

## INFLUENCIAS CERVANTINAS EN LA DESHEREDADA DE GALDÓS

Alexia Dotras Bravo

CLP – Instituto Politécnico de Bragança

Benito Pérez Galdós conservaba en su biblioteca alrededor de cuarenta ensayos sobre el *Quijote* (Benítez, 1990: 19), algo que no es insólito, si tenemos en cuenta que el modelo para novelar en español en el Realismo no puede ser otro que el cervantino. El siglo XVIII no fue prolijo en narrativa y el modelo previo —inventor o no— de la miscelánea que supone la novela solo puede ser el *Quijote*.

*La desheredada*, de 1881, rezuma escritura cervantina, conscientemente, en relación a todos los componentes narrativos posibles. Desde los personajes, hasta la estructura, pasando por el estilo e incluso como intertexto, la novela de Galdós bebe directamente de la fuente y realiza varios guiños a un lector experto y avezado que debe conocer la obra cervantina. Varios son los críticos que han referido este acercamiento, llamando la atención sobre elementos evidentes como la recreación de los consejos y las cartas del *Quijote*, el personaje de Quijada-Quesada, la capacidad de pintar un personaje con un solo rasgo, a la manera impresionista (Fernández Montesinos, 1968) o los personajes procedentes de la Mancha, el contraste entre la ilusión y la realidad como motivo de la parodia, además de retomar los motivos señalados por Montesinos (Durand, 1974: 191-201, Gordon, 1977: 29-38).

En esta ocasión, intentaré desglosar estos elementos desde una nueva y personal lectura, para poder mostrar con detalle qué puede deberse a la influencia de Cervantes, rasgo a rasgo, y también cuáles son esas referencias conscientes, esa creación del universo poético del intertexto, incluso del macrointertexto de las novelas, que vamos a llamar cervantistas.

El primero de ellos se refiere a los **motivos temáticos**, entendiendo por tal la trama general y también algunos pormenores, más sutiles. *La desheredada* describe la lucha por una herencia que Isidora Rufete libra con la marquesa de Aransis. Apparentemente, nada le debería al *Quijote*, si no fuese porque Isidora Rufete cree ser

nieta de la marquesa por un engaño de su padre y de su tío el canónigo, es decir, ciertos elementos externos originan una percepción mentirosa, que vuelve el juicio a la protagonista. Esta, sin capacidad económica, se aferra a la posibilidad gracias a unos documentos y pruebas escritas sobre su nacimiento, rasgo que confiere racionalidad a sus pretensiones. Por ello, la lógica del personaje no debería rozar la locura como, efectivamente, sí lo hace. Sin embargo, Isidora vive el secreto de su procedencia familiar y el posterior pleito por la herencia como una mujer sin juicio, con una intensidad y una fuerza melodramática que remite casi automáticamente a la novela folletinesca, reminiscencia romántica a finales del XIX. El lector avisado descubre que las obras en las que ella basa el éxito de su novela son variadas. La trama general, entonces, consiste en una relectura de la locura libresco del protagonista en el *Quijote*, pero crítica, literariamente hablando, con la literatura de la época de Galdós, y con la época histórica misma. A esto se le suman pequeños gestos que ponen en alerta al lector, como el peregrinar de casa en casa de Isidora, como don Quijote recorría la Mancha, o la imprenta de Juan Bou, que puede ser un eco de la visita de don Quijote a la imprenta. Esta compone aleluyas, literatura en serie, popular, poco sofisticada: reside aquí una cierta ironía. E incluso se extiende a otras obras; dos pícaros cuyos nombres son similares fonéticamente a Rinconete y Cortadillo: Zarapicos y Gonzalete, (154) que trae reminiscencias generales de la narrativa del siglo de oro.

Pero quizás sean los **personajes** los componentes más evidentemente intertextuales, llegando a ser varios de ellos polisémicos, enriquecidos de significado y portadores de varios personajes cervantinos a la vez.

