

LA ARCADIA REALISTA: MITOLOGÍA E IRONÍA EN LAS NOVELAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Viviremos en la mejor de las Arcadias [...].
Seremos todos rústicos, todos pastorcitos,
y formaremos una sola familia...
Galdós, *Ángel Guerra*

El centenario de Benito Pérez Galdós ha demostrado que pueden añadirse treinta años a los de aquella afirmación que hizo Germán Gullón en el *IV Congreso Internacional sobre Galdós*: «Hace cien largos años ronda la casa de la ficción galdosiana una plétora de lugares comunes que la empobrece, amanera, y roba carácter» (Gullón: 1991: 225). El reciente debate surgido en la prensa sobre el valor de su fama es prueba de que un amplio sector sigue reduciendo su realismo a la representación más o menos directa de su contemporaneidad. Resulta llamativo que incluso en varios de los artículos laudatorios se insista, como principal valor del novelista, en su capacidad para trasladar fielmente la sociedad de su tiempo a la novela. Así, por ejemplo, lo hace Mario Vargas Llosa cuando escribe «En favor de Pérez Galdós», como lo había hecho antes

Almudena Grandes al proponer a «Galdós para entender la España de hoy». También Antonio Muñoz Molina, cuando sale «En defensa de Galdós», argumenta a favor del novelista su capacidad de observación y de historización de su tiempo, además de su compromiso con la narración de esa realidad, si bien apunta igualmente su habilidad en el manejo del punto de vista narrativo y la lucidez de su visión, ni maniquea ni doctrinaria¹. En cualquier caso, ni las reducidas y mezquinas lecturas de los detractores, que han leído a Galdós poco y mal, generalmente limitándose –como también algunos de sus defensores- a los *Episodios Nacionales* (cuyas virtudes en ningún caso el propio autor hubiera comparado a las de sus grandes novelas), ni muchas de las defensas que se han publicado, insisten lo suficiente en el extraordinario laboratorio narrativo que fueron las novelas galdosianas, sobre todo las *Novelas Españolas Contemporáneas*. Sin embargo, los estudios de Germán Gullón, John Kronik, Ignacio Javier López, Yolanda Arencibia, Jo Labanyi, Diane Urey, Luisa Elena Delgado, Tony Dorca, Akiko Tsuchiya y otros grandes especialistas han demostrado sobradamente que su proyecto realista fue, desde muy pronto, un proyecto abierto y complejo sobre los límites mismos del realismo y sobre la condición de la mimesis novelesca; un proyecto profundamente reflexivo e irónico, además de ideológico². En *The Antinomies of Realism*, Fredric Jameson anota la ambigüedad y la falta de estabilidad estructural del realismo galdosiano, por la combinación de perspectivas, distancias y voces:

the movement out of point of view to the observer of otherness and back, the paradoxical combination of outer and inner distance which brings the external judgement of the récit to bear on the internal experience of the temporal present. To be sure, the novel is generally a combination of

¹ Almudena Grandes, «Galdós para entender la España de hoy», *El País*, 5 de enero de 2020; Antonio Muñoz Molina, «En defensa de Galdós», *El País*, 14 de febrero de 2020; Mario Vargas Llosa, «En favor de Pérez Galdós», *El País*, 18 de abril de 2020.

² La bibliografía galdosiana es inabarcable y probablemente falten aquí los nombres de prestigiosos investigadores que han colaborado en la reivindicación de un Galdós que supo ir más allá de la mimesis realista.

both perspectives, and as such irony is always structurally possible. (Jameson: 2013: 99)

Esa convivencia irónica de disparejos puntos de vista utiliza encarnaduras narrativas diversas; entre ellas resultan especialmente fecundas las sacadas de argumentos, iconografías y motivos mitológicos, pues las aguas del mito tienen una extraordinaria capacidad para adaptarse a todo tipo de cauces y renovarse en recipientes de distinto calado³. La mirada moderna sobre la tradición mitológica propicia, por la distancia, el tratamiento irónico, y así también han sido muchas veces las visiones irónicas o paródicas del mito las que trascendieron de forma más exitosa. Particularmente ocurre así en el caso de la novela, género irónico por excelencia, pues nace autofagocitándose, preguntándose por su propia naturaleza en un ejercicio de ironía permanente (Bajtín: 1989: 451). En el caso galdosiano esa reflexión irónica se alimentó en no pocas ocasiones del mito, cuya presencia en la obra de Pérez Galdós ya fue notada por Clarín. Después Casaldueiro (1943), Gilman –para *Doña Perfecta*– (1949), Behiels –para *Celia en los infiernos*– (1980), Víctor Fuentes (1987) y Edith Moss Jackson en sus respectivos análisis de *Fortunata y Jacinta*, Jover Zamora (1991), Ulrich Prill (1999), Toni Dorca (2004), Alan E. Smith (2005) o Ruiz Pérez (2009) han estudiado desde distintos puntos de vista el material mitológico de la narrativa galdosiana⁴. El conjunto de estos trabajos, en su mayoría enmarcados en lo que se ha llamado «revitalización de los mitos»

³ Para Durand (1993: 30) «el mito se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario».

⁴ Los trabajos de Ulrich Prill y Alan S. Smith pretenden estudiar el mito como estructura totalizante de la novela galdosiana. Prill reivindica el arte mitológico galdosiano y con ello una nueva interpretación de su realismo; analiza los mitos de la entrada al infierno, la mujer primordial, el héroe o salvador y el mito de Narciso. Las novelas en las que se centra son *Fortunata y Jacinta*, *Doña Perfecta*, *Miau*, *El caballero encantado* y *Gloria*. Por su parte, Alan E. Smith estudia sobre todo *La sombra*, *La familia de León Roch*, *Nazarín*, *Doña Perfecta* y algunos de los *Episodios* de la segunda serie. El fino trabajo de Toni Dorca persigue el cronotopo idílico en Fernán Caballero, Valera, Pereda, Galdós, Narcís Oller y Pardo Bazán; en el caso de don Benito, su análisis se ocupa de *Doña Perfecta*. Finalmente, los artículos de Ángel Ruiz Pérez apuntan la relación entre el uso de mitos bucólicos y la ideología regeneracionista del autor.

(Prill: 1999: 18), demuestra que la obra de Galdós descansa en muchas ocasiones sobre el hipotexto de los argumentos mitológicos.

Como también el hipotexto folletinesco (estudiado por Romero Tobar: 1976; y Andreu: 1982), el mitológico funciona en la narrativa galdosiana con intención irónica, como una segunda versión paralela enfrentada al punto de vista realista, una suerte de espejo idealista que se pasea por el otro lado del camino. El cruce de miradas entre ambas versiones engendra una duplicidad inquietante, cómica la más de las veces, y siempre desestabilizadora. Esta función la desempeña con especial fortuna y agudeza el mito de la Arcadia, una de las encarnaciones del ideal de más largo y fecundo recorrido literario. Aquella Edad de Oro de felicidad edénica, anterior al pecado y la vergüenza, había tenido una presencia recurrente en la obra de Cervantes, donde su inestabilidad y contradicciones favorecieron el continuo tratamiento irónico⁵. El magisterio cervantino resulta particularmente acusado en el uso que Galdós hizo del espacio arcádico: su mundo tierno de pastores y lamentos amorosos, el idealismo sentimental, el abordaje psicológico de los afectos habían servido a la ironía cervantina como sirvieron a la galdosiana en una variedad de juegos paródicos. En ellos don Benito no solo enfrentaba la vieja tradición de la Edad de Oro, sino también una recuperación contemporánea del idilio, sobre la que han llamado la atención Romero Tobar (1998: 55) y Toni Dorca (2004: 16)⁶. Por otra parte, al introducir los elementos mitológicos del idealismo cumplía con la tradición española que

⁵ No hace falta insistir en la importancia del magisterio cervantino en la obra de Galdós, sobre el que la crítica ha abundado una y otra vez desde los estudios en los años 30 de Jacob Warshaw, siguiendo por los de Mariano Latorre, Antonio Obaid y Chalmers en los años 40 y los 50, y más recientemente por los continuadores de esa investigación: Rubén Benítez (1990), Germán Gullón (2004-5), Rosa Montes Doncel (2008), Assunta Polizzi (2009), por citar algunos nombres de referencia.

⁶ Dorca pone como ejemplo de esa recuperación el prólogo de Valera a su traducción del *Dafnis y Cloe* de Longo que para el novelista, «lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aún, mutatis mutandis, no sólo a Pablo y Virginia, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand, y hasta a una que compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mío, con el título de *Pepita Jiménez*» (apud Dorca: 2004:16). Los elementos característicos de la Arcadia mitológica también están presentes en obras de Valera, Pereda o Pardo Bazán, entre otros.

según Pardo Bazán alimentaba el realismo y naturalismo español, en oposición al francés; como había afirmado en el Prefacio a *Un viaje de novios*, el idealismo también es parte del ser humano y participa de su misma realidad, por lo que el verdadero realismo debe ser «indirecto, inconsciente [...]; no desdeñoso del idealismo, y gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo» (Pardo Bazán: 1919: s.p.).

Esa convivencia íntima de las dimensiones ideal y real se encarna ya sobre los mitos arcádicos en la primera novela galdosiana, *La sombra*, cuyo protagonista, el doctor Anselmo, vive mentalmente en un escenario mitológico:

los centauros a un lado, las amazonas a otro, sostenían sus luchas encarnizadas. Las ninfas, agrupadas en el frontón, coronaban de rosas la cabeza de la víctima propiciatoria; los atlantes sostenían, encorvados, el techo, mientras en los relieves se desarrollaban, magníficamente esculpidas, las fábulas todas de los grandes desfacedores de agravios de la Grecia, Hércules y Teseo. (Galdós: 1993a: 20)

Si en la narración de Anselmo «había siempre multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna» (y nótese el guiño cervantino a los «grandes desfacedores de agravios»), en la de Galdós, a semejanza suya, se construye también una moderna mitología que, aunque deja claras sus deudas con la tradición, incorpora una novedosa lectura psicológica: recordemos su enorme interés por los estudios psiquiátricos y psicológicos, en cuyos orígenes estuvo muy presente el material mítico (como en los del mismo Freud). Ya aquel primer relato galdosiano duplicaba el argumento del rapto de Elena en la dimensión iconográfica del mito y en su versión psicológico-realista, y hacía uso de ese decorado arcádico de ninfas que siguió poblando sus siguientes novelas, lo que, teniendo en cuenta que éstas tienen como marco generalmente el Madrid de la segunda mitad del XIX, no deja de resultar significativo.

