

Los personajes monstruosos de Leré y Mauricia la Dura. El mito nacional y el Regeneracionismo

MARIACARMELA UCCIARDELLO
Universidad Autónoma de Madrid

mariacarmelau@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio analiza dos de los personajes más estrambóticos que nacieron de la férvida fantasía de Benito Pérez Galdós, se trata de Mauricia *la Dura* y Leré, personajes nada secundarios, quienes actúan fuera de lo que se considera la conducta normal. Se pretende demostrar también que no se puede considerar la conducta de estas heroínas expresión inequívoca del bien y del mal, manteniendo el concepto de polaridad, sino que son figuras simbólicas que ha ideado el escritor, ardidés para patentizar su teoría regeneracionista. El primer personaje en cuestión es un personaje coadyutorio en la historia de los hechos que ocurren a la protagonista de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), una novela que presenta una casuística muy amplia de personajes casi sobrenaturales, que cuentan con diferentes herencias biológicas. *Ángel Guerra* (1890) es una novela que cierra la etapa naturalista, a la que pertenece también *Fortunata y Jacinta*; Galdós empieza a superar posturas deterministas-naturalistas hacia la introspección psicológica y la renovación espiritual que será madura en *Nazarín*, *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897). Se podría hasta hablar de personajes *monstruosos*, según le da sentido a la palabra monstruo el Diccionario de la lengua española de la RAE o sea sus primeras voces: 1) «ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie», aunque se puede entender también como 2) «ser fantástico que causa espanto» o bien 3) «cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea». El monstruo parece, según estas definiciones, un ser diferente a los demás que son normales porque actúan dentro de la *norma* que reglamenta la sociedad; puede ser una criatura del mundo fantástico, como los monstruos de la literatura del siglo XV, pensamos por

ejemplo en el basilisco del prólogo de *La Celestina* que la naturaleza ha criado ponzoñoso o bien en la víbora de la misma obra que aprieta tanto al macho que lo mata, símbolos de la contienda que domina el mundo humano. Todo lo que no cabe en la norma porque va contra la naturaleza es monstruoso; entonces hay que encasillarlo en alguna forma distinta. En la literatura del siglo XV, el monstruo era más bien una alegoría cargada de sentido moral. Por lo cual, el basilisco tiene su porqué y es alegoría de la maldad que tienta a los hombres. Entonces, cabe decir que Pérez Galdós retoma el personaje de Celestina, y lo reinterpreta como símbolo de la regeneración, ya que representa la clave de lectura de la historia de la España del siglo XIX, como ya ha matizado Ramiro de Maeztu, quien hipotetizó que Celestina fuera tal vez el origen del capitalismo, por lo cual quizá aparezca con frecuencia en las obras galdosianas. Frente a esto, se puede pensar en una crítica del escritor canario al capitalismo desenfrenado de la sociedad burguesa despilfarradora que se desvive por lucir trajes costosos y toda quincallería inútil, gastando más de lo que produce, como se ve en *Lo prohibido* (1884), en *La de Bringas* (1884) y en *Fortunata y Jacinta*.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La admiración por la tragedia del siglo XV y por las obras cervantinas, su consiguiente lectura pormenorizada por parte de Galdós tiene raigambre en la formación krausista del escritor. El krausismo desarrolla un papel importante en la España del siglo XIX, se difunde a partir de 1857 entre los intelectuales, propagándose con facilidad. Para inaugurar el curso 1857-1858, Julián Sanz del Río pronuncia un discurso inspirándose en el pensamiento de Krause, discurso que luego se haría célebre. En rigor de la verdad, regeneracionismo y krausismo son doctrinas parecidas que se influenciaron mutuamente, ya que la escuela krausista influyó mucho en la formación de los regeneracionistas más destacables. Los krausistas apuestan por el progreso, la educación y el libre pensamiento sobre todo en materia religiosa, temáticas que les acarrearán cierta oposición por parte de *El Pensamiento Español*, órgano del neocatolicismo, que fue criticado por Galdós en sus primeros años de periodismo (Varela Olea, 2001: 62-63). Se acusa a los krausistas de perjudicar gravemente a los jóvenes con temas inmorales, por tanto, el Real Decreto del 22 de enero de 1867 obliga a los catedráticos a jurar fidelidad a la Iglesia y al



Rey. Es sabido que los que se niegan son expulsados de la universidad. El regeneracionismo por su parte se centraba en la educación y la europeización, por ello se le sumaron personajes como Francisco Giner de Los Ríos. Figuran también Gumersindo de Azcárate, Rafael María de Labra, Nicolás Salmerón y Segismundo Moret, quienes fundan en 1876 la Institución Libre de Enseñanza; entre otros, Manuel Sales y Ferré, Manuel de la Revilla, Joaquín Costa, Leopoldo Alas (Clarín), Alfredo Calderón, Eduardo Soler, Adolfo Posada, Pedro Dorado Montero, Aniceto Sela, Rafael Altamira, Julián Besteiro, Fernando de los Ríos, Pedro Corominas, José Manuel Pedregal, Bernaldo de Quirós, José Castillejo, Luis Morote, cuya obra, *Los frailes en España*, puede que tenga relación con el ideario regeneracionista galdosiano en la línea del anticlericalismo republicano (Varela Olea, 2001: 65,66). Aunque la reinterpretación de la tradición y de sus personajes más representativos, tal y como El Cid y el Quijote, no nace con el regeneracionismo, el regeneracionismo les da nuevo lustre. En aquellos años, la revista *Fray Gerundio* (Madrid, 1848-49), publica un artículo de Modesto Lafuente, uno de los divulgadores más activistas del socialismo en España, titulado «El Quijote de antaño y los quijotes de hogaño». En este artículo el Quijote es el símbolo del humanitarismo cristiano y se censura a la caballería que es símbolo del socialismo que va apartándose del cristianismo. En la misma corriente crítica se publica en 1863 el periódico satírico *El antiguo Quijote*, donde Salillas reconoce fundamental *El Quijote* para el estudio del país, porque refleja la conciencia nacional. Alonso Quijano pasa a representar un caballero cristiano que intenta enderezar entuertos. Es interesante destacar que el regeneracionismo sigue una línea común con el socialismo, rasgo que encontramos en las obras galdosianas, como se verá adelante (Varela Olea, 2001: 133-135). Ahora bien, Pérez Galdós desde joven se muestra afín a la burguesía europeísta; amigo de Giner y de Albareda desde el Sexenio, de Vicenti y bien compañero de los Azcárate, Galdós es contertulio de las reuniones de Giner y Cossío y tiene enlaces con los entornos krausistas. Mucho debieron Alfonso Camus y Fernando de Castro, como también Giner de los Ríos en la formación del joven Galdós recién llegado a Madrid y poco a poco se va delineando un regeneracionismo galdosiano anterior al 1898, tanto que Altamira considera sus novelas obras regeneracionistas. La crisis burguesa, los problemas sociales, políticos y educativos impulsan al regeneracionista a proyectar en elementos ya conocidos sus interpretaciones del presente y sus previsiones sobre el futuro. Y el rege-

neracionista toma el relato tradicional como punto de partida para su análisis lúcido del presente, para dar finalmente forma a un relato utópico, mitológico. Siendo por tanto Pérez Galdós contemporáneo de todas estas corrientes regeneracionistas, se piensa que su pensamiento se nutre de estas ideas. Además, no es improbable que Galdós conociera la publicación en 1862 de los comentarios de Francisco Giner de los Ríos sobre las obras de Benjumea y Tubino, bajo el título, *Dos folletos sobre el Quijote*, en los cuales de los Ríos se decanta en favor del esoterismo que profesa Benjumea y, además, interpreta la obra de *El Quijote* desde la perspectiva hegeliana, cuyo pensamiento se expresa con mucha fuerza a través de algunos personajes de *Fortunata y Jacinta*, y *Realidad* (1889, novela), entre otras obras galdosianas. Para Giner de los Ríos, *El Quijote* casa muy bien con este principio regeneracionista que se fundamenta en la lucha entre la realidad y el individuo que lucha por su propios ideales. No hay mucha diferencia entre el análisis llevado a cabo por Benjumea y el de Tubino, según Giner (Benítez 1990:32). No es de extrañar que Galdós se plantee el sentido del cervantismo según la orientación krausista de Giner ya alrededor de 1876, por ende podría coincidir perfectamente con la interpretación de Benjumea y también con otras interpretaciones hechas por los regeneracionistas en 1880, como por ejemplo los estudios de Lucas Mallada, que intenta indagar las razones de las conductas nacionales. En *Los males de la patria y la futura Revolución española*, Madrid, 1890, Mallada subraya que España es un país durmiente de soñadores donde también la mujer está en situación de inferioridad. Mallada es uno de los regeneracionistas más extremos porque apunta hacia la imaginación como el peor defecto de los españoles que es causa del atraso que atañe el país. Ésta es indudablemente una posición regeneracionista que coincidía con el mensaje de otras obras regeneracionistas que Galdós guardaba, como *Estudio topológico sobre el D. Quijote de la Mancha*, Burgos, 1899, de Baldomero Villegas que sigue la *Interpretación del Quijote* del regeneracionista catalán Benigno Pallol, por la cual se ve en el personaje de *Don Quijote* la encarnación del criterio liberal y reformista; en Sancho el pueblo, en Dulcinea España; en Maritornes la iglesia del siglo XVI, entre otras alegorías. Villegas propone una reforma de las relaciones de la Iglesia con el estado, el ejército, la monarquía y la justicia, basándose en Cervantes (Benítez, 1990: 32-33). En la biblioteca del escritor canario figuran otros libros del propio Villegas, que el mismo escritor regaló a Galdós. Villegas insiste en la idea regeneracionista de la



lucha que expresa también en otras obras que Galdós tenía en su biblioteca, donde el autor se queja de la falta de consideración que recibe por parte de Valera y Menéndez Pelayo, mientras cita a Galdós agradeciéndole el apoyo mostrado a sus lecturas críticas¹ (Benítez, 1990:33). Otros libros más que figuran en la biblioteca canaria de Galdós son *Las Ideas y noticias económicas del Quijote*, Madrid, 1874, del krausista José Piernas y Hurtado, fundador de *El Hogar Español*, portavoz de un socialismo individualista basado en la cooperación económica y que estudia la obra cumbre de Cervantes según estos criterios. Destaca también el *Album Cervantino Aragonés*, publicado por la Duquesa de Villahermosa, que merece citar por recoger estudios similares a los de Villegas, como *Misión sociológica del Quijote* de D.F. Schwartz y *Estudio sobre el Quijote. Fundamento religioso psicológico de su grandeza y popularidad*, de J. Marín del Campo (Benítez, 1990: 34). Galdós tal vez leyó también *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, obra que tenía en su biblioteca en la primera edición de 1905 (Benítez, 1990: 34) según cuenta Benítez, quien, en concreto, reconoce la influencia de los regeneracionistas en la tipología de análisis galdosiano de la obra de Cervantes. Según Benítez, la originalidad de Galdós como creador del realismo español es la brillante combinación de lo realista y lo mitológico, que son visiones complementarias (Benítez, 1990: 130). Cuando Galdós empieza su carrera, los primeros regeneracionistas ya habían escrito sobre el tema de la decadencia nacional y es probable por tanto que Galdós conociera *El Regenerador*, de actitud republicana liberal y católica, cuyo director era Ordaz de AVECILLA, puesto que en su biblioteca santanderina guardaba un ejemplar de la obra (Varela Olea, 2001: 48). Estas corrientes regeneracionistas asistieron al fraude de la Revolución de 1868 que no ayudó a España a salir de su atraso y a encontrar su puesto en Europa, sino que la hundió totalmente. Es más, los problemas sociales y religiosos iban aumentando y empezaba a brotar el gran problema de Cuba (Varela Olea, 2001:49-50). Es indudable que además de su contacto con la crítica periodística, el gran interés de Pérez Galdós por Cervantes le facilitó ese componente crítico que es propio del regeneracionista, por lo cual sus textos periodísticos juveniles contienen rasgos pre-regeneracionistas que adelantan el regeneracionismo finisecular. De hecho, los artículos para *La Nación* de entre 1865 y 1868 dan muestras de ese espíritu crítico, muy áspero con los neoca-

¹ Las otras obras de Villegas que aparecen en la biblioteca de Galdós son: *Revolución española. Estudio en que se descubre cuál y cómo fue el ingenio del Don Quijote y el pensamiento del sinpar Cervantes*, 1903. *Cervantes, luz del mundo*, 1915 y *Catecismo de la doctrina cervantina*, 1916 (Benítez, 1990:33).

tólicos, que Galdós define hipócritas, alabando al contrario al diputado carlista Cándido Necedal (Varela Olea, 2001:51). El tema de la decadencia del país vuelve a aparecer en *Observaciones sobre la novela contemporánea* (1870), donde recurre al método expositivo regeneracionista de denunciar un mal, analizar la causa y encontrar su remedio para demostrar que el mal de España y de su inferioridad respecto a Europa es la ausencia de novela. Es lamentable según Galdós que los escritores españoles rechacen las herramientas de su tierra para utilizar las extranjeras que están en boga. Galdós cita la poesía popular castellana, la mística, el teatro del siglo XVII, la novela romántica que son dignas de encomio. Sin embargo, a pesar de ese glorioso pasado, hace falta la novela que narra la realidad, con sus caracteres, «espejo fiel de la sociedad en que vivimos». Galdós mantiene que hubo grandes observadores del mundo, cuales Cervantes y Velázquez; añade que «la aptitud existe en nuestra raza» con optimismo regeneracionista. Todavía en el año del desastre de 1898, Galdós publica dos artículos en *Vida nueva*, que aunque da por nuevos, ya habían aparecido en 1868. En ambas fechas, Galdós toma a Cervantes como símbolo de España:

Don Quijote- escribe Galdós- , queriendo arreglar todos los entuertos del mundo con su nunca vencida espada; Cervantes, muriéndose de hambre mientras atesoraba las más ricas facultades intelectuales que caben en nuestra naturaleza, nos dan la medida fiel del estado social de la España de entonces [...] (Pérez Galdós 1898, en Varela Olea, 2001: 55)

