

## EL SIMBOLISMO MITICO EN LAS NOVELAS DE PEREZ GALDOS

La extensa obra novelística de Pérez Galdós se halla caracterizada básicamente por una inspiración de índole religiosa que sitúa al personaje galdosiano en el mundo de la conciencia moral, ya sea en su dimensión individual o colectiva. Dentro de este ámbito de visión abundan en sus novelas los paradigmas bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamentos y las configuraciones que se hallan vinculadas al dominio del sentir religioso en general <sup>1</sup>. En ocasiones, sin embargo, el autor adopta una actitud definida frente a la tradición mitológica de la Antigüedad, o incorpora a sus novelas concepciones simbólicas que pueden considerarse como reelaboraciones o encarnaciones de mitos antiguos. También en otras ocasiones perfila figuras de definidas características mitológicas que aparecen como creaciones individuales del autor, pero que tienen sin duda su raíz en tradiciones seculares. Examinaremos estas varias fases de lo mitológico en Galdós con el fin de iluminar aspectos diversos en algunas de sus novelas y fijar las relaciones de su obra con la tradición del pensar mítico.

### ACTITUDES FRENTE A LA MITOLOGIA CLASICA

En algunas de las novelas de la primera época y de su período naturalista, el autor revela actitudes varias frente a las leyendas de la mitología antigua, las cuales nos ayudan a comprender situaciones particulares de los personajes y contribuyen a definir momentos significativos en el desarrollo

---

<sup>1</sup> Para un estudio de este aspecto en las novelas de Pérez Galdós, véase G. CORREA, *El simbolismo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, 1962.

novelístico. En *Doña Perfecta*, por ejemplo, la ironía escéptica y devastadora de Pepe Rey contra las fábulas mitológicas y el legado de la tradición marca un momento decisivo en la hostilidad que se desencadena contra su persona por parte de la protagonista y del señor Penitenciario:

La fantasía — dice —, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija usted la vista a todos lados, señor penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la Luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco; el Sol no es un cochero emperejilado y vagabundo, sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas, sino dos escollos; las sirenas son focas; y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama monsieur Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier poeta. ¿Quiere usted más? Pues Júpiter, un dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajada al Infierno que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la Tierra. No hay ya más subidas al cielo que las de la Astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media<sup>2</sup>.

Pepe Rey confiesa a su enamorada Rosario que su diatriba no es la expresión exacta de su pensamiento, ya que él es un hombre respetuoso de las creencias religiosas, pero su actitud de suficiencia ha de llevar los ánimos enardecidos a consecuencias catastróficas.

En *El doctor Centeno* aparece la figura ecléctica e inconstante de Federico Ruiz, quien se precia de poeta y de astrónomo al mismo tiempo, y cuya obsesión de armonizar la ciencia y la Fe lo llevan a idear una nomenclatura para las constelaciones de la bóveda celeste, a base de nombres de los patriarcas bíblicos y santos, en vez de los paganos que ostentan tomados de la mitología. He aquí la extraña concepción de este dramaturgo y matemático de ocasión:

<sup>2</sup> Citamos por *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1941; V, 1942; VI, 1951.

¿Por qué los planetas y las constelaciones, todas las unidades, familias o grupos sidéreos han de tener nombres mitológicos? ¿Qué significación sin 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 sin vergüenza, de tanto animal absurdo? ¿Por ventura no tenemos, en lo espiritual, nuestro magnífico Cielo cristiano poblado de santos patriarcas, ángeles, profetas, vírgenes, mártires y serafines? Y si lo tenemos, ¿por qué no hemos de concordarlo y emparejarlo con el Cielo invisible, dando a los astros los excelsos nombres del Cristianismo? Así tendríamos el Almanaque práctico, religioso y una como cifra exacta de la presencia de los bienaventurados en el Cielo, lo mismo que están esas hermosas luces en el vacío infinito. ¿Qué inconveniente hay en que ese grandioso planeta llamado hasta aquí *Júpiter*, dios de una falsa doctrina, se llame ahora San José? Y los demás planetas de nuestro sistema, ¿por qué no habían de tener el nombre de otros patriarcas, Adán, Noé, Abraham...? Esto se cae de su peso. Pues siguiendo este trabajo de bautizar el firmamento, las doce partes del Zodíaco vienen que ni de molde para los doce Apóstoles. Todas las constelaciones boreales y australes tendrían su santo correspondiente, y las grandes estrellas representarían los santos más famosos. *Arcturus*, por ejemplo, sería San Francisco de Asís; *Aldebarán*, San Ignacio de Loyola; el *Alpha del Centauro*, Santiago; la *Cabra*, San Gregorio Magno; *Vega*, San Agustín; *Rigel*, San Luis Gonzaga... La *Cabellera de Berenice* tomaría el nombre de la Magdalena; las *Pléyades* serían las once mil Vírgenes; la *Espiga* o *Alpha de la Virgen*, Santa Teresa de Jesús, y *Antarés*, la Verónica... *Sirius*, la mayor maravilla del cielo, tendría la representación de la Madre de Dios más propiamente que la Polar. Al hacer las denominaciones, se tendrían además presentes los días en que la Iglesia celebra las festividades de los santos; de modo que el paso del sol por cada región zodiacal determinara las fiestas de los Apóstoles, y así no se diría *sol en Piscis*, sino *sol en San Pedro*... En cuanto a los cometas... (IV, pág. 1350).