Las ninfas de Galdós

Las ninfas están asociadas, desde la recuperación de su iconografía en el Renacimiento, con el paganismo. Son habitantes del paraíso, antes de que lo asaltaran el pecado y la vergüenza: su brillante desnudez, la sensualidad y gracilidad de su cuerpo en movimiento son anteriores a la sexualidad culpable del cristianismo (Agamben: 2011: 79). Por eso en *El doctor Centeno* arremete contra ellas Federico Ruiz, cuya voz altisonante confirma que no hay nada que ridiculice con más gusto Galdós que a los mojigatos y especialmente si son cursis y pedantes, como en este caso:

¿Por qué los planetas y las constelaciones y todas las unidades, familias o grupos sidéreos han de tener nombres mitológicos? ¿Qué significación ni sentido podemos dar en nuestra edad cristiana a los nombres y a las aventuras amorosas o criminales de tanto Dios adúltero y brutal, de tanto semidiós canalla, de tanta ninfa sinvergüenza, de tanto animal absurdo? [...] ¿Qué inconveniente hay en que ese grandioso planeta, llamado hasta aquí Júpiter, Dios de una falsa doctrina, se llame ahora San José? [...] Pues siguiendo este trabajo de bautizar el firmamento, las doce partes del Zodíaco vienen que ni de molde para los doce Apóstoles. (Galdós: 1975: 111)

La moral sexual cristiana, representada en el casto San José, pretende arrojar de los cielos el orden mitológico de las ninfas y los dioses, cuyas «aventuras amorosas» remiten al gozo edénico y primigenio. A pesar de esa persecución, el espacio arcádico se hizo un lugar obligado en la exitosa tradición paisajística heredera de Watteau: las *fêtes galantes* combinaban imponentes escenarios naturales con motivos mitológicos que remiten a una Arcadia sentimental. La amabilidad de las figuras y su sensualidad despertaban la conciencia de la fugacidad y fragilidad del placer. Aquella decoración rococó seguía siendo, durante la segunda mitad del siglo XIX, decorado habitual de los salones y pertrechos de los burgueses. De la afición de don Benito por ellas es demostración suficiente que elija una como segunda persona a la que se dirige con

abierta simpatía en sus *Memorias de un desmemoriado*⁷, además de su presencia recurrente en casi todas sus novelas.

Las ninfas aparecen en la narrativa galdosiana cosificadas en objetos muchas veces de carácter simbólico que inmovilizan su vitalidad y las despojan de su energía sexual y su dinamismo, como si la lozanía natural de su llamada al placer se hubiera intentado petrificar y reprimir por la norma social de la España de la Restauración. A pesar de ello, sus siluetas siguen presentes en el orden burgués y doméstico, como un recuerdo ineludible de la gozosa Edad de Oro a la que tienden las naturales pulsiones, por mucho que se las encierre en estampas y láminas, como sucede por ejemplo con las ninfas en *El doctor Centeno*: «Veamos esas láminas. Sus rótulos nos dirán lo que representan. Diana, hallándose con sus ninfas en el baño, sorprende y descubre el estado interesante de la ninfa Calisto...» (Galdós: 1975: 127). O que se las encastre en los muebles, como en el espejo que se emperrea en comprar Eloísa en *Lo prohibido*, pista simbólica de su narcisista vanidad y también de su irremediable tendencia a la voluptuosidad: «Era un espejo horizontal, biselado, grande como de metro y medio, con soberbio marco de porcelana barroca imitando grupos y trenzado de flores, que eran una maravilla. [...] Había capullos que concluían en ángeles; ninfas que salían de los tallos, perdiendo sus brazos en retorcidas de mariscos» (Galdós: 2001: 211). En casa de Joaquín Pez llama la atención de Isidora –*La desheredada*– el solemne reloj, «sostenido en brazos de una ninfa de semblante severo» (Galdós: 2012: 233), chocante oxímoron, tanto por la severidad de la ninfa como por haberse convertido, por obra y gracia de la decoración burguesa, en sustento de la medida del tiempo, inexistente en la atemporalidad arcádica. El mundo burgués trata de atrapar y fijar en su espacio y tiempo el mundo de la Arcadia, pero la fúlgida gracia de las ninfas es capaz de escapar de aquella jaula decorativa y desplegar a pesar de todo su fuerza seductora: nada puede ocultar su inquietante belleza («y sobre todo, qué magníficas estampas de mujeres bellas»).

El lugar por excelencia de las ninfas son las pinturas y frescos de techos y bóvedas, desde donde contemplan las escenas

⁷ En la primera parte de las *memorias* usa como interlocutora a la Memoria, pero pronto la cambia por una ninfa (Galdós: 2004: 65).

familiares y sirven de doble celestial e irónico de aquellas otras ninfas vestidas que son las señoras de los salones madrileños. Así en *Lo prohibido*, José María encuentra a una Eloísa (casada aún con el enfermo Carrillo) haciendo las cuentas domésticas en *déshabillé* mientras no puede evitar llevar la mirada al cielo voluptuoso desde el que las ninfas llaman al goce: «una mañana me la encontré en un gabinete muy afanosa, con un lapicero en la mano, haciendo números y fijando alternativamente los ojos en el papel y en el techo, que era un cielo azul con sus indispensables ninfas en paños menores» (Galdós: 2001: 292-293). Otra ninfa de hermosas carnes, Rosalía *La de Bringas*, vive entre la decoración de bóvedas del Palacio Real, donde la sensualidad deforme de las ninfas tiene su espacio celeste:

Hay en el ala meridional de la terraza unas grandes claraboyas de cristales, protegidos por redes de alambre. Corresponden a la escalera principal, al Salón de Guardias y al de Columnas. Asomándose por ellas, se ve tan de cerca el curvo techo, que resultan monstruosas y groseramente pintadas las figuras que lo decoran. Angelones y ninfas extienden por la escocia sus piernas enormes, cabalgando sobre nubes que semejan pacas de algodón gris. De otras figuras creeríase que con el esfuerzo de su colosal musculatura levantan en vilo la armazón del techo. (Galdós: 1990a: 44)

La perspectiva curva desde la que se observan las figuras a través de esas «grandes claraboyas de cristales» y las hace «monstruosas y groseramente pintadas» coincide con la perspectiva del narrador galdosiano. Su aguda mirada se fija sobre las ninfas mundanas –en particular la guapetona Rosalía– con tanta aproximación que tras su hermosura y elegancia se revela la grosería moral. La mirada desde la que se presenta el techo de ninfas al lector funciona como representación de la perspectiva autorial. Es la misma que le sirve en *Nazarín* para presentar a la señora Estefanía (dicha *Chanfaina*) con «restos bien marcados de una belleza de brocha gorda, abultada, barroca, llamativa, como la de una ninfa de pintura de techos, dibujada para ser vista de lejos y que se ve de

cerca» (Galdós: 2002: 99). Sin embargo, como decía Jameson, Galdós no mantiene nunca fija la perspectiva. De hecho, la voz narrativa gusta combinar esa exploración desde cerca (con la consiguiente revelación de la deformidad) con la mirada desde lejos, que sí ofrece aparente correspondencia con la estampa convencional: vistos desde lejos Rosalía y Pez combinan el cuadro mitológico de la ninfa y el cuadro piadoso, en promiscuidad insostenible de dos mundos irreconciliables: el pagano y el cristiano. Galdós disfruta del chiste irreverente al comparar al por excelencia varón virginal, San José, con el cursi seductor de Rosalía, al que la dama se entregará en un amor mercenario:

Pez y Rosalía, como he dicho, salían a dar vueltas por la terraza. La ninfa de Rubens, carnosa y redonda, y el espiritual San José, de levita y sin vara de azucenas, se sublimaban sobre aquel fondo arquitectónico de piedra blanca que parece tosco marfil. Ella arrastraba la cola de su elegante bata por las limpias baldosas unidas con asfalto, y él, con la mano izquierda en el bolsillo del pantalón, recogido el borde de la levita, accionaba levemente con la derecha, empuñando un junco por la mitad. (Galdós: 1990a: 72)

Miradas desde lejos, desde cerca, encarnadas en pequeños detalles decorativos (el espejo, el reloj, las láminas), enmarcadas en láminas y cuadros, representaciones escultóricas, bóvedas con frescos, las ninfas y su espacio introducen una representación en la representación novelesca, un texto iconográfico que interactúa con el texto literario. Como sucede en *Las hilanderas* de Velázquez —no se olvide que el pintor fue propuesto por Galdós en las «Observaciones» como maestro de realismo (Galdós: 1990b: 106-108)—, el tapiz de fondo, con su motivo mitológico, convierte en parte simbólica del mismo mito a los personajes del cuadro. Así había ocurrido en *La sombra*, cuya duplicidad impide establecer con fijeza los límites entre el espacio de lo imaginado y de lo real. En el caso de las *Novelas españolas contemporáneas*, la duplicidad que genera la presencia del territorio mítico junto al real concuerda con uno de sus grandes temas: la oposición entre el amor natural y el social. Las pulsiones de la primera tipología comunican al hombre con la

naturaleza, una adecuación que, como estudió Correa, implica también valores espirituales e incluso estéticos (1963: 646). Sin embargo, las imposiciones y convenciones sociales convierten esa vida sencilla e integrativa en una aspiración tan imposible como el retorno de la Edad de Oro. El usurero Torquemada, en la última de las novelas de la serie de la que es protagonista, *Torquemada y San Pedro* (1895), encarnación chusca de todos los valores dinerarios de la sociedad de su tiempo, rechaza con repugnancia la seductora belleza de la Dafne que adorna su galería:

vio a una ninfa que también le cargaba, casi en cueros la muy sinvergüenza, con los pechos al aire, y tan tiesa como si se hubiera tragado el palo del molinillo. No se acordaba Torquemada de su nombre; pero ello era también cosa de *tirios y troyanos*... Ganas le dieron súbitamente de salir con una estaca y emprenderla a palos con la estatua (copia de la *Dafne* de Nápoles) que decoraba el fondo de la galería, y hacerla pedazos, para que aquella *pindongona* no le señalara más con su dedo provocativo, ni se le riera en sus barbas... Pero habría sido disparate romperla, valiendo lo que valía. (Galdós: 1998: 553-554)

El pasaje sirve a Galdós para ridiculizar al nuevo rico ignorante, pero también para poner la sexualidad natural sin culpa que la ninfa simboliza ante los ojos del representante del materialismo y de los códigos urbanos: al fin y al cabo en la tetralogía de Torquemada se opera «la inversión irónica de los tópicos *beatus ille* y *desprecio de corte/alabanza de aldea*» (Mcdermott: 2011: 321).