Esta cita refuerza la idea de que cuando estalla la Revolución del 68, Galdós ya ha analizado muy detalladamente la situación nacional y se da cuenta de que España es una nación de soñadores que viven en un mundo de abolengo y que la burguesía que manda el Estado es aprovechada y embustera hacia sus propios correligionarios. Un texto destacable en el estudio de la religiosidad krausista y que puede confluir luego en el ideario regeneracionista galdosiano es la *Minuta de un testamento*, que Gumersindo Azcárate escribe en 1876, tratando el tema de la conversión, la apostasía, la exteriorización de las manifestaciones de fe o su actual transformación en refugio para las mujeres, los niños y los enfermos, por lo cual la religión necesitaría una renovación desde el interior (Varela Olea 2001: 68). Lo que caracteriza esta obra es su racionalismo, en cuanto que la razón es la imagen de Dios. Por ello, crítica con contundencia todo aquello que amenace y ralentice el progreso. Azcárate era amigo íntimo



de Pérez Galdós, y siempre mantuvo que los pilares del catolicismo deberían ser la tolerancia y el respeto a la libertad de los creyentes. El pensamiento religioso de Azcárate aborda cuestiones que Galdós trata en algunas novelas, como *Gloria* (1876) y *La familia de León Roch* (1878) (Varela Olea, 2001:69). Galdós ya en 1885, como indica en el artículo del 5 de mayo, publicado en *La Prensa* de Buenos Aires, edición de Shoemaker de sus *Cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, 1973 se daba cuenta de que España es un país diferente de los demás, donde es difícil arrancar el fanatismo religioso, probablemente debido a la ausencia de una escuela filosófica que pudiera contrarrestarlo, indicando como posible causa la debilidad de sus propuestas (Varela Olea, 2001:70-71). El hecho de que Galdós fuera contemporáneo de todas estas corrientes regeneracionistas como la católica y la krausista entre otras, hizo que abrazara estas ideas, aun antes del desastre del 98. Ricardo Gullón define a Pérez Galdós «un liberal de tendencia reformista», por lo menos hasta el Desastre del 98, porque según el estudioso, hasta 1898 Galdós piensa que se puedan corregir los males españoles dentro del régimen; sin embargo, creo que el escritor canario se percata desde pronto de los males que están procurando los liberales burgueses a España, e intenta proporcionar una solución pacífica que no sea la revolución; esta idea lo acompañará hasta su muerte, ya que se siente liberal y no revolucionario hasta el último día de su vida, mostrando el optimismo típico del regeneracionista, que desea solucionar los problemas de su país sin llegar a la lucha. Lo que es relevante es que ya en 1885, cuando está escribiendo *Fortunata y Jacinta*, Galdós es consciente del problema del fanatismo religioso, de la decadencia de su país y de las corrientes filosóficas que intentan encontrar soluciones a los problemas de España. Su admiración por Cervantes deja que se convierta en el símbolo de toda una nación. Así como los regeneracionistas, Galdós describe su nación como *demasiado emprendedora, más por afán de gloria que por bien de propios y extraños*. La vida de Cervantes es un estudio que permite conocer a la sociedad española porque la época de Cervantes es el tiempo en el que inicia la decadencia de España (Varela Olea, 2001: 150-151). Tuñón de Lara define a Galdós un interlocutor crítico de las clases sociales, que se apasiona en un primer momento por la burguesía liberal, para pasar a desilusionarse pronto. Muy pronto capta el nacimiento del Cuarto estado y se percata de la grave situación nacional socio-política; se asiste al que Lara llama *techo ideológico* del Antiguo Régimen, que abarca los partidos de turno del sistema canovista y el caciquismo que bloquean el progreso que



en su día había prometido la Revolución (Tuñón de Lara, 1989: 538-540). Con lo cual *Fortunata y Jacinta* se puede enmarcar en esta visión pre-regeneracionista que determina el análisis de la historia y su reelaboración, ya que Galdós escribe entre los años 1885-1887 sobre hechos ocurridos en los años 1869-1876, como ha destacado Caudet. No está de más repetir que Galdós ya desde joven se ha percatado de la falta de cohesión de la burguesía en su interior; a partir de 1875 el Estado burgués actúa como aglutinante de un bloque de poder de la gran burguesía agraria que llama consigo a la burguesía industrial de cabecera y de la periferia. Este bloque vive de conceptos que son anacrónicos, pertenecientes a una nobleza de antaño. Esta burguesía se limita a exportar minerales, imponer aranceles, explotando las colonias de manera despiadada a lo largo de todo el siglo XIX. En resumidas cuentas, el capital se invierte en operaciones de especulación y se gasta más de lo que se produce (Tuñón de Lara, 1989: 542). No extraña entonces que se hallen ya en estas novelas de los años 80 manifestaciones de un regeneracionismo en sus principios, pero ya evidente, que va madurando. Y en *Fortunata y Jacinta* el pueblo gana protagonismo, símbolo de los valores positivos como el amor a la patria, a la libertad y al trabajo. Una de las aportaciones del regeneracionismo que encajan en este discurso es la reinterpretación de los mitos nacionales como símbolos de la regeneración. Justo en el siglo XIX, se abre el debate sobre *Don Quijote*, a la luz de la interpretación que le da Krause recuperando las teorías formuladas por la filosofía alemana de los años 1780-1815. Nicolás Díaz de Benjumea da una lectura totalmente nueva de la obra de Cervantes en su ensayo *La verdad sobre el Quijote (novísima historia crítica de la vida de) Cervantes* de 1878. Explica el estudioso cervantino que Cervantes quiso realizar una sátira política encubierta debajo de la parodia de los libros de caballería; además Benjumea mantiene que la obra conlleva elementos simbólicos que representan la lucha entre lo ideal y lo real, por influjo de Krause y de Hegel, cuya obra a ciencia cierta Galdós había leído. En concreto, Benjumea interpreta *El Quijote* como una obra filosófica sobre la utopía de la justicia, donde es posible entresacar una profunda sátira política y social. Con lo cual, se difunde la idea de que el mito nacional de Don Quijote corresponde a lo ideal mientras Sancho Panza a lo real (Iglesias, 2001: 152-155). Cabe señalar que no es solo el encuentro entre Galdós y el krausismo primero, y luego la cercanía al regeneracionismo, a darle intuiciones en este sentido, sino también su primera ocupación profesional, por la cual Pérez Galdós pudo recibir alientos críticos de gran trascendencia

que con el tiempo se traducen en formas regeneracionistas y son responsables de los que se pueden llamar elementos pre-regeneracionistas que se hallan en sus primeros trabajos, como artículos y novelas (Varela Olea, 2001: 46).

1.1. La huella de *La Celestina* en las novelas de Pérez Galdós

Como es sabido, *La Celestina* se hizo popular primero entre los propios familiares de Rojas, luego se convirtió en la obra española más editada durante los siglos XVI y XVII. Por positivas o negativas que fueran las críticas, es cierto que la obra no dejaba indiferentes a sus contemporáneos. Es una obra peculiar que plantea muchas cuestiones como por ejemplo la del género; para los primeros lectores y para el mismo escritor, la obra responde al género teatral. El crítico galdosiano Alan Smith ha entresacado que Pérez Galdós recurre en muchas páginas de las siguientes novelas: *Doña Perfecta* (1876), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1897, novela) y *El equipaje del Rey José* (1875), a personajes, a temáticas y metáforas propias de la tragicomedia *La Celestina*. El propio Galdós deja constancia de su admiración por la tragicomedia dialogada en el prólogo a *El Abuelo*, (1904, teatro), que se considera uno de los documentos más relevantes a la hora de entender la estética de Galdós, quien no escribió nunca textos normativos pero dejó éste y otros ensayos útiles para leer en la actualidad su obra de la forma más correcta y afín a su orientación. Él mantiene que:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. [...] El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida. [...] Lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalógicas de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática. [...] Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama (Pérez Galdós, 2001: 5-6).

En *Doña Perfecta*, se detectan paralelismos no solo a nivel de imágenes literarias sino también por la visión del mundo que subyace tras la novela: se trata de la misma vida vigilada, donde hace falta intimidad. En el auto duo-

décimo de *La Celestina*, Sempronio conmina a Pármeno para escuchar a escondidas y husmear atentamente a Melibea. Del mismo modo, Rosario dice a Pepe que se siente vigilada. Un todavía joven Galdós tal y como Rojas representa una sociedad acosada (Smith, 2012:127). Smith mantiene que es en *Fortunata y Jacinta* donde más se detecta la influencia de la tragicomedia. Las barreras físicas de las viviendas en *La Celestina* no sirven de nada, lo mismo se puede afirmar por lo que ocurre en casa de Fortunata recién casada, cuando detrás de la puerta, la joven oye a Juan quien la llama para que le abra, de ahí que pueda reanudar su relación con ella. Hay muchas otras referencias a *La Celestina*, como la metáfora del pájaro, símbolo de la caza erótica, por ejemplo (Smith, 2012: 129-130). Añadiría que en toda la novela *Fortunata y Jacinta* hay murmuraciones, husmeos continuos así como en *La Celestina*; baste pensar en la escena del coloquio entre Doña Guillermina y Fortunata, en la sección III del capítulo VII titulado *La idea...la pícaro idea*, Parte III. Fortunata no sabe que detrás de las vidrieras está Jacinta escuchando a escondidas toda la conversación. Se piensa que la intertextualidad de *La Celestina* está presente en otras novelas como *Tristana* (1892), donde la criada de don Lope de Sosa/Garrido desempeña una función de consejera y amiga de la protagonista, cuyas salidas furtivas encubre para dejar que la muchacha se suelte de la vida vigilada que le impone Don Lope. Más de una ocasión, la aconseja y la apoya moralmente, entrega las cartas de Tristana a su enamorado Horacio, hasta intenta concertar su unión matrimonial con Horacio hablando del asunto con don Lope. Se podría ver en Saturna el talante de la alcahueta quien media entre los dos enamorados, a cambio de nada, en este caso². Como ya señala en su artículo Alan Smith, Benigna, protagonista de *Misericordia* (1897) recuerda mucho a Celestina, por irse a la calle sin miedo y sin

² Si pensamos en el personaje de Tristana, podemos detectar muchas convergencias entre ella y Melibea: en el capítulo X, Tristana expresa por la voz del narrador un gran deseo de entretenerse con Horacio en su estudio; al mismo tiempo, teme que se encariñe demasiado y que pierda el sentimiento así como podría pasarle a su enamorado, pero al final se decide por entregarse, por lo cual se muestra un personaje de ruptura del orden tradicional de la sociedad patriarcal de su tiempo. De la misma forma, en el capítulo XI Tristana pide a Horacio si la prefiere casada infiel o soltera que ya ha perdido su honor, porque Saturna le había dicho a Horacio que estaba casada con don Lope; en cambio, Tristana quiere ser sincera y decirle que en realidad es una mujer deshonrada pero libre. El varón resultará confundido por todo esto. Melibea, por su parte, es altanera y al primer encuentro con Calisto, lo rechaza. Pero le afecta un cambio repentino: toma conciencia de su propio deseo, y decide dar prioridad a su felicidad; a escondidas de su madre y contraviniendo a la voluntad de su padre, pide a Celestina que vuelva en secreto a su casa para concertar la cita con Calisto, entablando una relación personal con la alcahueta. Tanto la transgresión sexual de Melibea como la de Tristana son expresión de una conducta anarquista, porque las dos jóvenes ponen en peligro el edificio social establecido (de Rojas 1996:92-95).

demoras (Smith, 2012: 130-131). Frente a esto, cabe decir que hay muchas semejanzas entre las dos mujeres también por su sentido alegórico según la intención de los escritores; en la tragicomedia, Celestina es retratada tal vez como *la santa del hedonismo* según la define Ramiro de Maeztu, quien encarna el aspecto utilitario de la sociedad, deteniendo el saber popular, cuyos ejemplos son sus máximas, como la que recita: «La naturaleza huye lo triste y apetece lo deleitable»; ella pues tiene el saber y la riqueza, que eran los valores de la sociedad judía. Sobre todo, la vieja y astuta hechicera detiene tal vez la calidad más apreciable que es la sabiduría, calidad que los judíos atribuían solo a los rabinos. Maeztu interpreta la figura de la Celestina como el desmoronamiento del ideal rabínico (Maeztu, 2004: 176). Se puede por tanto entre-sacar cierta semejanza con Benigna a la que se puede encasillar como *la santa del cristianismo*, por el hecho de que representa su ideal contrapuesto, ya que la bondadosa criada posee la verdad cristiana y el amor para el prójimo que predicaba Santa Teresa; es capaz de amar incondicionalmente a su ama y de donar lo poco que posee al prójimo suyo, así como de perdonar a los demás, baste pensar en el perdono que le *concede* a Juliana³. Personaje *celestinesco* podría ser definido José María Bueno de Guzmán, protagonista de la pseudoautobiografía titulada *Lo Prohibido* (1884), novela que le acarreó reproches por el procedimiento de presentación en el relato de su protagonista, quien emerge de sus propias palabras. Me detengo un poco sobre esta novela que ha sido definida «un ensayo, un tanteo de fuerzas» porque al año siguiente de escribirla, Galdós comienza ya a acabar con *Fortunata y Jacinta*. El personaje principal es un solterón perverso, sin escrúpulos quien enlaza una relación con una prima suya casada, moviéndose en la sombra. Simula bien y llega a ser amigo del marido de Eloísa, traicionando su lealtad y amistad. El marido de Eloísa es enfermo y por fin muere; cuando ya tiene el camino facilitado, José María no se decide a casarse con la prima que ha enviudado, sino que la abandona a su destino. Tan malévolo como es, empieza a encapricharse obsesivamente por Camila, la hermana más pobre y ya casada. El hecho de que Camila no le corresponde alecciona al hombre a hacer una corte muy

³ Se lea al respecto el artículo de Alan Smith, 2012 precisamente las páginas 130-132, que destacan las que son las referencias encubiertas de *La Celestina* en la obra de Pérez Galdós. Su estudio es bastante interesante, pero se piensa que faltan más obras galdosianas que contienen intertextualidades evidentes con la obra susodicha, como por ejemplo *Tristana*. Sobre la intertextualidad de *La Celestina* en *Tristana* se lea Ucciardello (2019). «El caso de Tristana de Benito Pérez Galdós, en pos de los modelos literarios de *La Celestina* y *Don Quijote*», no 36 de Isidora, pp. 7-43.

cerrada, a escondidas del marido, al que aparenta amistad. Así las cosas, intenta con medios ilícitos ganarse el respeto y el amor de la mujer, pues se desvive por comprarle regalos o bien donarles a ella y a su marido grandes cantidades de dinero ya que quiere poseer a Camila a toda costa. Finalmente, José María descubre que el mundo no se rige en el dinero y que el amor sano es inquebrantable. Se ve que aún existen mujeres capaces de resistir el poder del dinero, y que éstas no pertenecen a la clase media, ya que Camila se ha casado con un simple oficial de caballería sin dinero, y su unión no se basa en intereses económicos. José María es matizado como un ser insaciable, presentando la patología psicológica de la obsesión y el comportamiento sexual del fetichismo (Pérez Galdós 2006: 31). De hacerlo así, Pérez Galdós matiza el retrato completo de una clase social que supuestamente era llamada a mandar la política del país; por tanto, desvela la conducta deplorable de la burguesía que sin ninguna vergüenza se dedica a los vicios, tanto económicos como sexuales, que se unen a la falta de productividad. Al mismo tiempo, Galdós cuestiona el cliché decimonónico que veía la mujer como ser voraz sexualmente y económicamente, por ende inferior al hombre; a medida de que se desenredan las complicaciones de la historia, el lector se da cuenta de que las mujeres de la novela son más fuertes y decididas que José María. Por tanto, se puede mantener que Pérez Galdós cuestiona los rígidos patrones decimonónicos de género, elemento que lo acomuna a los regeneracionistas. Así las cosas, el hombre paga su consumo de mujeres con su desintegración física y mental cayéndose por las escaleras tal y como el torpe Calisto en la tragicomedia, quedándose paralizado e impotente hasta su muerte final. La sociedad que Pérez Galdós retrata en esta novela es abyecta hasta la médula, no hay quien se salve, sino la inocente Camila, quien no cede a las lisonjas de José María y se queda con su marido, ignorante pero de buen corazón. Camila es tal vez el antecedente de Fortunata, por algunos rasgos, como su simpleza, su ignorancia, su manera de hablar que no es refinada. Sin embargo, es parsimoniosa, fiel, buena de corazón, y desea mucho tener un hijo del marido. Tal vez se pueda interpretar esta unión desigual en cuanto a términos económicos como un ejemplo del regeneracionismo galdosiano que clama los matrimonios entre gente de distinta clase social. Lo que cabe destacar es que las cosas y las mujeres circulan entre los hombres de modo análogo: se pueden cambiar y vender, como se ve en la historia de Eloísa, quien una vez abandonada por José María pasa a tener que depender



de otros hombres para mantener su alto nivel de vida; en definitiva, las relaciones sociales burguesas replican las relaciones entre la mercancía, se intercambian por medio del dinero, otro aspecto que asimila dicha novela a *La Celestina* (Pérez Galdós, 2006: 26-27). Personaje celestinesco, igual de perverso que José María, es Federico Viera en *Realidad*, porque engaña a dos mujeres y vive de valores de abolengo; no cree en el matrimonio por amor, y rechaza el de la hermana, quien se casa con un pobre dependiente, por lo cual acaba repudiándola. El mismo Orozco es un burgués solo centrado en el dinero que pueda ganar en sus negocios, no se preocupa mínimamente por su mujer Augusta. Concretamente, es una sociedad que se compone de mentirosos que traban traiciones, movidos por intereses particulares, como Malibrán, Infante, Villalonga. Sin duda, Galdós ha aprendido de Rojas la novela dialogada y el análisis profundo de la realidad urbana burguesa. En efecto, por su parte, Rojas da un retrato muy despiadado de la burguesía y de la vida urbana y representa la historia de la quiebra de la autoridad tal como se conocía en el mundo hasta aquel entonces, cuando se desarrolla una nueva conciencia individualista que pone en evidencia a los mercaderes y a las mujeres como las alcahuetas. La ciudad es el lugar donde se ejerce el desmoronamiento del mundo antiguo y el tránsito al nuevo mundo: todos los personajes pertenecen a la ciudad: Pleberio es un patricio urbano; Calisto es un joven ciudadano burgués que se dedica al ocio; Celestina en la ciudad y en el interior de las casas de los ricos ejerce sus negocios, sea los oficios de venta de todo tipo de productos, sea su verdadero oficio de mediana, que le aporta un número incalculable de clientes eclesiásticos. La acción se desarrolla por la ciudad y los personajes van a visitarse muchas veces: Sempronio va a visitar a Celestina, quien va a visitar a Calisto y a Melibea muchas veces; Pármemo va a visitar frecuentemente a Areúsa por placer e interés; Sempronio y Pármemo van a comer a casa de Celestina, para buscar placer y provecho. Del mismo modo, la ciudad es el lugar donde se articulan los desplazamientos de: *Fortunata y Jacinta*, *Lo prohibido*, *La de Bringas*, *Misericordia*, *Tristana*. Conducta parecida tienen los protagonistas de las dichas novelas de Galdós, sea por razones de placer, sea por razones de interés personal, si pensamos en la visita de Juanito a casa del tío de Fortunata para visitar a Estupiñá enfermo, o la visita de Jacinta a los suburbios para buscar al Pitusín (Zavala 2012:84-86). El sentido del drama que se desarrolla en *La Celestina* se engendra dentro del hombre, que ha perdido la orientación y no encuentra sentido a sus ac-

