

TUBERCULOSIS Y ESCRITURA, LAS DOS MUERTES DE *EL DOCTOR CENTENO*

EVA M.^a FLORES RUIZ
JUAN DAVID LUNA RODRÍGUEZ

De las historias que conforman el entramado literario de *El Doctor Centeno*, una de las más felizmente elaboradas es la que se centra en el doble proceso degenerativo experimentado por Alejandro Miquis, personaje lentamente consumido por dos fiebres, la tísica y la creativa. Es intención de las páginas que siguen analizar la forma en que Benito Pérez Galdós acierta a yuxtaponer en la estructura narrativa ambos procesos febriles en los que Miquis, atroz visionario de un romanticismo desfasado y sin lugar en la nueva sociedad burguesa, es devorado por la misma enfermedad que el romanticismo elevó a categoría mítica, la tuberculosis. Asimismo se explorará cómo a través de esta estructura, plagada de guiños médicos y literarios, el autor consigue delinear un cuadro clínico-literario del ocaso del romanticismo en la España de mediados del siglo XIX.

Galdós escribe *El Doctor Centeno* entre enero y mayo de 1883¹, y la encuadra entre sus novelas españolas contemporáneas. A lo largo de este ciclo, iniciado en 1881 con *La desheredada*, el autor se va a convertir en fiel escriba de la vida burguesa de la España de la Restauración, cuyo propósito es «formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un periodo determinado de la Historia» (citado por Bonet: 208-209). Efectivamente, a través de estas novelas, Galdós crea un universo literario propio en que historias y personajes encuentran un amplio margen de libertad para entrecruzarse, sobreponerse y continuarse. Tal transtextualidad ha dado origen a muy diversas agrupaciones entre las obras. Así, desde las primeras reseñas de *El Doctor Centeno*, se convirtió en lugar común su inclusión entre los textos galdosianos de

¹ En este año el autor canario es ya un profesional de la escritura y un personaje público. Si críticos como Mainer sostienen que el novelista es «en la mayoría de los órdenes [...] dueño de todas sus capacidades de narrador» (Mainer: 54), otros van más lejos al señalar 1881 como el año en que Galdós alcanza la madurez creadora, que hace a sus novelas mostrar «el grado de plenitud, de penetración en el mundo y verdad total característico de las obras maestras» (Gullón, Ricardo: 61).

corte naturalista². Más tarde, Montesinos la catalogaría como la primera de las novelas del periodo de la «locura crematística», junto a *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885), en las que el autor trata con «las bienandanzas o miserias de personajes a los que parece que el dinero les quema las manos o el bolsillo» (Montesinos: 61). Asociación distinta surge de su relación con *Tormento* y *La de Bringas*, obras con las que conforma una especie de trilogía o ciclo novelesco, pues «no sólo puede hallarse continuidad argumental, sino sucesión temporal, así como la participación en un espacio de los mismos entes ficticios» (Gullón, Germán 1976: 107). En fin, como afirma Mainer, en un comentario que bien podría extenderse al resto de la producción galdosiana, *El Doctor Centeno* contiene «numerosos ecos que vienen de atrás y anticipos que la proyectan hacia adelante» (Mainer: 12). A modo de ejemplo, y centrándonos en los dos personajes que nos interesan, Felipe Centeno, al que conocimos en *Marianela* (1878) y reencontramos en *La familia de León Roch* (1878), no finaliza su andadura literaria en *El Doctor Centeno*, sino que reaparecerá en *Tormento*. Alejandro Miquis también desbordará los límites contextuales de *El Doctor Centeno*, ya que referencias a él se hallan en *La desheredada*, *Fortunata* y *Jacinta* (1887) y *Ángel Guerra* (1890).

En cualquier caso, al margen de clasificaciones genéricas y formales tan denostadas por nuestro autor³, la cuestión que ha suscitado más debates críticos ha sido la unidad y coherencia de la obra. Aunque no es el propósito de este trabajo hacer una revisión de la bibliografía crítica existente a este respecto⁴, sí nos parece relevante detenernos brevemente en este punto, con la intención de dilucidar el grado de protagonismo de Alejandro Miquis y su muerte en el contexto de *El Doctor Centeno*.

A pesar de que Clarín, ya en 1883, advertía de la necesidad de considerar *El Doctor Centeno* como «una porción de episodios de la vida de un personaje» que sirve «de engarce a todos los episodios en que se va retratando la vida contemporánea» (citado por Mainer: 468), desde que Montesinos sugiriera la falta de coherencia de una obra en que conviven dos historias independientes, la de Polo y la de Miquis (Montesinos: 71), mucho

² Término aplicado por Clarín en 1884, y refrendado por Marcelino Menéndez Pelayo en 1897, que ha servido para relacionarla con otras obras. En esta línea, Stephen Gilman afirma que de 1882 a 1886 Galdós exploró las posibilidades del naturalismo, que ya había avistado en *La desheredada*, y que el Madrid de algunas de las obras de ese periodo es «esencialmente tan naturalista como el París que presenta Zola» (Gilman: 141).

³ A este respecto, Galdós comenta la importancia de no dar «a las denominaciones un valor absoluto [...] lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas [...] en literatura la variedad de formas se sobrepondrá siempre a las nomenclaturas que hacen a su capricho los retóricos» (Pérez Galdós 1951: 11).

⁴ Revisiones de este tipo pueden consultarse en Mainer: 19-28, Rubio Cremades: 324-325 y López: 544-545.

se ha discutido al respecto. Algunos críticos han abundado en esa supuesta falta de unidad, mientras que otros han buscado en la pedagogía el hilo uniformador de la obra. Parece, no obstante, que la opinión dominante coincide en otorgar a la figura de Centeno el papel principal de la unidad formal de la narración, el «centro organizador de un sistema de relaciones acumulativas» (Mainer: 52). Sus aventuras y desventuras se estructurarían, a su vez, en dos grandes tramas. La primera gravitaría sobre el eje temático de Centeno como criado de Polo; la segunda sobre el de Centeno criado de Miquis. En ambos bloques se aprecia el despliegue de toda una red de guiños literarios que proporciona una entidad compleja y poliédrica al texto. Ya Clarín estableció la deuda de esta obra con la picaresca y novelas del tipo *La educación sentimental*, y críticos posteriores han señalado su íntima conexión con la literatura cervantina y el *bildungsroman* o novela de formación (Rodríguez: 144-145)⁵.

Alejandro Miquis aparece ya en el primer capítulo de *El Doctor Centeno*, pero no será hasta la segunda parte de la novela cuando adquiera protagonismo, al convertirse en el segundo «amo» de Felipe Centeno. El núcleo dramático, a partir de entonces, se centrará en las peripecias de amo y criado y en la agonía y muerte de Miquis, que se convierte, según Clarín, en el «héroe episódico», aunque Centeno «no cede en rigor su papel de protagonista» (citado por Mainer: 470). Galdós así lo anuncia cuando, en la frase que cierra la primera parte, advierte: «en vez de un héroe, ya tenemos dos» (Pérez Galdós 2000a: 166)⁶. Serán, precisamente, las andanzas de estos dos héroes las que proporcionarán a Galdós los mayores elogios críticos. En este sentido, Clarín entiende que «la vida y muerte de Miquis y sus relaciones con Felipe, valen tanto como lo mejor de este novelista» (citado por Mainer: 471), y para Montesinos «todo el relato de lo que pasa en aquel espantoso verano de 1864 [...] es de lo mejor que el novelista había hecho hasta entonces» (Montesinos: 92).

Así pues, ya centrado el bloque argumental objeto de estudio, «empieza la segunda parte, es decir, empieza la novela» (Montesinos: 78). El Madrid de 1863, en el que encontramos a Miquis y a Centeno inmersos, vive la efervescencia económica, política y social de los años inmediatamente anteriores a la revolución de 1868. Miquis, de veintiún años y original de El Toboso, estudia leyes en Madrid desde hace tres años con poca

⁵ Más adecuado nos parece aplicar a *El Doctor Centeno* el término «novela de peripecia», en la que «la narración se constituye con ocasión del personaje», frente al de «novela de formación» en la que «el personaje se constituye con ocasión de lo contado» (Salmerón: 11). Curiosamente, en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), la novela de formación por antonomasia, al protagonista «la experiencia del teatro le salva en parte» mientras que a Miquis «lo mata en parte» (Rodríguez: 146).

⁶ A partir de ahora, las citas de *El Doctor Centeno* aparecerán sólo con el número de página al que correspondan.

vocación y casi ninguna disciplina. Felipe Centeno, de unos trece o catorce años y nacido en Socartes, ha venido a Madrid a estudiar Medicina, con mucha vocación y ninguna capacidad⁷. Ambos personajes viven en casa de doña Virginia, especie de pensión de baja estofa en la que abundan los estudiantes. La vida bohemia del estudiantado en aquellos años representa el contramodelo de la vida burguesa, entendido y aceptado como el tiempo de la educación sentimental, la libertad, el aprendizaje y la camaradería masculina que precede a la preceptiva acomodación social (Perrot: 299-301). Por ello, los juveniles devaneos vitales y literarios de Miquis no inquietan, en principio, a «sus mayores» que entienden que «éste, que empieza por literato y poeta, acabará, como todos, por orador político y ministro de cuenta» (193). Pero Miquis no sobrevivirá a esta época de supuesto tránsito, pues lleva en su cuerpo y en su alma el germen de su destrucción. La fiebre física del manchego se llama tuberculosis y la fiebre de su alma, la fe en su destino ineludible de renovador del teatro de su época⁸.