Este juego irónico se acrecienta con otras formas de duplicación, como la identificación o el contraste entre las ninfas pintadas en la decoración de los techos y sus dobletes en las encarnaciones burguesas, con las que por un lado guardan una distancia de siglos, pero por otro tienen una cercanía carnal y sensual: las ninfas de arriba son y no son como las ninfas burguesas de abajo. Las unas y las otras intercambian a veces papeles y posiciones, bajando las unas desde el cielo raso a la vida terrenal y compartiendo espacio con los personajes reales. Es el caso de Mariminguilla, moza de taberna de quien pregunta el narrador de *El*

19 de marzo y el 2 de mayo si «[e]s Hebe, la gallarda copera de los dioses» para responder: «No: es Mariminguilla, la ninfa de Perales de Tajuña, a quien trajo desde las riberas de aquel florido río el Sr. Malayerba, dándole el cargo de escanciadora mayor, que desempeña entre pellizcos y requiebros» (Galdós: 1971: 383). También en *El doctor Centeno* conviven las «ninfa[s] ribereña[s]» en cuyas manos espejea el río Manzanares (Galdós: 1975: 12) con las de las láminas de casa de la pulquérrima doña Isabel Godoy, que en su locura final, junto al lecho de muerte de su sobrino, es al tiempo compasiva y cómicamente evocada como «pura ninfa de los tiempos que no volverán» (Galdós: 1975: 328). Por efecto de esta traslación constante entre las dimensiones mítica y terrena, Madrid puede convertirse en una apoteósica fantasía mitológica. Es el efecto de invertir realidad y ficción que experimenta Isidora en *La Desheredada* mientras observa fascinada un desfile:

Así la realidad se fantaseaba a sus ojos maravillados, tomando dimensiones y formas propias de la fiebre y del arte. La hermosura de los caballos y su grave paso y gallardas cabezadas, eran a sus ojos como a los del artista la inverosímil figura del hipogrifo. Los bustos de las damas, apareciendo entre el desfilar de cocheros tiesos y entre tanta cabeza de caballos, los variados matices de las sombrillas, las libreas, las pieles, producían ante su vista un efecto igual al que en cualquiera de nosotros produciría la contemplación de un magnífico fresco de apoteosis, donde hay ninfas, pegasos, nubes, carros triunfales y flotantes paños. (Galdós: 2012: 134)

El espacio madrileño se ha convertido, por la mirada de la fantasiosa protagonista, en una gigantesca escena mitológica viviente. Pero en otras ocasiones no le hace falta la imaginación para trasladarse a la región del mito: precisamente el territorio que Isidora siente como propio, la casa de Aransis, es un palacio habitado por las ninfas, como puede comprobar en la visita que hace junto a Bou a la casa, recorrida con unción por la bella y con brutalidad por su acompañante, que

se tiraba con violencia en sillas y sofás para probar su blandura, se arrodillaba en el cojín de un reclinatorio, daba vueltas alrededor de un biombo, se reía como un salvaje, ponía el dedo en los bronceos, acariciaba las mejillas de las ninfas doradas, decía chicoleos a las damas retratadas, y siempre que iba de una sala a otra, daba fuertes golpes con su bastón sobre el piso, como deseando que también la alfombra recibiese, con el lenguaje de los palos, la expresión contundente de la ira del pueblo... (Galdós: 2012: 381)

También en esta escena, y en otras que protagonizan la pareja de Isidora y Juan Bou, tenemos un ejemplo de cómo el mundo arcádico se traslada a los personajes realistas del Madrid decimonónico. El mismo Bou tiene un innegable parecido con Polifemo, rendido enamorado de la desdeñosa y bella ninfa.

Polifemo

El mito del pastor Polifemo había sido cantado por Teócrito y Ovidio en versiones que ya explotaban la comicidad del personaje, evidente también en el poema de Góngora y, por supuesto, en las versiones contrafactas de Castillo Solórzano (*Fábula de Polifemo*, 1624), Francisco Bernardo de Quirós (*Fábula de Polifemo*, 1656) o Juan del Valle y Caviedes (*Fábula de Polifemo*, 1681). Ovidio lo había incluido entre los argumentos de las *Metamorfosis*, término a su vez muy presente en la obra de Galdós: Ricardo Gullón estudió la metamorfosis en *Tristana* (1999: 12-16), Blanco Aguinaga en la serie de Torquemada (1978: 169) y Luisa Elena Delgado en varias novelas (2000: 11-31), incidiendo en la significación que la transformación tuvo en el contexto social de la Restauración: la extraordinaria movilidad de aquella sociedad traía aparejada la falta de estabilidad de su realidad, siempre en proceso de cambio. Los valores sociales parecen estables (como un decorado fijo), sin embargo los personajes se mueven entre equívocos y contradicciones constantes (Delgado: 2000: 14).

También en el caso de *La desheredada* hay una metamorfosis de la protagonista tras pasar por la cárcel Modelo en «un estado parecido al sonambulismo. Veía las cosas, las tocaba, preguntaba

[...]. No estaba segura de hallarse despierta, ni de que fuese realidad lo que le pasaba» (Galdós: 2012: 429); tanto es así que a su salida Miquis apenas la reconoce: «Te encuentro muy variada; tú no eres Isidora» (Galdós: 2012: 487). Transformación, variabilidad, inestabilidad de las cosas zarandean la fortuna de una joven que desde muy pronto el narrador identificó con una ninfa que tuvo que aprender a someterse a la norma urbana. Una de sus primeras lecciones la recibe en El Retiro, disfrazado espacio arcádico en el que por un lado la naturaleza le hace conectar con su íntima condición natural de «candoroso salvajismo», y por otro le advierte de que aquella recortada Arcadia requiere guantes y sombrilla:

Allí las emociones de Isidora fueron una alegría casi infantil, un deseo vivo de correr, de despeinarse, de entrar descalza en los charcos de las acequias, de subir a las ramas en busca de nidos, de coger flores, de dormir a la sombra, de cantar. Aquella naturaleza hermosa, aunque desvirtuada por la corrección, despertaba en su impresionable espíritu instintos de independencia y de candoroso salvajismo. Pero bien pronto comprendió que aquello era un campo urbano, una ciudad de árboles y arbustos. Había calles, plazas y hasta manzanas de follaje. Por allí andaban damas y caballeros, no en facha de pastorillos, ni al desgaire, ni en trenza y cabello, sino lo mismo que iban por las calles, con guantes, sombrilla, bastón. [...] Echando, pues, de su alma aquellos vagos deseos de correr y columpiarse, pensó gravemente de este modo: «Para otra vez que venga, traeré yo también mis guantes y mi sombrilla». (Galdós: 2012: 118-119)

La convivencia en Isidora de esa doble condición de ninfapastora y burguesa vuelve a aparecer en otra metamorfosis: la del capítulo «Flamenca cytherea», cuando se disfraza con un vestido que hace las delicias del narrador y que da lugar a un episodio «pastoril» de claras deudas cervantinas. Galdós no esconde el modelo en el episodio de las disfrazadas pastoras de la segunda parte del *Quijote*:

El vestirse de mujer de pueblo, lejos de ofender el orgullo de Isidora, encajaba bien dentro de él, porque era en

verdad cosa bonita y graciosa que una gran dama tuviera el antojo de disfrazarse para presenciar más a su gusto las fiestas y divertimientos del pueblo. En varias novelas de malos y de buenos autores había visto Isidora caprichos semejantes, y también en una célebre zarzuela y en una ópera. Si esto pensaba cuando la doncella y peinadora la estaban vistiendo, luego que se vio totalmente ataviada y pudo contemplarse entera en el gran espejo del armario de luna, quedó prendada de sí misma, se miró absorta y se embebeció mirándose, ¡tan atrocemente guapa estaba! [...] En medio de Madrid surgía, como un esfuerzo de la Naturaleza que a muchos parecería aberración del arte de la forma, la Venus flamenca. Don José estaba medio lelo, y si fuera poeta no dejara de cantar en sáficos la novísima encarnación de la huésped de Gnido y Pafos. (Galdós: 2012: 355)

Además del guiño cervantino subrayado en la expresión, el juego metaliterario del pasaje se hace presente -no sin su punto burlesco- en los referentes librescos de Isidora, pues ella no hace sino reproducir lo leído en «varias novelas de malos y de buenos autores». Por otra parte la duplicidad irónica se resalta gracias al ingrediente especular (ese gran espejo del armario), que vuelve sobre el mito de Narciso y hace visible las dos Isidoras, mientras la mirada del contemplador, don José Relimpio, se asemeja a la del pastor-poeta enamorado (y alelado). El hábito no hace al monje, pero tampoco es un puro accesorio: la decoración, los enseres, los atavíos que recuerdan por doquier el espacio arcádico tienen un efecto en el ánimo de los personajes. Su presencia no es ociosa ni fútil. La presentación del vestido de bargueña en *Ángel Guerra* incita un diálogo de las señoras con don Juan Casado que es toda una invitación a volver a la Arcadía: «Don Juan [...], hemos de brincar juntos por aquellos campos de Dios. [...] Yo le juro a usted que de esta hecha me vuelvo pastora, cojo un cayado y me lanzo en trenza y en cabello por aquellas dehesas, llevando por delante mis ganados» (Galdós: 1986: 616).

Para completar el argumento mítico, a la ninfa Isidora le hace falta un Polifemo, que llegará encarnado en la figura de Juan Bou, pareja imposible de la bella –a pesar de sus pretensiones- por

su rudeza, su desproporción y su monstruosidad. Si ella quiere ser aristócrata y alcanzar el cielo del Olimpo social, Bou es un litógrafo y tipógrafo con conciencia de clase y odio a la nobleza. «Los atributos de este personaje -su oficio, sus creencias políticas y su origen- son escogidos y entrelazados por el autor con sumo cuidado; nada se deja al azar ni al costumbrismo fácil» (Krow-Lucal: 1993: 187). Y si su oficio representa al sector más revolucionario de la época (en la imprenta trabajaban Pablo Iglesias, José Mesa Leompart o Rafael Farga Pellicer)⁸, su nombre conecta con el nivel más alto del pastoreo, el de los bueyes, que como tales aparecen en el comienzo del *Beatus ille* horaciano⁹. Es conocida la ironía de la oda latina: es el usurero Alfio, quien fantaseaba con convertirse en campesino para terminar recogiendo todo su dinero, dispuesto a volver a prestarlo. También así Bou contradice su palabra con su acción: el discurso político bienhechor anuncia un mundo revolucionario en el que los ricos no dominen a los trabajadores, pero él es el primero en usar la crueldad con sus empleados. Mariano no tarda en sufrirla y «sus primeras torpezas, con sus descuidos, sus malas respuestas, fueron castigadas tan severamente por el maestro, ayudado de una correa, que bien pronto el muchacho le cogió miedo» (Galdós: 2012: 326)¹⁰. Esa crueldad coincide con la de

⁸ «Es muy posible, por otra parte, que el espíritu revolucionario de los tipógrafos atrajera la atención del autor de *La desheredada* mientras escribía la novela en 1881, gracias a la primera huelga española desde la Restauración borbónica -una huelga de tipógrafos. Asimismo, como periodista Galdós no podía ignorar las implicaciones radicales de dicha huelga, alentada por el (nuevamente legítimo) Partido Socialista y las creencias políticas de los trabajadores de la imprenta» (Krow-Lucal: 1993: 188).

⁹ «Beatus ille Quijote procul negotiis, / ut Prisca gens mortalium, / paterna rura bobus exercet suis / solutus omni faenore». Horacio, Epodo II, 1-4. Según Chamberlin, «Of all the men attracted to Isidora, Juan Bou elicits the most animal-based metaphors. This proletarian is tagged by his surname-Bou is Catalan for *bury* and his “bestial lenguaje” is likened to that of a “buey”. Juan Bou is most often, however, compared to a bear; chapter 9 of book 2 is entitled “La caricia del oso”. Unlike Isidora’s previous lovers, Bou truly desires to marry her. Thus Galdós’s *ursus spelaeus*, or his “oso torcaz”, seems to personify the idiom *hacer el oso* or “galantear, cortejar sin reparo ni disimulo”. Isidora admits that Bou “es el animal mas cariñoso”, but she cannot long tolerate his uncouth *pueblo* manners» (Chamberlin: 1988: 29).

¹⁰ Según Krow-Lucal (1993: 193), «para Galdós, las creencias políticas del litógrafo, y su expresión, son una especie de folletín, y son tan nocivas como

Polifemo, ya señalada en Ovidio, que sin embargo en el poema latino desaparece en su trato enamorado con la ninfa¹¹, como en la novela galdosiana le ocurre a Bou, que también se caracteriza por la brutalidad y violencia de carácter: su consigna de cómo resolver los problemas de España es «pegar fuego a todos los archivos» (Galdós: 2012: 330). Uno y otro confirman su condición de monstruos encarnando la característica más señalada de éste: la ruptura de la normalidad y el orden social. Los cíclopes son violentos y asociales y Juan Bou quiere romper con todo y destruir la sociedad. Solo por obra y gracia del amor a Isidora se transformará en formidable y torpe cordero.

