

PLENARIAS

LA SOMBRA ALARGADA DEL QUIJOTE EN LAS NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS

María del Prado Escobar Bonilla

Introducción

Antes de que nos adentremos en el asunto específico de esta ponencia y a fin de evitar que se hagan ustedes demasiadas ilusiones acerca del alcance y de la profundidad de la misma, he de confesarles que no estoy ni mucho menos especializada en la investigación cervantina; en cambio, sí creo ser una lectora asidua, recalitrante podría decirse, de la obra narrativa de Cervantes y especialmente del *Quijote*, esa novela que Javier Cercas recientemente ha calificado como la “más divertida, más sabia, más noble, más insumisa, más emocionante y más limpia de que hay noticia”.¹ Declaradas pues, mis carencias en lo que a los estudios cervantinos se refiere, no extrañará que la indagación que este trabajo propone no sea el resultado de minuciosas erudiciones sino que se base tan sólo en la lectura atenta del *Quijote*, así como en la de unos cuantos relatos galdosianos, porque pretende únicamente analizar las relaciones entre los textos respectivos de ambos autores, a fin de revelar cómo el más moderno de ellos se ha sentido concernido por la obra del anterior y ha sabido extraer de la misma consecuencias muy provechosas para su propia escritura.

La ingente producción narrativa de Benito Pérez Galdós proporciona a sus lectores ante todo un cuadro amplio y complejo de la sociedad española del siglo antepasado minuciosamente descrita, a tenor del designio al que parece ajustarse la labor creadora de un autor que ya desde sus primeras novelas, daba la impresión de haberse propuesto responder a la pregunta “¿cómo es España?”.² Por eso no parece exagerado en absoluto comparar su obra de madurez con “una gran ventana sobre la vida española”, de suerte que cuando el lector se asome a ella, tenga la seguridad de que en el vasto panorama divisado “nada se escamotea o disimula”.³ Incluso la opinión del propio Galdós, formulada a la altura de 1897, cuando ya era un escritor plenamente consagrado, apuntaba en esta dirección, según se advierte en aquellas palabras tantas veces repetidas de su discurso de ingreso en la Real Academia:

Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos [...] y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.⁴

No debe extrañar, pues, que los críticos contemporáneos del novelista así como los de las generaciones inmediatas procuraran explicar primordialmente tanto la dimensión histórica de la producción galdosiana, como la fidelidad al natural de la descripción de ambientes y costumbres incluidas en su narrativa, o la precisión psicológica con que hubiera sido diseñada la personalidad de sus criaturas ficcionales. Sin embargo, a partir de los años sesenta del siglo pasado, conforme se fueron divulgando las posiciones teóricas de Bajtin, Kristeva o Genette entre otros, el análisis de la novela empezó a enfocarse desde perspectivas más cercanas a los propios textos, a fin de que se hicieran patentes no sólo los materiales lingüísticos empleados

en su construcción, sino también la naturaleza y la disposición de los hilos narrativos que se hubieran empleado para ir entretejiendo su trama. En consonancia con estas tendencias los estudios de los galdosistas ha venido reflejando un interés creciente por la escritura del autor y por las estrategias, notablemente sutiles y complicadas a veces, con arreglo a las cuales han sido organizados los diversos aspectos de su novelística a lo largo de los títulos que componen su copiosa producción, tal como puede advertirse en tantos trabajos de Francisco Ayala, Stephen Gilman o Ricardo Gullón, por no citar sino algunos nombres fundamentales entre aquellos que han contribuido a demostrar cuán importante era, en orden al mejor conocimiento de la obra literaria de Galdós, la consideración de tales cuestiones.

Lógicamente, al centrar su atención en el estudio del texto en sí mismo, muchos investigadores actuales y hasta los propios creadores, si se les ocurre reflexionar acerca de su quehacer, subrayan la importancia que reviste la averiguación de cuantas referencias a la literatura anterior se hayan incorporado al discurso narrativo y hayan llegado a formar parte indisoluble del mismo; en consecuencia resulta bien pertinente la constatación de que el novelista está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo manantial en el que todos bebemos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa.⁵

Mientras se mantuvo el apogeo de la tendencia realista/naturalista, sin embargo, no abundaban las reflexiones de esta índole, porque las técnicas utilizadas en la elaboración de la novela apenas merecían consideración o análisis, según he apuntado al principio; es más, ni siquiera los novelistas de entonces se detenían demasiado en la aclaración de tal tipo de cuestiones cuando teorizaban sobre su propia labor creadora. Ello se debía entre otras razones a que el empleo frecuente de procedimientos de carácter transtextual en una novela —al poner de manifiesto la ficcionalidad de la misma— tenía la virtud de enturbiar, por así decirlo, su transparencia en cuanto espejo de la sociedad en que se insertaba y, precisamente proporcionar un reflejo fiel de aquélla era —no lo olvidemos— la finalidad principal a que debía tender cualquier relato para los seguidores de la mencionada escuela. Estos planteamientos críticos continuaron en la práctica sustentando la investigación sobre la novela decimonónica hasta bastante después de que pasara la moda naturalista; pues, aunque ya resultara habitual afrontar el estudio de las obras del siglo XX desde los nuevos enfoques más formalistas, persistía una cierta renuencia a aplicar idénticos criterios al análisis de la producción narrativa inmediatamente anterior. Por todo ello es relativamente reciente la pretensión de explicar de manera sistemática la importancia que los recursos técnicos propios de la literatura en segundo grado alcanzan en la obra galdosiana, aunque también puede constatarse cómo los planteamientos de esta naturaleza parecen atraer a un cada vez mayor número de estudiosos.