Para empezar, existe una relación fónica entre “Rufete” y “Quijote”, ambos términos con matices cómicos, y aquí usados con cierto aire de chacota. Los dos son los personajes que pierden el juicio (porque presentan una cierta predisposición al engaño literario) y necesitan de un personaje que les acompañe, Sancho Panza y el padrino. De hecho, ambos son nombres ambiguos, porque Isidora es Rufete, aunque no quiera, y Alonso Quijano desea ser don Quijote y no lo consigue. Son ambiguos y espejo del fracaso identitario de ambos personajes.

Isidora Rufete es una mujer que aparece con una desgracia, un secreto a cuestas, llorando desde la primera página. Heredera de la locura de su padre, al que va a visitar al manicomio en un primer capítulo de expresivo título “Final de otra novela” (que no puede ser otra que el *Quijote*, donde muere el caballero, como en esta), Isidora representa el traspaso de la locura de su padre, en una especie de secuela de la novela cervantina.

Varios son los atributos de don Quijote que se dejan sentir en esta reescritura galdosiana posterior: Isidora también es insomne por una imaginación desbordada, hecho descrito con maneras cervantinas (la cursiva es mía):

Salvo algunas ligeras neuralgias de cabeza, Isidora gozaba de excelente salud, tan solo era molestada de frecuentes y penosos insomnios, que a veces *la hacían pasar de claro en claro las noches*. La causa de esto parecía ser como una sed de espíritu, que se fomentaba, sin aplacarse, de audaces previsiones de lo futuro, de un imaginar hechos que pasarían, que tendrían que pasar, que no podían menos de tomar su puesto en las infalibles series de la realidad. Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construida por la imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio (*LD*: 114).

Recuerda perfectamente al comienzo del *Quijote*, “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (*DQ I*, cap. 1: 41-42).

La falta de sueño se refiere en varias ocasiones (“Se acostó, no para dormir, sino para seguir dando vida ficticia en el horno siempre encendido e su imaginación...” *LD*: 141), para culminar en un capítulo completo sobre la cuestión, en forma de parodia ya desde el título “Insomnio número cincuenta y tantos” (*LD*: 214-215), en el que emplea el monólogo interior.

En su lucha contra el mundo, Isidora debe vencer obstáculos, creados por ella misma (la seguridad de pertenecer a la casa de Aransis, como don Quijote se creía caballero andante), pero también ha de enfrentarse con los que la quieren hacer desistir de su empeño, tal como el canónigo y el barbero con el hidalgo manchego. Su tía, la *Sanguijuelera*, le recrimina su obstinación loca y lo achaca a los libros y al género en boga en ese momento; salvando los casi dos siglos, la crítica a la literatura de moda es idéntica: “Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas. ¡Cuánto es mejor no saber leer!” (*LD*: 110). Intuimos entonces que Isidora posee cierta manía libresca, pero no en el grado elevadísimo de don Quijote. Las menciones aparecerán escasa, pero significativamente, semejantes a las cervantinas:

...y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su patente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan (*DQ I*, cap. II: 52).

En misa, sumida en sus pensamientos y proyecciones:

No es caso nuevo ni mucho menos –decía-. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carrerela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? (*LD*: 171-172).

Fantasías similares se reproducen varios capítulos después, demostrando la incapacidad de la joven para curarse de sus obsesiones:

Y diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. ¿Qué cosa más bonita, más ideal, que aquella joven olvidada, hija de unos duques, que en su pobreza fue modista de fino, hasta que, reconocida por sus padres, pasó de las humildad de la guardilla al esplendor de un palacio y se casó con el joven Alfredo, Eduardo, Arturo o cosa tal? (*LD*: 312).

De hecho, conocemos el quid de la cuestión, por fin verbalizado, por boca del patriarca de los Pez, clan estrafalario también proveniente de La Mancha, solo en el capítulo 12. Se trata de las primeras dudas pronunciadas por los personajes, que ya pululaban en el lector por los antecedentes imaginativos, la falta de credibilidad y las ínfulas enfermizas de Isidora, culpando otra vez a las novelas: “Otra carta del canónigo en que viene con las mismas historias (...) Esto es novela... ¡Nietos de la marquesa de Aransis! (...) Estas historia de muchachos mendigos que a lo mejor salen con la patochada de tener por papás a duques o a príncipes no pueden pasar en el día, mejor dicho, yo creo que no han pasado nunca. Admitámoslo en las novelas; ¡pero en la realidad...!” (*LD*: 230). Dos visiones, por tanto, del efecto, embriagador o demoledor, de las novelas.