La condición grotesca del personaje ha servido para ponerlo en relación con el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, perseguidor de la princesa Micomicona en el *Quijote*¹². Sin negar aquella analogía, me parece más evidente el parecido de Juan Bou con Polifemo. En los capítulos 4 a 9 de la segunda parte de la novela, con un breve añadido en el capítulo 11, se va desarrollando este paralelismo en distintos aspectos del personaje, que van desde su espacio propio a su estampa y comportamiento. En cuanto al primero, si el territorio de Polifemo es la oscura y siniestra cueva, Bou tiene el suyo en la litografía, una «mazmorra de Gutenberg», según el narrador, «local de media luz y nada alegre», «un verdadero laberinto» donde todo «era viejo, primitivo y mohoso»; «la sucia estancia, que más parecía sótano o bodega que taller del Arte de imprimir», está presidida por «la horrible guillotina [...], soberano instrumento de la divinidad» (Galdós: 2012: 325-327). Como también sucede con el espacio de la fábrica, en la litografía los

cualquier folletín de los devorados por Isidora. [...] para Galdós, las creencias políticas de Juan Bou y su afición a los aleluyas son dos caras de la misma moneda».

¹¹ «caedis amor feritasque sitisque inmensa cruoris / cessant» (Ovidio, *Metamorfosis* XIII, 768-769).

¹² «En la ficción del cura en el *Quijote*, Micomicona ha sido desposeída de su reino por el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que exige que aquella se case con él para recuperarlo. En la novela de Galdós, Bou, así descrito, “Su cara, enfundada en copiosa barba negra, mostraba por entre tanto áspero pelo dos ojos desiguales: el uno vivísimo, dotado de un ligero movimiento rotatorio; el otro, fijo y sin brillo...” es un plebeyo enriquecido que pretende también casarse con Isidora» (Rodríguez e Hidalgo: 1985).

objetos son personificados como seres vivos sufrientes, y por eso en la fábrica las sogas gritan y gimen, y la máquina de Bou lanza quejidos o tiene convulsiones de epiléptica. En ambos casos también se puede ver que dichos espacios funcionan como ampliaciones metonímicas de los personajes, pues en Galdós, como para muchos novelistas decimonónicos, la morada (en este caso un taller) es el fiel reflejo de su dueño (Chad Wright: 1971). Por su parte, en el poema ovidiano (y de forma más clara y extensa en el gongorino), la entrada de la tenebrosa cueva del monstruo se hacía corresponder con las propias fauces del monstruo, como las greñas que la cierran a las de su semblante:

Guarnición tosca de este escollo duro
truncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro 35
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña.
(Góngora: *Polifemo*, V)

La concomitancia es aún más significativa en la caracterización del personaje a través de su aspecto y atuendo, tan significativos en Galdós. Las ropas definen y significan tanto como las expresiones de su lenguaje peculiar y su conformación física. En el caso de Bou sus atributos más señeros son la torpeza del atuendo, la corpulencia gigantesca y el bastón:

La persona del bravo catalán se componía de dos partes: su cuerpo atlético, liado en una americana de cuadros, y un bastón rotén, cuyo puño, formado de un asta de ciervo, se encorbaba, ofreciendo a la mano todas las facilidades de adaptación, ya para apoyarse, ya para hacer el molinete, o bien para que el palo fuera una especie de batuta de la palabra. Jamás, fuera de casa, se separaban el bastón y el hombre, se apoyaban el uno en el otro, según los casos. (Galdós: 2012: 379-380)

También el cayado del Polifemo gongorino tiene varias funciones, como el de Bou:

...el pino más valiente
 bastón le obedecía tan ligero,
 y al grave peso junco tan delgado,
 que un día era bastón y otro cayado
 (Góngora: *Polifemo*, VII)

No hace falta recordar que también corpulencia (de la que el cíclope presume vanidosamente en los poemas latino y castellano) y bastón son los atributos de Polifemo, cuyo cayado le identifica en todas sus representaciones. Pero además Bou comparte otro atributo polifémico fundamental: el único ojo en la frente, pues es tuerto y encima de una «nariz ciclópea» —que no deja lugar a duda sobre quién es su modelo literario—, solo brilla un ojo.

Su cara, enfundada en una copiosa barba negra y revuelta, mostraba por entre tanto áspero pelo dos ojos desiguales, el uno vivísimo, dotado de un ligero movimiento giratorio, el otro fijo y sin brillo; más abajo, y puesta como el acaso, una nariz ciclópea; más arriba una frente lobulosa, que estaba pidiendo a golpes de escoplo para ser como las demás frentes humanas. (Galdós: 2012: 322)

La barba revuelta de Polifemo era en Góngora «un torrente [...] impetüoso, / que (adusto hijo de este Pirineo) / su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano / surcada aun de los dedos de su mano»; y en cuanto al «áspero pelo» de Bou, tampoco desmerece del de aquel monstruo: «Negro el cabello, imitador undoso / de las obscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso, / vuela sin orden, pende sin aseo» (Góngora: *Polifemo*, VIII).

Toda su fisionomía lo separa de la normalidad, incluyendo esa frente abultada de Bou, en la que es perfectamente reconocible la que la iconografía asigna a Polifemo. Y no son esos todos los parecidos: si uno de los rasgos más cómicos de Polifemo es su desafinado y ronco canto, Bou tiene por costumbre canturrear

malamente las aleluyas, con las muy estentóreas melodías de Rouget de L'Isle:

Juan Bou, que aunque buen catalán tenía un oído infernal, destrozaba entre dientes *La Marsellesa*, como destroza el fumador la colilla del cigarro. Después escupía unas cuantas notas, y callaba para empezar de nuevo al poco rato. Se había contagiado de la afición de sus aprendices a canturriar los pareados de las aleluyas, y así, sin pensarlo, cantaba con la música de Rouget de L'Isle estos versos:

*Muchos niños pequeñitos
van vestidos de angelitos.* (Galdós: 2012: 334)

El efecto es tan cómico cuando entona «no sabemos qué música con letra de aleluyas» que «Isidora no podía contener la risa oyéndole cantar» (Galdós: 2012: 380)¹³. Desde luego, el canto de Bou, como el de Polifemo, no tiene ninguno de los efectos seductores propios del imaginario pastoril, sino que se queda en un rasgo cómico y deformador del personaje. Lo mismo ocurre con otras penosas artes seductoras que Bou despliega con la bella Isidora, de ahí el significativo título de uno de los capítulos destinados a contarlas: «La caricia del oso». Las agudas y chistosas descripciones de Miquis (Galdós: 2012: 377) descubren la conjunción grotesca de la violencia física de la imagen exterior de Bou y su ingenuidad interior, peregrina reunión de contrarios que es también la marca cómica de Polifemo, el cíclope enamorado. Desde Dámaso Alonso a Jesús Ponce y Kluge, la comicidad de la versión polifémica de Góngora se concentra precisamente en «el contraste llamativo entre el aspecto grotesco del cíclope y su sensibilidad emocional» (Kluge: 2013: 165)¹⁴, aunque ya desde la primera versión

¹³ En el caso del poema gongorino, aunque el sonido de la flauta aterre a los personajes, es en la descripción de la faceta musical de Polifemo (que contribuye, junto con el enamoramiento, a la imagen grotesca del cíclope) en la estrofa XII cuando se deja oír la voz irónica del narrador, a pesar de que también asusta a la naturaleza: “Cera y cáñamo unió (que no debiera) / cien cañas... bárbaro rüido... Y el epifonema: ¡Tal la música es de Polifemo!”.

¹⁴ En ese contraste reside la agudeza jocosa que notó en el poema Dámaso Alonso en su estudio del poema y de la que ha tratado Jesús Ponce Cárdenas (2009).

alejandrino su condición de coloso se hace cómica cuando su violencia cede al amor por Galatea, como Bou ante Isidora, a la que casi no se atreve siquiera a hablar: «¡Era blandamente obsequioso con Isidora y la miraba con manifiesta intención de decirle algo delicado y difícil...! A veces, en los largos paseos que daban, iba Juan Bou callado y suspirante. Parecía que su misma fiereza nutría su timidez» (Galdós: 2012: 378).

Desde Ovidio (*Metamorfosis* XIII, 838-54), el momento en que el cíclope se describe con orgullo y pondera su belleza es el chiste culminante. Todas las versiones del mito conceden un largo espacio destinado a esa autoalabanza cómica del monstruo, en la que no olvida insistir en sus riquezas y posesiones. Si el sinnúmero de cabras del cíclope eran la medida de su caudal, el de Bou se cuenta en valores de la época: «ponderaba con inmodestia su amor al trabajo, sus ganancias, y hacía planes de vida regalada y espléndidamente metódica. Además tenía noticias de la muerte de un pariente suyo, muy rico, y esperaba una bonita herencia» (Galdós: 2012: 378). Ni una ni otra ninfa se deja enamorar por aquellas promesas de bienestar, que resultan ridículas más que sugestivas por el espanto que despierta el monstruo. Galatea empieza el poema ovidiano confesando que no sabe qué era mayor: su amor por Acis o su horror al Cíclope («si quaesieris, odium Cyclopi amorne Acidis in nobis fuerit praesentior, Edam: par utrumque fuit», 756-758). E Isidora, cuando «con su penetración admirable, comprendió todo [...], vio al monstruo herido que se postraba ante ella y le lamía las manos. Tuvo horror, asco» (Galdós: 2012: 383).

El desencanto final de Bou y su renuncia a la ninfa recuerdan inequívocamente a la roca que arroja a los amantes el Polifemo herido de amor y humillado:

Y como se desgaja la peña del monte y rodando cae al llano y aplasta y destruye cuanto encuentra, hasta que para y queda inerte otra vez, rodeado de muerte y silencio, así se desprendió del alma de Juan Bou su esperanza; rodó, hizo estrago, produjo cólera y despecho; pero bien pronto todo quedó en atonía dolorosa y muda. Miraba al suelo y su respiración sonaba como el mugido de una tempestad lejana, que a cada rato está más lejos. La cólera fue instantánea. Pasó

dejando el abatimiento en el alma y la confusión en el cerebro del coloso. (Galdós: 2012: 385)¹⁵

La peña que el monstruo arranca del monte y lanza sobre Acis y la ninfa en el poema latino y que se precipita rodando en el gongorino, el mugido salvaje del tronar del cíclope siguen resonando en el episodio galdosiano.