Entre los muy abundantes textos de variados autores cuya presencia resulta posible documentar en la escritura del novelista canario, probablemente sea la voz de Cervantes la que resuena con mayor frecuencia a través de sus páginas, como advertirá sin duda cualquier desocupado lector a poco familiarizado que esté con la gran novela del manco;⁶ en consecuencia, podemos suscribir la apreciación de Francisco Ayala, cuando afirma:

Literalmente Galdós aprendió a novelar leyendo el *Quijote*. Por mucho que en su obra cuenten los estímulos de los grandes novelistas europeos [...] tuvo que regresar a la fuente común para llegar a ser “novelista moderno”.⁷

Desde luego, la admiración de Galdós por Cervantes resulta incontestable a la vista de las innumerables referencias a la historia del héroe manchego como salpican su producción entera, aunque no todas ostenten idéntica relevancia pues, según el mismo crítico, en ella se encuentra tanto “la más superficial y obvia imitación” como pasajes en los cuales salta a la vista que el canario ha sabido aprovechar para su propia invención “los más sutiles secretos de la refinadísima técnica desplegada en la elaboración del *Quijote*”; ahora bien, fueron sin duda las novelas de la etapa iniciada a partir de 1881 englobadas por el mismo Pérez Galdós en el apartado que correspondía a la por él llamada “segunda manera”, las que muestran un desarrollo mayor y más original de las consecuencias narrativas a que conduce su devoción por Cervantes y hasta tal punto ésta resulta patente que “su obra mengua o crece en la medida en que él se niega o se abre al quijotismo”.⁸ Pues bien, en esta ponencia procuraré documentar la presencia del *Quijote* en la escritura galdosiana mediante el estudio de unos cuantos ejemplos que me han parecido muy significativos.

Efectivamente, cualquiera que frecuente la narrativa galdosiana puede comprobar que las referencias a don Quijote constituyen una constante a lo largo de la producción entera de Galdós, si bien tales reminiscencias no sólo son de diversa entidad artística según advertía Ayala, sino que, además, el sentido al que apunta con ellas el escritor canario varía a lo largo del tiempo, pues, como indica Alan Smith “su concepto del héroe cervantino cambia y crece a lo largo de su carrera [...] desde una apreciación alegórica a otra mítica”.⁹ Por eso las abundantes alusiones al ingenioso hidalgo que pueden encontrarse en las novelas publicadas entre 1881 y 1889 esconden una intencionalidad muy distinta a la que subyace en las evocaciones quijotescas de obras escritas a lo largo de la década siguiente. Así pues, si la locura de Tomás Rufete y los desarreglos mentales de sus hijos (*La desheredada*), o las fabulaciones de Alejandro Miquis y los desvaríos de su tía Isabel Godoy (*El doctor Centeno*), todos los cuales encierran transparentes alusiones al caballero de la Mancha sustentadas en una visión negativa de éste y de sus desbocadas fantasías, pueden interpretarse como alegoría del trastorno colectivo que aquejaba por entonces a la sociedad española, las alteraciones psíquicas de personajes como Nazarín, Benina, o el moro Almudena apuntan ya en una dirección por completo diferente. Y es que el autor ha pasado de considerar la imaginación como rémora para la acción y, por ello, fuente principal de la decadencia española, a pensar que tal vez no haya que descartar del todo a “la loca de la casa” a la hora de buscar remedio para “los males de la patria”.

Ahora bien, este trabajo se mueve en un nivel más descriptivo que interpretativo y en consecuencia procurará dar cuenta de las relaciones transtextuales entre Galdós y Cervantes, así como de la rentabilidad narrativa obtenida del empleo de la literatura en segundo grado mediante el análisis de los pasajes concretos en que se haya utilizado tal procedimiento, pero no va a profundizar en sus implicaciones ideológicas.

Referencias quijotescas de carácter general

Parece necesario —antes de explicar las reminiscencias concretas y precisas del *Quijote* en determinados fragmentos de la novelística galdosiana— señalar cierta afinidad temperamental, por decirlo así, muy abarcadora y general entre Cervantes y Galdós, la cual se advierte fundamentalmente gracias a una similitud bastante perceptible en el tono adoptado casi siempre por cada instancia narrativa ante las respectivas historias relatadas; se trata de ese peculiar sesgo humorístico en la presentación tanto de los asuntos cuanto de los personajes que sin duda aproxima la escritura galdosiana a la cervantina, o de esa afición por los juegos

metaficcionales, tan característica de las voces narrativas presentes en el *Quijote*, que Galdós también prodiga generosamente, pese a que su empleo pudiera restar objetividad naturalista a la novela.