Estas dos fiebres asolan el Madrid de 1863. La tuberculosis o peste blanca, infección crónica producida fundamentalmente por el *mycobacterium tuberculosis*⁹ y cuya puerta de entrada al organismo suelen ser los pulmones (a través de los cuales se disemina por la vía linfática y hemática a todo el organismo), alcanzó en el siglo XIX una difusión extraordinaria, hasta el punto de que se la responsabilizó de la muerte del 25 % de la población europea. La eclosión de esta enfermedad se asocia a los cambios provocados por la Revolución Industrial, que se tradujeron en el crecimiento incontrolado de las ciudades, propiciado por la llegada masiva de inmigrantes,

⁷ Disposición anunciada en *Marianela*, donde Felipe afirma: «no hay saber como ese de cogerle a uno la muñeca y mirarle la lengua, y decir al momento en qué hueco del cuerpo tiene aposentado el maleficio» (Pérez Galdós 1984: 148). Y vocación cruelmente frustrada en *El Doctor Centeno*, donde el muchacho, «no podía ya dudar que era el más bruto, el más torpe y necio de la escuela [...] tan médico sería él como puede serlo una calabaza» (66).

⁸ La identificación de Galdós con algunos aspectos de este personaje resulta evidente a partir de sus palabras: «el 63 o el 64 [...] me mandaron a Madrid a estudiar Derecho [...] escapándome de las cátedras, ganduleaba por las calles [...] mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático [...] invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias» (Pérez Galdós 1951: 1655).

⁹ Se nos permitirá a partir de ahora, tal como hace Galdós en su obra, el uso de términos científicos, pues como Clarín advertía en su reseña a *El Doctor Centeno* «tratando el asunto que trata, toda sustitución con palabras corrientes» sería «inverosímil y a veces imposible» (citado por Mainer: 473). El término tuberculosis, que resalta la importancia del tubérculo como correlato anatomopatológico de la infección, se introdujo en 1839. En 1865 Jean Antoine Villemin demostró su naturaleza infecciosa y en 1882 Robert Koch logró aislar el bacilo productor de la enfermedad. Precisamente Galdós escribiría un artículo en *La Prensa* de Buenos Aires celebrando tal descubrimiento (Vozmediano: 26-31). Pero no existiría una terapéutica específica de la enfermedad hasta 1944, año en que se descubre la estreptomycinina, primer antibiótico eficaz.

y en la precariedad de las condiciones económicas y sanitarias de vida. Según Dubos, la denominada enfermedad de la pobreza «was probably the first big price the middle class had to pay [...] for its capitalist revolution» (citado por Latimer: 1018).

Madrid, como capital del reino, es una de las ciudades más afectadas por el desequilibrio de las nuevas formas de vida y presenta en la década de 1850-1860 una mortalidad (33 %) bastante superior a la media nacional (27'2 %) (Urquijo: 29). La ausencia de registros estadísticos sobre enfermedades concretas en aquellos años, dificulta el estudio de la incidencia real de la tuberculosis en España. Sin embargo, parece evidente su preeminencia como azote social. Lo confirma el hecho de que en 1864, año de la muerte de Miquis, en el *I Congreso Médico* celebrado en Madrid una de las cuatro ponencias oficiales se dedica en exclusiva a investigar las causas de la tisis pulmonar y los medios de combatir sus estragos (Molero: 14-15). Prueba de ello es también la fundación, en 1899, de la Liga Española contra la Tuberculosis y, en 1903, de la Asociación Española Antituberculosa. La vigencia de la tuberculosis como enfermedad social se certifica, pues, hasta entrado el siglo XX, ya que todavía en 1902 figura a la cabeza de las causas de muerte, «suponiendo [...] entre un 20 y un 25 por 100 de la mortalidad general en todos los centros de población» (Molero: 20).

La otra fiebre que sacude Madrid, por aquellos años en que Miquis y Centeno deambulan por sus calles, es la del «aparatoso arte del teatro, único que da fama y provecho» (30). La complejidad de la vida escénica del siglo XIX nace de la convivencia en los carteles de obras de muy diversa filiación literaria, pertenecientes a movimientos que nacían y agonizaban, o bien revivían y entrecruzaban sus distintos ciclos vitales generando una realidad teatral desconcertante. A pesar de las constantes llamadas de alerta ante la «enfermedad» e inminente «muerte» del teatro, éste supo sobrevivir a la precariedad, los cambios y las sucesivas reformas legales. De hecho, a lo largo de todo el siglo se realizaron grandes esfuerzos por solucionar los problemas del arte escénico, pues «a medida que España se hundía [...] el teatro se iba convirtiendo en reflejo, no sólo de los problemas del país, sino también de la esperanza de recuperación» (Thatcher: 55). La década de 1860, en la que Miquis escribe su obra, supone la consolidación de la alta comedia¹⁰, pero aún se representan en los escenarios melodramas de antiguo cuño y comedias de magia, a la vez que el drama histórico da sus últimas bocanadas.

¹⁰ Del teatro post-romántico (resultado del compromiso desgraciado entre pseudo-romanticismo y pseudo-realismo) surgirá la alta comedia, cuyos mejores frutos se dieron de 1855 a 1880 con autores como Tamayo y Baus o Ayala. Su intención era desenmascarar a los enemigos de la sociedad e inquietar la conciencia burguesa, desentrañando las oscuras pasiones que mueven la mecánica social. No obstante, el resultado fue un teatro de enfoque sentimental y visión simplista de la realidad (Ruiz Ramón: 444-456).

Estas dos fiebres que azotan el Madrid de la época cobran cuerpo en la figura de Miquis, «autor dramático» al que su destemplada naturaleza mantiene en vela: «la hora de sus trabajos era la madrugada, hora febril, hora de caldeo cerebral y de emancipación del espíritu» (190). Así, su fiebre creadora queda estrechamente unida a la física que más tarde evolucionará en una tisis pulmonar que acabará con su vida. Conviene recordar, sin embargo, que la asociación de la tisis a un carácter creativo no es hallazgo literario del novelista canario, sino lugar común en la cultura occidental ya desde mediados del siglo XVIII, cuando «sufrir de tuberculosis había adquirido matices románticos» (Sontag: 33). Si la literatura del siglo XVIII celebra en imposibles retóricas la salud y los avances científicos, el romanticismo, con su sentido absoluto del concepto de creación y su noción del poeta como visionario que apuesta por la libertad y la imaginación, se inclina por el polo opuesto, y «la enfermedad será colocada por los poetas en una nueva geografía ideológica» (García Montero: 42). El romanticismo, haciendo gala de lo que Dubos denomina «perverted sentimentalism» (citado por Latimer: 1016), convierte la enfermedad en hermoso símbolo de prestigio y la salud en grosero emblema de banalidad. En particular, las enfermedades consuntivas se entienden como un progresivo triunfo del espíritu sobre el cuerpo. Los tísicos son sujetos sensibles que, frente al desequilibrio de la realidad, enferman como «interiorización de la batalla contra el mundo», son «los elegidos, las almas selectas que mueren de amor o de vida» (García Montero: 46). Si el peso de las metáforas asociadas a la tuberculosis se afianza y persiste en el romanticismo es porque se adapta a lo que «la fantasía tradicional (respiración, vida) atribuye a los pulmones», de tal modo que «metafóricamente una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma» (Sontag: 23-24). Así, Galdós hace que su personaje reconvierta su tuberculosis en una enfermedad del espíritu porque, a fin de cuentas, «cualquier padecimiento literario es, sin remisión, un padecimiento del alma» (Mateo: 135)¹¹.

