«Yo nací libre». Marcela en *Las últimas heroínas* de Benito Pérez Galdós

Carolina Fernández Cordero
Universidad Autónoma de Madrid

Benito Pérez Galdós ha sido considerado a lo largo de la historia como uno de los grandes lectores de Cervantes y uno de los que mejor supo recibir e interpretar su manera de novelar. Prueba de ello son las múltiples referencias directas que se registran desde sus primeras lecturas hasta *El caballero encantado* de 1909, casi un trasunto del *Quijote*.¹ También en sus artículos periodísticos y en sus pocos, pero muy importantes, escritos sobre teoría literaria se encuentran grandes elogios y homenajes en los que le concibe como escritor modelo de la Literatura española.² Así, en «Observaciones sobre la novela contemporánea» de 1870, al insistir en la importancia de la observación del medio circundante para comenzar el proceso creativo de una obra literaria, cita a Cervantes como el novelista que mejor supo desarrollar esta técnica:

Examinando la cualidad de la observación en nuestros escritores, veremos que Cervantes, la más grande personalidad producida por esta tierra, la poseía en alto grado, que de seguro no se hallará en antiguos ni modernos quien le aventaje, ni aun le iguale.³

Finalmente, no deja de ser sintomático que en su biblioteca, inventariada por Chonon H. Berkowitz primero y Sebastián de la Nuez posteriormente⁴, dedicara un apartado excepcional a las obras de Cervantes en el que destacan dos volúmenes de las *Obras Completas* (BAE, 1860 y RAE, 1917), cuatro ediciones del *Quijote* (una de ellos en sueco), notas biográficas y críticas sobre el novelista y dos ediciones de sus novelas.⁵

1. Cf. Jacques Beyrie, *Galdós et son mythe*, tomo 3, Université de Toulouse II, 1976 p. 53 y ss.

2. Cf. Peter B. Goldman, «Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fragment», *Anales galdosianos*, IV (1971), pp. 99-105; los artículos dedicados a Alcalá de Henares publicados en *La prensa de Buenos Aires* el 5 de abril y el 1 de mayo de 1884, que recoge William H. Shoemaker en *Las cartas desconocidas de Galdós en «La prensa de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 79-86; o el cuento-crónica de viajes «Ciudades viejas. El Toboso» reproducido, entre otros, por José Carlos Mainer en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa, 2004, pp. 920-930.

3. «Observaciones sobre la novela contemporánea» en Laureano Bonet (ed.), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972, p. 124.

4. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. El Museo Canario, 1951; Sebastián de la Nuez, *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular, 1990.

5. Rubén Benítez, que recoge con mayor detalle este asunto, hace referencia a unos cuarenta títulos de tema cervantino (*Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad, 1990, pp. 19-38).

Teniendo en cuenta, por tanto, el volumen de referencias cervantinas por parte de la pluma galdosiana, la admiración que Galdós sentía por Cervantes no puede pasar desapercibida para ningún lector que se acerque a sus textos. Ya sus primeros críticos, sus contemporáneos, se sintieron atraídos por la similitud existente entre las dos maneras de novelar, puesto que si Cervantes fue quien mejor supo describir la España de principios del XVII mediante la novela, Galdós será quien lo hará a finales del XIX.⁶ A partir de ahí, se registran una gran cantidad de estudios cervantinos sobre Galdós, que llegan hasta este siglo XXI.⁷

Sin embargo, la evidente relación es en ocasiones un impedimento para abrirse camino entre la maraña de perspectivas para tan vastas producciones literarias. La dificultad en este caso estriba en cómo afrontar y acotar dicho estudio. Acudir a las fuentes, como se ha hecho en muchas ocasiones, resulta cada vez más complicado, sobre todo porque en muchos contextos son muy indirectas o simplemente se basan en la utilización de una técnica literaria semejante, o algo a lo que acostumbra mucho Galdós, como es la adaptación propia de un tópico literario.