Los pasajes donde mejor se advierte la afición galdosiana por los referidos artificios suelen aparecer en el comienzo y en la terminación de las novelas; recuérdese a este respecto el sorprendente arranque de *El amigo Manso*, encabezado por una paradójica frase del yo narrador: “Yo no existo”, así como el final del relato en que el personaje, “después de muerto continúa hablando desde las nubes”.¹⁰ No se olvide tampoco que, a mayor abundamiento, el pago por el relato de su historia acordado entre el protagonista y el escritor consiste en una divertida amplificación de aquel texto donde el autodenominado “segundo autor” del *Quijote* ajusta al traductor morisco prometiéndole “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” (I, 9, 109). La impronta cervantina aparece asimismo en el comienzo de *Torquemada en el Purgatorio*, pues las referencias de la voz que asume el relato a los supuestos autores que se han ocupado de referir la biografía de don Francisco Torquemada, remiten sin duda al juego de las múltiples fuentes consultadas por el narrador, para ofrecer a los lectores la materia novelesca según se lee en los primeros capítulos del *Quijote*. Ahora bien, entre todos estos autores descuella enseguida uno llamado “el licenciado Juan de Madrid”, que se convierte en el informante principal y pasa a desempeñar a lo largo de toda la ficción un papel análogo al adjudicado a Cide Hamete Benengeli a partir del capítulo noveno del *Ingenioso hidalgo*. Mayor importancia aún adquieren tales procedimientos en el comienzo de *Nazarín*, cuya primera parte, integrada por cinco capítulos, constituye un marco metafictional, en que el narrador explica cómo topó con el personaje y decidió contar su historia; es decir, traslada el interés del lector desde el cuento relatado a los problemas planteados por el propio hecho de contarlos. Todo ello encierra, me parece, una reelaboración muy libre de lo que ocurre a lo largo de la mayor parte del capítulo noveno del *Ingenioso hidalgo*, tantas veces recreado por Galdós, donde se refieren las peripecias del narrador principal hasta que encontró el manuscrito arábigo y decidió hacérselo traducir.

Las últimas páginas de muchas novelas galdosianas pueden relacionarse con el final del *Quijote* porque el novelista canario ha sabido aprovechar de muy variadas maneras ese colofón metaliterario con que, después de haber referido la muerte de su héroe, Cide Hamete Benegeli, dirigiéndose a su pluma, se extiende en consideraciones acerca de la falsificación de Avellaneda y reitera en fin la intención “de poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías” (II, 74, 1223) que le ha guiado al escribir su obra. Pues bien, en bastantes ocasiones, Galdós aprovecha la narración de los momentos posteriores a la muerte de alguno de sus protagonistas para introducir reflexiones que incidan en el dominio de la metafiction; así ocurre en el final de *El doctor Centeno*, cuando Felipe y don José Ido del Sagrario fueron conversando sobre la novela por entregas mientras acompañaban el entierro de Alejandro Miquis; algo parecido encuentra el lector en el pasaje en que Segismundo Ballester y el crítico Ponce exponen sus opiniones respectivas acerca de la novela y de la forma en que debería contarse en el último capítulo de *Fortunata y Jacinta*, durante “el largo trayecto de la Cava al cementerio, que era uno de los del Sur”¹¹ en donde Fortunata iba a recibir sepultura.

También se me antoja indudable la filiación quijotesca de la sistemática parodia de un determinado tipo de literatura y de los procedimientos con que tal parodia se realiza. Efectivamente, así como Cervantes manifestó, desde el prólogo de la Primera Parte hasta la última página de la Segunda, su propósito de “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo

y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (I, 18), Pérez Galdós se propuso de manera muy deliberada educar estéticamente a los lectores de su tiempo para que rechazasen las complicaciones y truculencias de la narrativa folletinesca y de los dramones postrománticos tan en boga por entonces. Ya en 1870, al redactar su artículo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, el joven escritor mostraba su preocupación por estas cuestiones, cuando señalaba la hipertrofia de la que llamaba “novela de impresiones y movimiento”, que, a su juicio, puede fabricar con extrema facilidad “cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié” y contraponía este subgénero a “las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens”.¹²

Las consecuencias prácticas de tales planteamientos teórico-críticos se plasmaron principalmente y de muy diversas maneras en las novelas que fueron publicándose a lo largo de la década de los ochenta, en las cuales —mediante la libre aplicación de la fórmula cervantina consistente en emplear las estrategias narrativas de los libros de caballerías para hacer más eficaz la censura de los mismos— se apropia de los recursos característicos de la narrativa popular para mejor lograr sus propósitos satíricos. Por eso el enfrentamiento entre el folletín y la novela realista constituye una constante de la peculiar disposición de la materia narrativa en casi todos los títulos del periodo mencionado. Resulta bien significativo a tal respecto que la mayoría de los personajes desequilibrados que desfilan por estas novelas, además de haber nacido en la Mancha, se hayan dado a la lectura de los folletines con el mismo fervor con que don Quijote devoraba las historias de los caballeros andantes y, al igual que el hidalgo, procuren interpretar sus respectivas existencias en clave literaria. Así la protagonista de *La desheredada* está convencida de sus derechos a la casa de Aransis no sólo en virtud de los documentos que su tío el Canónigo había falsificado, sino también porque las novelas populares presentaban frecuentemente casos portentosos de niños abandonados que al final solían ser reconocidos como hijos de algún prócer.