La cristianización del cosmos propugnada por este personaje revela su ferviente catolicismo y una intuición dirigida hacia los cambios culturales traídos por la historia, pero al mismo tiempo nos muestra su espíritu extravagante, cuyos empeños desmesurados de fundir lo sagrado con lo profano, en forma totalmente anacrónica, resultan humorísticos<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> El empeño anacrónico de Federico Ruiz tiene relación con la efectiva cristianización de los dioses antiguos en numerosas alegorizaciones mitológicas a todo lo largo de la Edad Media, particularmente en las versiones moralizantes

Una actitud completamente diferente en relación con las leyendas mitológicas que se hallan vinculadas a las constelaciones del universo cósmico ocurre en *La familia de León Roch*. Al final de la primera parte de la novela, cuando León se halla abrumado por la inminente quiebra de su unión matrimonial, que ha sido precipitada por la presencia de su cuñado Luis Gonzaga, momentos antes de su muerte, medita sobre el destino superior del hombre frente a una noche estrellada, que ostenta toda su magnificencia cósmica. Las constelaciones siderales y sus denominaciones mitológicas aparecen entonces como el gran libro del firmamento que revela sus secretos enigmáticos al corazón acongojado de León y le señala su patria natural en “la inmensidad de aquel mar sin orillas”:

Enfrente y arriba, fija, sola, quieta, en apariencia no muy grande, presidiendo como en un trono el decurso eterno de las demás estrellas, vio León a la Polar, primera letra del libro del firmamento. Las dos Osas le hacen la corte: la pequeña, rodando junto a ella; la mayor, arrastrando su magnífica cola en grandioso círculo. Casiopea, Cefeo, el Dragón, la enorme Cruz del Cisne, atrajeron sucesivamente su mirada, y por último, Vega, estrella hermosa, con centelleo melancólico y elocuente. Es tan linda, que nos dan ganas de cogerla, y la cogeríamos si tuviéramos un brazo un millón trescientas treinta veces más grande que el brazo que necesitaríamos para encender nuestro cigarro en el Sol. Más hacia Occidente vio el lindo corrillo de estrellas de la Corona Boreal, que parecen darse la mano para danzar en círculo, persiguiendo siempre al hermoso Arcturus, uno de los soles más bellos y más grandes, que fulgura sereno, claro y como sonriente, con vanidad de su propia belleza. Era tarde, y mientras Arcturus declinaba hacia el Ocaso, aparecía por la derecha el Cuadrado de Pegaso, seguido de la infeliz Andrómeda, que se alarga hasta tocar a Perseo; apareció éste con la cabeza de Medusa en su mano, y después la Cabra sola en un ángulo del Cochero, sin compañía ninguna, enojada, brillando con rayos que parecen saetas, mirándonos

---

de las *Metamorfosis* de Ovidio. Véase al respecto JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953. Tal proceso de polarización semántica se cumple, por lo demás, en los cambios culturales que determinan la sustitución de una cultura por otra. Para las sustituciones ocurridas en las culturas maya y azteca después de la conquista de América, véanse G. CORREA, *El espíritu del mal en Guatemala, ensayo de semántica cultural*, New Orleans, 1955, y G. CORREA y CALVIN CANNON, *La loa en Guatemala, contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*, New Orleans, 1958.