Sin embargo, llega tan lejos como a creerse otro personaje, como don Quijote se cree Amadís, o cualquier otro caballero andante:

¿Con quién creará el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Conserjería. Era ni más ni menos que una reina injuriada por la canalla. Determinó, pues, imitar en todos sus actos y palabras, hasra donde la realidad lo permitiese, la dignidad de aquella infelicísima señora, con lo que se crecía a sus propios ojos, y se veía idea-

lizada por el martirio, grande en la humildad, rica en la pobreza y purificada en los padecimientos (*LD*: 431).

En esto llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucejadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían; y por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza. Y habiendo andado como dos millas, descubrió don Quijote un gran tropel de gente, que, como después se supo, eran unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia. Eran seis, y venían con sus quitasoles, con otros cuatro criados a caballo y tres mozos de mulas a pie. Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y por imitar, en todo cuanto a él le parecía posible, los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer (*DQ I*, cap. 4: 72-73).

Aunque la acción transcurre en Madrid —ciudad no nombrada, pero evidente— los personajes proceden de La Mancha (denominador común del delirio de todos ellos), como un ejemplo típico de emigración nacional interior del campo a la ciudad, con la intención de llegar a la tierra de las oportunidades. Estas figuras, a veces solo nombradas, adquieren una importancia inusitada, porque crean el enrejado de relaciones de la novela. Por mucho que salgan del rural, al llegar a suelo urbano estrechan sus lazos, aun abriéndose a nuevos vínculos sociales. La más importante, motor de la acción y **personaje latente**, al modo que lo fue Dulcinea en la obra cervantina, es la figura del canónigo, tío postizo de Isidora, de nombre más que expresivo Santiago Quijano-Quijada. Con este paródico apellido compuesto, símbolo de hidalguía o de disparate, el canónigo resulta de una distorsión del canónigo racional del *Quijote* y el propio Alonso Quijano. La ironía galdosiana une caracteres prototípicos de la obra cervantina, agita el frasco, y da como resultado un personaje total: no aparece nunca, como Dulcinea, lleva el apelativo de canónigo, por lo que el lector espera un personaje discreto y cuerdo, pero realmente es el destinatario primero del engaño, que él mismo se encarga de expandir, cuya ingenuidad es paralela a la de don Quijote expresada en boca de otro. Como lo presenta el notario Muñoz y Nones:

Una vez le hicimos creer que con miga de pan se quitaba las canas, y andaba con la cabeza hecha una panadería. También le hicimos creer que la baba del conejo era venenosa, y consultó cuatro médicos y se cauterizó un brazo (...) Lo extraño es que, siendo medianamente instruido, creyese en influencias de las estrellas, en barruntos y auu en maleficios (*LD*: 459).

### Palabras parecidas a las que usa Sancho para definir a su amo:

– Eso no es el mío -respondió Sancho-: digo, que no tiene nada de bellaco; antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga. (*DQ II*, cap. 13: 796-797).

El verdadero carácter del canónigo da pie a pensar que no hay ya ni un solo fundamento en las aspiraciones de Isidora. El intertexto funciona aquí en su significado más ridículo. Sin embargo, todavía puede Galdós definir mejor la naturaleza quijotesca del personaje:

Escribía elásicamente, leía novelas, era muy afeionado de las cosas aristocráticas, se sabía de memoria el *Becerro* y tenía en la punta de la uña todos los linajes de España. Juzgue usted si ese santo varón era que ni pintado para sostener un bromazo que Tomás Rufete quiso dar a sus hijos (*LD*: 459).

Así, los afanes escritores e intelectuales se ven en paralelo:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (*DQ I*, cap. 1: 41).

Para conferir mayor polisemia al personaje, hacia la mitad de la novela envía una carta, trasunto intertextual de las quijotescas y guiño sobre los consejos que don Quijote dio a Sancho antes de su gobierno (*LD*: 281-285), única vez que escuchamos su voz, aunque sea mediatizada por la retórica de la misiva.