La clave —teniendo en cuenta los avances en los estudios comparativos entre uno y otro— para entender la manera que Galdós tiene de nutrirse de Cervantes no reside en la búsqueda de fuentes directas en sus novelas, sino en conseguir leer en sus técnicas la herencia del novelista del XVII, algo que afecta a la manera de configurar los mecanismos más básicos de la novela, como los personajes.

Galdós a la hora de crear sus personajes acude a dos realidades: la que es y la que ellos mismos quieren que sea. Busca las carencias que tienen ciertos modelos de la sociedad presente y los acomoda por un lado en el plano de la realidad presente mediante el cual queda al descubierto dicha carencia y otro futuro como resolución a ella. Así, los personajes y en su totalidad las novelas galdosianas están en constante lucha dialéctica entre lo que son y lo que desean ser. Estos modelos extraídos de la realidad llegan hasta el novelista decimonónico a partir de ese proceso de observación al que me refería anteriormente y que fue aprendido de Cervantes. Por ello se han encontrado reminiscencias cervantinas en personajes galdosianos desde el don Ambrosio de *La sombra* (1889) hasta Carlos de Tarsis en *El caballero encantado*, por poner dos ejemplos extremos en cuanto al tiempo.

Dado ese proceso de observación de la realidad para la creación de los personajes, existe una relación muy directa entre estos y el tiempo histórico al que

6. Recuérdense, por ejemplo, las palabras de Marcelino Menéndez Pelayo en su discurso contestación al de Galdós a su ingreso en la Academia («Don Benito Pérez Galdós, «Discursos leídos ante la Real Academia» (Contestación al de Galdós», en Douglass M. Rogers, *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 53-54): «Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que, España está íntegramente en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo».

7. En 2005, a colación del centenario del *Quijote*, los galdosistas también quisieron rendir homenaje a Cervantes e incluyeron en su VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos un apartado dedicado exclusivamente a este binomio Cervantes-Galdós (cf. Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo, 2009, pp. 117-309).

están supeditados, por lo que ambos autores vierten su propia ideología en sus personajes. Causas históricas y literarias crean un núcleo de relación ideológica y psicológica entre los dos autores, salvando las distancias temporales, que hace que Galdós se sienta identificado con la idiosincrasia de una novela como el *Quijote* y que impregne en sus personajes características y métodos de acción muy parecidos a los de Cervantes.

Uno de sus más interesantes vínculos ideológicos es el concepto de libertad y más concretamente de libertad en la mujer, cuyo paradigma cervantino reside en la pastora Marcela del *Quijote* de 1605, como ha apuntado la crítica desde bien temprano.⁸

La figura y el discurso de Marcela han creado a lo largo de los estudios cervantinos dos puntos de vista totalmente opuestos —misógino o feminista—, que siempre han partido del rechazo, bien sea a la mujer o al hombre. El discurso más aceptado en los últimos años es sin duda el feminista, donde la pastora Marcela se ha convertido en modelo del rechazo al discurso patriarcal, al canon clásico social, tanto en el ámbito público como en el privado, y a la visión de la mujer como sirva del marido al que pasa a pertenecer tras el matrimonio, según las convenciones de la época. Sin embargo, desde mi lectura, creo que el discurso de Marcela no solo rechaza sino que propone y reivindica, en realidad, exige, exige la libertad de elegir y obliga a cuestionarse al lector el primero si las leyes sociales impuestas son suficiente motivo para determinar el sino humano.

Cuando Marcela expone su discurso, ya ha roto con las convenciones sociales, ya ha dejado de ser una mujer sumisa de su época y ya ha elegido no amar; como dice Julio Rodríguez Puértolas, «Marcela es como es, o mejor, como quiere ser».⁹ El rechazo ya existe, es evidente, no pide permiso para hacer lo que quiere, demuestra que se puede hacer con sus propios actos. Lo que describe Marcela o Cervantes en torno a lo que a ella le concierne es su situación y lo que reivindica, desde mi punto de vista, es el derecho a elegir, a elegir lo que desee, a tener la libertad de poder ser pastora a pesar de haber nacido rica y de no amar a nadie a pesar de ser mujer. No se trata solo de una reflexión sobre la subyugación femenina, sino una vez más como tantas hará Cervantes en esta novela, una reivindicación sobre la libertad humana, sobre el derecho a elegir.