con entrecejo resplandeciente desde la distancia de ciento setenta billones de leguas. Su atención terrorífica emplea setenta y dos años de camino para llegar hasta nosotros. No lejos de allí vio el gracioso ramillete formado por las llorosas Pléyades, que parecen huir de los cuernos del rojo Aldebarán... León Roch calculaba por la hora el tiempo que tardaría en aparecer el soberbio Orión, la maravilla más grande de los ciclos, seguido de Sirio, ante cuya magnificencia palidece toda hermosura sidérea; después recorrió la región zodiacal, buscando la coqueta Antares, con hermosa cabeza y garras de Escorpión; se detuvo luego a determinar los sitios de las nebulosas más notables; esparció la vista por la Vía Láctea, donde tiende sus alas el Aguila y abre sus brazos la Cruz del Cisne; por un rato se anonadó ante tanta belleza, considerando lo difícil que es para los ojos profanos el considerarla como una polvareda de soles, y por fin... se cansó de mirar al cielo (IV, pág. 826).

La mente del científico se halla aquí fundida con una imaginación poética que incorpora la tradición fabular al dominio del sentimiento en una intensa poetización de este espectáculo de belleza natural.

#### REENCARNACIONES MITOLOGICAS

En un plano muy distinto encontramos lo que podemos denominar reencarnaciones mitológicas en las novelas de Galdós. Es decir, existe en ocasiones un simbolismo dominante en la caracterización de ciertos personajes o en la estructuración misma de la novela, que tiene relación evidente con la presencia de mitos antiguos. Hay, sin embargo, diversos grados en esta esfera de simbolización mítica. En algunos casos se trata de simples comparaciones con los atributos de ciertas divinidades mitológicas. Alejandro Miquis en *El doctor Centeno*, por ejemplo, es un aprendiz del dios Vulcano, en su empeño por conquistar las alturas del ideal artístico que se halla fuera de su alcance: "¡Pobre Miquis — nos dice el autor —, trabajador incansable de lo ideal, aprendiz de creador! Merecería ingresar en las familias mitológicas y que le representaran en figura de un forjador maravilloso, alumno de Vulcano, o ladrón de sagrado fuego como Prometeo" (IV, pág. 1385). También el mito del ave Fénix es aplicable a este personaje que se ve animado de súbitas ráfagas de aliento y fuerza creadora, en medio de la

progresiva desintegración de su organismo: “¡La antiquísima fábula del Ave Fénix qué verdad tan profunda encierra, qué hermoso símbolo es de las formidables fuerzas restauradoras que el alma humana lleva en sí misma, y con las cuales ella propia es su remedio, y de su mal saca su bien; de su caída, su elevación; de su dolor, su alegría!...” (IV, pág. 1405).

De una mayor definida caracterización mítica es la figura de Caballuco en *Doña Perfecta*, cuyo nombre mismo es revelador de la figura del Centauro (*hombre-caballo*). Físicamente Caballuco da la impresión de animalidad propia de esta figura mitológica, tal como aparece por primera vez a Pepe Rey: “Volvióse nuestro viajero y vio un hombre, mejor dicho, un Centauro, pues no podía concebirse más perfecta armonía entre caballo y jinete, el cual era de compleción recia y sanguínea, ojos grandes, ardientes, cabeza ruda, negros bigotes, mediana edad y el aspecto en general brusco y provocativo, con indicios de fuerza en toda su persona” (IV, pág. 411). Su naturaleza infrahumana en el plano moral queda perfilada más tarde cuando doña Perfecta le insinúa sus planes insidiosos de venganza: “Ramos, moviéndose como el que siente en diversas partes de su cuerpo molestas picazones, demostraba gran desasosiego. Su nariz expelía y recobraba el aire como la de un caballo. Dentro de aquel corpachón combatía consigo misma por echarse fuera, rugiendo y destrozando, una tormenta, una pasión, una barbaridad” (pág. 472). Más tarde Caballuco es el instrumento de la destrucción de Pepe Rey y el encauzador de la fuerza bruta que domina la provincia en contra del Gobierno Central.