Para realizar una patobiografía de Alejandro Miquis sería conveniente comenzar por sus antecedentes ya que, desde niño, parece especialmente predisuesto a sufrir males febriles. Cuando lo conocemos en 1863, mientras espera una suma de dinero —de dudosa honorabilidad aceptar— de su alocada tía-abuela Isabel Godoy, aparece el primer síntoma del mal que está por desarrollarse: «sin explicar el motivo de su pena, a todos sus amigos nos pedía que le tomáramos el pulso... Tenía fiebre» (149). Se trata, en principio, de un síntoma inespecífico común a muchas patologías. La des-

¹¹ Semejante proceso se aprecia en la Beatriz de *El señor de Bembibre* (1844), personaje en que «no cabe ilación más estrecha entre dos males que la que se da [...] entre la ansiedad de separación y la tuberculosis». También comparte Beatriz con Miquis la «continua aplicación al estudio de las artes» que, ya en 1786, se incluía entre las causas psíquicas propiciatorias de la consunción (Sebold: 240).

templanza produce un aumento fisiológico de la frecuencia cardíaca, así que el pulso acelerado se presenta como la manifestación más objetiva de una fiebre no termometrada¹². A partir de este momento, el autor abunda en descripciones de una patología febril que va conformando al personaje, en su doble faceta de escritor y enfermo. Éste sin embargo parece, en principio, ajeno al peligro, pues, «nunca tuvo aprensión ni miedo a la muerte. Su optimismo le llevaba hasta creerse poco menos que exento del fuero de la Parca [...] por esto dijo tantas veces: la pulmonía que a mí me ha de matar no se ha fundido aún» (204). Euforia inconsciente del joven pues, tanto por edad como por hábitos de vida, se halla en el sector de población más propenso a contraer la tuberculosis. En lo que respecta a la edad, la susceptibilidad «muestra dos máximos en el niño de menos de 6 años y entre los 15 y los 25». Además, como estudiante presenta un alto grado de riesgo, pues todavía «hacia 1940 el 80-90 % de la población española en edad universitaria mostraba una reacción a la tuberculina positiva» (García San Miguel: 2139-2140).

Por otra parte, Miquis parece llamado a un destino extraordinario en el mundo de las letras desde niño, pues «a los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller» (192), por lo que «era general [...] la creencia de que el Toboso, ya tan célebre en el mundo por imaginario personaje, lo iba a ser por uno de carne y hueso» (193). Y, al igual que frente a la enfermedad, su brío inicial es descomedido: «tan seguro y patente consideraba el éxito, cual si lo estuviera viendo con los ojos de la cara [...] ¡misión altísima la suya! Iba a reformar el Teatro» (191)¹³.

Aunque Miquis no cobra protagonismo hasta la segunda parte de la obra, Galdós ha proporcionado información indirecta sobre su excéntrico carácter a través del encuentro con Centeno en el primer capítulo. En dicho episodio, la generosidad impulsiva y desordenada del joven Miquis centra los comentarios de los demás personajes, que lo catalogan de «inocente», «tonto», «chiquillo» o «buenazo». Se insinúa que su extremada efusión esconde una semilla de locura pues, como afirma la frase que cierra el capítulo, «acabará en San Bernardino» (42), manicomio regional de Ma-

¹² El termómetro fue incorporado a la Medicina clínica a finales del siglo XVII por Hermann Boerhaave, pero su uso no se popularizaría hasta mediados del siglo XIX con el termómetro de Wunderlich, de 30 cms. y con veinte minutos de demora en marcar la temperatura correcta.

¹³ Desmesura que lo conecta, nuevamente, con el joven Galdós: «creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria; presunción muy natural en los cerebros juveniles de aquella y esta generación» (Pérez Galdós 1951: 1656). De hecho, pocos años más tarde que Miquis, en 1867, el autor canario presentó dos obras al Teatro del Príncipe que, como la de Miquis, no se llegarían a representar. No sería hasta 1892, ya consolidado como novelista, que volvería a escribir teatro.

drid. Montesinos apunta, a este respecto, la posibilidad de que Miquis haya heredado la locura de Isabel Godoy, pues «es sugestión frecuente en este libro» que no rige bien. Y aunque, según este crítico, «todo se reduce a una aprensión vaga que no llega a formularse» (Montesinos: 89), en ocasiones esa «aprensión» bordea peligrosamente la certeza cuando Galdós describe a Miquis en estos términos: «Físicamente era raquíptico y de constitución muy pobre [...] Sus nervios se hallaban siempre en un grado muy alto de tensión» [...] La fiebre era en él fisiológica [...] Era un enfermo sin dolor, quizás loco, quizás poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis» (192)¹⁴.

Así, Miquis, al que constituye y devora la fiebre, es irremediamente poeta y será inexorablemente tuberculoso haciéndose eco de la tradición cultural occidental, que asocia el carácter febril y exaltado tanto a la creación literaria como a la tisis. Según Dodds, «la idea del poeta frenético que crea en un estado de éxtasis [...] es un producto derivado del movimiento dionisiaco, con su énfasis en los estados mentales anormales no meramente como avenidas para el conocimiento sino en sí mismos» (citado por Pombo: 175). Desde Platón hasta el romanticismo, pasando por la teoría de los cuatro humores, se ha concebido la fiebre mental como signo de genialidad, ya que «aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos» (Platón: 212)¹⁵.

Por otra parte, entender el desasosiego mental como causa propiciatoria de la tuberculosis es común en la época, porque se piensa que «para contraerla hacía falta cierta predisposición intrínseca. Médicos y legos creían en un tipo caracterial tuberculoso» (Sontag: 44). En el *I Congreso Médico*, a las causas ambientales propiciatorias de la infección (componentes climáticos, alimentación inadecuada, aire viciado etc.) se añaden las denominadas causas morales «que vendrían de la mano de las pasiones de ánimo deprimentes» (Molero: 15) y, en 1865, Avilés hace directamente referencia, entre estas causas morales, a «las continuas luchas del espíritu ... esa exaltación de las pasiones» (citado por Molero: 31). Incluso después de descubierto y aislado el bacilo causante de la enfermedad, esta asociación

¹⁴ Término acuñado en 1776 por W. Cullen para hacer referencia a las enfermedades nerviosas que carecían de base anatómico-patológica. Al atribuir este rasgo al carácter de Miquis, Galdós anticipa la asociación que, años más tarde, exploraría Freud entre neurosis y literatura.

¹⁵ Incluso Galdós, poco sospechoso de crear bajo raptos de inspiración desordenados, acusa en sus palabras el peso de esta tradición cuando reconoce estar inmerso «en la faena febril de *Doña Perfecta*, que me tiene loco» (Schmidt: 99) o haber escrito varias obras (entre ellas *El Doctor Centeno*) hallándose «en la plenitud de la fiebre novelesca» (Pérez Galdós 1951: 1660).

continuó teniendo su peso en la conciencia colectiva, pues, aún admitiendo que los factores psíquicos no pueden provocar una tuberculosis, el neuro-psiquiatra Porot afirma que «pueden actuar como agentes reveladores, de aparición, y desempeñar ulteriormente un papel en la evolución de la enfermedad» (Porot: 27).

En esta misma línea de entendimiento de la enfermedad como un todo psico-fisiológico, Galdós intuó «la influencia de la psique sobre el soma de tal modo que, en la mayoría de sus novelas, cuando surge un proceso patológico siempre apunta una causa psicológica que lo justifica» (Vozmediano: 682). De este modo, si en los primeros años que vive el joven estudiante en Madrid su carácter es «jovial, exaltado, bullicioso», «al tercer año empezó a determinarse en Miquis una transformación que había de ser pronto mudanza profundísima o paso orgánico, precursor de otro paso moral. Su humor festivo se trocó en melancólico» (193-194)¹⁶. Este cambio de ánimo, que lo acerca a la imagen tradicional del tuberculoso y del escritor, lo lleva a recluirse en sí mismo y en su obra. El capital que recibe de su tía-abuela le permite iniciar una gradual desvinculación de la realidad (degeneración mental y de hábitos) y esa ruptura, unida a los sentimientos encontrados que dicho dinero traerá a su alma (angustia y remordimiento) acelerarán su deterioro físico. De hecho, al recibirlo, su habitual estado afiebrado se desboca en una inquietud somatizadora y parestésica: «su impaciencia por echar a correr era, no ya febril, sino como desazón epiléptica. Le quemaba el asiento, y en pies y manos tenía hormigueo abrasador» (155).

En *El Doctor Centeno*, la descripción de la enfermedad se constituye en una entidad propia, cuyo proceso se puede rastrear a lo largo de la narración y es, precisamente, a partir de ahora cuando los síntomas que sugieren el inicio de una patología fisiológica concreta se suceden. El comienzo de la tuberculosis¹⁷ no suele ser brusco sino insidioso, con manifestaciones tales como fiebre irregular, anorexia, sudores o astenia. La anorexia empieza a manifestarse en Miquis inmediatamente. Cuando Centeno le pide ir a algún sitio a comer, él responde: «¿Pero tú tienes ganas de

¹⁶ En la teoría de los cuatro humores, el carácter melancólico se asocia a artistas y escritores. Sontag enlaza esta idea con la mitificación romántica de la tisis, enfermedad que considera «el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía [...] el temperamento melancólico —o tuberculoso— era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo» (Sontag: 38).