Marcela es un personaje perfecto —aunque no el único cervantino, recuérdese a Gelasia— para abordar el tema de la libertad, pues contiene en sí misma todas las carencias en cuanto a ello se refiere, ya que no es solo mujer, condición marginal *per se*, sino que además es hermosa (como «el fuego apartado y la espada aguda»)¹⁰ y posee bienes materiales. Es la mujer que todos codician y de la que todos creen que pueden disponer, aunque sea solo para juzgarla mediante sus palabras.

8. Ya en 1926 lo afirmaba rotundamente Edith Cameron en su artículo «Women in Don Quijote» [*Hispania*, 9 (mayo, 1926), pp. 132-148]: «Marcela is the first feminist in Spanish literature».

9. Julio Rodríguez Puértolas, «La pastora Marcela», *Edad de Oro*, XV (1996), p. 184.

10. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, vol. 1, p. 168.

Sin embargo, Marcela, al contrario de lo que los demás piensan, es libre, nació libre, como ella misma afirma, y como persona libre defiende su libertad mediante su elección: llevar una vida diferente. Marcela, como indica Iris M. Zavala:

«es moderna, en realidad, es un personaje de la realidad: podría definirse como el modelo de histórica que nace con la modernidad, que transgrede, se sitúa en la frontera, en el margen... va a contrapelo del discurso social».¹¹

Y a contrapelo de lo social, transgresoras y libres, sobre todo, son muchas de las protagonistas de las novelas de Benito Pérez Galdós. La más relevante de todas es sin duda Fortunata (*Fortunata y Jacinta*, 1887), donde el paralelismo con Marcela es evidente desde sus aspectos más formales. Fortunata es la mujer más hermosa de Madrid, pertenece al llamado «cuarto estado», es decir, al pueblo llano y está destinada según las leyes sociales de la clase dominante a casarse con un hombre al que no ama, sin embargo, tiene muy claro, al igual que Marcela, lo que es y lo que desea: a Juanito Santa Cruz, al que ella considera su marido por encima de todo convencionalismo.

Fortunata a lo largo de toda la obra intenta zafarse de esas trabas que se le imponen, primero por su condición de mujer, segundo por su hermosura y tercero, por su condición social, en este caso. Y no lo hará de manera pasiva, sino que, como Marcela, en todo momento intentará activamente conseguir lo que desea.

Detrás del personaje de Fortunata y de la trama que gira en torno a ella se esconde toda una ideología sobre el amor y el matrimonio semejante a la expuesta por Marcela en la novela de Cervantes. «Al amor no se le dictan leyes»,¹² sentencia Maxi, el marido «oficial» de Fortunata, cuando ha asumido que su amor no será correspondido,¹³ o lo que es lo mismo, «el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso».¹⁴

A esta Fortunata de 1887 le siguen otros personajes femeninos que demuestran ecos de la pastora Marcela, como Diana, la protagonista del cuento *Celín* (1890), estudiada por Alan Smith en *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, (Barcelona, Anthropos, 1992, p. 99 y ss.). Así, el personaje de Marcela y toda la ideología que en torno a ella gira se convierten en un punto de partida a la hora de configurar personajes —en mayor o menor medida— en los años más prolíficos del novelista canario. Una vez entrado en el siglo XX, en los diez, quince primeros años, en los que ya las figuras del 98 dan un giro a la interpretación del *Quijote* y se supera un centenario de grandes homenajes,¹⁵ el interés de Galdós —ya en la última etapa de su vida— por la obra de Cervantes aumenta, como se deduce de la

11. «Siete tesis para no ser incautos al leer el *Quijote*» en Fanny Rubio (ed.), *Los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía, 2005, p. 137.

12. Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2004, vol. I, p. 695.

13. Julio Rodríguez Puértolas, «*Fortunata y Jacinta*: Cervantes, Galdós y la «doctrina del error»» en *Galdós, burguesía y revolución*, Madrid: Ed. Turner, 1975, pp. 61-92.

14. Miguel de Cervantes Saavedra, *Op. cit.*, pp. 166-167.

15. Cf. Paul Descouzis, *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970.

lectura de *El caballero encantado* (1909). Pero antes de llegar a 1909 ya se ha servido de Cervantes para configurar dos heroínas cuyo carácter y situación recuerdan a la pastora Marcela. Muy en la línea de Fortunata, aunque no tan independientes como la protagonista cervantina, se encuentran *Electra* de 1901 y *Cassandra* de 1905 (llevada al teatro en 1910).

Electra, estrenada en 1901, que tenía como telón de fondo el caso de la señorita Ubao, rica heredera bilbaína, menor de edad, recluida en un convento por el deseo de un fraile y sin el consentimiento paterno, se convirtió desde su estreno en un manifiesto anticlerical que encumbraría a Galdós como «héroe legendario... que ha iniciado la libertad».¹⁶

Ya desde el nombre, un hipocorístico que encubre el de Eleuteria —casualmente nombre de su madre—, del griego *eleuthería* (libertad), la protagonista se presenta como símbolo de la libertad en sí misma. Electra, una joven muy bella, al igual que Marcela, alegre, pero de fuerte carácter, se convierte en esta obra en el centro de atención de todos los hombres que la rodean, tanto es así que la trama principal girará en torno a la elección de pretendiente para el casamiento de la joven.

Todos los personajes de la obra aparecen en escena para decidir cuál debe ser su futuro porque, al igual que los cabreros del *Quijote*, se creen con autoridad para opinar, juzgar y, en última instancia, decidir, sobre las oportunidades de la protagonista. Este aspecto lo deja bien claro Galdós desde el comienzo, ya que Electra —como Marcela— será presentada al lector mediante las opiniones de los demás personajes y sus diferentes perspectivas, una técnica muy cervantina y de la que Galdós se serviría a lo largo de toda su producción literaria (recuerden *Realidad*, de 1890). Así pues, hasta la séptima escena, momento en que aparece Electra, se han producido varias conversaciones que, aunque aportan distintos puntos de vista, presentan un núcleo común: Electra es un diamante en bruto que habría que pulir, pulir mediante el matrimonio.

A lo largo de los dos primeros actos los distintos pretendientes —Cuesta, Pantoja y Máximo— van a ir declarando sus intenciones a la joven. El segundo, verdadero provocador del conflicto dramático, se declara de esta manera:

PANTOJA.— Por que en mí tendrá usted un amparo, un sostén para toda la vida. Inefable dicha es para mí cuidar de un ser tan noble y hermoso defender a usted de todo daño, guardarla, custodiarla, dirigirla, para que se conserve siempre incólume y pura; para que jamás la toque ni la sombra ni el aliento del mal. Es usted una niña que parece un ángel. No me conformo con que usted lo parezca: quiero que lo sea.¹⁷

Pantoja reproduce el modelo de la burguesía decimonónica, que se resume en la concepción de la mujer como «ángel doméstico», concepto que proyectó Galdós en Jacinta. Este «ángel doméstico» será sumiso, servicial, obediente y con plena dedicación a su marido al que pertenece. La bondad y la virtud de la mujer residirán

16. *Correspondencia de España*, 31 de enero de 1901.