En otras novelas hace su aparición un simbolismo que estructura el desarrollo de la acción y presta particular relieve a su dimensión artística y semántica. *La sombra*, una de las primeras del autor, ejemplifica la leyenda homérica del robador de Elena, en un contexto de vida doméstica y de rutina cotidiana. El extravagante don Anselmo, quien se halla dedicado a una vida de soledad y estudio, relata los acontecimientos pasados de su ya lejano matrimonio y la

temprana muerte de su mujer, dentro de una atmósfera de irrealidad y de sucesos mágicos y fantásticos. La acción de la novela se desarrolla en el doble plano de lo mitológico sobrenatural y lo real verdadero y existente. Con todo, el plano mitológico es el que domina en la imaginación enferma de Anselmo y el que confiere la significación simbólica a los acontecimientos de la realidad. En efecto, a los pocos días de casado, Anselmo cree percibir voces de hombre en la habitación de su mujer y al apresurarse a abrir la puerta sorprende a una sombra que se escapa por la ventana. Observa, al mismo tiempo, que la figura de Paris que se hallaba en el cuadro de Paris y Elena, que cuelga de su habitación, ha desaparecido. Corre al patio de su casa y al ver la sombra suspendida del borde del aljibe, llena a este último con piedras creyendo sepultar a la aparición extraña. Sin embargo, de regreso a su alcoba, Paris se halla nuevamente en el cuadro burlándose de él. Los acontecimientos se suceden luego con increíble rapidez. Paris visita a Anselmo vestido de levita y le comunica que todas las armas que emplee contra él son inútiles, pues él es inmortal. Elena le pertenece por una ley fatal e ineludible. Anselmo desafía a Paris a un duelo, y al disparar sobre él cree haberlo vencido para siempre. Pero nuevamente Paris se repone de su herida y una vez más declara a Anselmo que es inmortal. Además, Elena será definitivamente suya, ya que la salida intempestiva de su casa sería motivo de un escándalo público. Anselmo se resigna a esta humillación y sólo se libra al final de su deshonra, gracias a la muerte súbita de su mujer que también ha vivido en estado de terror constante.

Paralelamente a estos acontecimientos de índole fantástica se halla el plano de la realidad vivida. Alejandro, quien hace visitas a su casa, es sin duda el causante de los celos torturantes de Anselmo que se proyectan en forma de aparición sobrenatural en su imaginación morbosa. Es decir, Alejandro es el personaje de carne y hueso que se presenta como el robador de Elena en el hogar de Anselmo, pero es al mismo tiempo la figura mitológica de Paris en la leyenda original. A la personalidad desdoblada de Anselmo corres-

ponden así los dos aspectos del mito desdoblado: Paris y Alejandro <sup>4</sup>. El primero es una idea que ha surgido en la imaginación de Anselmo. El mismo Paris se lo dice al final de la novela: “tú me has llamado, tú me has dado vida: yo soy tu obra... yo he salido de tu cerebro como salió aquella buena señora [Minerva] del cerebro de Júpiter: yo soy tu idea hecha hombre” (IV, pág. 224). El segundo es, por otra parte, la verdadera reencarnación del mito. Como ente mitológico se perpetuará a través de los tiempos y será reconocido con diversos nombres en la historia: Paris, Egisto, Norris, Paolo, Buckingham, Beltrán de la Cueva, etc., según la tierra que pisa y las personas con quienes trata (pág. 205).

El simbolismo de las alas en algunas novelas de Galdós hace clara referencia al mito de Icaro en la mitología clásica, el cual relata la caída de este personaje a las profundidades del mar, por haber querido remontarse en ambicioso vuelo a las alturas del firmamento, desobedeciendo las órdenes de su padre Dédalo <sup>5</sup>. En su más amplio sentido, el mito expresa un aspecto de la humana condición, la cual suele con frecuencia traspasar los límites de sus posibilidades inherentes para lanzarse a la conquista de lo inalcanzable. La trayectoria del vuelo hacia las alturas se convierte así en caída que lleva a la propia destrucción. Este paradigma de ambicioso empeño y de final desastroso se presenta en Galdós en variantes diversas. Una de ellas es la de la mariposa que pugna por romper el capullo en que se halla encerrada con el fin de dirigir el vuelo hacia la luz que la ha de quemar. El esfuerzo inicial puede ser al mismo tiempo portador de un impulso de rebeldía satánica que asimila la caída a la de los ángeles en la rebelión luciferina. En *Gloria* la protagonista oye la voz de su demonio interior que la incita a dejarse llevar por su luminosa inteligencia y a liberarse de la tutela de su padre: “Sal, porque yo te hice para tener luz propia, como el Sol; no para reflejar la ajena, como un charco de agua”

---

<sup>4</sup> Alejandro es uno de los nombres dados a Paris, según la tradición del mito original (Ovidio, *Heroidas*, XVI, 51-52 y 359-360).

<sup>5</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 182-235.