El motivo del monstruo enamorado se repite en *Tormento*, otra de las *novelas españolas contemporáneas* en la que puede observarse también un trío con resabios polifémicos: una bella requerida por dos personajes masculinos, uno de los cuales, el cura Pedro Polo, es un «gigante», un «bárbaro», una «fiera», una «bestia», un «monstruo» (Galdós, 2007: 359, 368), desproporcionado en su pasión y grotesco en la manera de manifestarla («con airoso movimiento de sus fortísimos brazos, la sentó sobre su hombro derecho», 362). Las demostraciones extemporáneas de su fortaleza, de la que, como Polifemo, se muestra tan orgulloso, resultan requiebros inútiles y violentos que solo espantan a la muchacha. Una y otra vez Amparo huye de él y siente asco de la grotesca figura de aquel pretendiente, prefiriendo la amabilidad, cortesía y comedimiento de su Acis, en este caso no tan joven como el mitológico, pero sí representante de lo joven en el sentido de lo moderno: la economía de Agustín Caballero (que ha superado el estado salvaje) es manantial de progreso, comodidades y limpieza (Comellas: 2010: 148). La bella solo siente fastidio y asco ante la persecución apasionada del celoso y salvaje Polo: «Todo era preferible a tratar con semejante fiera y a sufrir sus bárbaros golpes o sus repugnantes caricias»; «¿Cómo quieres que... te quiera con estas brutalidades?». Durante toda la novela trata de esquivarlo, evitar la «angustiosa lucha con el

¹⁵ Galdós mantiene la comicidad de su Polifemo incluso en ese momento final, cuando lo acompaña de la melodía grotesca del canturreo del monstruo. Debió de reírse mucho escribiendo la escena: «Y en el cerebro fluctuaban, como restos de un vapor fugitivo, las vagas notas de un canto acompañado de sílabas. ¿Por qué esas músicas pegajosas, que toman posesión del oído y de los labios, insisten en su fastidioso dominio cuando el alma azarada, después de una catástrofe, se desmaya en duelo y tristeza? No se sabe. Se sabe, sí, que entre el oído, el cerebro y los labios de Juan Bou, andaba vagamente un sonsonete que decía: *Los curas van alumbrando -el Miserere rezando*» (Galdós: 2012: 385).

monstruo», dudando «si salir o no al encuentro de la bestia» (Galdós, 2007: 359, 372-374), que vive encerrada en la oscuridad de su vieja y sucia casa, «recinto muerto y lóbrego» (256), tan similar a la cueva del cíclope. Como Polifemo y Bou, Pedro Polo brama y se enfurece al verse rechazado por Amparo, que «[d]esde la sala vio allá dentro un bulto, arrojado en negro sillón, la cabeza escondida entre los brazos y estos apoyados en un lecho revuelto; y oyó bramidos, como de bestia herida que se refugia en su cueva» (375). Cuando recibe en su postración una taza de café de aquellas bellas manos, traslada quijotesca la escena a territorio mitológico; así fue a «acordarse de las hadas, ninfas o entidades invisibles que tenían el poder de fabricar en un segundo encantados palacios, y de improvisar comidas suculentas, como él había leído en profanos libros», pero «[c]on grandísima tristeza vio, cuando aún no había concluido de apurar la taza, que Tormento se levantaba [...] disponiéndose para marchar. De este modo se desvanecen en el aire y en el sueño las ninfas engendradas por la fantasía o por la fiebre» (260-261). Las únicas ninfas que a la postre se pueden atrapar con las manos son las que Amparo descubre cuando abre el sobre que le trae el recadero de su acaudalado pretendiente, en un pasaje claramente simbólico: «dentro de aquel papel dejáronse ver otros papeles verdes y rojos y no muy aseados. Eran billetes del Banco de España. Amparo vio la palabra escudos, ninfas con emblemas industriales y de comercio, muchos numeritos...» (Galdós, 2007: 225). De nuevo la aspiración imposible de la Arcadia pierde su inocencia en la materialidad radical de la sociedad contemporánea.

La Arcadia y sus pastores

No había sido muy diferente en la obra de Cervantes, de la que afirma Jordi Gracia que «[a]penas reaparece en su obra un solo pastorcito o pastorcita como no sea para someterlos a un tratamiento de choque inequívocamente burlón y paródico» (2017: 119). Sorprende de hecho cuánta pastora suelta anda por las páginas del *Quijote*: desde Marcela hasta Leandra en la primera parte, y en la segunda todas aquellas pastoras de «la fingida Arcadia» con «los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas

de verde laurel y de rojo amaranto tejidas» (*Quijote* II, 58)¹⁶. Cervantes se enfrentó al mundo pastoril desde la ironía, incluso en *La Galatea*, jugando con los márgenes del género y convirtiendo el bucolismo en extraordinario cruce de perspectivas en el *Quijote*: desde el discurso de la Edad de Oro en el que el caballero recoge todos los tópicos del género, hasta la desviación de los jóvenes acomodados que se echan al monte y se meten a pastores. Pastores que no existen nunca como modelo real y son solo el disfraz de quien quiere jugar a menospreciar la vida cortesana, como el avaro del *Beatus ille*. Como se ha recordado antes, los cuatro versos finales del segundo epodo horaciano son una demolición cínica del tópico: el usurero Alfio se solaza con la idea de convertirse en campesino, pero recoge todo su dinero para volver a prestarlo en las Calendas. Horacio se refiere con ironía a los que se retiran al campo apartándose supuestamente de sus posesiones y refunda así una tradición pastoral que abunda en ejemplos de ironía¹⁷. En ella puede contarse también a Galdós, en cuya obra la abundancia de pastoras es realmente sorprendente y tiene una función cómica primero y más sutilmente irónica después.

En sus primeras novelas, el joven Galdós rechaza el bucolismo con el mismo desprecio que le manifestaba en un artículo escrito para *La Nación*, donde comentaba *La Arcadia moderna* (1867) de Ventura Ruiz Aguilera afirmando que

el arte bucólico, del que antes fuimos sinceros apasionados, se nos presenta con toda la falsedad y extraños oropeles. Adquirimos exacta noción de lo bello y desterramos lo convencional: se despierta en nosotros el puro sentimiento de la naturaleza, ajeno ya a toda sistemática falsificación. (Galdós: 1972: 371-373)¹⁸

¹⁶ Todas las citas de la novela seguirán la edición dirigida por Francisco Rico, disponible en el Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>

¹⁷ Un repaso parcial de la bibliografía al respecto en Cousins: 2011. Para el caso de la oda horaciana, Heyworth (1988).

¹⁸ En la misma época y también en un artículo para *La Nación*, Galdós se expresaba contra «todas las impertinencias pastorales» y la literatura de «concepto, ya mitológico, ya cortesano, siempre erudito e insoportable» (Goldman: 1971: 102).

Esa sincera pasión anterior debe referirse a sus años de estudiante, en los que aprendió los mitos clásicos y leyó la literatura bucólica, como demuestra su biblioteca. En otro artículo describe precisamente el entusiasmo con que su profesor, Alfredo Adolfo Camus, impartía las clases: «corre tras Galatea y preside el certamen de amoroso discreto en que dos inocentes pastores manifiestan alternativamente su ingenio» (Galdós; 1972: 119-120). El apasionamiento debió de ser compartido por el joven alumno, que, sin embargo, dice haber descubierto después que el sentimiento de la naturaleza en el que se funda la literatura bucólica española es «extraviado y falso» (Galdós: 1972: 372), y por tanto resulta necesario diferenciar los pastores de verdad de los falsos pastores literarios. Es la misión que se impone en los mismos inicios de su carrera, cuando en *El audaz* (1871) convierte la afición pastoril en motivo de chiste mientras construye una de sus primeras *Quijotas*: «Pepita Sanahuja, poetisa fanática por Meléndez, [que] deliraba por la literatura pastoril» y «tomaba muy por lo serio su papel de pastora» (Galdós: 1993a: 541)¹⁹. El modelo cervantino es seguido de forma muy evidente por el joven Galdós que, con el espíritu de compromiso exhibido en las coetáneas «Observaciones sobre la novela española contemporánea» (1870) y expuesto en la misma novela *El audaz*²⁰, escoge los libros de pastores para arremeter contra la literatura vana y trivial, cuyo peor ejemplo era —o así se afirmó desde los románticos— el convencionalismo del género bucólico, al que se refiere como «poesía pastoril y amatoria, pagana, fría y no repudiada por nadie» en aquel tiempo ridículo (Galdós: 1993a: 480). El Romanticismo la había emprendido con los idilios pastoriles y quiso hacer viejas a las ninfas. Espronceda ridiculizó aquella raza de aficionados al *locus amoenus* en su famosa sátira «El pastor Clasiquino» (1835) y todavía a mediados de siglo eran muy

¹⁹ El personaje ha sido estudiado por Montero-Paulson, que la incluye entre las *Quijotas* galdosianas como «la más esquemática de su grupo y la más parodiada por Pérez Galdós» (1990: 277).

²⁰ La voz narrativa presenta en el capítulo primero la importancia de su asunto como justificación de la obra que, «si no es bella, puede ser útil» (Galdós: 1993a: 482). Para este Galdós joven lo importante es la misión de la obra y su función social; la parte estética parece casi un lastre o una forma de escapismo de aquella.

comunes las condenas a los libros de pastores (Montesinos: 1955: 105). Eugenio de Ochoa, uno de los críticos más prestigiosos de su época y que justamente terminaría su carrera dando el espaldarazo a *El Audaz* y *La Fontana de Oro* (Comellas: 2014: 142), había escrito al mediar la centuria sobre las novelas de pastores sin ninguna clemencia, preguntándose si «¿[h]ay lectura más empalagosa, más insoportable que la de las mejores de entre ellas? No lo creemos». Entre sus peores defectos están las «costumbres convencionales, pormenores falsos e impertinentes, un sentimentalismo alambicado, un lenguaje fluido y castizo seguramente, pero afectado e impropio de los personajes que lo emplean, y sobre todo —y esto es lo peor— falta absoluta de interés» (Ochoa: 1847: VII-VIII). No otra cosa sigue opinando otro afecto de Galdós, Menéndez Pelayo, para quien la novela pastoril es «género falso y empalagoso» (1946: 11). Las críticas de Ochoa o Menéndez Pelayo son trasladadas por Galdós al argumento de *El Audaz* a través del «quijotismo pastoril» de Pepita, que la aleja totalmente de la realidad; como al Clasiquino esproncediano, nada le interesa del mundo y la sociedad que le rodean:

—¿Puede nada compararse a la hermosura del campo? —decía doña Pepita cuando, elegido el sitio de reposo, se sentaron todos sobre la hierba—. Y eso que aquí no vemos más que un mal remedo de los prados frescos y alegres de que hablan Garcilaso y Villegas. Aquí ni ovejas con sus corderos saltones y tímidos, ni pastores engalanados y discretos, aquí ni arroyos que van besando los pies de las flores, ni dulce son de los caramillos repetidos por la selva, ni... [...]

—Esto no se puede soportar. Ya tenemos el pastoreo en campaña. ¡Pepa, por Dios, no nos aburras ahora con tus zagalas y caramillos! [...]

—Yo no sé —observó la de Cerezuelo— de dónde han sacado los poetas esas pastoras que pintan tan finas, con tales vestidos y modales. Yo he vivido en el campo y no he visto en medio de los rebaños más que hombres zafios, tal vez menos racionales que las reses que cuidaban.