Sin embargo, tal vez sea *Tormento*, publicada en 1884 el mejor ejemplo de la gran rentabilidad narrativa que puede alcanzarse mediante la traslación de la estructura paródica propia del *Quijote*, a las expectativas de los lectores decimonónicos. En efecto, la historia referida por Galdós puede leerse como un folletín irónico, de suerte que, al haberse establecido, como ha estudiado Alicia Andreu, una relación dialógica entre la novela realista y el relato folletinesco, aquélla se organiza de acuerdo con las convenciones literarias propias de éste; de ahí que su asunto gire en torno a dos huerfanitas pobres y bellas, cuya virtud, sin embargo, contraviniendo el tópico de la literatura popular, resulta más que dudosa¹³ y de ahí también las sorpresas que depara el desarrollo de la trama, como por ejemplo el aparente suicidio de la heroína (T. II, 116).

La cruzada que Galdós libró contra la narrativa popular, claro trasunto de la crítica sistemática de los libros de caballerías que se hace en el *Quijote*, le llevó a crear a un enloquecido escritor de folletines disparatados que reaparece en varias novelas de este periodo, para hacerle portavoz de los convencionalismos propios del subgénero objeto de sus censuras. En efecto, después de su presentación como maestro en la terrible escuela regentada por don Pedro Polo, dentro del universo ficcional de *El doctor Centeno*, las distintas comparecencias de don José Ido del Sagrario ofrecen al lector ocasión de visualizar el contraste entre la narración realista y la novela por entregas. Al final de la obra mencionada declara don José su intención de escribir “una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja” (DC, I, 1468), pues bien, a partir de este pasaje cada vez que reaparece la figura del folletinista estamos

autorizados a suponer que surgirá la dialéctica entre ambos subgéneros, traída a colación de mil maneras diferentes y siempre plausibles; así ocurre muy por extenso en el primer capítulo de *Tormento*, cuando se presenta el reencuentro de Felipe con Ido; también en el capítulo final de *Lo prohibido* el narrador protagonista a quien el ex educador sirve de amanuense debe impedirle que añada “algunos perfiles y toques de maestro” (LP, II, 439), vale decir rasgos folletinescos, al relato autobiográfico que aquél estaba redactando; por último, la presencia del citado personaje recurrente en *Fortunata y Jacinta* sirve para introducir en el seno de la ficción realista toda la supuesta historia del *Pituso* condimentada al gusto de la novela popular, tal y como se refiere de forma discontinua desde el capítulo octavo al décimo de su primera parte.

La recreación galdosiana de la muerte de don Quijote

Ahora bien, tras estas consideraciones de carácter general, permítanme que dirijamos nuestra atención a un par de textos concretos del autor canario, para indagar de qué diferente modo un mismo pasaje del *Quijote* ha sido reelaborado en cada uno de ellos. Procuraremos a partir de ahora analizar las referencias hipertextuales a la muerte de don Quijote tal como se presentan en dos novelas: *Ángel Guerra*, publicada en 1892 y *Halma*, que apareció en 1895.

Si queremos proceder con cierto orden en el mencionado análisis será menester iniciarlo con una observación detenida del hipotexto común al que remiten los dos fragmentos galdosianos, a fin de deslindar sus principales rasgos narrativos, pues aquél constituye el primer término de la comparación que habrá de establecerse. Recuértese por tanto, cómo antes de encararse con el relato de la enfermedad y muerte de don Quijote, el lector ha encontrado en diversos lugares del texto cervantino episodios que parecen prefigurar algunas de las circunstancias que rodearán este decisivo acontecimiento. A tal respecto, cabe señalar un pasaje mínimo, pero significativo a mi juicio; en efecto, apenas empezada la novela, durante el escrutinio de la biblioteca del protagonista, el cura elogia calurosamente la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, entre otras cosas porque en ella los caballeros “mueren en sus camas y hacen testamento” (I, 103). El lector atento que recuerde estas palabras, percibirá un eco de las mismas cuando, transcurridos sesenta y siete capítulos se le informe de que don Quijote, a pesar de haber estado expuestos a innumerables peligros, ha acabado sus días tan sosegada y cristianamente como los héroes de Martorell. Sin embargo, la preparación narrativa no remota sino próxima de la muerte del hidalgo manchego hay que buscarla en una serie de pasajes discontinuos que la van anunciando a lo largo de los diez últimos capítulos de la obra, a partir de la derrota que le infligió el Caballero de la Blanca Luna en la playa de Barcelona, según se cuenta en el capítulo sesenta y cuatro, donde se indica entre otras cosas que don Quijote aceptó la orden de su vencedor prometiendo volver a casa y renunciar a sus caballerías por espacio de un año (II, 1157-1161). De este punto arranca el paulatino declive físico y psicológico del personaje desde que le llevaron a casa de don Antonio Moreno, donde permaneció seis días “marrido, triste, pensativo y mal acondicionado” (1163) hasta que, al final del capítulo penúltimo llega a su casa y les dice a la sobrina y al ama: “Llevadme al lecho, que me parece que no estoy muy bueno” (1215).

