; *Fortunata y Jacinta*, p. 679.

⁹² Es bien conocido que Pérez Galdós considera el misticismo como algo falso, inútil, y muchas veces histérico.

⁹³ R. GULLÓN, *Galdós. Novelista Moderno...*, p. 239.

⁹⁴ No es casual que *Fortunata* confunda a Mauricia con Guillermina Pacheco (especialmente durante sus sueños y estados alucinados). Quizás Pérez Galdós quisiera sugerir que Mauricia y Guillermina son dos caras de la misma moneda; símbolos de la reforma que anhela Pérez Galdós para su sociedad. Ambas mujeres son varoniles, fuertes, autoritarias e hipnóticas. Pero mientras Guillermina encarna lo positivo, evolutivo y posible de la reforma, especialmente a base de cambios religiosos, Mauricia encarna y refleja lo irracional, lo violento, lo imposible y lo revolucionario de la protesta. Así Mauricia, como símbolo de la protesta, tiene que fracasar, porque, entre otras razones, en su estado caótico, su «protesta» no ofrece nada concreto ni organizado para poder mejorar la sociedad.

⁹⁵ Para un enfoque feminista de la «rebeldía» de Clotilde Viera, véase la tesis doctoral de M. C. GUERRINI, «Galdós and Nineteenth-Century Spanish Feminism...», especialmente pp. 124, 128, 159-160 y 163.

⁹⁶ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.242.

⁹⁷ Federico Viera recuerda algo la figura de otro aristócrata intransigente, Rafael del Aguila (serie de los *Torquemada*), el cual se suicida porque tampoco puede aceptar el matrimonio de su hermana Fidela, con un hombre inferior, Francisco Torquemada.

⁹⁸ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.242.

⁹⁹ Para un bosquejo de esta nueva sociedad galdosiana, véase el último capítulo de mi estudio, *La jerarquía femenina...*

¹⁰⁰ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. I, p. 1.180.

¹⁰¹ Véanse, F. AYALA, «Galdós entre el lector y los personajes», *Anal. gald.*, V (1970), pp. 5-13 y S. RAPHAËL, su «Preface» a la edición bilingüe (francesa-española) de *Tristana* (Paris, 1972), pp. 13-26.

¹⁰² Véanse los siguientes libros y artículos acerca de la polémica feminista (pro y contra) que gira alrededor de *Tristana*: E. PARDO BAZÁN, «Tristana», *Op. cit.*, ed. Harry Kirley, III (Madrid, 1973), pp. 1.119-23; J. CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)* (Madrid, 1961), pp. 104-08; E. MIRÓ, «Tristana o la imposibilidad del ser», *CHA* (1970-1971), num. 250-252, pp. 505-523; M. MAYORAL, «Tristana, ¿una feminista galdosiana?», *Insula*, 28 (1973), pp. 28-33; L. LIVINGSTONE, «The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*», *Anal. gald.*, VII (1972), pp. 93-99; R. A. SCHMIDT, «Tristana and the Importance of Opportunity», *Anal. gald.*, IX (1974), pp. 135-144; y la tesis doctoral, ya citada de M. C. GUERRINI, «Galdós and Nineteenth-Century Spanish Feminism...», especialmente pp. 129-37, 394-407.

¹⁰³ Para los que quieren investigar la posibilidad de modelos reales para la figura de Tristana, consúltense los siguientes estudios: A. F. LAMBERT, «Galdós and Concha Ruth Morell», *Anal. gald.*, VIII (1973), pp. 33-46; G. SMITH, «Galdós' *Tristana* and Letters from Concha-Ruth Morell», *Anal. gald.*, X (1975), pp. 90-118, y la edición de C. BRAVO-VILLASANTE de *Emilia Pardo Bazán: Cartas a Galdós* (Madrid, Turner, 1975). Otro artículo que demuestra hasta qué punto se ha hecho «popular» la antes descuidada *Tristana*, es un análisis un poco rebuscado, de la protagonista desde el punto de vista de la psicología jungiana. Véase K. ENGLER, «The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*», *Anal. gald.*, XII (1977), pp. 95-109.

¹⁰⁴ G. GULLÓN, «Tristana...», p. 20.

¹⁰⁵ *Ibid.*, «Tristana...», p. 27.

¹⁰⁶ Josefina Solís y Reluz, la madre de Tristana, está descrita por Pérez Galdós, como una figura patológica y quiijotesca. Padece de una neurosis «obsesiva-compulsiva» —mudándose de casa muchas veces y lavando y fregando todo lo que encuentra— desde la casa y su persona, hasta la comida. Además, Josefina es otro personaje enloquecido por las lecturas —en este caso el teatro— especialmente el del *Siglo de Oro* (PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 354). «Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y de ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares» (*Ibid.*, N. III, p. 354). Pero, como Don Quijote, Josefina también muere cuerda, y recobra «...parte del seso que había perdido... reconociendo cual *Don Quijote* moribundo, los disparates de la vivez y abominando de ellos» (*Ibid.*, N. III, p. 354; el subrayado es mío).