—¡Ah!, es mucho cuento la tal poesía pastoril. [...]
 ¿Y cuando se dicen aquellas ternuras y se ponen a llorar junto al tronco de una encina, diciendo tales tonterías que no se les puede aguantar? (Galdós: 1993a: 541-542)

La enajenación de Pepita llega al punto de que, como el héroe cervantino, impone la literatura a la vida real haciendo de la ficción su única verdad, lo que da lugar a todo tipo de episodios jocosos:

Su manía la extravió aquel día hasta el punto de fingir que apacentaba un rebaño, y don Lino fue tan sandiamente bueno que se prestó a hacer el papel de oveja, y era cosa que inspiraba a la vez risa y compasión oírle balar entre las ramas imitando con prodigiosa exactitud al manso animal. (Galdós: 1993a: 555)

En *El Audaz* y con el ejemplo negativo e irrisorio de Pepita, Galdós pone en forma narrativa las ideas que había escrito en las «Observaciones»: hacía falta una novela que enfrentara la realidad social pero, según escribió en su programa, «[e]l gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia» (Galdós: 1990b: 105). Para el Galdós joven, los pastores son disfraces convencionales que sirven para escapar de la vida real, y la Arcadia un refugio cursi y trasnochado. En *Doña Perfecta*, el ingeniero Pepe Rey, representante del progreso y de los valores positivos, se enfrenta con irónica arrogancia juvenil al rancio canónigo de Orbajosa, admirador del bucolismo de Virgilio, y para escandalizarlo identifica mitos cristianos y paganos, todos ellos igualmente gastados:

La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja con una pila de Bunsen, un

hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. (Galdós: 1993b: 38).

Doña Perfecta, estudiada por Toni Dorca como un ejemplo de la puesta en cuestión del género del idilio (2004: 91), es todavía una novela de tesis en la que Galdós confía en poder separar lo cierto de lo falso. Sin embargo, esa distancia entre ambos territorios no podrá mantenerse en lo sucesivo con la misma convicción y firmeza y la Arcadia empezará a filtrarse sutilmente incluso en los cerebros más sanos. León Roch, otro representante de lo razonable y progresista, como Pepe Rey enemigo de lo falso y del disfraz, cae en la confusión cuando le llega la flecha de Cupido y «se enamoró como un pastor, vergüenza da decirlo, y él mismo se asombraba de ver que el teodolito de topógrafo y el soplete de mineralogista trocábanse en sus manos en caramillo o flauta de bucólico vagabundo» (Galdós: 2003: 186-187). Pero es en las *Novelas españolas contemporáneas* en las que definitivamente Galdós demuestra haber aprendido la verdadera lección cervantina que resume Jordi Gracia refiriéndose a *La Galatea*: «Aunque nada parece real en este libro, todo lo es; [...] porque la idealización bucólica no está reñida con la crónica de lo vivido» (2017: 129). El efecto cómico puede así trasladarse desde los locos que, como Pepita, creen a pies juntillas en los ideales librescos y las ficciones inverosímiles, a la presencia íntima en el más cuerdo de los hombres de esa tendencia al ideal. Galdós no deja de reírse de los bucólicos, pero aceptando compasivamente lo que de tiernos pastorcillos podemos tener todos. Galdós inicia su «segunda manera», en la que por encima de las tesis se impone la ironía (Miralles: 1983: 227-258). *La desheredada* comienza en el manicomio de Leganés con un puñado de confusiones sobre quiénes son los locos y quiénes los cuerdos, mientras los mitos arcádicos se deslizan, como hemos visto, desde los cielo rasos hasta los salones: Isidora se

disfrazaba de pastora mientras su fiel y alelado Relimpio, que la persigue con conmovedora adoración durante toda la obra, bien podría confundirse con un pastor, por su inutilidad contemplativa y amorosa («bien se le conocía que su principal gusto era no hacer nada, contemplar a Isidora, pasear con ella y prestarle cuantos servicios hubiese menester»), su devoción y sus fantasías: cuando la visita en la cárcel Modelo, dice, «creí que entraba en un encantado y hermosísimo palacio; las presas me parecieron unas ninfas muy aéreas, unas como animadas flores, hijas del viento» (Galdós: 2012: 397 y 477-478)²¹.

Acabada encarnación del ideal arcádico en el Madrid de la Restauración y demostración de que existe la Edad de Oro en la tierra es la pareja de Constantino y Camila en *Lo prohibido*, leída por Cortázar «bajo un prisma distorsionado» (Gullón: 1991: 229), que no le permitió ver en ella la «novela experimental en un sentido mucho más radical del previsto por Zola» (Matzat: 1996: 92). Camila, protagonista femenina de inequívoco nombre pastoril, es una de las tres Gracias (o tres primas) entre las que ha de elegir el protagonista, José María, convertido en un París indeciso²². De entre ellas, el joven se decide finalmente por Camila, que es justo la que no corresponde a sus intentos de seducción, como ocurre en los libros de pastores. José María quiere a Camila y Camila quiere a Constantino. Así que el protagonista no tiene más remedio que hacer el papel de doliente mirón de la felicidad amorosa ajena (como también sucede en la narrativa pastoril) mientras da rienda suelta a sus quejas, pues asume el papel de narrador. Como tal no duda en

²¹ Ignacio-Javier López ve a Relimpio como «la réplica caricaturesca del caballero quijotesco en su más grotesco sentido» (1986: 120). No es incompatible esa propuesta de interpretación del personaje con los rasgos pastoriles mencionados.

²² En el caso de Camila, se proyectan a través del nombre los antecedentes literarios, en este caso sobre todo Virgilio y Cervantes. De la influencia del primero ha tratado Rodríguez (1964) y de la de Cervantes es más que conocida. Sin embargo, la Camila cervantina, la adúltera de *El curioso impertinente*, no corresponde con la galdosiana, que resiste al asedio de su primo. Es un guiño irónico de Galdós, según Rodríguez y Donahue. La Camila de Virgilio en *La Eneida* «es una manera de Diana-guerrera, mujer fuerte y, dada su inmediata identificación con la diosa de la castidad, de una pureza intachable». Cervantes la muda en lo contrario. Y Galdós vuelve a invertir los términos en un «bello juego de inversión y re-inversión paradójica y sorprendente» (s.p.).

tildar de «pastoril» uno de los episodios de los que es testigo cuando contempla al feliz y adánico matrimonio, que sin necesidad de disfraz alguno, sin fingimiento ni impostura, está encarnando un cuadro mitológico que merece leerse completo:

Otro día les hallé retozando con libertad enteramente pastoril. Ella, que tenía calor hasta en invierno, estaba vestida a la griega. Él andaba por allí con babuchas turcas, en mangas de camisa, alegre, respirando salud. Ambos se me representaban como la misma inocencia. Parecía aquello la Edad de Oro, o las sociedades primitivas. Camila se bañaba una o dos veces al día. Era fanática por el agua fresca, y salía del baño más ágil, más colorada, más hermosa y gitana. Él no era tan aficionado a las abluciones; pero su mujer, unas veces con suavidad, otras con rigor, le inculcaba sus preceptos higiénicos, asimilándole a su modo de ser de ella. ¡Una mañana presencié la escena más graciosa...! Me reí de veras. Mi prima, vestida como una ninfa, daba a su marido una lección de hidroterapia. Desnudo de medio cuerpo arriba, mostrando aquella potente musculatura de gladiador, estaba Miquis de rodillas, inclinado delante de una gran bañera de latón. Su actitud era la del reo que se inclina ante el tajo en que le han de cortar la cabeza. El verdugo era ella, toda remangada, con la falda cogida y sujeta entre las piernas para mojarse lo menos posible. El hacha que esgrimía era una regadera. Pero había que oírlos. Ella: «restrégate, cochino; frótate bien; toma el jabón». Él: «socorro, que me mata esta perra; que me hielo; que se me sube la sangre a la cabeza». Ella: «lo que se te sube es la mugre; ráspate bien, hasta que te despellejes. Grandísimo gorrino, lávate bien las orejas, que parecen... no sé qué». Y no teniendo paciencia para aguardar a que él lo hiciese, soltaba la regadera, y con sus flexibles dedos le lavaba el pabellón auricular con tanta fuerza como si estuviera lavando una cosa muerta. «Que me duele, mujer»... «Lo que te duele es la porquería», respondía ella pegándole un sopapo. (Galdós: 2001: 392:393)

A esta parodia de la tradición bucólica no le falta el baño, la ninfa de ropas arremangadas y piernas desnudas, los músculos del héroe masculino, el movimiento de la escena arcádica bajada a la tierra. El conjunto tiene claro parentesco con las adaptaciones grotescas de los mitos tan abundantes en el Barroco y, por supuesto, algo de gusto cervantino por traer a lo pedestre las glorias épicas y míticas. Casi puede mirarse como las versiones velazqueñas de los héroes mitológicos. Cervantes y Velázquez, los primeros modelos del realismo galdosiano, según escribió el propio autor en las «Observaciones», están al fondo de este homenaje al mundo arcádico por el que Galdós siente ya evidente simpatía. La desmitologización a la que somete la escena permite confirmar la extraña connivencia de ambos órdenes, el ideal y el real, por distantes que puedan parecer. Para Gullón, el amor de Constantino y Camila:

revela el entendimiento y la aceptación galdosiana de comportamientos ajenos a los impuestos por el decoro burgués. No es que los acepte con sonrisa condescendiente (interpretación humanista de Galdós) o irónica (interpretación formalista); admite que vivir a lo natural, como lo hacen Camila y Constantino, supone una alternativa al arreglo doméstico de la clase media. (Gullón: 1991: 229)

En la relación de este singular matrimonio hay adanismo, naturaleza y vida, virtud, fuerza y sanos apetitos, frente al aburguesado entorno de formalidades puramente exteriores, que sólo camuflan, o lo intentan, el cinismo, los vicios, la codicia, la envidia y la puerilidad o la chochez. Frente al disfraz de los códigos, los Miquis representan lo incorrupto e incivilizado, de claros tintes rousseauianos. Curiosamente, Eloísa, la prima que sí se entrega al amor culpable de José María, se divertía imaginándose ninfa y conviviendo con él en un paraíso primitivo y salvaje, donde es adorada como ser inocente (241-2). La hipocresía del juego de ambos acaba descubriendo un amor que tiene mucho de mercenario y muy poco de natural. Mientras, Camila ofrece la versión contraria: «Era, más que una cabeza destornillada, una salvaje, una fierecilla

indócil criada dentro de la sociedad como para ofrecernos una muestra de todo lo incivil que la civilización contiene» (214).

La Edad de Oro tiene una posibilidad real en esa «sociedad decadente y pervertida por los halagos del lujo y el ansia de los placeres, que se reflejan en laxos principios morales». La «pareja natural» de Miquis y Camila revela la «prístina sencillez de alma» que «en sus paseos por el campo irradiaban la alegría elemental de su estado de inocencia» (Correa: 1963: 656-657). Son el mito vivo.

La Arcadia galdosiana fue adquiriendo dimensión claramente ideológica sobre todo en el Galdós maduro, cuando el escritor se aproximó al ruralismo regeneracionista del fin de siglo. En *Ángel Guerra* (1891) la utopía intenta cobrar forma mientras el amor ideal que el protagonista experimenta por Leré coexiste con el amor carnal que nunca deja de sentir por ella. El cura Juan Casado no es ya enemigo de la Arcadia, pues cuando doña Catalina le propone «brincar juntos por aquellos campos de Dios», responde con emoción entonando un *beatus ille* sincero:

-Todos seremos pastores [...]. ¡Viva el campo, viva la paz de la aldea, viva la agricultura! Nos haremos todos rústicos, y rústicamente viviremos en la mejor de las Arcadias, con bienes comunes, y comunes goces y penas. No, penas no, porque en aquella región de sosiego no las habrá.