Ahora bien, una vez expuesto este dilatado proceso anunciador de la muerte del héroe cervantino, llega el capítulo setenta y cuatro (1215-1223) titulado *De cómo don Quijote cayó malo, del testamento que hizo y su muerte* en el cual se refieren unos cuantos sucesos y se describen las circunstancias que los rodearon, todo lo cual constituye la falsilla hipertextual sobre la que se erigen los pasajes galdosianos objeto de nuestro estudio. Menciona en primer lugar el narrador el origen no demasiado claro de la enfermedad de don Quijote, debida tal vez

a “la melancolía que le causaba el verse vencido”, o achacable quizás a una tan imprecisa como socorrida “disposición del cielo”; en cualquier caso la consecuencia fue que “se le arraigó una calentura” (1215) maligna y pertinaz que en poco tiempo le llevó a la muerte. Circunstancias relevantes consignadas en este pasaje y que también aparecerán en las recreaciones galdosianas del mismo, son la mención de los amigos y familiares en torno al lecho del enfermo, así como la referencia a la visita del médico que, tras un somero reconocimiento, le desahució (216). El relato de los últimos días de don Quijote hace hincapié además en un detalle muy significativo —recogido también por el autor canario— efectivamente, se informa al lector de la engañosa mejoría que experimentó el moribundo, el cual despertó, después de haber dormido tranquilamente durante varias horas, y ante todos sus deudos rechazó el error en que había vivido (1216-1217); a continuación el hidalgo recibió los auxilios espirituales, otorgó testamento y por fin, “entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron dio su espíritu, quiero decir que se murió” (1221), indica el narrador.

Las dos novelas cuyos textos ofrecen otras tantas reelaboraciones de la muerte de don Quijote, al relatar la de alguna de las criaturas ficcionales que en cada una de ellas interviene, no aprovechan todos los elementos narrativos anteriormente enumerados en igual medida, ni tampoco se sirven de ellos para aplicarlos a objetivos idénticos; sin embargo en ambas resulta esencial la presentación de un personaje a las puertas de la muerte ante quien se abre la posibilidad de arrepentirse de sus yerros, o, tal vez convendría decir mejor, del equivocado planteamiento a que se ha ajustado su existencia.

Ángel Guerra, contiene el primero de los pasajes a que me voy a referir. Se trata de una ficción muy extensa dividida en tres partes, a lo largo de las cuales el narrador omnisciente va dando cuenta de los sucesos protagonizados por el personaje epónimo, del proceso de sus amores así como de la compleja evolución espiritual que experimenta; todo lo cual culmina en el relato de su muerte. Con la pormenorizada presentación de este acontecimiento se cierra la línea circular que ha descrito la peripecia vital de Ángel Guerra, a cuya apertura había procedido el narrador, cuando en el primer capítulo —que lleva el título “Desengañado”, premonitorio en cierto sentido— presentaba al personaje llegando a su casa herido y hacía saber al lector que durante el tiempo de su forzada inactividad, atendido abnegadamente por su amante Dulcenombre Babel, reconoció el engaño encubierto en sus convicciones revolucionarias, las cuales le habían acarreado aquel pernice:

—Paréceme que despierto de un sueño de presunción, credulidad y tontería y que me reconozco haber sido en ese sueño persona distinta de lo que soy ahora... en fin, el error duele pero instruye [...] en la edad peligrosa cogíome un vértigo político, enfermedad de fanatismo, ansia instintiva de mejorar la suerte de los pueblos, de aminorar el mal humano... resabio quijotesco que todos llevamos en la masa de la sangre [...] No me atrevo ya a decir que es glorioso dar la vida por esa idea; no me atrevo a clamar venganza. La idea está tan derrengada como sus partidarios y no puede tenerse en pie. (AG, III, 16-17)

La evolución psicológica de Ángel puntualmente relatada a lo largo del primer capítulo que culmina en su desencantado rechazo de la acción política, tiene lugar durante los días de reposo a que le obligó su brazo herido en la fallida intentona revolucionaria y puede considerarse una prefiguración de su última enfermedad originada también en la grave herida que le han infligido sus asesinos. Así pues el temprano desengaño de sus ideales cívicos deberá ser interpretado como un ensayo del definitivo reconocimiento de otra equivocación mucho

más profunda y difícil de aceptar, la cual, una vez asumida, no le deja más escape que la muerte; paralelamente, y ya en el nivel del discurso, al narrador sólo le restará concluir la novela en cuanto se acabe la vida de su criatura ficcional. Por esto había hablado hace un momento de que la existencia de este personaje describe una línea circular claramente reflejada en la disposición de la novela.