(IV, pág. 558). Y también: “Tú puedes mucho. Eres grande: no te empeñes en ser chica. Tú puedes volar hasta los astros; no te arrastres por la tierra” (pág. 558). El contacto con su enamorado Morton acrecienta su voluntad de independencia, pero su destino se precipita irrevocablemente hacia la postración de su condición angélica en los abismos de la deshonra y del pecado. Su descendimiento súbito es anunciado por signos de la naturaleza cósmica al final de la primera parte:

Después [el viento] soplabá de nuevo con rabia; las ramas, en su rozar vertiginoso, se azotaban unas a otras, y parecía que entre aquel torbellino, difundido por la inmensidad de los cielos, se estaba oyendo el rumor de las rotas alas de un ángel que caía lanzado del Paraíso (pág. 581).

El símbolo de las alas postizas que se desintegran al remontarse la persona a alturas que no le corresponden es evidente en la novela *La desheredada*. La protagonista Isidora Rufete vive con su imaginación en un mundo de esperanzas y de ilusión que no es el de la realidad cotidiana. Engañada por su padre, que muere en un asilo de locos, de que ella y su hermano Mariano no son sus propios hijos, y de que han sido recogidos por él, después de la muerte de su madre natural, quien era la hija de una noble dama, Isidora viene a Madrid de la aldea de El Toboso con el fin de hacer valer sus pretensiones. En la ciudad su vida se convierte inmediatamente en una serie de desengaños y de golpes de fortuna. El marqués de Saldeoro la engaña con pretexto de ayudarla y hace de ella su propia amante. Más tarde la abandona e Isidora cae en las manos de personajes cada vez más bajos en la escala social. El golpe definitivo le llega, sin embargo, cuando es conducida a prisión, acusada de haber falsificado los documentos en que se basa para solicitar su herencia y título de nobleza. Isidora es absuelta de este crimen, pero tiene que renunciar para siempre a sus ambiciones de una vida superior. Abrumada por la desesperación huye de sus parientes y amigos y se entrega de lleno a una vida de deshonra.

Lo característico de Isidora es su incapacidad para vivir en el mundo de la realidad y hacer frente a las innumerables

pequeñeces de la vida diaria. Con el sentimiento de pertenecer a una esfera más alta, rechaza la propuesta de matrimonio que le hace en un principio el estudiante de medicina Augusto Miquis, y la solicitud que muestra por ella más tarde el tosco, pero honrado Juan Bou. Asimismo, mira con desprecio a los miembros de la familia Relimpio por considerarlos de posición inferior a la suya. Con un total desconocimiento de lo práctico, malgasta el poco dinero que le envía su tío canónico de El Toboso en lujos absurdos. Su espíritu añora constantemente la posesión de un reino perdido, al cual ella cree tener derecho por ley de la naturaleza, y se siente lanzada a un vaivén de anhelante espera en la reconquista de este paraíso del cual ella fue expulsada injustamente. Cuando recibe el fallo que la priva definitivamente de sus ansiados derechos, Isidora siente que le ha sido arrancado lo más profundo de su personalidad. Ahora ya es Isidora Rufete y no la presunta marquesa de Aransis. Convencida de que es un ser maculado sin posible reivindicación, desciende para siempre al submundo de la prostitución.

La trayectoria de Isidora estuvo así marcada por un impulso de ascensión que se vio frustrado desde un principio por la imposibilidad de volar sin tener alas propias para ello. El autor nos da la clave de su simbolismo mítico en la moraleja que nos presenta al final de la novela:

Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera (IV, pág. 1170) <sup>6</sup>.

En la novela *Tristana* el simbolismo de las alas y del volar frustrado es igualmente manifiesto. La huérfana Tristana ha sido llevada por las circunstancias de su vida a hacer vida marital con su protector Lope Garrido, quien la triplica en

---

<sup>6</sup> El personaje don José Relimpio en la novela exclama al ver a Isidora hundirse en la ignominia: "Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celestial criatura es para reyes, no para vosotros. Ha caído en vuestro cieno por la temeridad de querer remontarse a las alturas con alas postizas" (pág. 1170).