¹⁷ Comienzo que no es necesariamente inmediato al contagio. Cuando las microgotas cargadas de bacilos alcanzan los alveolos pulmonares, la bacteria comienza a multiplicarse. Si existe una respuesta inmunitaria eficaz, mediada por macrófagos, lo más habitual es que no se desarrolle la enfermedad. Pero algunas de esas bacterias persisten vivas en el interior de los macrófagos, quedando latente la infección. Si en algún momento la inmunidad celular flaquea, el bacilo se encuentra cómodo para multiplicarse con su habitual lentitud.

comer? Yo, no. Quisiera ir antes a comprar unos libros» (161). El hambre de lecturas desplaza a la fisiológica de nutrientes. Esto forma parte de la constitución del personaje y a la vez es sintomático. Quizás este temperamento predisponga a determinadas patologías o viceversa, es decir, que la enfermedad se manifieste como generadora de lo temperamental. Así, mientras Centeno sacia su «salvaje apetito», «Miquis no acertó a comer: estaba impaciente, inquietísimo, hablaba solo...» (164). Este incidente revela los conocimientos médicos del autor, a la vez que conforma el carácter del personaje. La desconexión del mundo (iniciada con el cambio de su carácter jovial a melancólico) y esta inapetencia se entendían en la época como una de las primeras manifestaciones de la tuberculosis, pues «ya Laennec¹⁸ dejó establecido la influencia de los factores psíquicos sobre la aparición de la tuberculosis, después de periodos depresivos acompañados de hipoalimentación» (Porot: 13). Por otra parte, esta actitud de Miquis lo hace situarse entre los personajes galdosianos de «imaginación romántica», diseñados «sobre una pauta de desequilibrio que los lleva a vivir en un mundo propio» (Gullón, Germán 1983: 73).

El segundo factor que acelerará el deterioro de este personaje es que Miquis, con «tres dramas, ya desechados por su propio criterio», tiene toda su fe puesta en «uno flamante, nuevecito, que era su sueño, su gloria, su ambición, sus amores» (191). Esta portentosa creación, llamada *El Grande Osuna*¹⁹, drama histórico en cinco actos con treinta personajes y decoraciones suntuosas, será la obra, piensa Miquis, que lo encumbre al éxito. Pero la realidad se impone al sueño cuando un «autor mediano, pero muy corrido en la escena» (194) le aconseja reformarlo de cara a su posible estreno. Esta reforma, consistente en «hacer de cinco actos tres, sin que ninguno subiera de mil o mil cien versos; quitar quince personajes lo menos; simplificar mucho, y hacer decoraciones fáciles» (195), se convierte para él en un doloroso trabajo en que «a cada miembro cortado, echaba sangre su corazón de padre» (195). Su angustia se acrecentará más, si cabe, cuando un director de teatro le indica «la necesidad de nuevas modificaciones» (195) y este sufrimiento se sumará al malestar físico cada vez más evidente de Miquis.

¹⁸ Rene T. H. Laennec (1781-1826), patólogo francés iniciador del estudio científico de la tuberculosis, al descubrir que enfermedades consideradas hasta entonces como distintas eran únicamente diferentes manifestaciones de la tuberculosis.

¹⁹ D. Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Guzmán (1579-1624), duque de Osuna, noble español que, tras una gloriosa carrera militar, murió en la cárcel acusado de traición por su supuesta participación en la «Conjuración de Venecia» (1618). Quevedo escribió en su honor un soneto, de cuyo primer verso toma su nombre el drama de Miquis. De hecho, la primera alocución de Miquis en *El Doctor Centeno* la constituye la declamación de los dos primeros versos de dicho soneto (15). La elección de este tema supondría ya, según se desprende de las palabras de Galdós, un primer obstáculo para su éxito, pues, «es difícil que tengan condiciones de permanencia las obras en que no alienta la misma atmósfera del público que ha de gozarla» (citado por Shoemaker: 159).

Sin embargo, estas rectificaciones, que agotarán sus fuerzas, son necesarias porque en 1863 *El Grande Osuna* es ya producto postrero de un romanticismo desfasado para el gusto de la época. Aunque Galdós nunca lo especifica, la filiación romántica de este drama resulta evidente a partir de los datos que proporciona. La división en 5 actos, la extensión de cada uno de ellos, los decorados bizantinos o la misma elección de un tema histórico-legendario centrado en la injusticia política, son referencias concluyentes. Si en 1835 el *Don Álvaro* triunfaba en los escenarios españoles —con sus 5 actos, 56 personajes y 15 decoraciones—, el tiempo ha pasado y ni el público «aguanta» más de tres actos ni las compañías, con su «exiguo personal», pueden hacer frente a una obra con tal reparto, ni se admiten decoraciones que hagan «morir de espanto al pintor y maquinista» (195). La fugaz vida del teatro romántico en España había dejado como herencia en los escenarios este drama histórico de Miquis, cuyo molde fijaron obras como *El trovador* (1836) o *Los amantes de Teruel* (1837), pero aunque «en las décadas centrales del siglo [...] y todavía bien entrada la década de los sesenta, se escribieron tragedias en número suficientemente significativo [...] cuando conseguían subir a un escenario, duraban en él tiempo muy reducido» (Romero: 280). De hecho, Galdós considera que esta herencia post-romántica se cerró en 1864, año de la muerte de Miquis, con *La venganza catalana* porque «cada época tiene su género literario que le es peculiar, y este género expresa sus costumbres [...] la tragedia no es el género de nuestra época» (citado por Shoemaker: 160).

Miquis, que agoniza de tuberculosis sin ser consciente de ello, escribe, en el seno de la naciente sociedad burguesa, un drama tan moribundo como él, pues ya «el nuevo público no podía identificarse con la tragedia antigua, ni con la ideología que ésta conllevaba» (Finkenthal: 24). Que nuestro protagonista vive anclado en el pasado lo demuestran también sus gustos literarios. Su inclinación romántica se hace patente en las frecuentes alusiones a autores como Víctor Hugo, introductor del teatro romántico, o Friedrich Schiller, máximo representante del drama histórico en Alemania. Con respecto a este último se produce incluso un curioso proceso de identificación, pues, en diversas ocasiones, Galdós llama a nuestro personaje «el Schiller hispano» y en *Fortunata y Jacinta* incluso se afirma que Miquis «se murió el 64 soñando con la gloria de Schiller» (Pérez Galdós 2000b: 99).

Por las noches Miquis trabaja enfermizamente en la reforma de su obra, «a tales horas, excitado por su labor, sentía febril entusiasmo; había algo de convulsivo y epiléptico en la onda de vibraciones nerviosas que de su cerebro salía viniendo a morir a su epidermis. Su sangre era lumbre» (195). La fiebre tiene su hora, su momento, y en la tuberculosis la fiebre es de predominio nocturno. Así, su tuberculosa destemplanza parece ligada al raptó estético de la creación. Al mismo tiempo, sus hábitos van pervirtiéndose: abandona los estudios, bebe, juega, trasnocha, e incluso se sugiere un ape-

go desmedido a las mujeres de dudosa reputación. El resto de personajes se constituye, entonces, en coro cuya voz presagia un destino trágico al cada vez más desequilibrado personaje. Miquis y su bohemia forma de vida no tienen ya cabida en el nuevo sistema burgués, y su enfermedad provocará juicios tanto morales como psicológicos, volviéndose, de esta forma, «metáfora de lo que se considera moral o socialmente malo» (Sontag: 64). Tampoco tiene cabida su drama, reflejo desvaído y anacrónico de los gloriosos tiempos del teatro romántico. Por ello, el «coro» también reaccionará ante él y alguno «malignamente» lo denomina *El gran Cerco de Viena*, nombre del alambicado y pomposo drama histórico de don Eleuterio, personaje y «poeta ridículo» de *La comedia nueva*. Estableciendo este paralelismo, se quiere recalcar la inadecuación de tales obras a los tiempos que corren, pues, ya en 1792 (71 años antes de que Miquis componga su obra), *El gran Cerco de Viena* hace exclamar a Moratín por boca de uno de sus personajes: «el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes» (Fernández de Moratín: 90).

Cada vez más aislado, y deseoso de público con el que compartir su pasión, Miquis lee su obra a Centeno «como él excitado, como él dispuesto a las alucinaciones» (196). Estas lecturas se convierten en vibrantes explosiones de efusión romántica. Tamaño derroche de energía va debilitando al autor, cuya sobreexcitación cerebral «concluía en enfermizo marasmo. Se acostaba rendido de fatiga, y le entraba delirio, con escalofríos muy penosos» (198). Esta sensación de cansancio, de falta de energía y vitalidad denominada clínicamente astenia, puede ser provocada por una sobrecarga de trabajo y, en el caso de Miquis, por una noche de delirio creador, pero también pertenece a la esfera sintomática de la tuberculosis, conocida en el siglo XIX como la enfermedad de la languidez. Y, significativamente, Galdós dibuja a un Miquis gradualmente vencido por la debilidad: «Levantábase Alejandro muy tarde, cada día más tarde; sentía, al despertar, un embrutecimiento invencible. La pereza le dominaba y no podía vencerla. Su cuerpo era de plomo ...» (198).