Augusto Miquis, uno de los pocos personajes que aporta lucidez al alocado grupo manchego, podría ser un espejo de Dulcinea, ya que es del Toboso, y está enamorado de Isidora Rufete. Esta relación deviene en una amistad sincera por parte de él, el único capaz de quererla con sensatez y de exigirle cariñosa disciplina. Pero además, su verborrea casi surrealista, confunde su verdadero carácter de loco-listo, como el propio Sancho. Como en el caso del canónigo, Miquis es un personaje complejo, prototipo del enamorado (Dulcinea) pero con una clara inversión de papeles, luz racional de una novela de locos, (como el barbero y el canónigo) y símbolo de una verborrea similar a la del Primo de la segunda parte

del *Quijote*, por lo que puede servir de antecedente a algunas figuras histriónicas de Valle-Inclán o Cela. Sin embargo, conserva ecos quijotescos con una frase reconocible por el lector implícito. Como en los anteriores ejemplos se trata de una figura plurisignificativa y preñada de identidades. En una conversación amorosa con Isidora:

— Tonto... Vamos a ver las fieras.

— No me da la gana. ¿Qué más fiera que tú?

— El león.

— ¡Leoncitos a mil... Esos dos hoyuelos que te abrió Natura entre el músculo mase-ter y el orbicular me tienen fuera de mí... (LD: 123).

Puede ser una simple referencia libresca popular, similar a "con la iglesia hemos topado", pero en esta novela todo matiz cervantino adquiere nueva relevancia, con intenciones claras en el caso de este personaje, que afirma: "Soy del Toboso, de ese pueblo ilustre entre los pueblos ilustres. Un tobosino no puede ser traidor" (LD: 132).

El último caso de significado rico en matices cervantinos florece con don José Relimpio, señor de cierta edad, blando y dulce, padrino de Isidora y enamorado a escondidas de ellas. Podría ser un remedo del propio don Quijote por la apariencia física y los rasgos de tímido erótico, aunque también de Sancho Panza, ya que se convierte en el fiel acompañante de Isidora, e incluso Dulcinea a la inversa, por ser la réplica amorosa de Isidora:

Era el hombre mejor del mundo. Era un hombre que no servía para nada.

Tenía sesenta años. Procedía de honrada y decentísima familia. Había sido militar en sus mocedades; pero, por no servir para la milicia, vióse forzado a dejar la pesadez y estruendo de las armas. Había sido empleado en Rentas; pero cumplía tan mal y se tomaba tan largas vacaciones, que le despidieron de la oficina. Fue contador de un teatro y se arruinó la empresa. Fue asociado de un contratista de fielatos, y por razón de su maldita amabilidad, la parte mayor de las vituallas entraban sin pagar. Fue marido de doña Laura, y gastó el reducido patrimonio de ésta en varias suertes de amabilidades. (LD: 177-178).

Podríamos afirmar incluso sin equivocarnos demasiado que parece una copia de la vida fracasada de Cervantes, hombre de armas, y de letras, recaudador de impuestos, tentado por el teatro, casado sin amor y pobre hasta el final. La línea entre historia y literatura se difumina.

Como los otros hombres de la novela, cede a los irresistibles encantos de su ahijada, pero intenta luchar contra ese amor incestuoso hasta el punto de perder el juicio, justamente creyéndose caballero andante, cuyo deber es salvar a su amada. La irónica vulgarización de la locura se debe, en cambio, al abuso del alcohol. A él debemos el dramático fin, sumido en su enajenación e inmerso en una recreación literaria medieval. La descripción galdosiana bebe directamente de la fuente: “Al entrar, creí que entraba en un encantado y hermosísimo palacio; las presas me parecieron unas ninfas muy aéreas (...) La escalera, una escalera de plata, y la celadora, un ángel...” (*LD*: 477-478).

En cualquier caso, la polisemia cervantina de los personajes revela una lectura atentísima por parte de Galdós y una franca libertad a la hora de manejar valores y rasgos caracteriales, no exenta de cierta ironía al conseguir que todas las figuras tomen elementos cervantinos sin definición exacta.