17. Benito Pérez Galdós, *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2001, p. 64.

en el recato y en la obediencia al cónyuge. Este paternalismo proteccionista, que en el XIX aún no se ha superado, es el que se refleja en las intenciones de Pantoja:

PANTOJA.– [...] (Exaltándose.) Yo estoy en el mundo para que Electra no se pierda, y no se perderá. Así lo quiere la divina voluntad, de la que es reflejo este querer mío, que os parece brutalidad caprichosa, porque no entendéis, no, de las grandes empresas del espíritu, pobres ciegos, pobres locos...¹⁸

Sin embargo, la actitud de Electra frente a esta imposición es tajante y decidida. La joven, de evidente inteligencia, se percata desde el comienzo de las intenciones de Pantoja y adopta una posición absolutamente negativa. En un principio, de manera sutil le intenta hacer ver que no le va a pertenecer bajo ningún concepto:

ELECTRA.– [...] Señor de Pantoja, yo le respeto a usted, admiro sus virtudes. Pero su autoridad sobre mí no la veo clara, y perdone mi atrevimiento.¹⁹

Y poco después, se lo confiesa a Máximo, esa especie de Quijote que en todo momento la asiste en sus decisiones y la apoya incondicionalmente:

ELECTRA.– Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa... angelical... No lo entiendo.

MÁXIMO.– (Con mucha viveza.) No consientas eso, por Dios... Electra, defiéndete.

ELECTRA.– ¿Qué me recomiendas para evitarlo?

MÁXIMO.– (Sin vacilar.) La independencia.

ELECTRA.– ¡La independencia!

MÁXIMO.– La emancipación... más claro, la insubordinación.²⁰

La independencia, la libertad solo se consiguen mediante la insubordinación a esas convenciones sociales que representa Pantoja. Electra se niega a ser un ángel, incluso se enfada cuando Máximo se dirige a ella con tal calificativo (escena VI, acto III), no quiere ser Jacinta, es libre, puede elegir y tomar sus propias decisiones. Pero le urge aclararlo cuanto antes. Máximo, la voz de la razón y del progreso, le propone esperar y que él la reclame como mentor suyo a su tía Evarista para librarse del yugo de Pantoja. Sin embargo, Electra no quiere esperar más; es un ser activo y no se conforma con quedarse viendo cómo otros solucionan el conflicto.

ELECTRA.– ¡Esperar, esperar siempre!... Evarista y Pantoja empeñados en que yo he de ser ángel, y yo... vamos, que no me llama Dios por el camino angelical.²¹

Electra, finalmente recluida en un convento por Pantoja, consigue salir con la ayuda de Máximo y recuperar su libertad.

De esta acción final se deduce que a pesar del fuerte carácter que Galdós ha atribuido al personaje de Electra, el margen de acción, en realidad, es bastante reducido. Probablemente, a causa de su marco social, su poder de decisión siempre

18. *Ibid.*, p. 187.

19. *Ibid.*, p. 65.

20. *Ibid.* p. 69.

21. *Ibid.* p. 169.

se ve mediatizado o aconsejado por el personaje de Máximo, por lo que la independencia y la autonomía no son tan llamativas como las de la pastora cervantina. Sin embargo, Galdós vuelve a crear un personaje en el que reside la esencia del discurso cervantino sobre la libertad de la mujer y la libertad de elección, acompañado de la crítica a una sociedad demasiado anticuada que coacciona tales derechos primarios.

Esta Electra, tan llena de energía, no obstante, puede considerarse el preludio de la que cuatro años más tarde será el personaje femenino más fuerte de la última etapa galdosiana: Casandra.

Casandra, escrita como novela dialogada en 1905 y adaptada al teatro en 1910, narra el conflicto de intereses que hay en torno a la herencia de doña Juana de Samaniego, modelo de los valores más conservadores y rancieros de la Restauración, mujer manipuladora y huraña con sus bienes. Doña Juana, a la hora de repartir su herencia, se ve obligada a contar con Rogelio, su hijo ilegítimo, un idealista, que representa la cara más progresista de la sociedad, desinteresado en los bienes materiales y en las tretas de su familia. Además, Rogelio es transgresor de las convenciones sociales más básicas, ya que vive en concubinato y tiene dos hijos con Casandra, por lo que se convierte en el mayor motivo de rechazo para doña Juana.