¹⁰⁷ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 350.

¹⁰⁸ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 351.

¹⁰⁹ *Ibid.*, *Op. cit.*, N. III, pp. 360, 363, 372. Germán Gullón, en el artículo antes discutido en este estudio, compara a Tristana con la otra víctima galdosiana, Amparo Sánchez Emperador (véase, G. GULLÓN, «Tristana: ...», pp. 16-17).

¹¹⁰ Véase al respecto, PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, pp. 377, 378, 380, 381. Quizás los exagerados credos «feministas» de Tristana sean una burla benévola (por parte de Pérez Galdós) del feminista combatiente de Emilia Pardo Bazán, que según M. C. GUERRINI («Galdós and Nineteenth-Century Spanish Feminism...», pp. 33-71), era casi la única feminista «radical» de su época. Además Tristana fracasa en sus intentos feministas, porque sus deseos y exigencias son exagerados y anti-naturales, como ha delimitado L. LIVINGSTONE, en «The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*», *Anal. gald.*, VII (1972), pp. 94-97:

«*Tristana* serves once again to illustrate Galdós' adherence to the principle of 'the law of nature' ...Galdós' optimistic view of... the normal relations between man and nature and between man and man is one of harmony, and that it is only human abnormality which destroys this natural compatibility... Tristana condemns herself in this respect when she reveals the substantial confusion of her sex in her statements about her being 'her own head of the family' and 'being more like a man than a woman'».

Además, Pérez Galdós, aunque simpatizaba con la situación injusta de la mujer española y con su falta de oportunidades para su educación adecuada, y la posibilidad de ejercer una carrera provechosa, jamás el llegó a ser «feminista». Su orientación era más bien krausista. Galdós como los krausistas quería que la mujer fuese instruida, pero la veía siempre como parte del núcleo familiar, y no como un ser aparte o completamente independiente del hombre.

¹¹¹ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 378.

¹¹² Sobre la literaturización del amor en *Tristana*, véanse el artículo de G. GULLÓN, «Tristana: ...», y el estudio de G. SOBEJANO, «Galdós y el vocabulario de los amantes», *Anal. gald.*, I (1966), pp. 85-99.

¹¹³ PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*, N. III, p. 391.

¹¹⁴ *Ibid.*, *Op. cit.*, N. III, p. 399.

¹¹⁵ *Ibid.*, *Op. cit.*, N. III, p. 403. Por el tema de la «liberación» y por el uso de la palabra «muñeca» para referirse a Tristana, este personaje ha sido comparado con Nora, la protagonista de la *Casa de muñecas* de IBSEN. No veo mucho parecido entre la Nora ibseniana y la Tristana de Pérez Galdós. En su biblioteca de Santander, Galdós poseía una traducción francesa de dos obras de IBSEN, *Les revenantes* y *La Maison de poupée* (trad. de M. PROZOR), 2.^a edición (Paris, 1892). Véase H. CHONON BERKOWITZ, *La biblioteca de Pérez Galdós...*, p. 2.567.

Es muy posible que el tema de la liberación y la metáfora de «muñeca» le hayan venido de Ibsen (aunque en cuanto a la liberación, ya se ha discutido a sus modelos más obvios españoles, especialmente Emilia Pardo Bazán). Pero el personaje Tristana es muy diferente de la Nora de Ibsen. La Nora ibseniana es una mujer de carácter muy fuerte, quien a causa de un hondo e irreconciliable conflicto con su marido, lo dejó a él y a sus hijos, marchándose de su casa. Nora se rebela, *de verdad*, contra la sociedad que ella considera injusta y esclavizante. Tristana, en cambio, es una mujer de carácter mucho más débil y pasivo, y su «rebelión» es más bien una parte de su irracional exaltación quijotesca. Además, Tristana nunca «deja» la sociedad (siendo sus vuelos «rebeldes» solamente teóricos), y, al final de la novela, Tristana constituye una parte muy integrada de la sociedad burguesa española. En cambio, la Nora de Ibsen, jamás vuelve a la sociedad que ha abandonado. Estoy de acuerdo con los juicios de J. CASALDUERO, *Viria y obra de Galdós...*, pp. 125-128, y de G. GULLÓN, «Tristana: ...», p. 16, que Tristana tiene muy poco de la Nora ibseniana, y es netamente una creación artística de Benito Pérez Galdós.

¹¹⁶ G. GULLÓN, «Tristana: ...», p. 27.