Junto a la progresión de síntomas fisiológicos y creciente degeneración mental, Miquis «estaba cada día más triste, por motivos que no eran de arte» (199). Su optimismo y su ánimo van decayendo a causa de los remordimientos que le produce haber aceptado el dinero de Isabel Godoy. Se convierte así en terreno abonado para la extensión de la enfermedad, ya que los factores psíquicos, aunque sin relación directa con el bacilo, influyen en la evolución, pues bajo su influencia «es la resistencia que cede o se hace fuerte, es el terreno que se hace favorable o no para la diseminación de bacilos, para la extensión de las lesiones» (Porot: 13). Conforme el capital recibido merma, los remordimientos crecen y todos los procesos que atormentan su alma y su cuerpo se entrecruzan y alimentan mu-

tuamente, porque «con los inefables placeres mentales de la gestación se consolaba el infeliz de sus dolores morales y físicos» (204). La gestación a que se hace referencia es la de su nueva obra *El condenado por confiado*²⁰.

Miquis no aprende, sigue enredado en la desmesura romántica, pues planea reconvertir un drama teológico en una truculenta historia de amor imposible, en la que «un señor de horca y cuchillo [...] se hacía fraile, y después de hecho fraile se enamoraba de una monja...» (204). En cualquier caso, las dos obras de Miquis son reflejo del «rotundo prestigio que el teatro barroco proyectó sobre la realidad escénica del siglo XVIII y del primer cuarto del XIX» (Romero Tobar: 243). Y, por tanto, reflejo del anacronismo intrínseco de este personaje, pues la re-elaboración de textos teatrales barrocos disminuyó en el curso de los años treinta, cayendo en un gradual desprestigio al que Miquis no parece atender.

El proceso físico, por su parte, parece a estas alturas irreversible, y Galdós, en este punto, aún y recrudece los síntomas fisiológicos que conforman el síndrome constitucional de la tuberculosis, que tan cuidadosamente ha ido diseminando y anunciando a lo largo de la obra (fiebre, anorexia y astenia), y por primera vez menciona la tos²¹. Este nuevo síntoma inequívocamente nos indica que nuestro protagonista está afecto de una infección pulmonar: «empezaba a padecer cruelmente de una como debilidad general con desvanecimientos de cabeza. La tos, penosísima, le quitaba el sueño; no apetecía más que golosinas, y se alimentaba con caramelos, café y fruta» (204).

Si el arte representa el único consuelo a sus males físicos y morales, este estímulo no halla concreción real, porque el tiempo transcurre y la obra, en que había cifrado todas sus esperanzas, no se estrena a pesar de las constantes promesas de un director de teatro²². Para empeorar aún más las cosas, amo y criado son expulsados de casa de doña Virginia y «el princi-

²⁰ Evidente alusión a *El condenado por desconfiado* (1625?), drama teológico atribuido a Tirso de Molina (1571-1648). Con este título probablemente se parodian las innumerables refundiciones románticas de textos del Siglo de Oro.

²¹ La tuberculosis pulmonar se transmite por vía aérea y la fuente de contagio es el tuberculoso activo que tose y espupa, generando unas microgotas cargadas de bacilos (núcleos goticulares de Wells) que pueden quedar suspendidas en el aire hasta media hora. La capacidad infectante del enfermo está en relación con el número de bacilos presentes en sus lesiones abiertas. Miquis es, por tanto, fuente de infección desde que comienza su cuadro respiratorio y todos los que lo asisten, visitan y, sobre todo, los que conviven con él son susceptibles de infectarse, si no lo están ya.

²² Esta angustiosa espera no es desconocida para Galdós, que afirma sobre uno de sus dramas primerizos: «estuvo a punto de representarse, pero... no se representó. ¿Por qué? Por lo que no se representan siempre las obras de los que empiezan. «Que venga usted mañana, que vuelva usted pasado». Lo de siempre, lo eterno» (citado por Menéndez: 51).

pio del fin»²³ comienza. Miquis va a parar a una casa «barata y detestable» donde malviven en «madrigueras» y malcomen «estudiantes pobrísimo de Medicina, Farmacia y Veterinaria» (228)²⁴. Esta situación, unida a la inseguridad sobre el destino de su obra y a los remordimientos que lo acosan, hacen a Miquis adoptar comportamientos que agravarán su mal físico. Si «el tuberculoso corre, en efecto, dos riesgos: sea el adoptar un comportamiento activo inadecuado, excesivo y peligroso para un pulmón frágil, sea el orientarse en una mala dirección por sus consecuencias secundarias, físicas y morales» (Porot: 130), Miquis, poco dado a estoicismos, incurrirá en ambos riesgos. La vida «libre, nómada, irregular» (228) que inician amo y criado (callejeo, pobreza y absoluta falta de disciplina), marca una inflexión en el proceso de deterioro y de aislamiento social iniciado por Miquis tiempo atrás. Porque si hasta ahora el «coro» acusador estaba compuesto por sus conocidos y amigos, ahora, incluso los que no lo conocen empiezan a mirarlo «de mal modo» por la «desordenada vida y el aspecto de miseria y abandono que iba tomando en su vestido» (230). También marca una inflexión en la evolución de su enfermedad. Porque ni siquiera un catarro en diciembre «que a poco más degenera en pulmonía» (230) logra contener las ansias de vagabundeo-evasión del manchego, que se lanza a la calle antes de estar totalmente restablecido, con el consecuente perjuicio para su debilitada salud.

El deambular de Miquis por la ciudad, aunque fatal para un tísico, nos permitirá conocer más al autor y a su obra. Amo y criado, exaltados, representan escenas de capa y espada²⁵ por las calles y esto da ocasión a Miquis para explicar a Centeno pormenores de su drama. A partir de ahora, las fronteras entre realidad y ficción se difuminan en el delirio de Miquis, que comienza a identificar a quienes lo rodean con los personajes de su drama. El primero es el duque, protagonista de la rocambolesca historia y *alter ego* de su autor, que acaba «por identificarse con él y hacerlo suyo, fundiendo el carácter soñado en el real» (235). El segundo, como no podía ser menos, es el secretario del duque, papel otorgado a su criado Centeno,

²³ Los títulos que reciben los tres últimos capítulos del libro —«principio del fin», «fin» y «fin del fin»— hacen al lector consciente del largo y lento proceso de la enfermedad de Miquis. También contribuyen a ello los numerosos simulacros de agonía que el joven experimentará.

²⁴ Curiosa querencia la de nuestro enfermo a vivir rodeado de médicos tanto reales, como en proceso de serlo como imaginarios. Si su hermano es Augusto Miquis, conocido médico de otras obras galdosianas, su mejor amigo en *El Doctor Centeno* es Cienfuegos, estudiante de Medicina y su fiel «escudero» Centeno, un doctorcillo de vocación frustrada.

²⁵ También Galdós, en su «adolescencia provinciana», se había sentido atraído por «aquella narrativa folletinesca y romántica que alimentaba la voraz imaginación del lector común» y «confiesa *sotto voce* cuánto le atraían en su primera juventud los relatos calenturientos de capa y espada» (Bonet: 18).

al que llamará Quevedo en repetidas ocasiones. Se inicia así un juego metaficticio que se irá complicando a lo largo de la obra.

Por otra parte, la excelsa descripción que hace Miquis de la insuperable heroína de la obra (Catalina, también conocida como la Carniola)²⁶ le provoca un síncope tusígeno que lo deja «como desmayado y sin fuerzas» (236). La explicación fisiológica de esta pérdida de conciencia es el aumento de la presión intratorácica causado por la tos, que ha dificultado la circulación sanguínea, disminuyendo secundariamente el riego cerebral. Pero en las convenciones que articulan la mitología de la tuberculosis, se entiende que tras los brotes evolutivos se esconden sentimientos apasionados que los generan. Dicha convención nos sugiere que Catalina, como más adelante veremos, es más que un personaje dramático para Miquis.

Esta recaída lo tiene una semana postrado y el lento, pero implacable, avance de su tisis se hace cada vez más evidente. A la fiebre se suman la sudoración y el delirio, que le producen una «dolorosísima obstrucción en el pecho» que «no se le quitó hasta que hubo arrojado enorme cantidad de sangre por la boca» (237). La hemoptisis o expulsión de material sanguinolento con el esputo marca un punto crucial en la evolución de la tuberculosis, ya que no suele aparecer hasta fases muy avanzadas. Es en este alarmante momento cuando los auxilios de la Medicina son requeridos. Durante esta época los enfermos de la clase media eran atendidos en su domicilio por médicos que cobraban bajos honorarios por su trabajo²⁷. Quizás debido a la penosa situación económica de Miquis, no llaman a un médico sino a Cienfuegos, amigo del enfermo y estudiante de Medicina, que prescribe percloruro de hierro líquido, sustancia procoagulante utilizada en la época como el mejor medicamento contra la hemoptisis y hemorragias internas, así como para la anemia y la astenia²⁸.

²⁶ Catalina es nombre de origen griego, de etimología incierta y muy discutida. La hipótesis más divulgada lo hace derivar del griego Hécate, divinidad de Tracia que presidía los encantamientos (identificada con Artemisa). Otra teoría lo hace derivar del sustantivo «agravio, ultraje, desgracia». Ambas hipótesis encajan con la configuración de este personaje, pues, la Carniola «encanta» a Miquis, precipitando en su vida la pérdida y la desgracia.