-Don Juan -indicó Dulce algo conmovida-. Que todo eso que ha dicho no se quede en jarabe de pico. Seremos todos rústicos, todos pastorcitos, y formaremos una sola familia... (Galdós: 1986: 616)

El intento utópico de crear una sociedad ideal, con claros tintes bucólicos, es el argumento de *Halma* (Ruiz Pérez: 2009: 130)²³, que incluso podría verse como inversión idealista del avaro horaciano: los ricos se redimen en la vida campestre. El motivo pastoril se engarza en el proyecto político ruralista y deja de ser ridículo o cómico para convertirse en una promesa de futuro. Es la

²³ Ruiz Pérez (2009: 132) anota también que sus sobrinos José María y José Hermenegildo Hurtado de Mendoza fueron agrónomos.

que Galdós desarrolló en un artículo de 1901, «Rura», donde propone la vuelta a la agricultura como medio para regenerar España:

los que empalmen el siglo XX con el XXI verán entre otras maravillas el prodigio de la Civilización Bucólica, la agricultura presidiendo sobre las artes, el villano engrandecido, las ciudades estacionadas a las orillas de los campos, los palacios entre mieses, la humanidad menos triste que ahora, la tierra, engalanada, cubierta de toda hermosura, más joven cuanto más arada, más linda cuanto menos virgen. (Galdós: 1942: 1554)

La Civilización Bucólica no es solo un proyecto político, ideológico y moral; a todo ello añade lo que tan ridículo parecía al Galdós joven: la confianza en el ideal bucólico y el tratamiento mítico, como demuestra su expresión novelesca, *El caballero encantado* (1909). De claro referente cervantino desde el mismo título (Fernández Cordero: 2007)²⁴, la última novela de Galdós hace convivir a pastores reales y poéticos, amor bucólico y espacio arcádico con la realidad de los campos españoles y de la institución familiar. La avenencia de los dos órdenes organiza todo el argumento e incluso la construcción dual de los personajes: Tarsis-Gil y Cintia-Pascuala, a la que puede tenerse por versión galdosiana del dualismo Aldonza-Dulcinea. Su nombre inicial demuestra estrecha familiaridad con las disfrazadas pastoras de los viejos libros, pues «era Cintia de dulce sabor pastoril y pagano» (Galdós: 1982:

²⁴ El propio Galdós, en carta a Teodosia Gandarias del 2 de septiembre de 1909, dice de esta novela: «Paréceme que he encontrado un filón nuevo. Es un método de humorismo encerrado dentro de una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes» (De la Nuez: 1993), idea sobre la que se confirma uno de sus primeros críticos, Emilio Gutiérrez Gamero, para quien «parece estar hecha con el recuerdo puesto en los libros de caballerías, y de ahí los encantamientos y metamorfosis [...], las luchas contra desaforados endriagos [...] y malsines que quieren apoderarse de la mujer amada» (Gutiérrez Gamero: 1934: 369). Podría añadirse que los protagonistas de esta novela son más pastores que caballeros, o más bien que en ella el idealismo arcádico se combina con el caballeresco sin que puedan distinguirse.

102), conexión que se mantiene incluso en su versión rústica de Pascuala.

La áspera Castilla rural en la que se desarrollan las aventuras no prescinde de la presencia de las ninfas, que hacen disfrutar a Galdós tanto como siempre:

un tropel de muchachas [...] guapísimas, vestidas tan a la ligera, que no llevaban más que un fresco avío de lampazos, con que cubrían lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra. Piernas y brazos trazaban en el aire, con ritmo alegre, airosas curvas y piruetas. Eran, más que ninfas, amazonas membrudas, fuertes, ágiles, los rostros hermosísimos y atezados. Traza tenían de mujeronas de raza y edad primitivas, heroicas. [...] Las ninfas hombrunas rompieron a coro en un grito salvaje, *Ijujú*, que retumbó en los senos de la selva. (Galdós: 1982: 114)

Estas ninfas de raza hispánica, de cierto parentesco con las serranillas, «morenas de libres piernas», «mujeronas o dríadas fornidas», pueden, como la Aldonza quijotesca, «sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora» (*Quijote* I, XXV). A ellas se dirige el atónito y embelesado Tarsis, recién trasplantado a la Arcadia castellana: «Ninfas, zagalas, señoritas, amazonas, o lo que sean, ¿tendrán la bondad de decirme si estoy encantado?» (Galdós: 1982: 115). En su deambular por aquellas tierras, cambia su trabajo de labrador por la vida de pastor y en cuanto la prueba, reconoce en ella la mejor del mundo: «Con sus lentas horas y su apartamiento del mundo, la vida pastoril era para Tarsis la más grata forma de encantamiento» (158). Mientras ambos cenan «las sabrosas migas», deja que su compañero Sancho le eduque en «este oficio [que] –le dijo- es el más holgado y menos enfermizo que conocen los hombres, y con ser tan antiguo como el roncar, no se ha encontrado cosa más arrimada a lo natural que esta vida nuestra» (134). Libres de los quebraderos y sobresaltos de la casa, dejan a Dios los cuidados para vivir «en descanso» y acordarse con más o menos nostalgia de sus pastoras en un pasaje que remeda con guasa las fórmulas de los libros: «Sancho, que dejó a su pastora en Micereses, la echaba muy de menos; Rodrigacho, que tenía su

Filis en Pocilgas, partido de Alba de Tormes, habría querido tenerla a mayor distancia; [...] y Blas solía cambiar de Galatea en el ir y venir de la trashumancia» (158). El protagonista, Tarsis-Gil, cumple con la tradición amorosa idealista, si bien Galdós la trata con su poco de sorna cuando cuenta, imitando los lugares comunes bucólicos, que

Sólo con su imaginación, Gil abandonaba el paisaje y las ruinas para pensar en su amor y en la bella Cintia, de quien le separaban, a su parecer, distancias inconmensurables y siglos de tiempo. Y adormido en sus añoranzas, le venían a la memoria los versos idílicos que el zagal Rodrigacho solía cantar en la majada guiando a sus ovejas en busca de mejor pasto. Era el tal Rodrigacho un poco poeta y erudito memorioso de versos pastoriles. Gil se los hacía repetir, y algunos se le quedaron en la memoria. Recostado entre las ruinas y puesto el pensamiento en su augusta dama, murmuraba: «Oh Venus, dea graciosa, a ti quiero y a ti llamo...» Recordando otra canción muy lastimera, decía: «Bien sé que me ha de acabar / el dolor de esta partida, / que de verme y veros ida / me ha tanto de lastimar / que en ello pierda la vida... ¡Jujú!». (Galdós: 1982: 187)²⁵

Un día de asueto pastoril Tarsis vuelve a tener la visión de la Señora que simboliza España –de nuevo «escortada por las ninfas o Amazonas galanas» (136), «mozarronas celtíberas de pierna desnuda y andadura selvática» (145)- y, como don Quijote ante los cabreros, echa su discurso de la Edad de Oro, ahora trasmutado de socialismo y referido al futuro del país: «He dormido en tu regazo como un niño y he soñado que vivimos en un mundo patriarcal, habitado por seres inocentes que no viven más que para compartir con amorosa equidad los frutos de la tierra» (Galdós: 1982: 153). La inocencia bucólica, aspiración imposible, parece posible en la vejez de Galdós. En su obra final se cumple lo que señaló Gustavo Correa: «El retorno a la naturaleza es [...] uno de los movimientos fundamentales en la novelística de Galdós» (Correa: 1963: 661). La larga tradición del mito de la Edad de Oro, que había servido durante siglos para representar el ideal de una sociedad armónica, de retorno a la naturaleza, también sirve a don Benito para reivindicar su ideal. Las

²⁵ Como anota Rodríguez Puértolas en su edición, Galdós pone en boca del pastor versos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (Galdós: 1982: 187).

ninfas de los salones madrileños han terminado por salir de la ciudad y encontrar toda su rotunda fortaleza en el campo castellano.

Final (y principio de otro análisis)

La función de los mitos arcádicos fue cambiando, conforme evolucionaba la narrativa galdosiana, desde un tratamiento paródico más o menos grueso hasta ponerse al servicio de la ironía en las *Novelas Contemporáneas* y configurarse en su última etapa como base estructural. El repaso realizado coincide con las conclusiones a las que llega Smith rastreando otros materiales mitológicos: es después de *Nazarín*

cuando, de manera teóricamente explícita, con plena conciencia metaficticia, incide una y otra vez, obsesivamente, nuestro novelista en la temática mitológica, tanto pagana como cristiana. Modifica así su técnica novelística, al alejarse conscientemente del realismo burgués, para acercarse a las formas narrativas de la mitología. (Smith: 2005: 35)

Una evolución similar puede perseguirse para el caso de los *Episodios Nacionales*, en los que ya no queda espacio para entrar (pero que protagonizarán otro trabajo de pronta aparición) y de los que ahora apuntaré sólo un par de muestras que ejemplifican la paralela progresión en el tratamiento del mito arcádico. En *Los apostólicos* (1879) el mito ocupa un espacio decorativo, altamente simbólico, desde el que la narración cobra nuevos significados y en parte desestabiliza la perspectiva, sobre todo a partir de que la acción se traslade a La Granja para relatar la muerte de Fernando VII; allí el decorado del palacio y de los jardines da ocasión a introducir la dimensión bucólica a través de la presencia de ninfas y pastoras, que duplican el territorio de la representación, mientras Benigno Cordero –nombre suficientemente significativo– incorpora el motivo de un *beatus ille* imposible. Sin embargo, *La campaña del Maestrazgo* (1899), escrito veinte años después, incluye en su estructura una pequeña novela pastoril que tiene por protagonistas a la bella Marcela –cuyo nombre tampoco oculta sus orígenes pastoriles y cervantinos–, joven andariega que recorre descalza

caminos y cerros, gran aficionada a las metafísicas amorosas; y a su enamorado Nelet, capitán carlista que le escribe entre las peñas versos amorosos tan ardientes como extravagantes. El peso del mito arcádico va haciéndose mayor, hasta que en la *Cuarta serie*, como ha notado ya Behiels (1997 y 2001: 30), los *Episodios* adoptan una estructura mítica en la que el bucolismo, asociado a la idea de amor libre y natural, adquiere su máxima dimensión.

Quizá pueda asociarse esta evolución en el conjunto de la narrativa galdosiana con un itinerario desde el pensamiento racionalista hacia el simbolista, pues «la interpretación de los mitos siempre ha estado sujeta a la idea de una diferencia o de una distancia entre el mito y la razón» (Duch: 2002: 226). El primer Galdós confía en el pensamiento racional como motor de progreso, al igual que Pepe Rey en *Doña Perfecta*, mientras el Galdós último se apunta a la recuperación mitológica del Simbolismo finisecular, cuando los mitos vuelven a tener un papel fundamental como encarnación imaginaria de las ideas. Con ello demuestra también que su experimentalismo no cesó en esta etapa última, como confirman las cartas a Teodosia Gandarias antes mencionadas, en las que comparte con su última amante distintos proyectos renovadores.