edad. Ocasionalmente Tristana encuentra un día al pintor Horacio Díaz, quien la inicia clandestinamente en el mundo del amor apasionado. Al contacto de este nuevo amor, Tristana ve despertarse en ella las facultades artísticas que se hallaban latentes en su espíritu, y sueña con la independencia de su cautiverio que ha de transportarla a regiones ignotas de idealidad. Con todo, proclama a Horacio que quisiera vivir eternamente con él sin la esclavitud del matrimonio. Su ideal persistentemente formulado es el de la mujer libre y honrada al mismo tiempo. De repente Horacio debe irse de Madrid para pasar algún tiempo en un pueblo de Andalucía. Los dos amantes cambian una correspondencia intensa en los primeros días, que va luego escaseando. Súbitamente Tristana cae gravemente enferma de una pierna que debe ser amputada sin remedio. La distancia y el tiempo han borrado, además, de la mente de Tristana la figura nítida de su amante, y en su lugar ha aparecido un ser ideal y casi místico, sin contornos sensibles. Cuando Horacio retorna a Madrid, Tristana no lo reconoce como la figura intangible que se había apoderado de su imaginación durante su ausencia. Su figura, sus gustos y su conversación tienen la vulgaridad de una persona mediocre. Tristana se refugia entonces en el mundo de las formas musicales que repentinamente toma posesión de su espíritu. Con el armonio que ha aprendido a tocar sorprende a quienes la oyen por su arte maravilloso saturado de una emoción profundamente religiosa:

Quando la señorita, inflamada por religiosa inspiración, se engolfaba en su música, convirtiendo el grave instrumento en lenguaje de su alma, a nadie veía ni se cuidaba de su fervoroso público. El sentimiento, así como el estilo para expresarlo, absorbíanla por entero; su rostro se transfiguraba, adquiriendo celestial belleza; su alma se desprendía de todo lo terreno para mecerse en el seno vaporoso de una idealidad dulcísima (V, pág. 1652).

El Horacio de carne y hueso que antes había sido el objeto de su amor había desaparecido completamente de su mente, pero en su lugar cobró presencia un ser indefinible que se confundía con el sumo bien, la absoluta bondad y la suprema belleza. La noción esencial

de su amor humano se había convertido así en la experiencia inefable del amor de Dios:

El ser hermoso y perfecto que amó, construyéndolo ella misma con materiales tomados de la realidad, se había desvanecido, es cierto, con la reaparición de la persona que fue como génesis de aquella creación de la mente; pero el tipo, en su esencial e intachable belleza, subsistía vivo en el pensamiento de la joven inválida. Si algo pudo variar ésta en la manera de amarle, no menos varió en su cerebro aquella cifra de todas las perfecciones. Si antes era un hombre, luego fue Dios, el principio y fin de cuanto existe (V, pág. 1654).

Pero Tristana experimenta nuevas metamorfosis en su ser. Su entusiasmo por la música se desvanece y ella entra en un período de prácticas religiosas que es luego sustituido por un creciente gusto por la rutina doméstica del hogar. Tristana se casa finalmente con don Lope, el cual en su vejez se ha convertido en un niño que ella mimaba con cuidados maternos.

De esta manera, el ave que quiso volar cayó en definitivo cautiverio por imposición misteriosa del destino. Don Lope lo supo muy bien desde que ella tuvo que sufrir la amputación de la pierna:

¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley..., no sé por qué..., pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas... El sabrá la razón..., y cuando se me escapa lo que quiero..., me lo trae atadito de pies y manos. ¡Pobre alma mía, adorable chicuela, la quiero, la querré siempre como un padre! Ya nadie me la quita, ya no... (pág. 1639).

En ese momento, Tristana abrumada por la deformación de su hermosura física se lanza una vez más con ímpetu poderoso hacia las alturas del ideal artístico y religioso. Pero el ave que se remontaba con arrojo a regiones intangibles desciende súbitamente en su nueva metamorfosis a la vida prosaica de un hogar pedestre y rutinario. Tristana emprende así el vuelo mítico de su liberación social y espiritual, pero en su camino encuentra obstáculos inesperados que sellan

definitivamente su cautiverio original. Su mutilación fue doblemente física y moral.

#### CREACIONES MITICAS

Un aspecto diferente del simbolismo mítico en Galdós aparece con la figura de la Madre en *El caballero encantado*, una de sus últimas novelas. Este personaje es esencialmente una creación simbólica en cuanto su función es la de dar expresión al alma de la raza hispánica, que vela con celo maternal por la vida de sus hijos. La novela se desarrolla en un ambiente de magia y de encantamiento que contribuye a dar énfasis a los elementos mitológicos y sobrenaturales. En efecto, el caballero Tarsis queda de repente encantado como en las antiguas novelas de caballerías. Convertido en pastor y gañán de campo, emprende una peregrinación con ayuda de la Madre por todos los confines de la nación hispánica a través del tiempo y del espacio. Sus experiencias culminan con el descenso a las profundidades del río Ebro donde se encuentra el palacio de la Madre y su despertar a una vida nueva, llena de proyectos para el porvenir.