Pero donde se dan inconfundibles ejemplos del cervantismo galdosiano es en el estilo cervantino, por un lado, y en los juegos del **narrador**, por otro. En cualquier caso, ambas características son indisolubles porque remiten al narrador y la pericia galdosiana para construir dicha instancia, intensificando el pacto íntimo con el lector. Cervantes fue pionero en su atención al receptor y esta misma línea la maneja Galdós con soberbia.

Desde el principio, el narrador de *La desheredada* establece una línea de comunicación con el lector, al que apela constantemente y con el que se compromete, desechando información, seleccionando y fomentando el “suspender los ánimos”, como señalaría Cervantes. En muchas ocasiones se colocarán sobre los personajes, observándolos desde su atalaya.

“De todo lo demás, algo sabe el lector, y el resto, que es mucho y bueno, irá saliendo” (*LD*: 101) es el primer guiño y la primera *captatio* de un narrador que se revela todopoderoso, tan parecida al “Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena a Sancho” (*DQ II*, cap. 44: 1072). Sin embargo, más que aludir al lector, se coloca a su lado, como hemos dicho, empleando el plural, imitando claramente el estilo cervantino en estas lides: “Dejémosla mal dormida, abrazada consigo misma, a las altas horas de la noche, cuando todo ruido cesara en la casa” (*LD*: 142), “Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho, que entre alegre y triste venía caminando sobre el rucio a buscar a su amo, cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo”. (*DQ II*, cap. 54: 1166). En otras ocasiones, apela claramente a los lectores, como colectivo, incluso con un uso paródico: “En el capítulo siguiente veréis, ¡oh amados feligreses!, lo que pasó” (*LD*: 231), o como ente individual; “Y tú, ¡oh



lector! ¿qué dices? Yo te ruego que no sigas a esta familia por el peligroso sendero de los juicios temerarios" (*LD*: 280). El lector, que no puede efectivamente responder, se ve interpelado y encaminado a opinar sobre lo leído. E incluso puede llegar a sentirse insultado, con el revulsivo intencionado que lanza Galdós: "Su señora tampoco era pueblo; era una sanguijuela del país, como vosotros, los que esto leéis" (*LD*: 323). Sin embargo, el tono general del narrador es el de aliado con el lector. En su faceta de manipulador de marionetas llega a visualizar de manera muy efectiva al personaje y ofrecerlo a su antojo:

Pero, ¿quién es aquel señor que abre la puerta del café y esparce su vista por el local, como buscando a alguien, y desde que ve a Mariano viene hacia él, y se le sienta enfrente? ¿Quién ha de ser sino el bendito don José? Bien se conoce en su faz el martirio y las tristezas que está pasando. Ved su cara demacrada y mustia, sus ojos impregnados de cierta melancolía de funeral; ved también sus mejillas, antes competidoras de las rosas y claveles, ahora pálidas y surcadas de arrugas. ¿Qué le pasa? Él nos lo dirá (*LD*: 336).

Todo ello contribuye al distanciamiento de la narración y a la perspectiva, punto de vista oblicuo, que selecciona aquella materia narrativa interesante, decidiendo qué es para ser contado y qué no, tal y como no detalló Cervantes la descripción de la casa del caballero del verde gabán:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. (*DQ II*, cap. 18: 842).

o porque no añadían nada reseñable a la trama principal: "Las emociones varias que se sucedieron en Isidora, las cosas que pensó en rápido giro de la mente, no son para ser contadas" (*LD*: 139). Se da contención de la expresividad de los personajes "Los comentarios que hizo Isidora desde la calle de Hernán Cortés a la de Jorge Juan no cabrían en este volumen, aunque fuese doble" (*LD*: 232), y hasta falsa humildad, limitación del genio creativo, duda de la propia destreza "¡Qué lástima no ser poeta épico para expresar, con la elocuencia propia del caso, el enojo de doña Laura, el cual, si no rayaba tan alto como la ira de los dioses, hallábase a dos dedos de ella!" (*LD*: 279).