Aunque la trama argumental gira en torno a este simple conflicto dramático, sin embargo, la herencia no es más que el telón de fondo en el que se desarrolla el personaje de Casandra, del mismo modo que opera Cervantes con el entierro de Grisóstomo.

Casandra, al igual que Marcela y Electra, se da a conocer mediante testimonios ajenos y no aparece físicamente hasta la escena XIV del primer acto, pero antes doña Juana, que manifiesta latente odio —envidia, en realidad— a Casandra, se ha ocupado de preguntar a diversos personajes por la compañera de su hijastro. De Casandra no leerá el lector ninguna crítica negativa en esta primera toma de contacto, de tal modo que se la imaginará por los apelativos que la siguen a una mujer de hermosura extrema, digna de obra de arte. Sirva de ejemplo la descripción que hace Galdós cuando ella entra en escena:

Mujer arrogantísima, de gentil talle y rostro estatuario. ¿Quién antes de verla viva no la vio de mármol en algún museo? ¿Quién la ve que no quede suspendido ante tanta hermosura, prendado de sus ojos, que comprendían la luz del cielo y toda la negrura de los abismos?²²

A Casandra le ocurre como a Fortunata, como a Marcela, su belleza no pasa desapercibida para el que está a su lado. Pero este don de la naturaleza, que enamora a los pastores del *Quijote* y era causa de la desgracia de Grisóstomo, también es cualidad negativa para doña Juana: Casandra es la «endiablada moza», que tan solo corrompe e incrementa la locura de Rogelio, el cual ha sido educado como hombre libre, en cuya vida libre conoció a Casandra, casualmente (cf. la jornada I, escena

22. Benito Pérez Galdós, *Casandra. Novela en cinco jornadas en Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2004, vol. V, p. 525.

X). Con ella emprende una vida sencilla, sin complicaciones, en la que no tenían cabida las angostas leyes sociales del universo burgués:

Éramos felices en nuestro desorden, y entregados al azar y al tiempo, sin conocer de este más que el día presente, gozábamos la tranquilidad de los pájaros errantes en país donde no existen cazadores.²³

Es decir, gozaban de la libertad en un mundo elegido por ellos mismos, en el que no había impedimento ni obligación social, se establecían en un estado que recuerda al de la Edad de Oro. Sin embargo, Casandra y Rogelio, a diferencia de Marcela, carecen de bienes propios que les aseguren la felicidad plena y se ven obligados a pujar por la herencia. Doña Juana, entonces, les condiciona a casarse si quieren conseguir la herencia, a formar parte del sistema social dominante y que va en contra de sus ideas. Pero a estos, como a Fortunata, le bastan las leyes naturales, las leyes del amor para estar casados, y así lo defiende Rogelio: «Mi mujer y yo estamos casados en el altar del amor, por ministerio santo de nuestra voluntad».²⁴ El matrimonio, por tanto, es una obligación social que, a la hora de la verdad, poco importa.

A medida que se va desarrollando la obra, doña Juana va gestando un odio cada vez mayor por parte de Casandra, hasta que a mitad de la novela ya se ha convertido en su enemiga más acérrima. Estas provocaciones de doña Juana a Casandra, que desembocan en un odio mutuo, acaban desarrollando la tragedia de la obra, en el momento en que Casandra sabe que doña Juana se ha llevado a sus hijos. Es entonces cuando Casandra actúa y se convierte en agente liberador del yugo de la anciana; es entonces cuando resuelve el conflicto trágico mediante el homicidio. Este carácter activo, práctico y resolutivo de Casandra recuerda a la vitalidad y poder de decisión de la Marcela de Cervantes.

La muerte de doña Juana abre la puerta del camino hacia la libertad, hacia la liberación de la mujer, obligada por convención social a convertirse en el sumiso «ángel doméstico», símbolo de un régimen patriarcal y antiguo, que se sostiene en una institución ya desfasada y antinatural como es el matrimonio.