De otro lado, las repetidas referencias al *Quijote* van preparando la reelaboración hipertextual de la muerte del caballero bastante antes de que se relate el final de Ángel Guerra. Así se pondera la fascinación que el protagonista de la obra siente por Leré diciendo que “ante ella rendía la voluntad y el alma toda, como el caballero andante ante la señora ideal de sus pensamientos” (AG, III, 194) y en otra ocasión indica el narrador: “Jamás caballero de los que iban por el mundo castigando la injusticia y amparando el derecho soñó en su dama ideal atributos de belleza y virtud tan peregrinos como Ángel en su monja soñaba” (AG, III, 225). Igualmente significativas de este paralelismo entre ambos personajes son las menciones de los desarreglos psíquicos que aquejan a Ángel desde los delirios de la fiebre (AG, III, 23), o la prolija relación de sus pesadillas recurrentes (AG, III, 51) hasta las alucinaciones referidas en diversos pasajes de la tercera parte (AG, III, 251, 252, 263), todo lo cual sin duda debe leerse como un atemperado recuerdo en clave realista de la locura de don Quijote.

Bien anclado, pues, el personaje galdosiano en tales coordenadas quijotescas, en el último capítulo el narrador explica las circunstancias en que se produjo su muerte, sobrevenida no a causa de enfermedad alguna que hubiera ido minando su organismo, pues en esto se aparta Galdós del relato cervantino, sino como resultado de los navajazos de Policarpo Babel (AG, III, 338). Sin embargo, dado que la muerte no se produjo inmediatamente después del ataque del asesino, las páginas finales de la obra refieren el lento declinar del herido y llevan la atención del lector a los mismos elementos destacados en el capítulo 74 del *Quijote*, es decir, la presencia de los amigos y parientes, el diagnóstico pesimista del médico, las disposiciones testamentarias y la confesión del moribundo. Sin embargo, la reminiscencia cervantina más evidente se encuentra en el explícito reconocimiento por parte del protagonista del error en que ha transcurrido la etapa final de su vida; en efecto, así como don Quijote recupera la razón poco antes de morir y abomina de su locura caballeresca, Ángel confiesa que su fervor místico y sus anhelos de fundador no eran sino la sublimación del amor bien humano que sentía por sor Lorenza:

—Declaro alegrarme de que la muerte venga a destruir mi quimera del *dominismo*, y a convertir en humo mis ensueños de vida eclesiástica, pues todo ha sido una manera de adaptación o flexibilidad de mi espíritu, ávido de aproximarse a la persona que lo cautivaba y lo cautiva ahora y siempre. Declaro que la única forma de aproximación que [...] me satisface no es la mística, sino la humana, santificada por el sacramento, y que no siendo esto posible, desbarato el espejismo de mi vocación religiosa... (AG, III, 340)

Es decir, que si el hidalgo a punto de expirar reconoció la falsedad de los ideales caballerescos, que habían impulsado sus tres salidas en busca de aventuras, este caballero a lo divino de la novela galdosiana, confiesa en análogo trance y también ante testigos, el engaño que encerraban sus aspiraciones eclesiásticas.

Todavía más rentable a efectos narrativos me parece el aprovechamiento del pasaje cervantino que presenta la muerte de don Quijote en las páginas de *Halma*, publicada pocos

meses después de *Nazarín*, a la que complementa en más de un aspecto. A lo largo de esta historia protagonizada por doña Catalina de Artal, condesa de Halma, interviene de manera bastante destacada un personaje, el cura don Manuel Flórez, la narración de cuyo fallecimiento, ocurrido tras una breve enfermedad, constituye el segundo de los textos que se analizan en este trabajo. La muerte del padre Flórez, que no es el protagonista de la novela, se cuenta hacia la mitad de ésta, concretamente al finalizar la tercera de las cinco partes de que consta. Tal vez se deba a la relativamente escasa relevancia del personaje dentro del numerosísimo censo de criaturas novelescas creadas por Galdós, el hecho de que esta figura no haya atraído demasiado la atención de la crítica especializada, la cual, tampoco ha señalado, que yo sepa, la evidente y muy pormenorizada recreación hipertextual de los pasajes donde se cuentan los últimos momentos de don Quijote, que encierra la descripción minuciosa de los síntomas reveladores de la decadencia física y espiritual que precedió a la muerte de don Manuel.