ciones que resultan llevarlo a la ruina. Cuando Pármemo intenta contener a Calisto totalmente desfasado, argumentando contra los peligros del placer, por fin deberá corroborar que su voluntad es nula ya que Calisto no se puede redimir; plantea así un problema muy serio por la época, o sea el tema del libre albedrío, tema que desembocaría más tarde en la rebelión del luteranismo. Este tema reaparece en *Realidad* (1892, teatro), vinculado al tema hegeliano de la voluntad y de la conciencia, obra teatral que inaugura la carrera de Galdós como dramaturgo, cuya finalidad es plantear los problemas que conlleva la regeneración nacional. El ambiente en que se desarrollan los hechos es urbano, los diálogos insisten en la podredumbre política y administrativa de España, pero los que lamentan los vicios son los que aprovechan sus cargos como diputados para sus propios intereses (Varela Olea, 2001:187). Cabe decir que se entresacan semejanzas pues entre la sociedad del siglo XV y la del siglo XIX, donde el individualismo ha cobrado valor, por lo cual los hombres se enfrentan los unos a los otros (Maravall, 1964:25). En ambas sociedades, la riqueza y el dinero son el nuevo código del status social, por lo cual la posesión de riqueza queda asimilada a la nobleza. En estos nuevos patrones se apoya la nueva clase noble ociosa de ociosos con honor (Maravall, 1964. 27-28). Si en el siglo XV la riqueza confiere nobleza, ser nobles equivale a no hacer ningún trabajo orientado a la producción de bienes materiales, por varias razones, como la consideración de la indignidad del trabajo productivo y como demostración de una capacidad pecuniaria tan grande que permite una vida de ociosidad (Maravall 1964:28-29). Los nuevos ricos que quieren ser reconocidos como nuevos señores, tienen que establecer formas adecuadas en las que se proyecte su condición, con lo cual acumulan riqueza y ostentan lujos. Cuanto mayor sea el gasto que un señor pueda permitirse, mayor será su honor y su consideración por la sociedad. Por ello, Pleberio al lamentarse por la muerte de su hija, lo primero que dice es: « ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras?» (Maravall, 1964: 39). El señor que es rico tiene a sus criados que trabajan para él, con lo cual no tiene por qué trabajar él mismo. Pues el señor se dedicará, en cambio, a actividades de ocio como la caza, el torneo, el juego y el amor. Calisto, por su parte, refleja perfectamente este estereotipo del joven señor perteneciente a la clase ociosa. Además, él da muestras en sus parlamentos de citas de cultura libresca, que forman parte de las convenciones de ostentación de su status. A través de *La Celestina*, se nos presenta pues un mundo que no se reconoce a sí mismo:



Pleberio es un rico comerciante quien ni conoce a su propia hija, porque se preocupa solo de sus negocios. Alisa no es una madre amorosa que cuida de su hija como debería, no ve el cambio que está pasando su hija y no pone en duda la palabra de su marido, quien no se da cuenta de qué su hija ya no es una niña. El dinero, en definitiva, es lo que se busca, es lo que se emplea en todo tipo de relaciones y sirve para valorar bienes. Celestina dice que el amor carnal se comunica por medio del dinero, que permite el desarrollo de la sociedad capitalista (Maravall, 1964:58). Estos temas vuelven a ser céntricos en *La desheredada*, *Lo Prohibido*, *La De Bringas* y *Fortunata y Jacinta*. Además, la preocupación por el dinero marca tanto a los ricos como a los pobres. El dinero en *La Celestina* permite la comunicación entre el mundo de los rufianes y las prostitutas con el de los ricos burgueses (Zavala 2012:86-87). Por su parte, Calisto es un noble sin valor, es torpe y egoísta, que muere como un ladrón y sin confesión; él desea a toda costa gozar el propio placer sexual, no tiene modales en el cortejo de su enamorada, no se preocupa mínimamente del honor manchado de ella, ni le importan sus criados, que deben aliviar sus penas. Es también un hombre vil que, a pesar de saber bien quien es Celestina, se degrada acogiéndose al favor de ella. Su configuración es muy parecida a la de José María Guzmán y a la de Juan Santa Cruz, en cuanto que son representantes de una nobleza flaca y en decadencia, dedicada solo a sus placeres y provechos personales, responsables del desmoronamiento de la sociedad tradicional y quienes se apoyan en sus propios criados explotándolos. Otro aspecto que a Galdós debió de impresionar es la ironía despiadada de la tragicomedia, porque también en las escenas más trágicas hay algún elemento grotesco; sin duda Galdós entendió la obra como denuncia social de esta humanidad que se entrega al más desenfrenado placer sensual, al gusto por la vida. El mensaje que sobresale es que en este mundo no existe la amistad ni el amor y todo se hace por dinero, que es lo que hace feliz o desdichado; ni tampoco el amor puede soltarse de su incumbencia. Quizá *La Celestina* sea la primera crítica al capitalismo por la relación amo-criado, que es desigual. Los criados se sienten desprotegidos y solo deben atenderle al señor; no pueden tener margen de libertad en su actuación, ni derecho alguno. Ni mucho menos las criadas son libres, sino acosadas por su señor. Por esta razón, Areúsa prefiere ser prostituta, así que pueda disfrutar de su libertad. En resumidas cuentas, los criados ven al señor como enemigo, porque corresponden a la fase de crisis de la sociedad señorial del siglo XV, donde se

percibe la injusticia que el nuevo sistema, basado en los privilegios de la riqueza, introduce en las relaciones sociales (Maravall, 1964: 88). Se difunde un pragmatismo que arrincona los valores morales, por lo tanto no vale ser buenos, porque los buenos saben poco del mundo y no pueden sacar provecho de las posibilidades de la sociedad. Se anuncia el sentimiento de una injusta distribución de la riqueza, por eso se desencadena el odio de Elicia y el de Areúsa contra Melibea, que es debido al hecho de que la joven es rica y no a las muertes de sus amantes. Efectivamente no tendría sentido su resentimiento expresado en el auto X, mucho antes de la ejecución de los criados (Maravall, 1964: 91). Los regeneracionistas han investigado mucho sobre *La Celestina*; caben destacar por ejemplo las *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»* de Florentino Castro Guisasola, de 1924, que define la obra una comedia poco realista, donde se mezcla Séneca, Petrarca, la ascética cristiana y el amor cortés. En 1927 Américo Castro por primera vez definía renacentista la obra de Rojas en su artículo «El problema histórico de *La Celestina*», desdeñando el enlace que había entresacado Maeztu y Marcelino y Pelayo entre el judaísmo de Rojas y el tono de la obra, proponiendo más bien que Rojas fuera discípulo de Antonio de Nebrija (Maeztu, 2004:13). Frente a la interpretación de *La Celestina*, tal vez sea interesante citar las opiniones del regeneracionista Ramiro de Maeztu, quien ha alabado y defendido los mitos de Don Quijote, Don Juan y *La Celestina*, figuras inolvidables que nacen de la imaginación del pueblo y que son necesarias porque nacen de elementos reales y de la necesidad de encontrar respuestas a los problemas morales de la vida real (Maeztu, 2004: 29-30). En 1903 Maeztu ya había leído mucho y hasta 1910 había defendido la necesidad del capitalismo imperialista, la necesidad de aplicar el modelo británico de educación a España, había defendido el teatro regeneracionista de Galdós, y en concreto, era probablemente el ideólogo más destacable de la derecha española del siglo XX (Maeztu, 2004:15-16). Él da una lectura de la tragicomedia que se apoya en la tesis de Menéndez Pelayo, pero asocia el judaísmo de Rojas al capitalismo moderno, por lo cual los judíos serían vinculados a la ética del trabajo, aspecto que es imprescindible en las novelas que se han citado y en el teatro regeneracionista galdosiano. Con respecto a estos grandes mitos de España, la sabiduría de la vieja Celestina es el tema más sobresaliente de la crítica de Maeztu, quien lee estos personajes míticos como representantes del eterno conflicto del ideal y del real, de la pasión y del deber, retomando a Schopenhauer (Maez-



tu, 2004: 22-23, 33). Cabe destacar también que en la tragicomedia abundan los juicios contra la moralidad sexual de los clérigos, aspecto que reconduce al anticlericalismo galdosiano sin duda. En suma, una obra tal y como *La Celestina*, que no es una obra cristiana, escrita por un escritor que no es cristiano, es más, es escéptico sobradamente, casa bien con el pensamiento regeneracionista liberal de Galdós quien la escogió como modelo literario y mito nacional que reinterpretar. El propio Ramiro de Maeztu, regeneracionista de postura conservadora de derecha, da una lectura muy convincente, definiendo a la vieja alcahueta símbolo del placer pagano, mejor dicho, *la santa del hedonismo*, símbolo del amor terrenal que no puede esperar; Celestina sabe que estas ideas indignan a las gentes honestas pero al mismo tiempo lo ve como un oficio cualquiera, y cree que es benéfico para los enamorados y para los que desean satisfacer su placer, ya que para ella no hay por qué torturarse innecesariamente (Maeztu, 2004: 154-157). Por tanto, Maeztu discrepa de la definición de Celestina de Menéndez y Pelayo quien la define *absoluta perversidad*, antes bien para él es una mujer que tiene talento porque respondería a la posición de rechazo del *providencialismo* de Rojas (Maeztu, 2004:159, 169). Según esta interpretación además, la vieja hechicera es una mujer quien sabe mucho, porque por el pueblo saber lo que le conviene a uno, es el saber (Maeztu, 2004:152). En concreto, Maeztu define la tragicomedia: «*La Celestina*, en suma, es uno de los primeros libros en que aprendió el pueblo español la posibilidad de vivir sin ideales», porque el espíritu de la obra es grave y desolado, y su autor cree que el mundo se rige por fuerzas ciegas e inexorables (Maeztu, 2004:169-170). El mensaje que otorga a sus lectores es que la religión en España ha despreciado los bienes mundanales, y entonces místicos, poetas, desengañados como Rojas, coinciden en que la muerte lo nivela todo. Sin embargo, Maeztu mantiene que es indispensable una creencia que subraye la importancia de las ocupaciones temporales. Su lección se construye en concreto en la convicción de que el nacionalismo egoísta es suicida, porque rompe el enlace entre los conceptos de sociedad y moralidad universal. Por lo tanto según el regeneracionista es deseable que religiones y escuelas políticas se dediquen a facilitar un acuerdo entre el egoísmo individual y el interés social (Maeztu, 2004: 182-186). Parece evidente que Pérez Galdós, de formación regeneracionista-krausista y de molde liberal-democrático se planteaba las mismas dudas morales que Ramiro de Maeztu; por ello, entresaca evidentes semejanzas entre el siglo XV y el XIX, ya que la burguesía que

manda la Restauración aborrece el trabajo productivo, y se rodea de criados cuyo servicio consume, como demostración de una elevada capacidad pecuniaria y de gran reputación. El discurso sobre la injusta repartición de la riqueza y la ética del trabajo son temas regeneracionistas que Galdós trata en muchas novelas suyas y en el teatro, por ejemplo en *Marianela* (1878), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Ángel Guerra* (1890), *Realidad* (1889, novela; 1892, teatro), *La loca de la casa* (1893), *Misericordia* (1897), *Voluntad* (1895), *Mariucha* (1903), *Celia en los infiernos* (1913). Estas afirmaciones refuerzan la idea de que Pérez Galdós es un escritor regeneracionista que desde sus primeros años de producción y justo en la novela que lo hizo célebre, hasta bien entrada su madurez, siente la necesidad de volver a la tradición española según un proyecto bien definido que es la recuperación del mito nacional, probablemente en pos de unas influencias regeneracionistas, para denunciar el problema del individualismo, del particularismo y de la falta de caridad de la burguesía; Galdós desvela que el sistema burgués construido sobre la ley del Orden social y moral solo daña a la sociedad; la norma decimonónica del decoro y del honor es un valor anacrónico, que lleva solo a la infelicidad de los individuos. Por esta razón, tal vez escoge representar escenas parecidas a las que se encuentran en *La Celestina*, de ahí que pueda denunciar la falta de libertad y la corrupción que padece la sociedad española en aquellos años en los que le toca vivir. Además si se contrastan los planos de *La Celestina* y de *Fortunata y Jacinta*, sobresale que las figuras centrales en ambas son dos mujeres totalmente diferentes en cuanto a status social, pero igual de fuerza de carácter; en la tragicomedia, por un lado, se ve a Melibea, quien antepone su felicidad a la aceptación del orden establecido; se desprende de trabas ajenas y actúa según su criterio personal. Por otro, está Areúsa, quien la odia por su riqueza y que clama una igualdad social, postulando el principio del valor personal como única base de la dignidad moral y no vinculado al linaje. Por otra parte, en la novela galdosiana, tenemos a una mujer valiente como Fortunata, que ha antepuesto el amor a su dignidad, obedeciendo solo a su ley personal que es el amor; luego, está Jacinta, obediente al orden social y moral, y que defiende su unión matrimonial su proyecto de ser madre por ser una mujer de principios. Las dos obras sin duda son emblemáticas por llevar adelante una crítica muy despiadada a la sociedad que les es contemporánea y muestran una común actitud escéptica hacia un mundo donde los esfuerzos humanos son inútiles.