²⁷ El enfermo pobre, sobre todo del proletariado suburbano e industrial, va a dar con sus huesos a los hospitales de beneficencia donde se transforma en sujeto de observación y, con mucha frecuencia, en material de autopsia. El conocimiento de la tuberculosis debe mucho a esta terrible situación. Mientras, las clases pudientes forman la clientela de los sanatorios de montaña, a donde van a reponerse de sus toses mediante curas de agua, de reposo y climáticas. Estos centros tardarían en funcionar en España, donde, todavía en 1903, el Dr. Tolosa Latour comenta a Galdós: «es verdaderamente doloroso que no me ayuden y que instituciones como las de los sanatorios (que tanto bien hacen y cuyo desarrollo en el extranjero es grandísimo) permanezcan en España desconocidas y menospreciadas» (Schmidt: 153).

²⁸ La obra de Galdós sirve para conocer la Farmacología de su tiempo. En el siglo XIX «la Farmacología experimental está en su apogeo» con investigadores como Purkinje,

Para colmo de males, durante su convalecencia Miquis recibe cartas que ahondan su dolor. La primera, remitida por el director del teatro, le anuncia que su obra no se estrenará esa temporada. Las otras misivas no son más halagüeñas. Se las envía el padre que, enterado de su *modus vivendi*, le recrimina sus pautas de comportamiento. Ambos golpes emocionales recrudecen la enfermedad del manchego, que malvive atormentado por los remordimientos y por su inestrenado drama. Como ya no puede salir a la calle, su medio de evasión será la reelaboración de su obra, que decide restituir a su estado original. Esta obsesiva tarea parece restablecerlo, pues le provoca «resurrecciones súbitas y vigorosas de su espíritu» (239). La tuberculosis es enfermedad de contrastes violentos y de curso espasmódico, pero es habitual que sus síntomas sean equívocos, ya que un «incremento de vitalidad puede ser el signo de la muerte cercana». Y como, «en general, estos brotes de energía son autodestructivos» (Sontag: 20), Miquis se va sumergiendo poco a poco en un estado de debilidad y postración que le impide incluso escribir, aunque «con el despierto pensamiento, aguzado como cincel de acero, sin cesar acariciaba su obra» (241).

Su «despierto pensamiento», cada vez más herido por su mal físico, vuelve una y otra vez a Catalina, heroína de su obra. Su idilio con el duque, que cuenta a Centeno, es la típica historia romántica de amor imposible que sirve como telón de fondo a la intriga política del drama. Esta conversación sobre la heroína surte una especie de conjuro, pues, al día siguiente, ante un Miquis enfebrecido moral y físicamente, aparece una «mujer, señora o lo que fuese», de la que nunca en la obra de Galdós oiremos una palabra ni sabremos su nombre. «La Tal», como Centeno la llama, es protagonista según Miquis de una historia tan triste y desgraciada como la de Catalina en *El Grande Osuna*, pero Miquis va más lejos: «ésta que ha estado aquí esta tarde [...] es la Carniola» (245). Miquis, como don Quijote hace con Dulcinea, identifica a un personaje de la obra en la que él está inserto con un personaje del mundo ficticio que él crea. «La Tal»/Catalina se constituye, pues, en intersección entre la obra de Galdós y la de Miquis. Para que pueda habitar en ambos mundos es por lo que Galdós le niega voz y nombre en *El Doctor Centeno*. De esta forma, el juego metaficticio de Galdós se complica, pues ya no es únicamente que realidad y ficción se fundan en la mente del delirante Miquis, sino que la trama de la obra de Galdós y la de Miquis también empiezan a contaminarse mutuamente.

La tercera y última casa en la que se alojarán nuestros protagonistas, sita en la calle Cervantes, es aún peor que las anteriores (sucia, oscura y con tufo a carbón) y será donde Miquis sufra el primer simulacro de ago-

Buchheim o Schniedeberg, que «hacen que esta rama de la Medicina se separe de la Terapéutica con la ayuda de la investigación en el laboratorio, pasando a ser una rama independiente de la Fisiología» (Vozmediano: 46).

nía el día 1 de mayo. Cienfuegos, incapaz ya de controlar la situación, trae a un amigo médico que prescribe carne cruda y extracto de Liebig²⁹ ante el «rápido desmoronamiento de aquella naturaleza, ávida de pulverizarse y perderse en lo inorgánico» (254). El «fin», comenzado irónicamente en el mes del renacimiento primaveral, ofrece un cuadro sintomatológico de engañosas mejorías que se alternan con recrudecimientos del mal. El doctor Moreno Rubio atiende y diagnostica al enfermo, tras valorar sus antecedentes personales —constitución débil, estresado por la escritura, fumador y bebedor ocasional de malos hábitos alimenticios—³⁰ y el cuadro clínico que presenta —fiebre, tos, pérdida de peso, astenia, sudoración nocturna y hemoptisis—. Aparte de estos datos, sólo cuenta, para llegar al correcto diagnóstico, con la exploración física del paciente a través de la auscultación³¹. Galdós deja clara la importancia de esta técnica, presentándonos a un Moreno Rubio «enamorado» de ella: «la resonancia sibilante, la cavernosa, los ecos, los golpes, los trémolos, las sonoridades indistintas y apianadas, que ya no parecen voces del cuerpo, sino soliloquios del alma» (285-286). Con los conocimientos de los que hoy disponemos podemos afirmar que el médico llega al diagnóstico correcto de tuberculosis³², cuando explica que «los tubérculos han destruido casi todo el parénquima. Ha empezado de una manera alarmante el reblandecimiento y expulsión de tubérculos» (286). Otro síntoma revelador se suma al cuadro clínico del enfermo: «la broncofonía nos indica la formación súbita de grandes cavernas [...] Mañana auscultaremos, y observará usted el curioso fenómeno de la pectoriloquia» (286)³³. Tras la exploración, el médico emite el infausto

²⁹ Justus Von Liebig (1803-1873), químico alemán famoso a raíz de su descubrimiento del cloroformo y el cloral, primer hipnótico que se utilizó en clínica y que en la obra se le administra a Miquis para conciliar el sueño. El extracto de Liebig, patentado por él, es un desecado de carne de vacuno que se utilizaba para tratar la extrema debilidad.

³⁰ Entre estos antecedentes personales se podrían incluir los antecedentes médicos familiares, pues en esta época la tuberculosis pulmonar era considerada enfermedad hereditaria. A este respecto, se puede destacar la temprana muerte de su abuela materna por una enfermedad consuntiva no diagnosticada, «de una tristeza que le entró de súbito y la fue secando» (137).

³¹ Faltan aún 32 años para que Wilhelm C. Röntgen descubra, en 1895, los Rayos X.

³² Adviértase, sin embargo, que Galdós jamás emplea el término «tuberculosis» en la obra. Puede ser que, como sugiere Sebold con respecto a *El Señor de Bembibre*, donde también la palabra tisis se omite, «estaba tan de moda en la época romántica [...] que no era menester pronunciar su nombre» (Sebold: 247). Otra posibilidad es que se procure conjurar la enfermedad silenciando su nombre, que posee «algo así como un poder mágico» (Sontag 14). No es Miquis el único ejemplo de enfermo tuberculoso en una obra galdosiana. Padecen el mismo mal otros personajes tales como el cuñado de León Roch en *La familia de León Roch*, la madre del protagonista de *Miau* (1888) o el marido de la protagonista de *Halma* (1895).

³³ Broncofonía y pectoriloquia son dos hallazgos auscultatorios con el mismo significado. En la auscultación se «ven» a través del sonido las inflamaciones y cavernas

pronóstico y duda de que el enfermo llegue al otoño, pues la evolución espontánea de la tuberculosis es invariablemente mortal y, en la fase en que se encuentra Miquis, muy rápida. Dado que en 1863 no existe terapéutica específica de la enfermedad, el tratamiento que prescribe el galeno tiende por una parte a mejorar la nutrición del paciente, y por otra a paliar sus síntomas: la digital (tónico cardíaco), calmantes que no se especifican pero que se usan «en dosis heroicas», y cloral, con el que se busca una sedación del paciente que disminuya la terrible sensación disneica y de dolor.

Estos funestos augurios despiertan la dormida vocación del doctorcillo Centeno, que se enfrascará en la lectura de libros de Medicina y realizará una autopsia a un gato, buscando respuestas al mal de su amo, porque «los médicos de ahora no sirven —pensó—. Para médicos los de mañana, los que van a venir» (287). Esta autopsia, su única proeza científica, busca, según Mainer, conmover al lector y es la más dickensiana de las bromas, ofrecida como contraste al dramatismo de la agonía de Alejandro (Mainer: 54). Pero además, las palabras de Centeno sobre los médicos del futuro, unidas a su rudimentaria autopsia, adquieren un volumen significativo mucho más amplio. Precisamente el más ignorante de todos los personajes es el encargado de anticipar los adelantos fundamentales que propiciaron un cambio de visión de la Medicina durante el siglo XIX. Durante esta centuria el paradigma de la Medicina empírica clásica fue desplazado lentamente (a causa de obstáculos epistemológicos y técnicos) por el moderno paradigma anatómico-clínico, mediante el cual se relacionaban las distintas lesiones cadavéricas con los hallazgos auscultatorios en vida.