Una vez más Galdós vuelve a apostar por la ruptura y la radicalización (recuérdese que mata a doña Juana a mitad de tragedia) como solución que liberará a la sociedad de ciertas lacras que soporta desde hace mucho tiempo. Galdós retrata en esta obra dos mundos claramente enfrentados de manera dialéctica entre sí: uno antiguo, en vías de extinción y protagonizado por doña Juana, un ser pasivo, amargado, atado por viejas y obsoletas convenciones sociales, y otro moderno, símbolo del progreso, representado por Casandra, fértil, activa, libre y feliz.

Después de este breve análisis de algunas de las heroínas galdosianas (podría haberme extendido hasta la Atenaida de *La razón de la sinrazón*) y a la luz de de tantos estudios galdosianos que se han ido conociendo, es evidente que el universo femenino ocupa un lugar privilegiado en la narrativa galdosiana. Un universo que entra en consonancia con la figura de Marcela, paradigma de la libertad de la mujer

23. *Ibid.*, p. 521.

24. *Ibid.*, p. 523.

en Cervantes. Sus cualidades más impactantes (actividad, fuerza, decisión...) se desglosan potenciadas en distintas heroínas que, como Marcela, son conscientes de que nacieron libres y de que así es como deben vivir. A pesar de que no todas cuentan con la extremada personalidad de la pastora, son un buen ejemplo de la influencia que ejerció Cervantes sobre la escritura galdosiana.

Probablemente la mayor presencia de Marcela en los textos galdosianos se encuentre en *Fortunata*, pero a medida que avanzan los años y Galdós comienza a entrar definitivamente en la política, sus heroínas son mucho más revolucionarias e independientes, convirtiéndose el tema de la libertad de elección en uno de los pioneros de sus últimas producciones. Cierto es que Galdós no se inspiró solo en Marcela para crear estos personajes y que responden a muchas convenciones de la época cuando no a tópicos literarios, pero que su esencia reside detrás de ellas es más que evidente en una última producción literaria en la que Cervantes ocupa un puesto de honor.

Bibliografía

- ARENCEBIA, Yolanda; ESCOBAR, María del Prado y QUINTANA, Rosa María (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo, 2009.
- BENÍTEZ, Rubén, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad, 1990.
- BERKOWITZ, Chonon, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. El Museo Canario, 1951.
- BEYRIE, Jacques, *Galdós et son mythe*, tomo 3, Toulouse, Université, 1976.
- CAMERON, Edith, «Women in Don Quijote», *Hispania*, 9 (mayo 1926), pp. 132-148.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, vol. 1.
- Correspondencia de España*, núm. de 31 de enero de 1901.
- DESCOUZIS, Paul, *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970.
- GOLDMAN, Peter B., «Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fregment», *Anales galdosianos*, IV (1971), pp. 99-105.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Don Benito Pérez Galdós, «Discursos leídos ante la Real Academia» (Contestación al de Galdós)», en Douglass M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 51-73.
- NÚEZ, Sebastián de la, *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular, 1990.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Casandra. Novela en cinco jornadas*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2004, vol. V.
- _____, «Ciudades viejas. El Toboso» en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, José Carlos Mainer (ed.), Madrid, Espasa, 2004, pp. 920-930.
- _____, *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2001.
- _____, *Fortunata y Jacinta*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2004, vol. I.

- PÉREZ GALDÓS, Benito, «Observaciones sobre la novela contemporánea», en Laureano Bonet (ed.), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972, pp. 189-192.
- Rodríguez Puértolas, Julio, «La pastora Marcela», *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 181-190.
- _____, «Fortunata y Jacinta: Cervantes, Galdós y la „doctrina del error« en Galdós, burguesía y revolución, Madrid: Ed. Turner, 1975, pp. 61-92.
- SHOEMAKER, William H., *Las cartas desconocidas de Galdós en «La prensa» de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- SMITH, Alan, *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- ZAVALA, Iris M., «Siete tesis para no ser incautos al leer el Quijote» en Fanny Rubio (ed.), *Los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía, 2005.