1.3 La reelaboración de la tradición nacional: *La Celestina* en *Fortunata y Jacinta*

Ahora bien, en la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y en *Ángel Guerra* (1890) se detecta cierta tendencia a analizar el mal presente desde una perspectiva histórica y literaria porque la literatura es una fuente inagotable de observación sociológica de España, según el regeneracionista. Por lo tanto, Galdós con método regeneracionista se propone la reelaboración del mito de Celestina quien toma el semblante de Mauricia *la Dura*, así como del mito de Dulcinea del Toboso al que el escritor se inspira para dar vida a Leré, que responden a una lectura simbólica de los mitos, en pos de lo que se ha explicado. Por eso, la visión de la historia nacional adquiere una perspectiva que se podría definir pre-regeneracionista. Las heroínas en cuestión forman parte de dos novelas de entramado excepcional, *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Ángel Guerra* (1890), que han suscitado la atención de la crítica más acreditada en España. Mucho se ha escrito sobre ellas, que además de ser las obras más largas, se deben considerar las más parecidas de Galdós por ser novelas de triángulo amoroso que se concluyen con la muerte de uno de los personajes, aunque la perspectiva de *Ángel Guerra* es la varonil. Sin embargo, mucho queda por decir. Son novelas donde abundan los personajes desfasados y endiablados; figuras que basculan entre la imaginación y la realidad. Hace al caso citar el grabado n.43 en la serie de los *Caprichos* de Goya titulado «El sueño de la razón produce monstruos», donde sueño tal vez se refiera a las fuerzas irracionales que dominan al hombre y los miedos que proceden del inconsciente (Valis, 1988: 33). Si se piensa en la representación de este aguafuerte los sueños se traducen en una serie de criaturas aladas, que sin duda están fuera de la naturaleza, creadas por el artista de su imaginación. Justo la palabra imaginación es la palabra clave para entender el significado simbólico de las novelas de que se trata, puesto que *Ángel Guerra* y *Fortunata y Jacinta* pertenecen a la tradición literaria de los clásicos españoles pertenecientes a la imaginación, a lo monstruoso que no se somete a la razón y a la realidad. *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) se construye sobre el triángulo amoroso convencional amante, marido, esposa que pero se amplía, englobando a un personaje clave en la historia cuyo nombre es Maximiliano Rubín. La vida de estos personajes se entrelaza y la imaginación los condena al declive y los obliga a vivir una vida que se rige en la paradoja. *Fortunata y Jacinta* es una novela que presenta una casuística muy amplia de personajes *monstruosos*

que proceden de diferentes historias biológicas: hay personajes centrales como Fortunata, o sea la mujer del pueblo, huérfana de padres, quien es hermosa, analfabeta y se deja llevar por sus instintos y sensiblerías; por ende, no puede resistir cuando conoce a Juanito Santa Cruz que le hace mil promesas para que se entregue rápida. Fortunata es la representación del pueblo, que se compone de gente sencilla que no conoce la malicia. Juanito Santa Cruz busca a Fortunata cuando quiere dejarse contagiar por la inocencia del afecto primitivo. En muchas ocasiones de hecho se alude a la pureza del pueblo que es de corazón puro según dice Juan a Jacinta (Varela Olea, 2001: 177). Por tanto no sirve una guerra social ni una revolución, porque el regeneracionista Galdós muestra ternura y compasión hacia el pueblo, que de verdad es protagonista y tiene voz propia; solo en el pueblo, según también las ideas krausistas, se puede encontrar por Galdós el amor por España y la voluntad de remontar la decadencia. Por su parte, Fortunata y sus familiares monstruosos son el retrato de la verdadera España de aquel entonces, o sea un país sin padres duraderos, que caía en manos de gente insustancial. Juan Santa Cruz es un señorito vanidoso de buena familia acomodada, que ama el lujo y la lujuria, no tiene moralidad, es un hombre perverso quien sigue sus antojos. Es el prototipo de burgués ocioso del siglo XIX que pasa su vida por todos los ámbitos de la ciudad, entreteniendo a las mujeres. Ni siquiera tiene posturas políticas coherentes sino acomodaticias. La ironía que emplea Galdós cuando describe su participación en la Noche de San Daniel indica que es un personaje hipócrita y disimulador; no le gusta trabajar, es muy consentido e inconstante. Además, Juan busca siempre mujeres inferiores a él en clase social, como Fortunata y Aurora o supuestamente en temperamento y educación, en el caso de Jacinta, porque ama sentirse superior a la mujer. Es representante de la soberbia de su clase que simula siempre y viene menos a sus responsabilidades con la nación, representada por Fortunata embarazada la primera vez. Al pedir el tío que se haga cargo de la joven, Juan huye. Jacinta es la esposa pura y perfecta que perdona las infidelidades del marido porque debe aparentar el modelo de la perfecta casada que según un criterio regeneracionista podría ser la España burguesa humillada por sus propios correligionarios. Maximiliano Rubín es un ser *monstruoso* por su naturaleza: ha nacido prematuro y es enfermizo. Es un joven desfavorecido por la naturaleza, al quien los chicos de la clase de Botánica le llaman *Rubinius vulgaris*, porque es muy feo y corto de alcances (Arencibia, 1990:48). Se dice a claras



que no tiene gran afán por ninguna carrera; Arencibia individua el vigor re-dentorista que anima a Maxi, convirtiendo su sumisión en rebeldía en contra de su tía Doña Lupe (Arencibia, 1990: 49). El amor hace que se desarrolle en él la piedad; sin embargo, sus antiguos desarreglos neurológicos empeoran porque el amor por Fortunata va a operar en él transformaciones extraordinarias a nivel psíquico que lo llevan a un estado de perturbación mental muy serio, alternando períodos de locura seria a períodos de lucidez (Arencibia, 1990: 52). De todas formas, Maximiliano enseña a Fortunata a leer y a ser una mujer decente, porque cree que la puede refinar. Maximiliano no posee buen aspecto, sino erudición y bondad; no puede suscitar en una mujer ningún deseo de una relación amorosa ni mucho menos física, también por su evidente impotencia. Lo que cabe decir es que es un individuo puro e idealista que apuesta por la absoluta libertad interior, ha aprendido la filosofía hegeliana y cree firmemente en la doctrina del libre albedrío. La recepción galdosiana de Hegel se ve ya desde el propio título de la novela que presenta dos elementos dialécticos: Fortunata, símbolo del pueblo, del anti convencionalismo, del salvajismo y de la fertilidad; Jacinta, por su parte, símbolo de la burguesía, de la civilización, del convencionalismo (Pérez Galdós, 2005: 176). Maxi representa la pequeña burguesía, brillante y digna de respeto, que luchaba para emerger y no ser aplastada por la gran burguesía, encarnada por Juan Santa Cruz. La tentativa de la familia de Maxi de redimir a Fortunata deja que la joven ingrese al Convento de las Micaelas, donde está supuestamente *Mauricia la Dura*. Maximiliano es el personaje que une a Fortunata tanto con *Mauricia*, como con Juan, aunque sea de forma inconsciente. Por culpa de la naturaleza, nada puede Maxi contra la concupiscencia y la bajeza moral de Juan Santa Cruz, al que se acompaña la fuerza, la mezquindad y la violencia. Tanto es así que Juanito casi lo mata cuando Maxi decide afrontar al embustero que quita el honor a su mujer. En el Convento de las Micaelas, lugar sagrado de oración y meditación espiritual, se construye el carácter de Fortunata quien encuentra una fiel compañera de vida en *la Dura*. Ella es una mujer de vida desordenada, «de carácter alborotado», que de forma voluntaria traba amistad con Fortunata en las Micaelas. Es enérgica, decidida, dominante y a veces hasta violenta, por su fuerza de carácter recuerda mucho a Areúsa, la joven prostituta cuyo individualismo es muy marcado. Areúsa actúa de forma calculada siempre, desprecia a los ricos burgueses así como a los plebeyos. Así Galdós describe a *Mauricia* en su primera aparición:



Mauricia *la Dura* representaba treinta años o poco más, [...] Aquella mujer singularísima, bella y varonil, tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y peor sujeto. Cuando se agitaba mucho trabajando, las melenas se le soltaban, llegando hasta los hombros, [...] No inspiraba simpatías Mauricio a todos los que la veían; pero el que la viera una vez, no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Porque ejercían indecible fascinación sobre el observador aquellas cejas rectas y prominentes, los ojos grandes y febriles, escondidos como en acecho bajo la concavidad frontal, la pupila inquieta y ávida, mucho hueso en los pómulos, poca carne en las mejillas, la quijada robusta, la nariz romana, la boca acentuada terminando en flexiones enérgicas, y la expresión, en fin, soñadora y melancólica (Pérez Galdós, 2005: 692).

Su intención es apoyar a Fortunata como una madre amorosa para acompañarla por el camino más conveniente, aunque sea la perdición. Mauricio ejerce cierto poder ante su amiga, ya que aparenta seguridad, franqueza y firmeza de carácter. El escritor canario describe brevemente la vida pasada de *la Dura* en tres ocasiones, como madre de un pobre niña, a la que le ofrece ayuda Jacinta; como corredora de alhajas trabajando con doña Lupe y como encargada de la limpieza y de la cocina en el convento, antes de su aparición en la novela; no dice nada más, porque Mauricio no tiene historias que relatar, su único pasado es la calle y los amantes. El propio escritor todavía describe el lado más débil de Mauricio:

En una de las carpetas de estudio, dos recogidas velaban: una era Belén, que leía en su libro de rezos, y la otra Mauricio *la Dura*, que tenía la cabeza inclinada sobre la carpeta, apoyando la frente en un puño cerrado. Al principio, su vecina Belén creyó que rezaba, porque oyó cierto murmullo y algún silabeo fugaz. Pero luego observó que lo que hacía Mauricio era llorar. «¿Qué tienes, mujer?», le dijo Belén, alzándole a viva fuerza la cabeza. La pecadora no contestó nada; mas la otra pudo observar que su rostro estaba tan bañado en lágrimas como si le hubiesen echado por la frente un cubo de agua, y sus ojos encendidos y aquella grandísima humedad igualaban el rostro de Mauricio al de la Magdalena; así al menos lo vio Belén. Tantas preguntas le hizo esta y tanto cariño le mostró, que al fin obtuvo respuesta de la pobre mujer desolada, que no parecía tener consuelo ni hartarse nunca de llorar. «¿Qué he de tener, desgraciada de mí?- exclamó al fin bebiéndose sus lágrimas-, sino que hoy, sin saber por qué ni por qué no, me veo tal y como soy; soy mala, mala, más que mala, y se me vienen al filo del pensamiento toditos los pecados que he cometido, desde el primero hasta el último...» (Pérez Galdós, 2005: 718).

Fortunata está fascinada por su compañera, que la confunde y la atonta:

Los lazos de afecto que unían a Fortunata con Mauricia eran muy extraños, porque a la primera le inspiraba terror su amiga cuando estaba en *el ataque*; enojábanla 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 explicaran todas las cosas. La fisonomía de Mauricia, su expresión de tristeza y gravedad, aquella palidez hermosa, aquel mirar profundo y acechador 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 profesaban (Pérez Galdós, 2005: 711).

A lo largo de la novela se va componiendo una personalidad anómala, con síntomas cercanos a los que se consideran propios de los poseídos demoníacos, relacionados con el alcoholismo. Mauricia dice ver a la Virgen María:

Desde el anochecer se puso allí Mauricia *la Dura*, sola, sobre el montón de mantillo; y como era el sitio más caldeado, nadie la quiso acompañar. [...] Estaba sentada a lo moro, con los brazos caídos, la cabeza derecha, más napoleónica que nunca, la vista fija enfrente de sí con dispersión vaga, más bien de persona soñadora que meditabunda. [...] «He visto a Nuestra Señora.» -¿Qué dices, mujer, qué te pasa? - le preguntó la ex corista con ansiedad muy viva. -He visto a la Virgen- repitió Mauricia con una seguridad y aplomo que dejaron a la otra como quien no sabe lo que le pasa. -¿Tú estás segura de lo que dices? -¡Oh!...Así me muera si no es verdad. Te lo juro por estas cruces- dijo la iluminada con voz trémula, besándose las manos-. [...] -Pues...tan dulce que... Después vino andando, andando hacia acá, y se puso allí, delantito. [...] Yo sola la veía...No traía el niño Dios en brazos. [...] ¡Se le caían unos lagrimones...! No traía nene Dios; *paicía* que se lo habían quitado. [...] Sus ojos despedían fulgor de inspiración. Se apretó el pecho con ambas manos en actitud semejante a las que la escultura ha puesto en algunas imágenes, y dijo con acento conmovedor estas palabras: «¡Oh mi señora! ... te lo traeré, te lo traeré...» [...] Sin vacilar dirigió sus pasos al altar mayor, diciendo por el camino: «Si no te voy a hacer mal ninguno, Dioscito mío; si voy a llevarte con tu mamá que está ahí fuera llorando por ti y esperando a que yo te saque...¿Pero qué?...no quieres ir con tu mamaíta...[...] Verás, verás, qué bien te saca yo, monín... Si te quiero mucho; ¿pero no me conoces?...Soy



Mauricia *la Dura*, soy tu amiguita». [...] La purísima hostia, con no tener cara, miraba cual si tuviera ojos... y la sacrílega, al llegar bajo el coro, empezaba a sentir miedo de aquella mirada. «No, no te suelto, ya no vuelves allí... ¡A casa con tu mamá...! ¿Sí? ¿Verdad que el niño no llora y quiere ir con su mamá? ...» (Pérez Galdós, 2005: 721-726)

Mauricia actúa como una *Celestina* con su amiga Fortunata, ya desde las primeras frases de su primer encuentro; esto refuerza la idea de que Santa Cruz tenía gran poderío sobre su entorno y estaba dispuesto a pagar a cualquier individuo para lograr sus propósitos mezquinos. En este caso había pagado a Mauricia y a otras mujeres para que intermediaran entre él y Fortunata. Más adelante, se aprende que también Patricia, la criada de la casa de Maximiliano, había sido pagada para dejar que Juan se acercara a la joven otra vez y en su propia casa de mujer honrada esta vez. No se explicaría de otra forma el hecho de que Mauricia hable a Fortunata del *Delfín*. Mauricia sabe a ciencia cierta, y no por intuición o sabiduría, que Juanito va a informarse sobre la salida de Fortunata del Convento y que la habría buscado otra vez para reanudar la vieja relación:

-Aquel día... ¿sabes? acabadita de marcharte tú, estuvo en casa de la Paca Juanito Santa Cruz. Fortunata la miró aterrada. -¿Qué día? -fue lo único que dijo. -¿No te acuerdas? El día que estuviste tú, el día en que te conocí... Paices boba. [...] - ¿Y para qué me buscaba a mí ese hombre? ... ¿Para qué? Para perderme otra vez. Con una basta». -Los hombres son muy caprichosos- dijo en tono de filosofía Mauricia la Dura- y cuando la tienen a una a su disposición, no le hacen más caso que a un trasto viejo; pero si una habla con otro, ya el de antes quiere arrimarse, por el aquel de la golosina que otro se lleva. Pues digo... si una se pone a ser *verbigracia* honrada, los muy peines no pasan por eso, y si una se mete mucho a rezar y a confesar y comulgar, se les encienden más a ellos las querencias, y se pirran por nosotras desde que nos convertimos por lo eclesiástico.... Pues qué, ¿crees tú que Juanito no viene a rondar este convento desde que sabe que estás aquí? Paices boba. Tenlo por cierto, y alguno de los coches que se sienten por ahí, créete que es el suyo [...] -Paices boba.... Esto es un decir. Y si no ha vuelto, volverá... Quiere decirse que te hará la rueda cuando venga y se entere de que ahora vas para santa. - Tú sí que eres boba... déjame en paz. Y suponiendo que venga y me ronde.... ¿A mí qué? (Pérez Galdós, 2005: 692-695).



Las ideas de Mauricia cuentan mucho porque influyen en Fortunata, ya desde que se conocen en el Convento. Parece que vivan en simbiosis: Mauricia anuncia que se va a casar, y recomienda a Fortunata que ella también se case; Mauricia declara que los hijos son solo para los ricos que pueden mantenerlos y entrega a su hija a una familia acomodada; Fortunata hará lo mismo al final de la novela; la calle para las dos mujeres representa la libertad; las dos coinciden en que el amor no es nunca pecado. Como una perfecta Celestina la anima a casarse para adquirir la honradez:

«No me digas más, chica... te conviene, te conviene. ¡Peines y peinetas! A doña Lupe la conozco como si la hubiera parido. [...] Tiene millones escondidos en el Banco y en el Monte. [...] Al sobrino le he visto algunas veces. Oí que es tonto y que no sirve para nada. Mejor para ti; ni de encargo, chica. [...] Créelo porque yo te lo digo: si tu marido es un *alilao*, quiere decirse, si se deja gobernar por ti y te pones tú los pantalones, puedes cantar el aleluya, porque eso y estar en la gloria es lo mismo. Hasta para ser *mismamente* honrada te conviene.» [...] Puedes hacer rabiar al chico de Santa Cruz, porque en cuanto te vea hecha una persona decente se ha de ir a ti como el gato a la carne, Créetelo porque te lo digo yo. (Pérez Galdós, 2005: 711-712).