Pero es que, además, este narrador se convierte en un personaje innostrado, cobra apariencia física dentro de los límites ficcionales, como el propio narrador

del *Quijote* debe dejar su relato a medias en el capítulo VII de la primera parte para acabar comprando el resto en el alcañá de Toledo. En primer lugar, procura dar imagen de realismo remedando la técnica del manuscrito hallado, de manera tangencial. Así, deja caer: “Y volvió a mirarse las botitas. Los documentos de que se ha formado esta historia dicen que eran de becerro mate con caña de paño negro cruzada de graciosos pespuntes” (*LD*: 115). En segundo lugar, surge en el capítulo cuatro como amigo o conocido de Miquis, cuyo trato llega hasta la actualidad, en un marco temporal fuera del de la novela: “Aún hoy, que es un hombre de saber sólido, no ha perdido Miquis aquellas mañas, y nos divierte con sus chuscas habladurías” (*LD*: 121). Y en tercer lugar, lo más impactante es que se convierte en personaje de la obra, justo al comienzo de la segunda, planteando juegos meta-literarios análogos a los vistos en el *Quijote* de 1615:

Estando yo un día en el Alcañá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un carrapacio de los que el muchacho vendía (...). Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios conrenían la historia de don Quijote (*DQ I*, cap. 9: 118).

En este caso, la elipsis temporal impide saber qué le ha sucedido a Isidora, a ese plural desconocido, ese “nosotros”, que incluye al narrador, pero que aquí se convierte en un narrador en segundo grado, ya que descubrimos una nueva voz que relata los acontecimientos del primer narrador, que no se expresa aquí. Estos complejos juegos de instancias recuerdan en todo a las cervantinas:

La República, el Cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración, tantas formas políticas, sucediéndose con rapidez, como las páginas de un manual de Historia recorridas por el fastidio, pasaron sin que llegara a nosotros noticia ni referencia alguna de los dos hijos de Tomás Rufete. Pero Dios quiso que una desgraciada circunstancia —trocándose en feliz para el efecto de la composición de este libro— juntase los cabos del hilo roto, permitiendo al narrador seguir adelante. Aconteció que por causa de una fuerte neuralgia necesitó éste la asistencia de Augusto Miquis (*LD*: 289).

De este modo, se diluye el narrador en dos y, a partir del final de la conversación de este con Miquis, los lectores nos quedamos con la sensación de que no sabemos quién nos está hablando desde el ecuador de la novela hasta el final:

Todos los que conozcan a Miquis verán que no exageramos ni añadimos nada al poner aquí sus festivas paradojas.

Efectivamente, Isidora vivía al fin de la calle de Hortaleza, en un número superior al 100 (*LD*: 291).

Lleva incluso al extremo la duplicidad de voces narradores hasta crear conversaciones imposibles, ya que apela directamente a Isidora, como si fuese la voz de su conciencia: “Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos (...) Isidora de Aransis, mírate bien en ese espejo que se llama opinión (...) Tonta, ¿has creído alguna vez en la promesa de que Joaquín se casará contigo?” (*LD*: 301). Esta heterogeneidad de voces narrativas va generando distintos ritmos y confusiones de voces buscadas.

El último componente evidentemente cervantino en Galdós es el empleo inconfundible de un **estilo** descriptivo, lleno de enumeraciones, muchas veces compuestas, empleando la coma sustitutiva del verbo para crear ritmos cadenciosos. La acumulación de sintagmas nominales, impresionista en parte, nos remite a la capacidad cinematográfica de Cervantes, a su magnífico poder visual (Villanueva, 2008). Esta es la herencia inicial en Galdós:

Un tanto aburrido Miquis de su papel de indicador, iba mostrando a Isidora, jaula por jaula, los lobos entumecidos, las inquietas y feroces hienas, el águila medita-bunda, los pintorreados leopardos, los monos acróbatas y el león monomaniaco, aburridísimo, flaco, comido de parásitos, que parece un soberano destronado y cesante (*LD*: 125).