La larga agonía de Miquis comienza con «una fuerte congoja»³⁴, nuevo síntoma que, iniciado días antes, «no se había presentado aún de manera tan grave» (305). Se suma al cuadro sintomatológico la disnea o sensación subjetiva de falta de aire, provocada por suma del fenómeno inflamatorio parenquimatoso a una probable insuficiencia cardíaca terminal. En su agónico estado, Miquis confunde a los que van a visitarlo con los personajes de su drama, y sus idas y venidas responden en su delirio a la complicada trama de su obra. El joven, con las ideas «engrandecidas por un sentido hiperbólico, deformadas por la amplificación romántica» (306), ve desarro-

propias de la enfermedad. Fue Laennec quien introdujo la auscultación con estetoscopio, en el primer cuarto del siglo XIX.

³⁴ No parece casar el uso del vocablo «congoja», como síntoma contable y objetivo, con el actual significado del término que encontramos en el *DRAE*: «desmayo, fatiga, angustia y aflicción del ánimo». En el *Diccionario de Autoridades* aparece definido como «angustia, aflicción, pena, opresión de corazón» y quizás esa opresión de corazón, metafórica hoy día, tuviera en la época un sentido plenamente fisiológico, como parece indicar el texto de la primera autoridad que se cita: «con esta lucha creció tanto la congoja, que vino a reventar la sangre». Se habría producido, así, una reducción semántica en el uso de este vocablo.

llarse ante sus ojos el final de su drama. Este colosal final destila, como era de esperar, sabor romántico en todos sus detalles. Catalina va a visitar al duque al calabozo donde se halla encerrado. Él la cree traidora por culpa de una carta «testimonio de culpabilidad aparente [...] semejante al pañuelo de Otelo» (310), y ella muere gozosa a sus manos, bendiciéndolo. Acto seguido ajustician al duque que, tras besar el cadáver de su amada, afirma «que le harían también un favor en quitarle a él de encima el peso de la vida y el agonioso fardo de su itálico sueño» (310). La gótica localización de esta escena, el carácter de la protagonista, capaz de los mayores heroísmos en nombre del amor absoluto y, sobre todo, la trágica muerte del héroe, vencido en su batalla frente al mundo, constituyen un exacto prototipo de las exorbitantes apoteosis finales de los dramas románticos.

Tan extremado resulta que, el propio Miquis, cuando vuelve en sí de su delirio, exclama: «¡Qué terceto de ópera!» (310). Miquis sigue sin ver la realidad, pues lejos de constituir un logro, la transformación de un guión teatral en libreto de ópera parecía reservada a aquello ya caduco y anacrónico, según se desprende de las palabras de Galdós que, con referencia a las retorcidas intrigas románticas, afirma: «este sistema ya interesa poco y ha pasado a las óperas» (308).

Miquis, cuya «demacración era ya espantosa; su cuello, un haz de cuerdas revestidas de verdosa cera; los huesos salían con deforme y repulsivo aspecto» (312), muestra ya el elocuente estado de caquexia propio de las enfermedades consuntivas. Simultáneamente, el juego metaficticio de Galdós se complica. «La Tal», por una parte, traiciona su papel de heroína romántica, dulce y fiel, al no volver a visitar a su enfermo duque-Miquis. Pero a la vez, las razones que parecen provocar dicho abandono, hacen coincidir la trama de Miquis con la de Galdós, pues se sugiere que «la Tal» anda liada con un duque.

El «fin del fin» es el retrato de la fisiología de la muerte. Junto a los síntomas físicos de un estado extremo, Galdós convoca todas las convenciones literarias que remiten a la muerte como ocaso del día. El tiempo galopa, transcurre sin un instante de sosiego entre las dolorosas crisis. La fiebre es ya la de un enfermo terminal, pues su sangre ardiente «difundía el espanto aquí y acullá» (319). El ansia, fisiológica y metafórica, del enfermo de luz y aire. La sed física como reflejo de la espiritual. Y por fin, la conciencia lúcida del moribundo como canto de cisne: «las facultades mentales de Alejandro subsistían perfectamente claras, y aún, si se quiere, utilizadas, recibiendo su fuerza final del recogimiento de toda la vida en el cerebro» (329).

También son convocadas a su lecho las dos mujeres que simbólicamente han propiciado la propagación de las fiebres que lo consumen. Isabel Godoy, cuyo dinero inició su proceso de degeneración vital y moral, y «la Tal», emblema de su drama. Las dos portan claves que, quizás, habrían

evitado su muerte y ambas, significativamente, llegan tarde. Isabel Godoy, entre sus habituales desatinos y excentricidades, acierta a relacionar la falta de higiene de la vivienda con el mal físico de su sobrino. Efectivamente, la mala ventilación, el hacinamiento y la falta de luz y de higiene han constituido el contexto vital de Miquis. La mala ventilación propicia la consecuente concentración bacilar en el aire que rodea al tosedor; el bacilo de Koch, que se destruye por la luz ultravioleta, encuentra en la oscuridad el lugar ideal para propagarse; y la falta de higiene y el hacinamiento facilitan, asimismo, el acceso de los bacilos a los receptores susceptibles. Además, Galdós elige a este personaje, tan dado a horóscopos y quiromancias, para intuir, ya en 1864 (un año antes de que Jean A. Villemin lo demostrara), el carácter contagioso de la tuberculosis³⁵. Isabel, que tiene terror a la enfermedad de su sobrino, sostiene un pañuelo empapado en vinagre, que utiliza como desinfectante y antiséptico, porque «si no fuera por esta precaución, me infestaría, ¿no es verdad, caballero?» (334). La pitonisa y descentrada tía-abuela del personaje también protagoniza un curioso encuentro con «la Tal», que contribuye al juego metaficticio galdosiano. Si tiempo atrás había asegurado que la enfermedad de su sobrino se debía a que «una princesa garrida le arrastró a las mayores locuras» (318), ahora no duda en identificar a «la Tal» con dicha princesa, sumándose así a los desvaríos del agonizante Miquis.

En una especie de delirio agónico *pre mortem*³⁶, Miquis cree ver a su madre y a su hermano Augusto y, cómo no, imagina escenas de su siguiente drama. Cuando despierta se siente recuperado y hace planes para volver a su pueblo con la intención de seguir escribiendo. Pero tras esta euforia de la fase terminal —que «da un aspecto característico a la tuberculosis en el grupo de enfermedades crónicas graves» (Porot: 175)— se abre paso la intuición de la muerte, pues el enfermo se despide de Centeno muy afectuosamente porque «se me antoja que vamos a separarnos» (344), y quiere quedarse solo, ya que «parece que me voy a dormir, y que estaré durmiendo días y días» (346).

Las últimas palabras de Miquis conectan, apropiadamente, su mal físico a su mal creativo, ya que su deseo final es quemar su drama, que le

³⁵ Hasta este momento, el único personaje que muestra un leve atisbo de inquietud ante el peligro de contagio es doña Pepa, patrona de la segunda casa que habitó Miquis. Al marcharse el joven de la vivienda, ella se alegró, porque «tiempo hacía que estaba disgustada de tener en su casa un huésped herido, según ella, de enfermedad funesta y pegadiza» (249).

³⁶ Los progresos de la enfermedad son ya tales que generan un colapso del psiquismo consciente, atribuible a «la acción de la toxemia bacilar asociada a la insuficiencia hepato-renal y a la anoxemia». Existe otra hipótesis «también plausible del papel de la anoxia de los centros nerviosos debida a la insuficiencia progresivamente creciente de la hematosi sobre un campo respiratorio cada vez más reducido» (Porot: 174-175).

parece «detestable [...] feo y repugnante como mi enfermedad» (348)³⁷. Aborrecer la obra que le ha costado la vida podría entenderse como una recuperación de la cordura (Montesinos: 93). Pero el manchego, incluso en estos momentos de supuesta lucidez, encauza la poca energía que le queda hacia una nueva obra que muy poco dista del desbordamiento romántico de la primera. Miquis es incapaz de reconvertirse al nuevo orden y, por ello, simbólicamente, debe morir. Así que, renegando de su obra, Miquis muere «en mitad de un suspiro, con medio sollozo dentro y medio fuera. El alma se le salió sin darle ni una chispa de padecer... Se quedó tan sereno, que parecía que estaba durmiendo y soñando» (353). Antes de contar con un tratamiento farmacológico efectivo, los enfermos de tuberculosis fallecían por insuficiencia respiratoria, lo cual hace impensable una muerte tan serena. Sin embargo, «la literatura del siglo pasado está plagada de tuberculosos que mueren casi sin síntomas, sin miedo, beatíficos» (Sontag: 22). También Galdós, que tan minuciosa y descarnadamente ha ido describiendo el proceso de degradación física de Miquis, le reserva una muerte noble a su personaje. Miquis, como el romanticismo al que encarna, muere vencido en digna lid contra el mundo, su muerte es la muerte de toda una época, pues como afirma uno de los personajes: «señores, el romanticismo ha muerto» (353).