Como es sabido, *La Celestina* es una obra compleja que se ha prestado a opiniones encontradas, ya sea por la clasificación de su estilo, ya sea por su finalidad, ya sea por la escasa información sobre el escritor, ya sea por lo escándalo que suscita una obra que habla de alcahuetas y hechizos. Lo que se procure mantener en este trabajo es que el escritor canario recupera el modelo de la alcahueta hechicera para retratar la sociedad burguesa abyecta del siglo XIX que tiene semejanza con la época dolorida en que se sitúa la tragicomedia dialogada, porque el siglo XV es una época de grandes cambios en España, que significa un tránsito desde el glorioso pasado medieval donde valía la fidelidad y la caballeridad hasta el mundo comercial de la burguesía que se desprende en un entorno urbano cuyo único interés es el dinero. Por esa razón, también los individuos tienen un precio. Si se analiza la conducta que muestran los criados que acompañan a Calisto, se entresaca solo individualismo, corrupción y codicia. El único que es fiel a Calisto es Sosia, al que la fría Areúsa llama «el fiel a su amo», para adularlo, atraérselo para sonsacarle lo que ella quiere saber (Maravall, 1964:71). Calisto y Melibea son las víctimas de este sistema corrupto, donde todo tiene un precio y los valores ya no existen. Cabe destacar que los cria-

dos y en general la clase de los marginados siente rencor hacia sus señores, porque son conscientes de las diferencias sociales; de forma contraria, los pobres que pueblan las novelas de Galdós no tiene rencor hacia las clases superiores. Por absurdo que aparezca, cuando la tragedia se ha cumplido y todos han muerto, solo la prostituta Areúsa y su amiga Elicia, amigas y prostitutas que conviven con Celestina, son las que se salvan porque son astutas y saben de qué va el mundo. De la misma forma, el mundo en el que se desenvuelven los personajes de *Fortunata y Jacinta* es un mundo abyecto y despreciable, poblado de parásitos, rufianes como Estupiñá, prostitutas, señoritos de abolengo que se dedican al ocio, tal y cual Juan y de embusteros como el tío de Fortunata. Si en Rojas el mal está en todas partes y en cada personaje, arrastrando en su torbellino a cualquier cosa que se acerque, por lo se refiere a *Fortunata y Jacinta*, se ha escrito que la estructura interior de la novela es dicotómica porque trata el bien y el mal, como afirma Ricardo Gullón:

La estructura de *Fortunata y Jacinta* pudiera describirse sumariamente como la superposición de dos figuras geométricas: una línea, en cuyos extremos, a modo de polos, vibrasen las encarnaciones del bien y el mal [...] La novela se organiza siguiendo la sencilla pauta descrita, cuyas líneas parecen diluirse en algunas partes, dejando una especie de vacío que el autor se apresura a colmar con el diseño complementario [...] La superposición no implica quebranto para la estructura, antes la realza en profundidad, permitiendo agrupar diversos elementos que, bien equilibrados, fortalecen la construcción y muestran cómo, paralelamente al tema del amor y fatalmente imbricado con él, se encuentra el problema del Bien y del Mal. La polaridad o esquema de fondo encarna en dos personajes que de ninguna manera llamaré secundarios, pues no lo son: Mauricia *la Dura* y Guillermina Pacheco, el Demonio y el Ángel, con quienes de alguna manera se identifican respectivamente Fortunata y Jacinta. (Gullón, 1970: 137-139).

Se da por asumido que por un lado está Jacinta, mujer angelical, de clase media, esposa fiel y devota al marido, moviéndose en la sombra de Pacheco y por otro, existen Mauricia *la Dura*, Fortunata y las otras malas mujeres que como ellas necesitan encerrarse en el Convento de las Micaelas para limpiarse y ser readmitidas en la sociedad. Cabe decir que se discrepa de esa interpretación estricta. Además, cabe notar que Guillermina Pacheco, la *rata eclesiástica*, defensora y protectora de los más desfavorecidos, emble-



ma del bien supremo, nunca es compasiva con Fortunata por el hecho de tener relaciones ilícitas con Juan, disculpando al hombre de toda culpa. En rigor del verdadero espíritu cristiano, Guillermina habría tenido que hacer un sermón también al marido de Jacinta. Esta elección del escritor tal vez responda a que se considere a Guillermina Pacheco como una figura de la Restauración que asume los criterios del decoro burgués, ya que necesita *arrimarse a los buenos*, quienes son los burgueses, porque su proyecto y la trascendencia de su obra milagrosa depende enteramente de los donativos de éstos, hasta de los más caprichosos. Bien ha destacado este aspecto Tuñón de Lara, cuando mantiene que Guillermina Pacheco, tan santa como es, increpa a Fortunata diciéndole: «Usted no puede tener principios, porque es anterior a la civilización»; Galdós comenta que «el pueblo posee las grandes verdades en bloque» (Tuñón de Lara, 1989: 541). A este *bloque* que es el pueblo, acude la burguesía cada vez que necesite las pasiones más puras que la civilización ha perdido por refinarlas demasiado. Pérez Galdós no quiere salvar a Juan, por el que no muestra ningún apego, y por esa razón al final de la novela el narrador lo deja en la sombra. Hasta Jacinta le es indiferente, como el propio escritor. Por su parte, Fortunata no es la única culpable que ha venido a menos al decoro y a su marido; pero ella es víctima de su escasa voluntad y de la perversidad de Juan. Frente a esto, se piensa que no se ha de leer toda la conducta de Mauricia como mala y reprochable, ya que en varios fragmentos destaca otro perfil de mujer que es el de una mujer sencilla, quien no se expresa bien, se deja llevar por el desconuelo, que afronta las consecuencias de sus acciones y que sufre por no ver a su hija. Mauricia es también una mujer hermosa y encantadora. Además es dulce y maternal, en cuanto tenga contactos con su hija, a la que le dejan ver solo en punto de muerte por piedad:

«Yo tengo una niña - dijo Mauricia en una de sus confidencias -. La puse por nombre Adoración. ¡Es más mona...! Está con mi hermana Severiana, porque yo, como gasto este geniazo, le doy malos ejemplos sin querer, ¿tú sabes?, y mejor vive el angelito con Severiana que conmigo. Esa doña Jacinta, esposa de tu señor, quiere mucho a mi niña, y le compra ropa y le da el toque por llevársela consigo; como que está rabiando por tener chiquillos y el Señor no se los quiere dar. Mal hecho, ¿verdad? Pues los hijos deben ser para los ricos y no para los pobres, que no los pueden mantener.» (Pérez Galdós, 2005: 702).



Mauricia le echó los brazos a su hija y le dio muchos besos. Un poco asustada, la nena besó también a su madre, sin efusión de carió, y como besan a cualquier persona los chicos obedientes cuando se lo manda la maestra. « ¡Ay, qué mala he sido! - exclamó la enferma, también sin efusión, como quien cumple un trámite...-. Niña de mi alma, bien haces en querer a la señorita más qua a mí, porque yo he sido más mala que arrancada, ¡re...!» [...] Después del *trinquis*, Mauricia pareció como si resucitara, y su cara resplandecía de animación y contento. Entonces sí demostró que en el fondo de su ser existían instintos y sentimientos maternales; entonces sí que abrazó y besó con efusión tiernísima a la hija que había llevado en sus entrañas... [...] «Sí, que te lleven, que te quiten de mi lado...No merezco tenerte... Me tienes miedo, rica... Como que cuando seas mañosa no te dirán “que viene el coco”, sino “que viene tu madre”. ¡Ay, qué pena! ... Pero estoy conforme. Dicen que me tengo que salvar... ¡Ay, qué gusto! Y mi hija está mejor en la tierra con la señorita que conmigo en el Cielo... Y nada más. (Pérez Galdós, 2005:930).

Según el primer biógrafo de Galdós, Mauricia es una figura real que existió en el Madrid de la época (Berkowitz, 1948:107). Su papel en la novela es fundamental, por sí misma y en relación con Fortunata y Guillermina Pacheco. Aunque en un principio no lo parece, su psicología en realidad es muy compleja, y no permite encasillarla en una connotación bipolar. Ortiz Armengol la define la versión demoníaca de la mitología de la novela, y versión maléfica de Estupiñá (Ortiz Armengol, 1987:353); de todas formas, se añadiría, que el hombre en cuestión no es un santo, sino un inepto comerciante ya que perdió sus comercios por ser improductivo y demasiado charlatán. En rigor de la verdad, se discrepa mucho al respeto y se mantiene que ese bipolarismo en realidad no existe, ya que se puede leer en ella la vitalidad, la maternidad frustrada y una moral solo suya muy elemental, que la llevan a manifestar conductas extraviadas que se interpretan más bien como protestas para sostener sus ideas. Es muy trabajadora en el Convento de las Micaelas y siempre ha intentado salir adelante, ya trabajando con Doña Lupe, ya dedicándose a la mala vida, como muchas mujeres del pueblo, obligadas a prostituirse.

Mauricia creía que estaba ya bastante iluminada, porque la excitación encendía sus ideas dándole un cierto entusiasmo; y después de hacer un poco de ejercicio corporal colgándose de la reja, porque sus miembros apetecían estirarse, se puso a rezar con toda la devoción de que era capaz, luchando

con las varias distracciones que llevaban su mente de un lado para otro, y por fin se quedó dormida sobre el duro lecho de tablas. Sacáronla del encierro al día siguiente temprano, y al punto se puso a trabajar en la cocina, sumisa, callada y desplegando maravillosas actividades. Después de cumplir una condena, lo que ocurría infaliblemente una vez cada treinta o cuarenta días, la mujer napoleónica estaba cohibida y como avergonzada entre sus compañeras, poniendo toda su atención en las obligaciones, demostrando un celo y obediencia que encantaban a las madres. (Pérez Galdós, 2005: 701).

Ricardo Gullón (1970: 139, 159-167) establece la polaridad de lo demoníaco y lo angélico, representado por dos personajes antagónicos como Guillermina Pacheco y Mauricia *la Dura*. Sin embargo, no es el único, ya que lo mismo mantiene Correa (Correa, 1962: 110-115), según el cual propiamente en *Fortunata y Jacinta*, Galdós cedía a una polarización de los personajes en contradicción, por un lado el angelismo y por otro el diablismo, según fueran llamados al bien o al mal; por lo cual Mauricia *la Dura* es llamada al mal por naturaleza, en cuanto que abandona a su hija, para entregarse a la lujuria y a la embriaguez. Según esta interpretación, Mauricia no teme ni a Dios cuando roba la Hostia consagrada; con gran facilidad pasa del llanto a la risa diabólica. En sus rachas de extravío, las monjas al principio la encierran en una celda, luego la expulsan. Representaría todos los vicios y pecados mortales. La construcción entorno al angelismo y al diablismo es floja porque ningún individuo en la realidad encarna solo el mal, ni solo el bien: por ejemplo, Fortunata, mujer de mala reputación, llama marido a Juan, haciendo hincapié en sus sentimientos; de otra forma, si le gustara el vicio, se entregaría a varios hombres y no al mismo. Es más, el acto del robo sacrílego de Mauricia al sagrario se puede interpretar más bien como un acto de reconciliación entre una madre y su hijo y no de profanación. Mauricia quiere devolver el hijo a la Virgen María, la madre que ha perdido a su hijo crucificado. La clave de esta acción es el dolor que viene de la separación de madres e hijos, que se convierte en estado de perturbación mental, porque Mauricia es madre y ha sufrido la pérdida de la hija que vive con la hermana. Mauricia es una madre que no puede mantener a su hija, ni puede criarla porque está mal. Es una mujer que no puede ver a su hija, ni puede tener otros hijos porque tiene problemas de alcoholismo. Es una mujer que ha perdido su femineidad, la naturaleza la ha dañado al nacer, porque tiene una enfermedad mental que la hace enfermiza, colérica e infeliz.



Comparte con las otras protagonistas la síndrome de la maternidad frustrada: Fortunata ha perdido el primer hijo nacido de Juan; Jacinta está obsesionada por los hijos que no puede tener. La estructura de la novela galdosiana se basa en la lucha entre estos componentes de la vida real, que en resumidas cuentas no es transparente, porque se compone de muchas realidades. Los personajes que superan los límites que impone la naturaleza se equivocan y están condenados a la muerte, al castigo de por vida. En la ideología galdosiana, el esquema cervantino se respeta, por lo cual se mantiene que el hombre es un ser natural, y forma parte de ella. Si el hombre descuida las leyes que le impone la naturaleza, se auto condena a la alienación y a la destrucción (Pérez Galdós, 2005: 178). Américo Castro ha estudiado la ideología cervantina, de raigambre humanista, cuyo origen es neoplatónico, explicado en los *Diálogos de amor*, de León Ebreo. Por Cervantes la naturaleza es un apoderado de la Divinidad, un demiurgo que hace de Dios (Castro, 1980: 161), por ende es inmanente, perfecta y coherente y contra ella es imposible luchar. Ha distribuido el bien y el mal entre los hombres. Cada individuo ha recibido de ella una mística esencia que se cumple fatalmente. De aquí la enfermedad de ademán familiar que se hereda es una condición que por naturaleza no se puede variar. (Castro, 1980:167). La suerte de ambas mujeres plebeyas pues es idéntica, como mantiene Gullón: ambas son pobres, seducidas y cosificadas, la sociedad las destruye y en su lecho de muerte envía un emisario para guardar las formas y asegurarse que puedan morir arrepentidas. Tanto Mauricia como Fortunata no necesitan las palabras consoladoras del cura ni las prédicas de la santa Guillermina. A la muerte de Mauricia, se diría que Fortunata es la reencarnación de la fallecida (Gullón, 1970: 165). No está de más decir que hasta 1850 por cierto la novela realista parece aborrecible porque así la interpreta la opinión pública que es bastante remilgada (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1981: 118); en su ideario, la novela realista se asocia al repugnante mundo marginado de los pobres, ya que la finalidad de estas novelas realistas era denunciar las hipocresías de la burguesía y quebrantar sus valores como la familia, la propiedad privada, para acercarse a posturas democráticas y también socialistas. Por tanto, Galdós publica una novela donde las mujeres son casi todas *desgraciadas*, a excepción de Jacinta, que todavía tiene sus sombras y debilidades, como la esterilidad, que según el decoro de su propia clase social es casi una infamia. Asimismo, la tradición castellana del siglo XIII, *La Celestina*, en pleno siglo XV, como también la picaresca, en el siglo XVI, era considerada escabrosa, por



ende, la mayoría eran obras anónimas que evitaban la censura. Pues bien, si se respeta la postura regeneracionista, se llega a la conclusión que, así como Fernando de Rojas y Miguel de Cervantes intentaron escapar a la censura con sus alegorías y sátiras encubiertas, Galdós en el caso de *Fortunata y Jacinta* lanza su crítica encubierta y organiza su novela basándose en un enredo folletinesco a primera vista, que, en rigor de la verdad, tiene un sentido mucho más profundo, porque es una evidente denuncia de los males de la sociedad burguesa que van a hundir el país. Cabe destacar que Galdós crea muchas escenas donde Mauricia habla a solas con Fortunata, creando unos diálogos trascendentes y se piensa que esto responde a una decisión tomada con conciencia. No debe olvidarse lo que el propio escritor escribía en el prólogo de *El abuelo* (1897), novela dialogada que con el tiempo será también drama, lo mismo que *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889):

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. [...] Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza (Pérez Galdós, 2001:5).