Pero continúa en pinturas más expresivas, más psicológicas: “Instante único, tremendo; ángel con el pie levantado y las alas extendidas, que va a volar y no sabe si dirigirá su vuelo al suelo o al infinito; instante soberano; dogal que oprime la garganta; espada de un cabello suspendida” (*LD*: 263), hasta llegar a estructura típicamente cervantina para la descripción:

Aquí, las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí, las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros...; más lejos, ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza, objetos en que adunan el arte del inventor y la dócil industria, poniendo a contribución el oro, la plata, el níquel, el cuero de Rusia, el celuloide, la cornalina, el azabache, el ámbar, el latón, el caucho, el coral, el acero, el raso, el vidrio, el talco, la madreperla, el chagrín, la porcelana y hasta el cuerno... (*LD*: 172-173),

o rozando la sofisticación irónica

Era, según nuestro amigo, un tonel con marca de *alcohol* y lleno de agua; un oso torcaz; una hidra sin hiel; un alfiler guardado en la vaina de un sable; un cardo con cáliz de azucena; un gorrión vestido de camello, y un epigrama escrito en octavas reales (*LD*: 377).

Esta forma descriptiva y visual, con el uso de adverbios para señalar de forma deíctica, recuerda a varios pasajes del *Quijote*:

Allí fue el desear de la espada de Amadís, contra quien no tenía fuerza de encantamiento alguno; allí fue el maldecir de su fortuna; allí fue el exagerar la falra que haría en el mundo su presencia el tiempo que allí estuviese encantado, que sin duda alguna se había creído que lo estaba; allí el acordarse de nuevo de su querida Dulcinea del Toboso; allí fue el llamar a su buen escudero Sancho Panza, que, sepultado en sueño y tendido sobre el albarda de su jumento, no se acordaba en aquel instante de la madre que lo había parido; allí llamó a los sabios Lirgandeo y Alquife, que le ayudasen; allí invocó a su buena amiga Urganda, que le socorriese, y, finalmente, allí le tomó la mañana, tan desesperado y confuso que bramaba como un toro (*DQ I*, cap. 43: 557).

¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse! (*DQ II*, cap. 66: 1275).

Como un rasgo llevado al extremo, la **mezcla de géneros**, de la que se apropió la novela, condiciona *La desheredada*. Se trata de experimentación pura, con ausencia del narrador, como en los capítulos 24 y 30. La influencia del teatro en la novela nos remite al episodio de los duques, preconizado por todo el intervencionismo actoral de los personajes desde la invención de Dorotea por el cura y el barbero en la primera parte. Galdós marca la ausencia del narrador con entradas de diálogos típicamente dramáticas en los capítulos seis y doces de la segunda parte, pero también denomina “entreacto” a varios capítulos de la misma segunda parte.

En definitiva, Galdós se deja llevar por un cervantismo total, por una escritura hecha de todos los mecanismos determinantes de la novela: adaptando la trama a la ya conocida quijotesca, siendo la locura libresca uno de los elementos fundamentales, con el autoengaño como fuente de demencia; creando personajes

remedo de los cervantinos, ya como figuras espejo de otras, ya como polivalentes y plurisignificativos personajes totalmente cervantinos, formados de una suma de rasgos quijotescos, amalgama armónica final; ofreciendo los juegos equívocos del narrador, en segundo y tercer nivel, incluyendo a los lectores, fomentando la intriga y seleccionando hábilmente la materia ofrecida; homenajearo ese peculiar estilo cervantino, de impresionistas frases sucesivas, encadenadas expresiones entre comas para describir, enumerar, parodiar, objetos, personas y lugares con el objeto de crear visualmente una imagen para el lector, antes incluso que el cine; y, finalmente, instaurando una literatura de género único, híbrido, donde caben las expresiones más variadas y donde la mezcla de géneros, especialmente dramático y narrativo, alcanzan su máxima expresión.

#### REFERENCIAS

- BENÍTEZ, Rubén (1990). *Cervantes en Galdós (literatura e intertextualidad)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Instituto Cervantes.
- DURAND, Frank (1974). «The reality of illusion: *La Desheredada*», *Modern Language Notes*, 89, 2: 191-201.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1968). *Galdós. II*. Madrid: Castalia.
- GORDON, M. (1977). «'Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro': Galdós' Conception of Humanity in *La desheredada*». *Anales Galdosianos*. XII: 29-38.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000). *La desheredada*. Germán Gullón (ed.). Madrid: Cátedra [1881].
- VILLANUEVA, Darío (2008). *El Quijote antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española.