Así como el deterioro experimentado por don Quijote había empezado a raíz de su derrota en la playa barcelonesa, el de don Manuel Flórez tiene su origen en otro tipo de claudicación no externa, sino íntima y sólo perceptible por el propio personaje, que se siente disminuido ante los audaces proyectos fundadores de doña Catalina, pero que, sobre todo reconoce en su fuero interno la inanidad de su virtud mundana y de buen tono en comparación con la auténtica *imitatio Christi* representada por la peripecia del curita manchego recluido en el hospital penitenciario, según se desprende de las siguientes palabras:

Si don Manuel Flórez inició sus visitas al místico vagabundo don Nazario Zaharín por complacer a su señora y soberana, la condesa de Halma-Lautemberg, pronto hubo de repetir las por cuenta y satisfacción de sí mismo [...] Y cada vez salía el buen presbítero social más confuso, porque la persona del asendereado clérigo se iba creciendo a sus ojos, y al fin en tales proporciones le veía, que no acertaba a formular un juicio terminante. (H, III, 616-617)

A partir de este momento asiste el lector al desarrollo del proceso psicológico experimentado por el distinguido sacerdote cortesano, que iba dejándose ganar por la desoladora insatisfacción que le producía su cómoda existencia pequeño burguesa a medida que profundizaba en el conocimiento de Nazarín y de los planteamientos radicalmente evangélicos a que había obedecido la conducta de éste, por la cual estaba siendo sometido a juicio. Al presentar las angustiosas cuestiones de conciencia en que se debatía don Manuel el narrador no olvida señalar los diferentes hitos que en esta interior vía dolorosa iban surgiendo:

En mala hora se metió don Manuel Flórez en conferencias de exploración espiritual con el apóstol andante, porque siempre salía de la celda medio trastornado, ya creyendo ver en Nazarín la mayor perfección a que puede llegar alma de cristiano, ya viéndole y juzgándole como un ser dislocado, completamente fuera del ambiente social en que vivía. (H, III, 622)

Pronto advertimos cómo gracias a la intencionada adjetivación empleada para calificar a Nazarín —“asendereado clérigo”, “apóstol andante”— se consigue mantener activa la analogía, procedente de la novela anterior, entre este personaje y el hidalgo de la Mancha, pero tal vez se nos pase por alto que las indicaciones acerca del creciente malestar que embargaba a don Manuel Flórez conforme menudeaban sus visitas al cura vagabundo, remiten también a un texto quijotesco, a aquél en que se presenta el melancólico declinar de don Quijote, después de su derrota ante el Caballero de la Blanca Luna. En efecto, tras indicar que el sacerdote

cortesano “llegó a perder el apetito, cosa de extraordinaria novedad en él; dormía mal y se le desmejoró el rostro” (H, III, 622) explica el narrador que todo ello debería atribuirse a causas psicológicas, concretamente a reconocerse vencido por la superior virtud de don Nazario:

Quizás su bondad se resintió de haber encontrado una bondad superior [...] el repentino encuentro de un ser ante el cual alguna de las energías de su alma tenía que hacer reverencia le puso quizás de mal talante [...] Sin duda Flórez empezó a conocer que se había tasado en algo más de lo que realmente valía. Como era recto y noble acababa por conformarse diciéndose: “Bueno, Señor, bueno. Yo creí ser de lo mejorcito y ahora resulta que hay quien me da quince y raya”. (H, III, 622-623)

El declive de la salud del personaje galdosiano, que también muestra su analogía con el texto cervantino respecto de esta circunstancia, avanzaba con bastante rapidez, según notaban sus amigos. Sin embargo la escueta concisión del hipotexto ha sido sustituida en el caso de *Halma* por una amplia descripción de los síntomas con que iba revelándose el mal que atenazaba a don Manuel, según parece lógico esperar en una novela compuesta con arreglo a las normas de verosimilitud y precisión exigidas por la poética del naturalismo.

Ahora bien, creo que donde la referencia cervantina salta a la vista de forma más clara es en el relato bastante pormenorizado de los últimos momentos de la vida del personaje, el cual tras una discusión muy acalorada que había mantenido con el marqués de Feramor, hermano de la protagonista, se sintió muy mal, logró a duras penas llegar al portal de su casa y allí cayó al suelo presa de un terrible ataque. Precisa el narrador que en aquel trance el ama y la sobrina —que vivían con el anciano sacerdote y cuidaban de su casa, circunstancia esta nada casual por cierto, sino recordatorio bastante explícito con el que situar a los lectores en un ámbito quijotesco— fueron quienes le recogieron y se encargaron de acostarle a lo largo de una escena que supone la reconstrucción *more realista* del sucinto pasaje con que termina el capítulo penúltimo del *Quijote*. En tal sentido se pueden interpretar asimismo algunos otros detalles del texto que estamos considerando, como por ejemplo, la indicación de que, tras un sueño reparador, don Manuel Flórez despertó lleno de conformidad con la voluntad divina y consoló “al ama y la sobrina, que una a cada lado del lecho le contemplaban atribuladas”. (H, III, 628)