La Madre se presenta desde un principio como un ser extraño que inspira respeto y veneración, y preside el encantamiento de Tarsis en medio de una cohorte de ninfas amazónicas. Luego se le aparece en diversas ocasiones para revelarles secretos que él no conoce y para conducirlo en su camino con mano sabia y protectora. Sus contornos mitológicos se van revelando a medida que Tarsis avanza en su peregrinación fantástica. Uno de estos aspectos es su dimensión cósmica que la identifica con el paisaje secular cuando se aparece sobre un pedestal de rocas que recuerdan los antiguos altares de la civilización celtibera:

lo que vio era una mujer, una señora sentada en aquel escabel, y la maravilla de tal visión fue completada con otra maravilla de la Naturaleza. Precipitó el sol su salida, y sus rayos se esparcieron por el cielo en deslumbrador semicírculo y en disposición tan peregrina, que parecían salir de la cabeza de la señora, o que ésta coincidía propiamente con el padre sol (VI, pág. 249).

En otra ocasión se presenta en visión nocturna rodeada de un fulgor rosado, frente al peñasco que domina el pueblo de Calatañazor: “vio [Tarsis] la figura completa, de estatura no inferior a la del monte mismo, cual si éste, conservando su talle ingente, se personificara por arte mitológico en la más gallarda y majestuosa mujer que vieron los siglos” (pág. 292). En su condición de madre mitológica engendra un sin número de hijos, gracias a sus nupcias constantes con sus amantes míticos, los ríos Ebro y Tajo:

cada día le nacen mil hijos . . . , los cría en los dorados trigales, en los barbechos fríos, a una y otra banda de Mulhacén, de Gredos, de Peñalara, de Montesdeoca, y en el sinfín de pueblos ricos o miserables; aquí mismo, en este Madrid picaresco, los cría y los mata . . . (pág. 340).

Su protección maternal se extiende a todos los españoles de cualquier tiempo, raza y condición:

Mi sociedad — dice — es tan extensa y variada como mis reinos, y no niego mi presencia a ninguno de los que se dicen mis hijos, sean lo que fueran. A su lado me tienen notables y villanos, orgullosos y humildes, descreídos y fanáticos, monjas y damas, pastores, soldados, frailes, viejos caducos y desharrapados chiquillos . . . (pág. 256).

Por tal razón llora la muerte de Almanzor, ya que una de sus aspiraciones es la de mantener la fraternidad entre los que fueron sus conquistadores y luego sus conquistados. Su perennidad se expresa en un constante morir y renacer en el fluir indefinido de las generaciones. De esta manera su ancianidad y juventud coexisten en el tiempo: “ — Vieja soy, hijo mío — dice —; pero mi ancianidad no es más que la expresión visible de mi luenga vida. Debajo de estas canas llevo escondida mi juventud para cuando sea de mi gusto mostrarla. Vivo en todos y en cada uno de los dominios que poseo” (pág. 250). El abatimiento que muestra en algunas ocasiones es solamente el resultado de los errores de sus propios hijos que la llevan a tal estado: “Yo no envejezco — añade — [...] Yo no padezco más enfermedades que los enojos y pesadumbres que me dan mis hijos. Me verás rozagante y alegre cuando la muchedumbre de mis criaturas se muestra enmendada de sus delirios y con incli-

naciones al bien y a la paz. Me verás triste y caduca cuando la grey que lleva mi nombre se desmanda y quiere precipitarse por entre senderos abruptos" (pág. 292). Esta capacidad de metamorfosis y de renovación perpetua la hacen inmortal. Después de que los Guardias Civiles disparan sobre ella sin lograr hacerle daño, en uno de los incidentes al final de la novela, Tarsis exclama con exaltada veneración: "Eres inmortal [...], porque no eres una vida, sino millones de vidas; no eres sólo un lenguaje, sino remillones de lenguas que espiritualmente te vivifican" (pág. 331).