Galdós busca un medio para ocultarse, reduciendo la “mediación extraña” del artista, pero advierte que, en realidad, un autor nunca desaparece de su relato: la objetividad narradora de ciertas escuelas son únicamente banderas literarias. Mauricia, por su parte, martillea a Fortunata con sus afirmaciones: «Porque te lo digo yo», asumiendo el papel de confidente *celestinesca* de la ingenua amiga a la que anima a romper la moral convencional. Es mentirosa, porque cuando dice que se casa no es verdad. Ella es prueba aún más de que la naturaleza no se puede cambiar; la tentativa de salvarse y de regenerarse espiritualmente redimiéndose y aceptando las posturas burguesas, fracasa en el Convento de las Micaelas; Mauricia no se conforma con las normas del Convento, se emborracha, insulta a las monjas, lo que le causa la expulsión final, volviendo a ejercer como prostituta por la calle. Ahora bien, estos personajes femeninos protagonistas de grandes dramas interiores escapan de la grosera

caricatura dual de la mujer que es virgen o prostituta, sin más. Pues bien, el discurso galdosiano está centrado en denunciar el apetito de poder y la incompreensión de la Iglesia ante el problema femenino. Cabe decir que las mujeres que protagonizan la literatura del siglo XIX son de otra clase de mujer, quien generalmente ofrece aliciente de tipo sexual, cuyas características personales estriban en el egotismo que las impulsa a colocar sus pasiones por delante de la familia. A causa de sus pasiones están dispuestas a perder la honradez, la respetabilidad y a sufrir las consecuencias que se traducen en aislamiento o escarnio por parte de la sociedad y finalmente en el suicidio o en la prostitución, como en el caso de Emma Bovary, Anna Karenina, Isidora Rufete en *La desheredada* (1881)⁴. Estas “perversas mujeres” concretamente rompen el orden establecido del viejo régimen para buscar la libertad, el deseo de realizarse sensual o intelectualmente, que les es inaccesible, a pesar de perseguirla movilizandolos mil recursos de su propia naturaleza. Su fracaso desvela una realidad compleja donde existe solo el bipolarismo, rebeldía o bien sumisión al marido o al amante ausente o indiferente, por lo cual la mujer cae en la desesperación porque es perjudicada por su conducta inmoral (Michaud en Duby y Perrot, 1993: 160-161; 174). Varios perfiles tiene Mauricio, ya el de pecadora, ya el de arrepentida, ya el de madre frustrada, ya el de amiga sincera, ya el de tentadora, ya el de bestia, con el rostro verde en ocasiones, doblada en el suelo, produciendo silbidos agudísimos o bien dando gritos sin que nadie la pueda parar. Después de que la han echado a la calle, Mauricio está de visita a Fortunata recién casada, instigándola a volver a tener relaciones amorosas con Santa Cruz; como si se tratara de un hechizo, Mauricio teje su tela de araña para que Fortunata caiga en la tentación de lo prohibido otra vez, en defensa también de sus ideas y de las leyes de la naturaleza que defiende frente a la convención moral y social, quebrantando las leyes de la decencia que son las leyes sociales. Fortunata, volviendo a ser amante de Juan, transgrediría la santidad de su matrimonio y del matrimonio de Juan. Efectivamente, Fortunata volverá una segunda vez a Juan, en 1874, cuando con el golpe de estado de Pavía, las clases

⁴ Isidora Rufete reúne una serie de determinaciones que amenazan su libertad: origen, educación, sexo, que siguiendo el modelo naturalista francés de Emma Bovary o el ruso de Anna Karenina, la arrastran hacia el abismo de la prostitución; con todo, es una novela original, porque gracias a los retratos del hermano de Isidora y de Pecado, encontramos rasgos típicos de la picaresca y de *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, como la pillería, la delincuencia callejera. En este sentido, la tradición española se funde con el momento histórico que está viviendo el propio escritor y Galdós pretende hacerse portavoz de un mensaje social a favor de las reformas educativas al estilo krausista-institucionista. Para profundizar el tema se lea Varela Olea, 2017:79.



populares ya no cuentan nada. Y no es casualidad. *Mauricia* sabe manipular las emociones de *Fortunata* y utiliza un lenguaje conminatorio: «lo que te digo», «tú mira bien»; nótese el símbolo del botón blanco y con cuatro agujeritos, que es augurio de un hecho amoroso importante según *Mauricia*, quien lo considera buen agüero. El botón es un botón de ropa íntima y dice mucho de la carga erótica que habrá entre *Fortunata* y *Juan* al encontrarse otra vez (Ortiz Armengol, 1987: 367)⁵. *Mauricia* se presenta en casa de *Maximiliano* y *Fortunata* bien vestida, llevando pañuelo de seda de colores encendidos, falda de tartán de lana y calzada con zapatos de lujo, sin duda pagados por Santa Cruz. *Mauricia* ahora es hechicera, ya que pone delante de *Fortunata* la imagen de *Juan* y la embriaga con mucha palabrería. Toda la escena es parecida a un encantamiento que tiene el objetivo de convencer a *Fortunata* a ceder a la tentación. *Mauricia* expresa su filosofía sencilla no razonada que se basa en la pasión vitalista «lo que debe pasar, pasa». Además, patentiza fuerza de carácter cuando dice «A mí no me puede nadie [...] Soy *Mauricia la Dura*». *Fortunata* encuentra respaldo en su amiga, la va a imitar de forma no razonada cuando afirma que: «Yo soy *Fortunata* [...] Yo no me civilizo ni quiero». *Mauricia* no perdona las infidelidades, de hecho asegura poder agarrar a la mujer que le quite su hombre y *Fortunata* parece aprender la lección moral de su amiga cuando ya muy débil, después de dar a luz, se enfrenta con *Aurora Samaniego* para saldar su cuenta. Más adelante, en su lecho de muerte, *Mauricia* dice que en el otro mundo pedirá a Dios que *Fortunata* muera pronto para seguir con ella. Eso refuerza la convicción de que la personalidad insana y monstruosa de *Mauricia* va a cambiar la conducta de *Fortunata*, quien se rebelará a la vida y morirá, consolada por asegurar el futuro social de su hijo, cuya entrega según *Tuñón de Lara* es más bien símbolo de la alianza entre Tercer y Cuarto Estado (*Tuñón de Lara* 1989: 550). Sin embargo, se piensa que la entrega es inevitable y no es símbolo de libertad sino de avasallamiento. Entonces, las muertes de las dos mujeres son la demostración del pueblo que no tiene más remedio que rendirse a la burguesía arrogante. De hecho, *Mauricia la Dura* es una rebelde, y si se da por buena la fuerte presencia del krausismo-regeneracionismo en

⁵ En veinte ocasiones se mencionan los botones en esta novela, dándoles un significado erótico, ya cuando anticipan escenas de intimidad entre *Juanito* y *Jacinta*, ya cuando preparan a escenas de intimidad entre el *Delfín* y *Fortunata*. *Pedro Ortiz Armengol* ha estudiado bien cada detalle de la novela, como los significados venusinos de un botón que por su función de abrochar y desabrochar, por su forma y color son símbolos a ciencia cierta de erotismo. Se lea al respecto *Ortiz Armengol*, 1987: 242, 292, 295, 315, 329, 367, 397, 441, 450.

esta novela, se acepta que la figura de *la Dura* es central y tiene un papel determinante por el curso de la historia; es la metáfora del pueblo olvidado, que apenas sabe expresar sus ideas, pisoteado por los burgueses que arrastran todo lo que puedan durante la Restauración. Un ejemplo de personaje burgués decimonónico que se enorgullece con la Restauración es Don Baldomero, quien piensa que el pueblo debe ser domesticado y entrar en el aro, o sea mantenerse dentro del Orden establecido, en una estructura social y en un orden moral inmovilistas (Tuñón de Lara 1989: 543). No me parece casualidad que las muertes de las dos mujeres del pueblo coincidan con la promulgación de la Constitución de 1876, que rechazó totalmente la participación del pueblo a la política, fortaleciendo el poder de la burguesía y dando vida al proletariado urbano (Pérez Galdós, 1997: 43-44). La defensa del Orden moral es lo que apoyan los Santa Cruz y los amigos de Eloísa en *Lo Prohibido* (1884), entrar por el aro es en el caso de las malas mujeres entrar en las Micaelas para redimirse y encontrar un marido quien las proteja para luego ser más libre, según lo que dice Juanito a Fortunata: «porque así eres más libre y tienes un nombre. Puedes hacer lo que quieras, siempre que lo hagas con discreción» (Tuñón de Lara 1989: 543-544). El Estado que gasta más de lo que ingresa con la burguesía al mando, que compra y vende, que se desvive por lucir blasones de nobleza y que tiene ideales del siglo XVI pero coches del XIX, es el protagonista de la Restauración, de donde se desarrolla el alto funcionario de Estado, que cesa cada vez que cambia el gobierno, desperdiciando sus recursos y destruyendo su aparato administrativo (Tuñón de Lara 1989: 546-547). En definitiva, Fortunata y Mauricia son mujeres celestinescas, alcahuetas modernas porque son los marginados que dan miedo, que viven olvidadas por la sociedad. Cabe destacar que Melibea para gozar su amor libre, tiene que rebelarse contra la ley de su clase social, impuesta por el padre Pleberio. De la misma forma, la doctrina burguesa del siglo XIX dicta sus condiciones en el campo amoroso: exige que el amor se base en una unión patrimonial y también espiritual como recomienda el cura Rubín a Fortunata. Cabe destacar que la sexualidad en el siglo XIX todavía es vista como un conflicto dialéctico, que lleva a la sumisión, en el caso de Jacinta, cuando no a la muerte, en el caso de Fortunata y Mauricia. El amor pues tiene una connotación negativa, es interés o bien instinto salvaje que choca con la razón, tanto en *La Celestina* como en *Fortunata y Jacinta*. Símbolo de este amor trágico en la novela de Galdós es el huevo crudo, como el halcón en la huerta de Melibea es símbolo del amor pasional de Calisto. La



pasión devastadora de Melibea corresponde al amor incondicional, fuerza ineludible, de Fortunata, quien declara que «-Yo soy muy tonta contigo, pero no lo puedo remediar. Aunque me pegaras, te querría siempre». Fortunata y Mauricia no saben dominar sus pasiones, no entienden de leyes ni aprecian qué la realidad exterior pueda ejercer control sobre ellas. Fortunata cree que las cosas se vuelven un día lo que deben ser, y hasta llega a soñar que Juan es de su mismo nivel social y que ella trabaja para darle de comer. La historia se hace visionaria, la realidad distorsionada, como en el caso de la imposible relación amorosa de Fortunata con un señorito.

2. EL SENTIDO DE LOS SUEÑOS Y LA TRADICIÓN CERVANTINA

Por su parte, Mauricia la anima a que no renuncie a sus sueños, porque «lo que una sueña tiene su aquel». El sueño tiene un papel importante en la novela, y cabe destacar que la burguesía, excepto Jacinta, no sueña nunca. El sueño es vida y los personajes sueñan despiertos. Bien se puede tratar de alucinaciones como las que se describe en *Ángel Guerra*, bien de casos de insomnios, como los de Jacinta o de Moreno Isla. Escribe Gullón con respecto al sueño, que a través de éste el autor expresa lo que de otra forma no se atreve a decir (Gullón, 1960:171), y esta afirmación encajaría con la denuncia encubierta de la realidad, al estilo cervantino en el sentido de que el sueño se confunde con la realidad casi siempre, ya en el caso de Fortunata, ya en el caso de Maxi, ya en el caso de Moreno-Isla, ya en el caso de Guerra. Los sueños se proyectan sobre la vida como una influencia que acaba imponiéndose a los sentimientos (Gullón, 1960:169). El propio Galdós en *Misericordia* (1897) definía los sueños como «cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste». En el sueño se revela un mundo secreto, que actúa sobre el cotidiano. Aunque oscilando entre la duda y la creencia, Galdós cree que el hombre se divide entre estos dos mundos (Gullón, 1960: 170-171). El insomnio de Guerra cuando su hija está por morir, es un momento de revelación: es cuando entiende que su vida debe cambiar, que le falta algo. Como bien explica Gullón, en su delirio, Guerra baraja ideas locas, como salvar a su hija ofreciendo a cambio la vida de la amante; cree que su madre quiere llevar consigo la niña para que no asista a la inmoralidad paterna. Entiende que ya no ama a Dulce y que su amor debe ser diferente, más puro; la muerte de la hija lo acerca a Leré (Gullón, 1960: 197). Es interesante destacar lo que mantiene Ricardo



Gullón con respecto al sueño/alucinación *celestial* de Mauricia, quien ve a la Virgen; según Gullón la alucinación se debe a la excitación alcohólica, una crisis histérica que linda con la demencia, que llega a su clímax con el robo sacrílego, provocado por la borrachera. Galdós, según esta teoría, daría verosimilitud al episodio añadiendo el elemento racional que es el coñac (Gullón, 1960:185). La alucinación es una condición ambigua, secreta, la que deja vacilantes a los personajes de Galdós. Mauricia padece la falta de su hija y no sabe cómo afrontar el dolor que le causa, por ende se refugia en el alcohol. En palabras de Gullón, es un momento en que la persona ni está dormida ni despierta, un estado crepuscular, en que no se sabe si se vive la realidad o el sueño. Es lo que experimenta Guerra cuando sigue al cabritillo, y Mauricia cuando ve a la Virgen. Fortunata y Mauricia son soñadoras por naturaleza, no pueden alimentarse, no pueden alimentar a sus hijos. El propio Guerra no se alimenta a veces, y las preocupaciones lo regentan. Parece razonable ver en Mauricia y en Guerra un paralelismo con Don Quijote quien enloquece a causa del mucho leer y el poco dormir. Igual que Mauricia, Fortunata es una criatura alucinada, que mezcla el sueño con la realidad; sueña con volver a Juanito, ya pobre, por tercera vez, y de veras lo va a encontrar. Las dos mujeres creen que las leyes de la naturaleza superan las de la sociedad. Nacidas sin el respaldo de la sociedad, de padres sin instrucción ni decencias, hijas sujetas a las normas de la sola naturaleza, viven del instinto y siguen las únicas leyes que reconocen. Sin duda, se han criado como el buen salvaje, como bien mantiene Arencibia: «La personalidad de Fortunata es de una primitiva simpleza: era “muy accesible a la emoción, [...] El pueblerinismo del personaje resulta caracterizado también por medio de un claro indicio: las comidas» (Arencibia, 1990: 45); su índole es mansa pero pueden alterarse si la sociedad las amenaza. Juanito define a Fortunata inocentona, una salvaje (Arencibia 1990: 43). De tanto sufrir y por falta de alimentos, Mauricia y Fortunata, al igual que Don Quijote, paladín de los desgraciados y de los indefensos, intentan vengar los entuertos que sufren porque viven en un mundo ideal que no corresponde al real. Han pecado según la sociedad que las ha condenado para siempre, porque cree que volverán a pecar. Al final, la misma naturaleza se les hará maligna y la vida les dará el castigo porque:

No contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos lo corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables



que no entendemos, y, cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella, como el mar estrella a los que pretenden gobernarlo. Esto me lo dice mi razón [...] (Pérez Galdós, 2005: 1211).

Estas palabras de Maxi sintetizan el sentido trágico de la novela; el amor y naturaleza son elementos indivisibles. Maxi define el amor «la ley de las leyes» y declara que «al amor no se le dictan leyes»; Fortunata afirma que: «el cariño no depende de la voluntad, ni menos de la razón», «nada que se relacionase con el amor era pecado». Mauricio *la Dura* afirma que: «Vete arrepintiéndote de todo, menos de querer a quien te sale de *entre ti*, que esto no es, como quien dice, pecado». Pues bien, el problema principal tanto para Cervantes como para Galdós es conocer la realidad y actuar en consecuencia. Sin embargo, la realidad es vaga, no transparente; por ende, existen dos mundos, que se confunden. Galdós se percata de que la derrota de sus personajes se debe a que no saben captar la realidad, y quedan atrapados en el fatal mecanismo (Pérez Galdós, 2005: 197-199). El realismo galdosiano se basa en una interrelación dialéctica entre el mundo interior y exterior de los personajes, presente en toda la obra de Cervantes; el escritor pretende denunciar, poniendo entre interrogantes a sus personajes y la realidad (Pérez Galdós, 2005: 81-82). Mauricio *la Dura* es decisiva en el despertar en Fortunata una formación más que Evaristo Feijoo, ya que en el momento de su muerte, le dice:

De todas las personas que veo aquí, la que me gusta más eres tú. Te quiero más que a mi hermana. Lo primerito que he de pedirle al Señor cuando me meta en el Cielo, es que te haga feliz, dándote lo que es muy retuyo, lo que te han quitado.... [...] «Porque tú has padecido.... [...] La pobre siempre debajo, y las ricas pateándole la cara. Pero déjate estar, que el Señor te arreglará, haciendo justicia y dándote lo que te quitaron. Lo sé, lo he soñado ahora, cuando me dormí pensando que me moría y que entraba en el Cielo escoltada por la mar de angelitos.... [...] Y yo, *mismamente* le he de decir a la Virgen y al *Verbo y Gracia* que te hagan feliz y se acuerden de las amarguras que has pasado.» (Pérez Galdós, 2005: 933-934).

La muerte de *la Dura* la desanima mucho, por guardarle más respeto y apego que a los demás personajes:

¿Pero a quién me volveré ahora? ¡Dios mío, qué sola estoy! ¡Por qué te me has muerto, amiga de mi alma, Mauricio...!¡Por más que digan tú eras un ángel en la tierra, y ahora estás divirtiéndote con los del cielo, y yo aquí



tan solita! [...]¿Qué es de mí? [...] Mauricia, no estés más entre las ánimas benditas, y vuelve a vivir...Mira que estoy huérfana, y yo y los huerfanitos de tu asilo estamos llorando por ti...Los pobres que tú socorrías te llaman. Ven, ven.... (Pérez Galdós, 2005: 981-982).