Tampoco falta para subrayar el parentesco con el *Quijote* la descripción de la escena en que don Manuel recibió los auxilios espirituales, así como la referencia a sus disposiciones testamentarias; pero me interesa mucho más destacar otra similitud con el hipotexto cervantino; me refiero a la explícita abjuración de sus errores que realizó el moribundo, como hiciera don Quijote, al despertar de un sueño reparador. También el personaje galdosiano confesó ante sus familiares y amigos el error radical de su vida, pero —a diferencia de Alonso Quijano que rechazó los disparates cometidos a impulsos de sus ideales caballerescos— se arrepintió precisamente de la excesiva cordura a que había ajustado su existencia: “He visto que no sirvo, que he llegado a la vejez sin hacer en el mundo nada grande” (H, III, 628) decía amargamente el enfermo y un poco después se dolía por lo tibio de su caridad a la que comparaba con “un fuego pintado con llamaradas de almazarrón como las de los cuadros de ánimas”. (H, III, 629); por último, muy poco antes de morir resumía así don Manuel la mediocridad de su vida:

Nada hice de gran provecho: entrar, salir, saludar, consejos vanos... charla, etiqueta, buena vida, sonrisas... bondad pálida... ¿Sufrir? Nada... ¿Sacrificios? Ninguno...

¿Trabajos? Pocos. [...] Yo no he inspirado nada, nada grande... Todo pequeñito, todo vulgar... No fui bueno, ni fui santo; fui...simpático, ¡ay de mí!, simpático. (H, III, 638)

Como no se trata del protagonista, la desaparición del padre Flórez no lleva aparejado el final de la novela la cual se completa con otras dos partes que centran el interés del lector en la realización de los proyectos fundadores de doña Catalina, en las dificultades con que ésta fue tropezando hasta llegar a la feliz solución a sus problemas propuesta por Nazarín, que paradójicamente demuestra mucho más sentido común que los demás.

Quiero pensar que no han sido inútiles estas observaciones acerca del aprovechamiento hipertextual del final del *Quijote*, pues han servido para que comprobemos cómo de la referencia al mismo pasaje cervantino pueden extraerse dos conclusiones distintas y aun contrapuestas; porque si la muerte de Ángel Guerra evoca la de don Quijote mediante un paralelismo bastante directo —ambos personajes se arrepienten de sus respectivos ideales— la de don Manuel Flórez pone de relieve una abjuración inversa, podríamos decir, ya que éste se duele amargamente de haber evitado cualquier compromiso demasiado radical y rechaza la cordura acomodaticia a que siempre había ajustado su conducta.

Basten estos ejemplos un tanto desordenadamente aducidos para justificar el título de mi trabajo; parece evidente, en efecto, que la sombra del *Quijote* se proyecta en las novelas de Galdós, a veces muy perceptible e intensa, tenue y como diluida en otras ocasiones. Me interesaba sobre todo subrayar que la narrativa madura del canario, además de constituir un reflejo fiel de la sociedad española, casi nunca deja de proporcionar una colección muy considerable de referencias a la gran novela de Cervantes, así como una sostenida reflexión acerca del arte de narrar, circunstancias ambas que reclaman de continuo la atención del lector recordándole a cada paso muy cervantinamente, por cierto, la ficcionalidad del texto que tiene ante sus ojos.

NOTAS

- ¹ *El País Semanal*, 7, 11, 2004, p. 10.
- ² J. Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, 1961, Madrid, Gredos, p. 45.
- ³ J. F. Montesinos, *Galdós II*, 1968, Madrid, Castalia, p. XIII.
- ⁴ “Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós” en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 1897, Madrid, Estudios y Tipografía de la viuda e hijos de Tello, p. 9.
- ⁵ C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, 1994, Barcelona, Círculo de lectores, p.50.
- ⁶ Las citas del Quijote proceden de la edición preparada por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999. En cuanto a las de las novelas galdosianas están tomadas de los tres volúmenes de *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981, 1990 y 1982 respectivamente. Entre paréntesis se indicará en romanos el número del volumen y en arábigos el de la página, precedidos de las iniciales del título de la novela en cuestión.
- ⁷ F. Ayala, *Galdós y Unamuno*, 1973, Barcelona, Seix Barral, p. 72.
- ⁸ J. F. Montesinos, *Galdós II*, 1968, Madrid, Castalia, p. XI.
- ⁹ “La imaginación galdosiana y al cervantina” en *Textos y contextos de Galdós*, 1884, edición de J. W. Kronik y H. S. Turner, Madrid, Castalia, p. 164.
- ¹⁰ L. Alas, “Clarín”, *Galdós novelista*, 1991, Barcelona, PPU, p.100.
- ¹¹ B. Pérez Galdós, *Obras completas. Novelas*, vol. II, 1990, Madrid, Aguilar, p. 977.
- ¹² B. Pérez Galdós, *Prosa crítica*, 2004, Madrid, Espasa, p.13.
- ¹³ A. Andreu, *Modelos dialógicos en Galdós*, 1989, Ámsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishings Company, se ha ocupado sagazmente de tales cuestiones.