La dimensión simbólica galdosiana, como bien afirma Yolanda Arencibia, nunca fue abandonada por el escritor, que por ella «consigue extradimensionar los límites de un realismo convencional» (en Galdós: 2002: 14-15). Para diseñar aquella dimensión Galdós usó de los argumentos y materiales mitológicos (símbolo y mito son vasos comunicantes), generando un segundo nivel de lectura. En concreto, los mitos relativos a la Arcadia forjaron una serie de vínculos hipertextuales al conectar motivos, personajes, argumentos e iconografías: el *beatus ille* arcádico, el idilio pastoril, la alabanza de la *mediocritas* (esto es, de la medida), el desmedido Polifemo enamorado, la sensualidad edénica de las ninfas, el amor natural. El hipertexto generado se extiende por toda la obra galdosiana y enlaza con dos de sus asuntos fundamentales: el sexual y el político-social, ámbitos que estaban viviendo importantes cambios en los años de su producción (Smith: 2005: 34). Asimismo conectan con la que distintos estudiosos (Leo Bersani, René Girard, Peter Brooks, Ross Chambers) consideran la

fuerza dinámica más importante en la novela decimonónica: el deseo (Delgado: 2000: 12).

El deseo y el mito están presentes en la obra de Galdós desde el comienzo, cuando en *La sombra* un Paris bajado del tapiz rapta a una Elena real, doble de la mítica –o viceversa-, y la realidad burguesa matrimonial se ve amenazada por la dimensión mitológica. Si así principia su trayectoria, el final se cierra con *El caballero encantado*, que también tiene en el mito su fundamento argumental y su sentido político. Entre ambos títulos, las imágenes mitológicas arcádicas no cesan. Suelen estar encajadas en la representación iconográfica a través de tapices, cuadros, frescos y decoración, que sirven de marco simbólico a la acción, como un segundo nivel de representación. Las figuras están fijas, pintadas en los techos, cosificadas en objetos, rehenes de las artes decorativas que parecen inmovilizarlas y arrebatarles su amenazante capacidad seductora. Pero el lector atento descubrirá que tras el aparente estatismo se mueven, como parte del juego de perspectivas entre la representación realista y la ficción idealista. Si Anselmo ve su mansión a la manera de un extraordinario marco mitológico en movimiento, los mitos que decoran el palacio de los Aransis o la galería de Torquemada no solo construyen un espacio visual en la distancia, pues Galdós los trae a la vida y deja a sus personajes, como en *La sombra*, salir del cuadro e interactuar con la realidad. En esa duplicidad irónica de estirpe cervantina, marco y cuadro, representación y verdad no están tan separados, viven en dialéctica permanente, y el punto de vista se traslada de uno a otro, como también en los personajes se alterna la ilusión y la razón, sin que en los mejores casos se pueda distinguir bien la una de la otra.

MERCEDES COMELLAS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. (2011) *Desnudez*. Barcelona. Anagrama.
- ANDREU, Alicia. (1982) *Galdós y la literatura popular*. Madrid. Sociedad General española de Librería.
- BAJTIN, Mijail. (1989) «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico». *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 449-485.
- BEHIELS, Lieve. (1997) «El universo campesino como espacio alternativo en la obra tardía de Benito Pérez Galdós». *Historia, espacio e imaginario*. Edición de Jacqueline Covo y Pilar Lille. Presses Universitaires du Septentrion. 145-154.
- BEHIELS, Lieve. (2001) *La cuarta serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós: una aproximación temática y narratológica*. Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert.
- BENÍTEZ, Rubén. (1990) *Cervantes en Galdós*. Murcia. Universidad.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. (1978) *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*. Madrid. Nuestra Cultura.
- CHAMBERLIN, Vernon A. (1988) «"Vamos a ver las fieras": Animal Imagery and the Protagonist in *La desheredada* and *Lo prohibido*». *Anales galdosianos*. XXIII. 27-33. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/vamos-a-ver-las-fieras-animal-imagery-and-the-protagonist-in-la-desheredada-and-lo-prohibido/>]
- COMELLAS, Mercedes. (2010) «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós». *Literatura y comunicación*. Edición de Miguel Nieto Nuño. Madrid. Castalia. 131-182.
- COMELLAS, Mercedes. (2014) «La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXL. 90-142.
- CORREA, Gustavo. (1963) «Presencia de la naturaleza en las novelas de Pérez Galdós». *Thesaurus*. XVIII. 3. 646-665.
- COUSINS, A. D. (2011) «Andrew Marvell's Mower Poems and the Pastoral Tradition». *International Journal of the Classical Tradition*. vol. 18. no. 4. 523-546.

DE LA NUEZ, Sebastián. (1993) *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*. Santander. Concejalía de Cultura.

DELGADO, Luisa Elena. (2000) *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*. Amsterdam-Atlanta. Rodopi.

DORCA, Toni. (2004) *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Frankfurt am Main. Vervuert Verlagsgesellschaft.

DUCH, Lluís. (2002) *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona. Herder.

DURAND, Gilbert. (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. Anthropos.

CHALMERS, Herman J. (1955) *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*. Ada, Ok. East Central Oklahoma State College.

FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina. (2007) «El caballero encantado: una (re)visión del Quijote». *Verba hispánica*. 15. 143-150.

GOLDMAN, Peter B. (1971) «Galdós and Cervantes. Two articles and a fragment». *Anales galdosianos*. 6. 99-106.

GÓNGORA, Luis de. (1984) *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición, introducción y notas de Alexander A. Parker. Madrid. Cátedra.

GRACIA, Jordi. (2017) *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Madrid. Taurus.

GULLÓN, Germán. (1991) «Galdós y la lectura posmoderna del texto literario: El amigo Manso como ejemplo». *Anuario de Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. 29. 225-244. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7f3>

GULLÓN, Germán. (2004-2005) «La presencia de Cervantes en Galdós». *Siglo diecinueve: literatura hispánica*. 10-11. 33-41.

GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio. (1934) *Galdós y su obra II. Las novelas*. Madrid. Espasa-Calpe.

HEYWORTH, S. J. (1988) «Horace's Second Epode». *American Journal of Philology*. 109. 1. 71-85.

JAMESON, Fredric. (2013) *The Antinomies of Realism*. London-New York.

JOVER ZAMORA, José María. (1991) *Realidad y mito de la primera república: del «Gran Miedo» meridional a la utopía de Galdós*. Madrid. Espasa-Calpe.

KLUGE, Sofie. (2013) «Un epilio barroco: el *Polifemo* y su género». *Los Géneros Poéticos Del Siglo de Oro: Centros y Periferias*. Edición de Rodrigo Cacho Casal, Anne Holloway. London. Tamesis. 153-170.

KROW-LUCAL, Martha G. (1993) «La política revolucionaria como subliteratura: el caso de Juan Bou». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 187-199

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

LÓPEZ, Javier-Ignacio. (1986) «Génesis, texto y contexto del galán galdosiano: Joaquín Pez en *La desheredada*». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 427. 111-121.

MATZAT, Wolfgang. (1996) «Naturalismo y ficción en la novela galdosiana: el caso de *Lo prohibido*», en *Benito Pérez Galdós: aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*; Francisco Provedano, Eberhard Geisler (coords.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert. 81-94.

MCDERMOTT, Patricia. (2011) «Galdós y el arte de la novela europea: la novela como archivo del canon de Occidente en la tetralogía de Torquemada». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, V Coloquio*. Barcelona. PPU. 321-331. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2n9>

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1946) *Orígenes de la novela I*. Buenos Aires. Espasa-Calpe.

MIRALLES, Enrique. (1983) «La ironía: una clave en las *Novelas Contemporáneas* de Galdós». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. LIX. 227-258.

MONTERO-PAULSON, Daria J. (1990) «La mujer “Quijote” y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós». *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. 1. 273-302.

MONTES DONCEL, Rosa E. (2007) «Estructura y ficción quijotesca en *Nazarín* y *Halma* de Pérez Galdós». *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. XXX. 1. 101-124.

MONTESINOS, Rafael. (1955) *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Valencia. Castalia.

OBAID, Antonio H. (1958) «Galdós y Cervantes». *Hispania*. 41. 269-73.

OCHOA, Eugenio de. (1847) *Tesoro de novelistas españoles*. París. Baudry. vol. I.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1919) *Un viaje de novios*. Madrid. Pueyo. [Ed. digital BVMC: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckk977>]

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1942) *Obras completas VI. Novelas. Teatro. Miscelánea*, Madrid. Aguilar.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1971) *Episodios nacionales I*. Edición de Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid. Aguilar.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1972) *Los Artículos de Galdós en «La Nación»*. 1865-1866. Edición y estudio de W. H. Shoemaker. Madrid, Ínsula.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1975) *El doctor Centeno*. Madrid. Casa Editorial Hernando.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1982) *El caballero encantado*. Edición e introducción de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid. Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1986) *Ángel Guerra*. Madrid, Alianza.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1990a) *La de Bringas*. Madrid. Casa Editorial Hernando.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1990b) «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet. Barcelona. Península.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1993a) *Novelas I. La sombra. La Fontana de Oro. El audaz*. Madrid. Turner.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1993b) *Novelas II. Doña Perfecta. Gloria. Marianela*. Madrid. Turner.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1998) *Las novelas de Torquemada*. Madrid. Alianza.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1999) *Tristana*. Edición de Ricardo Gullón. Madrid. Alianza.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2001) *Lo prohibido*. Edición e introducción de James Whiston. Madrid. Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2002) *Nazarín. Halma*. Edición e introducción de Yolanda Arencibia. Madrid. Biblioteca Nueva-Sociedad Menéndez Pelayo.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2003) *La familia de León Roch*. Edición e introducción de Íñigo Sánchez Llana. Madrid. Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2004) *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*. Madrid. Comunidad de Madrid-Visor Libros.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2007) *Tormento*. Edición, introducción y notas de Teresa Barjau y Joaquim Parellada. Barcelona. Crítica.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2012) *La desheredada*. Edición e introducción de Germán Gullón. Madrid. Cátedra.

POLIZZI, Assunta. (2009) «El sentido de la recuperación cervantina en *El caballero encantado*». *Galdós y el siglo XX. Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 260-267.

PONCE CÁRDENAS, Jesús. (2009) «Serio ludere: agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora». *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga. Universidad de Málaga. 9-109.

PRILL, Ulrich. (1999) «*Wer bist du- Alle Mythen Zerrinen*». *Benito Pérez Galdós als Mythoklast und Mythograph*. Bern. Peter Lang. Traducción española: *La evanescencia del mito, Benito Pérez Galdós como mitoclasta y mitógrafo*. New York. Peter Lang. 2014.

RODRÍGUEZ, Alfred y L. Linde HIDALGO. (1985) «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*». *Anales galdosianos*. XX. 2. 19-22. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc82z2>

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1976) *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid. Fundación Juan March.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1998) «Introducción» a Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid. Cátedra. 11-114.

RUIZ PÉREZ, Ángel. (2009) «Visión bucólica y regeneracionismo de Galdós». *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y el siglo XX*. Edición de Yolanda Arencibia et al. Las Palmas de Gran Canaria. Casa Museo Pérez Galdós. 123-138.

RUIZ PÉREZ, Ángel. (2010) «Lo bucólico en la literatura del cambio de siglo», *La historia de la literatura grecolatina durante la edad de plata de la cultura española (1868-1936)* Edición de Francisco García Jurado et al. Málaga. Universidad de Málaga. 335-362.

SMITH, Alan E. (2005) *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid. Cátedra.

WARSHAW, Jacob. (1933) «Galdós' Indebtedness to Cervantes». *Hispania*. 16. 127-142.

WRIGHT, Chad. (1971) «The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and Her Son Riquín in Benito Pérez Galdós' Novel *La desheredada*». *Romanische Forschungen*. 83. 230-45.