Por estas razones, la *monstruosidad* no solo afecta a las protagonistas, sino a la novela misma, puesto que los personajes oscilan entre sueño/alucinación y realidad; en la imaginación de Fortunata, Mauricia se confunde con Guillermina Pacheco. Su estrecha relación es muy parecida a la de Celestina/Areúsa, donde siempre el interés particular está por encima de todo. Asistimos a una realidad decepcionante donde no se saben qué son las normas y para quién valgan, donde hay demasiados cambios de posturas políticas de la burguesía, y los ricos pueden permitirse lo que les da la gana. Después de la muerte de Mauricia, el carácter de Fortunata se inclina hacia el mal genio de la amiga desaparecida, como en su conversación con Guillermina Pacheco. En rigor de la verdad, su adoctrinamiento en las Micaelas solo le ha abierto los ojos para comprender su condición de marginada.

2.1 La reelaboración del mito de Dulcinea del Toboso: Leré

Ahora bien, el segundo personaje que ha hecho cavilar la crítica es Leré, la mujer que protagoniza *Ángel Guerra*. Se ha destacado la gran espiritualidad de Leré que según Correa es «una figura femenina de estirpe teresiana que se caracteriza por su vocación auténtica, voluntad indomable, derechura de miras y serenidad alegre y confiada» (Correa, 1970: 147-148). En primer lugar, me parece interesante destacar lo que Valis M. Noël dice con respecto a *Ángel Guerra*, que define «una *novela monstruo*, por su forma desproporcionada que desmiente lo natural que era el principio regulador según el gusto del tiempo» (Valis 1988:2). En segundo lugar, el propio Pérez Galdós define dicha novela «endiablada, compleja y laberíntica» (Pérez Galdós, 2009: XIII). Valis pone en evidencia que abundan los personajes *monstruosos* en la novela, como los hermanos de Leré (Valis, 1988: 4) pero se debe añadir que en el mismo título se entresacan elementos nuevos y poco comunes. Galdós efectivamente suma deliberadamente dos palabras antitéticas: el ángel, que es símbolo de paz, no se asocia al concepto de guerra que es todo lo contrario según el pensamiento occidental. Por tanto, Galdós decide crear una nueva dimensión que es la imaginación, que se combina con la monstruosidad. La



capacidad de imaginación de Galdós ha sido siempre importante para él y ya se ha dicho que el sueño así como la alucinación se origina de la imaginación. Además, hay cierto parecido entre algunos personajes de *Ángel Guerra* y los de *Fortunata y Jacinta*: se trata de Dulcenombre, la concubina de Guerra sin instrucción y de pobre origen, tal y como Fortunata. Así bien, se podría mantener que en *Ángel Guerra* Galdós plantea la historia de dos seres anormales cuales Ángel y Leré, el primero un rico burgués que juega a hacer la revolución, viviendo en el pecado con una mujer; la segunda, una mujer fuera de lo corriente, la “mujer de los ojos temblones” que no se puede enmarcar en el cliché de mujer-ángel del siglo XIX ni tampoco en el de ser perfecto y místico. Es una mujer que se vale de sí misma, no aparenta una fe hipócrita y falsa; Leré siempre ha cultivado una afición extremada por la fe ya de pequeña, ha vivido una vida familiar muy dura por el vicio de la bebida del padre, sufre la violencia de éste y asiste a la muerte de los primeros cuatro hermanos. Tiene un hermano deforme y otro que es un prodigio; vive con un padrastro igual de violento que su padre. Leré da dos explicaciones posibles, la biológica y la imaginativa por el defecto a los ojos. Sea como fuere, el resultado va contra la naturaleza y resulta asombroso a los sentidos humanos porque es algo que trasciende la norma, porque rompe la ley de la Naturaleza. Ángel y Leré han repudiado su naturaleza y sus progenitores: Leré el padre, Guerra la madre, e intentan volver a empezar. Se piensa que hay que cuestionar la santidad de Leré, mantenida por Correa, porque esta mujer evita el contacto con la realidad refugiándose en sus Ideas morales muy estrictas y por tanto se niega a la lucha que impone la realidad de todos los días. Precisamente, Correa mantiene que es figura que debe mucho al pasado místico español, cuya característica era la lucha constante, la total ausencia de miedo, el dominio total de la personalidad que según Santa Teresa confiere plena libertad a la persona. Esta seguridad se conquista con la entrega total a Dios, que equivale a recorrer el camino real, al que se refiere Santa Teresa en *El Libro de la vida*, en *Obras*, I, p.825 (Correa, 1970:148). Sin embargo, la personalidad de Leré es sospechosa porque parece expresión de la herencia familiar; Galdós introduce al mismo tiempo también la enfermedad monstruosa del hermano, que es herencia del alcoholismo paterno (Pérez Galdós, 2009: XXI). Por eso, no extraña pensar que Leré viva también en un estado de delirio maniático que podría confundirse con la fe. Según esta interpretación, Leré es una mujer *monstruo* que oscila entre lo humano y lo divino, porque su

planteamiento no es lo normal de un ser humano. La toledana aparece en la narración por primera vez en el apartado II del capítulo III, titulado La vuelta del hijo pródigo; ella se muestra «entre severa y bromista», procurando en Ángel Guerra cierto estado de confusión, debido a que las pupilas le tambalean con frenesí. En el apartado III el narrador presenta este personaje de una belleza poco convencional, con solo veinte años, soltera, procedente de Toledo, que hace de institutriz a la hija de Guerra. En definitiva, es una mujer nada corriente, que hasta tiene una profesión, cuando pocas mujeres podían acceder a la educación. Leré es humilde y aseada, tiene una gran fe, que asombra el sentido humano. Hace al caso citar las palabras de Guerra a tanta demostración de fe ciega:

-No creas- le dijo Ángel en una de aquellas polémicas por él provocadas- que me disgusta notar en ti esa firmeza de convicciones, esa fe ardiente, ciega, como debe ser la fe, y capaz de llevarse tras sí las montañas. Yo no creo lo que tú crees; pero me da por admirar a los que creen así, con toda su alma, sin hacer de la fe una máscara para engañar al mundo y explotar las debilidades ajenas. [...] Lo mejor sería que hubiera en cada persona una medida o dosificación perfecta, de lo material y lo espiritual; pero como esa ponderación no existe ni puede existir, prefiero los desequilibrados como tú, que son la idea neta, el sentimiento puro. Porque no hay que darle vueltas, querida Leré: una idea, la idea tiene más poder que todo el pan que puede fabricarse con todo el trigo que hay en el mundo (Pérez Galdós, 1986 I: 119).

Leré tiene “artes celestiales o demoníacas” típicas de las criaturas *monstruosas*, tal y como Celestina, pero paladina del bien en este caso; es capaz de amansar la soberbia de su dueño Guerra, que se deja cautivar por su carácter. Leré es de recta conciencia y de tesón admirable, pero no se conforma con la sociedad, afirma que no le interesa nada de novios ni de matrimonios, a que tiene repugnancia, descuida de todo hombre, no tiene apetito sexual alguno, rechaza en absoluto sus atributos femeninos como su pecho abundante y se refugia en el mundo aislado de la congregación del Socorro, donde se siente protegida. Quiere encaminarse en la vía del enclaustramiento y predica que hay que imitar a Jesucristo, que hay que amar a los que se aborrecen, pisoteando el orgullo personal, para lograr la paz, el gozo y la divinidad, como sugiere a Guerra (Pérez Galdós, II 1986: 361). Se le aparece la Virgen, igual que le pasa a Mauricia *la Dura*; su aparición responde a una alucinación propia de una



persona con trastornos mentales, y además es un hecho misterioso que deja perplejo al lector, porque se asiste a una visión seguida de la aparición, por sorpresa, de la madre, como si se tratara de algún tipo de predicción. Así, no se piensa que Leré sea una mística, sino más bien una persona con trastornos neurológicos, que determinan estas alucinaciones entre sueño y realidad, tal cual Mauricia; baste pensar que Leré no duerme en una cama como todos los individuos normales, sino duerme tumbada por el piso:

»Pues sí, señor, se me apareció la Virgen y me dijo: «Pobrecita, tú has nacido para padecer y ser esclava. Alégrate, que la mejor de las voluntades es obedecer siempre, y la mejor libertad no tener ninguna, y esperar sólo trabajos, obligaciones, molestias y, en una palabra, esclavitud. De niña, fuiste sometida a mil pruebas difíciles. Mujer, sometida serás a mayores pruebas. [...] Desprecia la felicidad, y humíllate siempre, pues siempre has de ser sierva...» [...] Pues verá usted: otra noche se me apareció mi madre y me dijo: «Hija de mi corazón, me he muerto. Reza por mí y no te cases nunca.» Al día siguiente supe la muerte de mi madre, ocurrida repentinamente. (Pérez Galdós, 1986 I: 125).

Frente a esto, hay que destacar que Galdós da voz propia a sus mujeres y en este caso a Leré, por lo cual el lector aprende los pensamientos de la joven a través de su monólogo interior. La relación entre Guerra y Leré es parecida a la de Fortunata con Mauricia; Guerra renuncia a la política y a su antiguo proyecto de abrir un periódico; Guerra está bajo un hechizo amoroso aunque es rechazado por Leré, y no renuncia a ese amor, aunque sea solo platónico. «Es figura de otros tiempos» (Pérez Galdós, 1986 I: 285), piensa Guerra y en su mente Leré se convierte en puro espíritu, un ser ideal tal cual Dulcinea del Toboso, como el mismo Galdós afirma en el texto. Es la Dulcinea galdosiana que permite al protagonista llegar a la contemplación de Dios y de la Virgen:

La humilde novicia del Socorro era ya, transcrita y estampada en su imaginación, el estímulo de todos sus actos, desde los más insignificantes a los más trascendentes. 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 los que Ángel en su monja soñaba. Porque aquellos andantes aventureros veían a sus damas simplemente hermosas, y cuando más, castas como los serafines; pero

Ángel veía a la suya hermosa sobre toda ponderación, de una honestidad y pureza absolutas y, además, con una ciencia que dejaba tamañitos a todos los padres de la Iglesia. Esta pureza y este saber divinizaban a sus ojos el rostro de Leré, si no vulgar, tampoco dechado de belleza; [...] Y para llegar a la última embriaguez de idealización, representábase el traje de la novicia del Socorro, en la realidad bastante prosaico, como el más elegante que imaginarse podría, no con esta gentileza sensual de la mujer del siglo, sino con otra muy distinta, cuyo secreto hay que buscar en la iconografía cristiana y en sus mejores intérpretes, los pintores religiosos. Tales delirios no estorbaban la oración que a la Virgen dirigía con toda su alma: «Señora y Madre mía, tú me infundes valor sólo con dejarme llegar hasta ti; hácesme comprender que la injusticia no triunfará, y me alientas a defender la inocencia, aplastando las cabezas de los discípulos de Satanás que andan por el mundo. Leré no saldrá de aquí, porque al dejarla salir viene a ser como declarar la culpable. No, no puede ser. Los que la condenan a ese estúpido destierro tendrán que humillarse ante ella y confesar y declarar en alta voz su pureza intachable. ¿No es verdad, Señora y Madre, que tú quieres esto y me ordenas que así lo disponga? Y para llegar a este fin de justicia, ¿qué debemos hacer? [...] Defenderemos a Leré por los medios materiales que correspondan a la violencia que con ella se quiere ejercer. En esto no puede haber ofensa de Dios ni de ti. Dios permite que en la Humanidad se consumen actos de fuerza y que se derrame sangre para impedir el mal. [...] Leré está llamada a muy altos destinos. Por ella y para ella fundaré yo la Orden más grande, más bella, mejor armonizada con los tiempos que corren. No será mía la gloria, sino suya, pues no soy más que un tosco intérprete de su hermoso espíritu. Pero tal mujer no puede ni debe prestar obediencia a las que han nacido para ser sus inferiores; y yo, con tu divino auxilio, la redimiré de esa oprobiosa tutela monjil, y la pondré en el eminente lugar que le corresponde.»(Pérez Galdós, 1986 II: 419-421).

A primera vista, Leré presenta todas las características propias de una mística: la buena voluntad, el fuerte deseo de anulación de sí misma para unirse a su Creador, la capacidad ascética; no tiene temor a la enfermedad ni al mal ni siquiera a la tentación; sin embargo, si se observa atentamente se ha creado una regla que es solo teoría porque es irracional y contraria al sentido de la lógica humana, cuando prescribe que cada entuerto hasta la violencia sean tolerados:



-Quiero decir que la fundes tú, y luego entrarán otras a ponerse bajo tu autoridad. - ¡Autoridad yo! ¡Qué locura! ¡Autoridad quien ha nacido para la esclavitud! (Pérez Galdós, 1986 I: 281).

Acostúmbrese, como yo, a la idea de que cuantos infortunios vengan sobre nosotros los merecemos; considere que cada día que pasa sin enfermar, sin rompernos la crisma o quedarnos a pedir limosna, es un favor muy señalado. Cuando viene el mal, no hay que pensar que se nos castiga, sino que dejan de protegernos (Pérez Galdós, 1986 I: 282).

Yo acepto con alegría todas las cruces que el Señor quiera echar sobre mí, y si mañana tuviera que pedir una limosna por las calles, y me encontrara toda baldada, llena de úlceras o de lepra asquerosa, no estaría menos tranquila que ahora con salud y el pan asegurado [...] ¿Qué me importan las enfermedades, la esclavitud, los trabajos y el desprecio del género humano, si lo que tengo dentro de mí persiste libre y sano y alegre? ¿Qué me importa causar repugnancia a todo el mundo, si Dios me da a entender que me quiere? (Pérez Galdós, 1986 I: 284).

Así bien, su vocación deja la sospecha de que sea fruto de los trastornos mentales que le ha procurado la conducta violenta del padre y del padrastro, ambos alcohólicos; por ello, no quiere relaciones con el mundo corriente, ni mucho menos con los hombres y al final se aparta de su propia línea que le correspondería según su código mismo. Leré se ha construido una normativa perfecta, pero delante de la amenaza de Zacarías que quiere pegarla, huye y no volverá más a esa casa:

El mal, en cualquier forma que tomase dentro de lo humano, no tenía significación alguna para un alma tan fuerte, tan aplomada y segura de sí misma. El miedo es la forma de nuestra subordinación a las leyes físicas, y Leré se había emancipado en absoluto de las leyes físicas, no pensando nunca en ellas, o mirándolas como accidentes pasajeros y sin importancia (Pérez Galdós, 1986 I: 285).

Algunas tardes volvía Guerra a Guadalupe en ese estado que los místicos llaman de edificación: bullían en su mente planes y proyectos que no era más que las ideas de una mujer queriendo tomar en la mente del varón forma activa y plasmante. Lo que Leré pensaba, debía llevarlo él al terreno de la acción. [...] a Leré correspondía la obra paterna, y a Guerra la gestión pasiva y laboriosa (Pérez Galdós, 1986 II: 333).



Gracias a Leré, Ángel había recobrado las ideas de la infancia, la creencia en lo divino, la seguridad de que la suprema dirección del Universo reside en la voluntad misteriosa de un ser creador y paternal, quien elige a ciertas criaturas y les imprime la divinidad en grado máximo para que descuellen entre las demás y les marquen el camino del bien. De estas almas delegadas era Leré, con quien él había tenido la dicha de encontrarse en días de crisis moral, debiéndole su regeneración, indudable victoria sobre el mal (Pérez Galdós, II 1986: 338).