La figura de la Madre se revela, así, como un personaje de carácter mitológico, cuyo esencial significado es el de ser un símbolo entrañable de la cultura hispánica. Tarsis transformado en el villano Gil la define a Pascuala de la manera siguiente: "Es nuestro ser castizo, el genio de la tierra, las glorias pasadas y desdichas presentes, la lengua que hablamos" (pág. 266). Y en otra ocasión le explica a uno de los personajes de la novela: "Es el alma de la raza, triunfadora del tiempo y de las calamidades públicas; la que al mismo tiempo es tradición inmutable y revolución continua" (pág. 322). Su ubicuidad y omnipresencia en el espacio y en el tiempo cobijan al hombre integral hispánico que se sustenta con las esencias culturales de sus antepasados legendarios y de los que han venido a su suelo en diversas épocas de la historia. Su lengua y su capacidad de renovación fijan la continuidad de su espíritu abierto siempre hacia el porvenir. De esta manera, el autor ha creado un personaje de índole esencialmente simbólica y de características fundamentalmente mitológicas que en este caso pertenecen también al mundo de los sueños <sup>7</sup>.

Lo mitológico en Galdós se presenta, por consiguiente, en diversas dimensiones. La fase que podríamos denominar crítica en relación con las leyendas antiguas, señala tres actitudes básicas que muestran maneras diferentes de utilizar

---

<sup>7</sup> La figura de la Madre en la novela de Galdós podría ser considerada como una creación con el signo femenino del 'ánima', dentro de la fenomenología de los sueños. Véase GASTON BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960, págs. 48-83.

el pasado mitológico. En *Doña Perfecta* el protagonista lleva a la exasperación a sus crédulos interlocutores al dejar sentir su espíritu demoledor y escéptico sobre el pasado y la tradición. En *El doctor Centeno* el personaje Federico Ruiz piensa en un cambio de significado con una perspectiva cultural en el mapa de las constelaciones, al sustituir las leyendas paganas por escenas y nombres bíblicos y cristianos. En *La familia de León Roch* la contemplación del firmamento iluminado da ocasión a León para que su espíritu torturado encuentre en los antiguos mitos, vinculados a las constelaciones siderales, un motivo de meditación poética, en un momento trascendental de su destino.

En la fase de las encarnaciones mitológicas, el autor penetra de una manera más profunda en el interior del simbolismo mítico, presentándonos personajes en caracterizaciones mitológicas, o haciendo intervenir concepciones míticas en la estructuración de la novela. La leyenda de Paris se presenta en forma desdoblada en la novela *La sombra*, reviviendo, por una parte, al robador perenne de Elena en la persona de Alejandro, y proyectando, por otra, la obsesión morbosa de Anselmo en su mente desgarrada. El mito es aquí revelador de arquetipos de la conducta humana y descubridor de estados interiores del espíritu. La leyenda de Icaro con su significado esencial de vuelo frustrado, al querer remontarse el hombre a alturas que le están vedadas por disposición inherente a su destino, se proyecta en variantes diversas con el simbolismo de las alas. El ansia de vuelo de Gloria se expresa en una rebeldía hacia su padre, que torna súbitamente su condición angélica en postración humillante. Las desmesuradas ambiciones de Isidora Rufete de vivir en una esfera de vida superior que no le corresponde, la conducen a un final de degradación y de miseria. Su desastre se halla en germen en la índole misma de su espíritu, de endeble constitución moral e incapaz de aprehender la realidad que la rodea. Tristana se lanza a un vuelo poderoso de liberación y de independencia, que la lleva a desafiar las instituciones consagradas y que le permite entrever las augustas idealidades de la creación artística y de la emoción religiosa, pero cae



abatida por misteriosa ley de su destino que corta las alas de su cuerpo y de su espíritu. El mito confiere aquí las limitaciones de la persona humana frente a su ignota trayectoria para el futuro.

La fase de las creaciones míticas se halla marcada primordialmente por la figura de la Madre en *El caballero encantado*, perfilada con delectación y amor dentro de su textura simbólica. Aunque la Madre como figura arquetípica se remonta al pasado prístino del hombre, en la novela de Galdós aparece este personaje encarnando lo más íntimo del alma de la raza y de sus proyecciones espirituales a través del tiempo. Esta creación mítica de Galdós es así un tributo personal del autor a la nación de la cual forma parte y un empeño de captar la quintaesencia colectiva de su ser.

A través de este análisis hemos podido examinar la manera como el autor utilizó el pasado mitológico de la tradición clásica y en qué forma creó símbolos arquetípicos de particular significado. La densidad de este simbolismo contribuye a definir la dimensión artística y semántica en algunas de sus novelas.

GUSTAVO CORREA.

Yale University.