Por estas razones se piensa que es una conjetura débil mantener que Leré es una interpretación galdosiana del misticismo; antes bien, se trata de una intertextualidad con la misteriosa Dulcinea que se refuerza también por la duda que surge al observar la conducta de Ángel Guerra. La transformación de Guerra deja la sospecha de que su conversión más que religiosa es una conversión amorosa. El amor de Guerra hacia la santa pues es una estrategia para sentirla cercana y se convierte en dependencia; él está dispuesto a invertir dinero en la fundación de una institución filantrópica o bien a construir un Convento y fundar una Congregación como ella dispusiera, y a apartarse del mundo seglar, de la política y sobre todo de la burguesía para sumarse a la vida eclesiástica. No es concluyente hablar de misticismo galdosiano con respecto a Leré, en el sentido de que ni Ángel ni Leré se pueden apreciar como místicos. Tal cual en Cervantes, el amor es un principio democrático que no se preocupa de clases sociales, es un sentimiento igualitario. Y en este sentido Leré es la exaltación del amor espiritual para una mujer, quien permite luchar por la defensa del bien. Leré es Dulcinea/Aldonza, que permite a Guerra ser el caballero de los desafortunados, del perdón incondicional a todas las ofensas, también a costa de la misma vida. En rigor de la verdad, el amor de Guerra para Leré es terrenal, no se trata de amor espiritual, ni tampoco Guerra es un ser asexuado sin impulsos sexuales, porque ya ha tenido a un concubina. Efectivamente Guerra sentirá siempre su sensualidad hasta su agonía final, si se piensa en la visión de la joven monja que le lanza trozos sangrientos de sus pechos. Su pasión por Leré lo conduce a un estado de perturbación mental, de aquí que vive entre la alucinación y la realidad. El amor para esta mujer es un amor sensual que Guerra intenta a toda costa convertir en divino. «Yo no soy yo, soy ella. Ya lo ve usted: me da forma, como si yo fuera un líquido y ella el vaso que me contiene» dice Guerra a Casado (Pérez Galdós, 2009: 12). Guerra, como todo caballero andante, se encuentra en una



Cueva donde debe recuperar el cabritillo perdido; luego aparece Leré inalcanzable, descubriendo su seno para darlo a los monstruosos animales que los cercan. Guerra alterna el sueño a la realidad, vive constantemente una clase de sueños quiijotescos:

Vio a Leré ante sí, con el pecho descubierto, y éste era como manantial del cual aflucía un arroyo de sangre. Sin mirar a su amigo, arrancose un pedazo de carne blanca y gruesa, y lo arrojó al animal [...] Éste pudo advertir que el cabrón devoraba lo que le arrojó la santa [...] se vio entonces acometido de animales repugnantes y tremebundos, culebras con cabezas de cerdos voraces, dragones con alas polvorientas y ojos de esmeralda, perros con barbas y escamas de cocodrilo, lo más inmundo, lo más hórrido que caber puede en la delirante fantasía de un condenado. Todos aquellos bichos increíbles le mordían, le desgarraban las carnes, llenándole de babas pestíferas, y uno le sacaba los ojos para ponérselos en el estómago, otro le extraía los intestinos y se los embutía en el cerebro, o de una dentellada le dejaba sin corazón (Pérez Galdós, II 1986: 552).

Además, si se retoma el significado del sueño, hay que recuperar el sueño cervantino. En *Ángel Guerra*, como también en *Fortunata y Jacinta*, la realidad y el sueño se superponen. Guerra mismo es el *monstruo* que genera sus propias pesadillas. Guerra y Leré, *Fortunata*, *Jacinta*, *Mauricia la Dura* son los hombres y las mujeres cervantinos que crean la realidad/sueño, con sus rarezas, sus manías, sus historias distorsionadas y sus debilidades; en cuanto a las mujeres, hay que destacar que Galdós, que siempre se mantuvo dentro del canon literario sin declararse partidario de ideas feministas, matiza mucho a sus heroínas, introduciendo ecos cervantinos sobre el tema, ya que la mujer y su relación con el mundo varonil estaba ya presente en Cervantes; por ello, no duda en crear historias de mujeres en la España de su época que no contemplaba la mujer como protagonista de la narración. Las mujeres galdosianas son todas *monstruosas* por mirar hacia el futuro con la imaginación. Ortiz Armengol define las novelas de Galdós matriarcales; desde su primera novela, el escritor canario utilizó a una mujer como símbolo de su país: Clara-España, una mujer huérfana de un militar caído en desgracia y de una madre «santurrona» que acaba en un pariente malintencionado. El Bien lucha contra el Mal, Clara representa la España desorientada de 1808. Su idea dominante es que la mujer es el centro de la vida del hombre que es partidario de una Idea, por ello el hombre intenta hacer suya a la Mujer (Ortiz Ar-

mengol, 1987:30), en el sentido hegeliano. Leré, por tanto, es la Dulcinea que representa a una España revitalizada, que ha padecido el maltrato por parte de los burgueses embusteros pero que puede valerse todavía de sí misma si cree en el Amor y abandona el individualismo celestinesco. Porque el verdadero Amor es todopoderoso y puede cambiar las cosas. También en *Celia en los infiernos* (1913) los sueños tienen mucho valor, son mensajes de esperanza por el porvenir, símbolos del regeneracionismo por un mundo igualitario:

-Son sueños de pobre, señora. Condición del pobre es soñar, imaginar arbitrios honrosos para que vengan a su bolsillo los dineros que en otros bolsillos están de sobra. Pienso constantemente en el equilibrio social, que hoy no existe y que debe existir para que tengamos justicia en la tierra. ¿Qué razón hay para que unos carezcan de medios de vida y otros los posean de un modo exorbitante? Por todas partes vemos que la inteligencia y la actividad perecen, y la holganza sin ideas rebosa de bienestar. (Pérez Galdós 2009: 1387).

En concreto, el sueño forma parte de la ilusión de la vida por el escritor canario, que nunca lo niega a sus personajes, a empezar de *La Desheredada* (1881), pasando por *Lo prohibido* (1884). Insisto en el hecho de que el sueño es muy presente en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Ángel Guerra* (1890), *Nazarín* (1895), entre otras obras. *Misericordia* (1897) es la novela donde tal vez el sueño tenga un significado más profundo ya que, en el caso de Benina, los sueños son premoniciones de que algo milagroso cambiará para siempre la vida de estos personajes tan desgraciados, quienes se podrían asimilar al barullo de criados y prostitutas de *La Celestina*, a no ser que estos mendigos tienen un corazón limpio y no son individualistas. Por ello, la caridad y el amor los salvará, regenerándolos.

CONCLUSIONES

En conclusión, *Fortunata y Jacinta* es una crítica muy severa de la España de la Restauración y una crónica de la situación del proletariado o cuarto estado como se define en la novela. Fortunata no puede controlar su propia historia, es infiel a Maxi después de haberle jurado fidelidad delante de Dios. A nada le ha servido la reforma en las Micaelas, porque cuando ve a Juan en su casa, donde ha entrado por la complicidad de la criada, se arroja en sus brazos, bajo el impulso del amor arrebatado que desborda las barreras que



Maximiliano y su hermano han tratado levantar. No puede cumplir con su deber, porque cede a la parte infernal que lleva dentro de sí. Es culpable de adulterio y es echada a la calle. Por lo tanto es bastante evidente que Galdós mantiene escribir un drama de conciencia que ahonda sus raíces en la filosofía hegeliana, tratando el problema de la libertad frente al determinismo, de la conducta moral y del papel imprescindible de la voluntad en la vida humana, el tema del adulterio y del error propios de Cervantes, en concreto, el drama de la voluntad, ya que el hombre vive a medias entre sueño y realidad. Fortunata no puede sustraerse a su debilidad, Juan es un perverso que no respeta el prójimo, solo hace lo que su voluntad le manda. No respeta a nadie ni tampoco a la mujer, de hecho le gusta dominar a la mujer para afirmar su ego, no se cuestiona nunca, es muy creído y paternalista. *Mauricia la Dura* es una mujer perdida, una celestina que pertenece a los batifondos de la sociedad, y es el drama del individuo quien no encuentra salida para dominar los acontecimientos que forman su propia historia. Al final de la novela, Fortunata ya no es una criatura repugnante moralmente, porque ha cambiado las ideas que se había formado y por tanto renuncia a su historia interior, asumiendo otra que no es la suya, sino La Historia que ha ideado la burguesía de la Restauración. Y no es una casualidad que la Constitución de 1876 modificara la legislación sobre el matrimonio civil y no reconociera viables los derechos naturales (Pérez Galdós, 1997:74). Fortunata ha perdido su libertad, ha sucumbido al distanciarse de la realidad, asumiendo los valores burgueses, entregando a su hijo y esto simboliza la tragedia de un país miserable donde la democracia ha muerto y donde es razonable preguntarse si los valores de la familia, el orden, la fidelidad son de verdad valores modélicos o bien son falsos valores, como subraya Maxi con sentimientos quijotescos de justicia cuando descubre las andanzas amorosas de Juan con Aurora:

Al propio tiempo se desbordaba en el alma del desdichado joven un sentimiento quijotesco de la justicia, no tal como la estiman las leyes y los hombres, sino como se ofrece a nuestro espíritu, directamente emanada de la esencia divina. “Esto lo tolera y aun aplaude la sociedad...Luego, es una sociedad que no tiene vergüenza. ¿Y qué defensa hay contra esto? En las leyes ninguna. ¡Ay Dios mío, si tuviera aquí un revólver, ahora mismo, ahora mismo, sin titubear un instante, le pegaba un tiro por la espalda y le partía el corazón! No merece que se le mate por delante. ¡Traidor, miserable, ladrón de honras!” (Pérez Galdós, 2005: 1127).



En muchos de estos personajes, entonces, la idea puede convertirse en obsesión porque su historia personal no encaja en el contexto general de *La Historia*. Fortunata y Mauricia poseen unas ideas suyas, viven en su mundo que se compone de unas cuantas ideas irreales. Galdós recupera el significado hegeliano de idea; el microcosmo de Fortunata se construye en la convicción que nadie pertenece a nadie, que ella es libre aunque se haya casado con Maxi; pues, el individuo es libre de elegir porque solo manda el corazón y no la sociedad. Fortunata sabe que esta vez volviendo a Juan, su pecado la llevará a la perdición. Fortunata cede al amor, enloquecida. Por su parte, cabe preguntarse si de verdad es Maximiliano el loco, ya que conforme avanza su historia, parece que su locura en realidad le da clarividencia, a la manera cervantina. Según Arencibia, Maximiliano Rubín es una de las más atractivas figuras de enfermos o paranormales que encarnó Galdós (Arencibia, 1990: 47). Pasando a la segunda novela objeto de estudio, cabe decir que la escena de la muerte de Guerra es muy reveladora; el personaje a punto de morir se confiesa a Leré que se hizo místico solo porque la ama; renuncia a su utopía caballeresca de ser caballero andante. Tal cual don Quijote, perdona a sus asesinos como caballero cristiano; gracias a esta desviación que ha sido su amor para Leré, Guerra se ha convertido en creyente; el *dominismo*⁶ es otra alucinación, pero de ella viene el amor, que de experiencia personal se ha extendido a toda la humanidad; pues, el mensaje que entrega a su amiga al morir es: «el querer no es pecado», como ya decía Mauricia. La pareja Leré-Guerra en su lecho de muerte nos recuerda a la pareja Fortunata-Mauricia en la misma escena. Leré no ha podido amar a Guerra como todo hombre desea, porque su naturaleza se lo ha impedido y de hecho sigue en su «serenidad augusta», en su misión por su amigo Guerra que habría querido realizar la reforma completa de la sociedad a través de las obras de misericordia. Leré es la encarnación de la voluntad y de la conciencia, del amor incondicional hacia el prójimo. Es la caridad que levantará el país de su decadencia, fortalecido por la pureza de la nueva Dulcinea. Frente a esto, cito este fragmento:

La muerte resuelve el problema de mí mismo, embrollado por la vida. [...] Lo que deseo es que no se aparten de mí las personas que me son caras, las

⁶ Se ha hablado mucho del *dominismo* galdosiano, que exigía una reforma completa del estado social que resulta imperfecto. Esta renovación provocaría un cambio radical en la sociedad, hasta adueñarse de los organismos del Estado. Leré y Ángel son la religión activa de la caridad y no la beneficencia piadosa. Frente a esto, se lea Correa, 1970: 147.



predilectas de mi corazón. Es lo único que se va ganando en este juego de la vida: el gusto y la alegría de amar (Pérez Galdós, II 1986: 635).

En resumidas cuentas, se puede decir que la monstruosidad es la tentativa de la conciencia del hombre de escudriñar la realidad y coger la naturaleza misteriosa de ella, tan difícil y compleja. La España del siglo XIX no logra salir de su estado de abandono, Galdós expresa su decepción e intenta encontrar una solución posible: dejar de lado cada particularismo para empezar desde el principio, volver a lo que ya se conoce, a la tradición española. En *Vieja España* (1907), Galdós según un ideario regeneracionista, recupera el mito del Cid y reflexiona sobre la historia de España; según él, no es el momento de la lucha. Alaba el gobierno de reconstitución de los Reyes Católicos, quienes llevaron a España a un período de esplendor. La añoranza por el pasado y la constatación de la ruina presente sirve a Galdós para denunciar que España necesita afrontar el problema de la instrucción y de la cuestión social. El camino de la regeneración debe empezar desde los tiempos de los señores del siglo XV y de los caballeros errantes y sus heroínas. La solución ya está en el pasado, para salir del atraso hay que dejar la acción guerrera y el individualismo, rechazar el capitalismo, remontar las dificultades de las clases más desfavorecidas, educar y renovar las clases altas mezclándolas con las bajas y finalmente abrazar la caridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENCIBIA, Yolanda, ESCOBAR, María del Prado (1990). *Fortunata y Jacinta: Claves de lectura*. La Laguna: Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones.
- BENÍTEZ, Rubén (1990). *Cervantes en Galdós*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.
- BERKOWITZ, Hyman Chonon (1948). *Pérez Galdós: Spanish liberal crusader*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio, Zavala M., Iris (1981). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*. Madrid: Editorial Castalia.



- CASTRO, Américo (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Edición ampliada con notas del propio autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Editorial Noguer.
- CORREA, Gustavo (1963). «El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós», en: *Bulletin Hispanique*, tomo 65, nº3-4, pp. 284-296.
- (1962). *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid: Gredos.
- (1970). «Tradicón mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97. », *Hispania*, LII, 4, 1970 en PÉREZ GALDÓS, Benito (1973). *El escritor y la crítica*, Edición de Douglass M. Rogers. Madrid: Taurus Ediciones, pp.143-159.
- DE MAEZTU, Ramiro (2004). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina ensayos en simpatía*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación Visor Libros.
- DE ROJAS, Fernando (1996). *La Celestina*, edición de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Ediciones Akal.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (1993). *Historia de las mujeres, Tomo 4, el siglo XIX*, bajo la dirección de Geneviève Fraisse y Michelle Perrot. Madrid: Ediciones Santillana.
- GULLÓN, Ricardo (1966). *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Editorial Taurus.
- (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus Ediciones.
- IGLESIAS, Cristina (2001). «Benjumea y Krause: relaciones para una interpretación esotérica de *El Quijote*» en *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 151-163.
- MARAVALL, José Antonio (1964). *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Editorial Gredos.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1987). *Apuntaciones para «Fortunata y Jacinta»*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1986). Ángel Guerra. *Vol. I y II*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1997). *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas. Vol. I y II*. Edición de Francisco Caudet, Madrid: Ediciones Cátedra.
 - (2001). *El abuelo*. Madrid: Ediciones Rueda, J. M., S. A.
 - (2005). *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*. Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Ediciones Akal.
 - (2006). *Lo prohibido*. Edición de Alda Blanco. Madrid: Ediciones Akal.
 - (2009). *Teatro Completo*. Edición de Rosa Amor del Olmo, Madrid: Ediciones Cátedra.
- SMITH, Alan E. (2012). «*La Celestina* y Galdós: aspectos de la creación y la recreación artísticas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coordinado por Patrizia Botta, Vol.5, Moderna y Contemporánea, ISBN 9788878061989, pp. 127-132.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1989). «Ideología y sociedad en las novelas contemporáneas de Galdós (ensayo de aproximación historiográfica)», *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano, Volumen 2*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, Memoria Digital de Canarias, 2005, pp.537-551.
- UCCIARDELLO, Mariacarmela (2009). «El caso de *Tristana* de Benito Pérez Galdós, en pos de los modelos literarios de *La Celestina* y *Don Quijote*», no 36 de *Isidora*, pp. 7-43, ISSN: 1699-5996.
- VALIS, Noël (1988). «Ángel Guerra o la novela monstruo» en *Revista Hispánica Moderna*, número de 1 de junio de 1988, pp. 1-13.
- VARELA OLEA, María Ángeles (2001). *Galdós regeneracionista*. Tesis Doctoral. Director: Antonio Prieto Martín. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2017). «Preliminares de la moda literaria rusa en España durante el último tercio del siglo XIX» en *Studi Ispanici*, Pisa - Roma: Fabrizio Serra Editore, no di maggio 2017, pp.63-82.
- ZAVALA M., Iris (2012). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española, Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Editorial Anthropos.