Aún así, su muerte no cierra la obra. Miquis ha dejado un legado, y Galdós se complace en explorar cómo la herencia de sus dos fiebres románticas se desintegrará en la saludable sociedad burguesa. En cuanto a su fiebre física, no es desatinado conjeturar una posible propagación de su enfermedad entre quienes lo han rodeado en vida. Centeno es el más susceptible de contagio, al ser el que más tiempo permanece junto a Miquis y en contacto con sus secreciones. Cuanto mayor es el tiempo de exposición, mayor es la probabilidad de infección, y «Felipe le acompañaba día y noche» (230). Por otra parte, Centeno vive en las mismas sucias y poco ventiladas casas en las que habita su enfermo amo. Otros factores de riesgo de contagio tuberculoso son su juventud, la alimentación deficiente y tendente a la desnutrición, la mísera vestimenta para combatir el frío, el tabaquismo (en el primer capítulo se fuma un puro que lo hace desmayar, y su vida junto a Miquis es la de un fumador pasivo) y el consumo de alcohol (borracheo de ron en el capítulo sexto).

Sin embargo, Galdós lo salva y lo hace emprender otro rumbo, porque

³⁷ Semejante desilusión experimentó el propio Galdós, quien, tras su viaje a Francia en 1867, renegó de su producción primeriza: «saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas [...] me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego» (Pérez Galdós 1951: 1657). Esta toma de conciencia supondría un cambio de rumbo en la producción galdosiana, iniciado con *La Fontana de oro* (1870), pues el autor «se percataría de la pérdida de tiempo que significaba proseguir un camino creativo inverso, o indiferente, a los anhelos ideológicos que la entonces levantisca clase media defendía» (Bonet: 19).

Centeno, a diferencia de Miquis, sabe adaptarse al medio. Si el muchacho no tiene capacidad para aprender de los libros, sí posee, como «pariente lejano de los pícaros del Siglo de Oro» (Mainer: 49) que es, una intuición innata para aprender de la vida y de los errores de su amo. En la fase terminal de Miquis es cuando más intensa se hace tanto la relación entre ambos, como la identificación del enfermo con don Quijote³⁸. En plena euforia agónica, un Miquis derrotado de indudable filiación quijotesca, explicaba a su fiel escudero Centeno: «yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres, las acciones, las formas todas, las cojo y a la fuerza las llevo hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y las acomodo al canon de la idea misma» (315). Este fantástico alarde de platonismo idealista, en colisión con la aristotélica sociedad burguesa, lleva a Miquis simbólicamente a la muerte. Centeno, por el contrario, ha asimilado el nuevo orden social y no intentará «acomodar a la fuerza» las ideas a la realidad. Otro personaje cervantino, empeñado en armonizar dos concepciones del mundo, es el protagonista de *El licenciado Vidriera*, que, como Miquis, sucumbe en la colisión. Pero si la obra de Cervantes es de un pesimismo radical, Galdós ofrece una salida «de equilibrado realismo burgués y decimonono»: Miquis «sucumbirá, de la herida apropiada a su campo de batalla romántico», y el pragmático Centeno sobrevivirá (Rodríguez: 144). De hecho, el Felipe que encontramos en *Tormento* está ya tan lejos del idealismo romántico, que afirma que «lo que importa es ganar dinero» (Pérez Galdós 2000c: 11).

El otro legado de Miquis al mundo, *El Grande Osuna*, sufre una «impía profanación» (Montesinos: 93). La obra ha sido mutilada por los vecinos, y sus páginas son utilizadas para encender la lumbre, hacer papillotes para rizos y pajaritas. Centeno sólo puede salvar el cuarto acto, que promete guardar toda su vida y Ruiz, «antítesis del pobre Miquis: como escritor, como ideólogo, como moralista» (Mainer: 36), se llevará el segundo. Ruiz es un hombre práctico y un «escritor adocenado», cuyas obras se representan, y que a pesar de ello abandona el teatro, cansado del poco estímulo económico que representa³⁹. Una de sus obras, que se estrena mientras Miquis

³⁸ Las huellas del *Quijote* en *El Doctor Centeno* son evidentes. Entre ellas, Mainer cita el origen manchego de Miquis; los diversos apodos que, en esta línea de identificación, recibe de sus compañeros; el nombre de «Micomicones» que Isabel Godoy otorga a su parentela; las evocaciones por las calles de comedias de capa y espada; su relación con Centeno; el sueño de volverse a su pueblo, y la poderosa similitud entre el Miquis enfermo y el don Quijote derrotado (Mainer: 49-50). A este último respecto, opina Montesinos que el quijotismo de Miquis «es producto averiado de un tardío y ya inoperante romanticismo» (Montesinos: 65).

³⁹ Las quejas de Ruiz transmiten la penosa situación económica de los autores teatrales de la época. Estas condiciones se intentaron mejorar a lo largo del siglo XIX por medio de sucesivas reformas legales y administrativas. Aunque la década de 1840 había institucionalizado la propiedad intelectual y los derechos de autor, y en 1847 se reimprimieron los extractos de los reglamentos de organizativos del teatro, sólo a partir

agoniza, es un alegato a favor del matrimonio, que pertenece «al género moral papaveráceo, y sus efectos serían admirables si al teatro fuéramos a dormir» (321). Ruiz encarna en la obra, frente a Miquis, al escritor consciente del gusto de su público, al dramaturgo «de oficio» que por aquellos años triunfaba en los escenarios como «defensor del matrimonio y la familia frente al poder destructor del libertino» (Ruiz Ramón: 449). Por ello, con la autoridad que le otorga conocer y manejar los resortes del engranaje teatral del momento, Ruiz condena la obra de Miquis como «ensayo infantil», «inocentada» y «calumnia en verso»⁴⁰ en la que hay «hinchazón» y «culteranismo» sin «la menor idea de moralidad» (331-332).

Junto a Miquis y Ruiz, el tercer escritor que aparece en *El Doctor Centeno* es José Ido, personaje que se configura como una síntesis de los dos primeros. Comparte con Miquis una temprana vocación dramática (hizo un drama en su juventud) y un gusto truculento en materia literaria (confiesa haber llorado al leer la obra de Miquis). Con Ruiz comparte el tener los pies en la tierra («lo mejor es contentarse con poco» 356) y la flexibilidad para convertirse en «escritor de oficio» (en *Tormento* es autor de novelas por entregas). Gracias a todo ello, Ido es capaz de reconducir su temprana vocación por el camino acertado. Si como Miquis busca en la literatura la salida a su angustiada situación vital, como Ruiz la encontrará gracias a su olfato de éxito, que lo hace adscribirse a una literatura de difusión masiva. Curiosamente este autor, al que no vemos ejercer como tal en *El Doctor Centeno*, es el único que expone de forma abierta los principios de su poética, inversión de la poética galdosiana y refejo de la literatura folletinesca.

Aún hay una cuestión más que conecta a José Ido con Miquis. En el mundo galdosiano, ambos son utilizados como personajes metanovelescos, que establecen el diálogo entre dos formas de ficción. Los folletines de José Ido en *Tormento* sirven de contraste al relato realista en que él, como personaje, se inscribe. De este modo, Galdós realiza su «crítica antifolletinesca desde dentro: es decir aprovechando intertextualmente los recursos propios de aquella subliteratura que deseaba ridiculizar» (Escobar: 145). Paralelamente, la ficción romántica de Miquis, personaje inserto en un relato realista, sirve a Galdós para realizar desde dentro su crítica a los ya anacrónicos desatinos románticos.

de 1849, con la creación del Teatro Español, hubo intentos serios de hacer cumplir el código (Thatcher: 25-26).

⁴⁰ Parece, sin embargo, que «los hechos que desarrolla el ficticio drama de Miquis son sustancialmente ciertos» (Mainer: 291). En cualquier caso, en la obra de Miquis, como en la mayoría de nuestros dramas históricos románticos, no hay que buscar «el drama de la historia ni la historia como drama» (Ruiz Ramón: 415), ya que «muy pocos autores [...] se preocuparon seriamente de la documentación histórica [...] se prefirió [...] la tradición legendaria» (Romero Tobar: 311).

A modo de conclusión, tras estudiar la portentosa red de guiños médicos y poéticos desplegada en la historia de la pasión y muerte de Alejandro Miquis en *El Doctor Centeno*, es de rigor, en primer lugar, reconocer los amplios conocimientos tanto científicos como literarios de su autor, así como su capacidad para ensamblarlos en una compacta estructura al servicio de un propósito. Galdós, a través de esta historia, muestra la inevitable muerte de la cultura romántica en el siglo XIX, arrollada por el positivismo que abanderaba la burguesía. Para ello se sirve de Miquis, idealista personaje que intenta sobrevivir en una sociedad en la que inexorablemente se abre paso el realismo, y «mal terrible es ser hombre-poema en esta edad prosaica» (350). Su obstinación en ignorar este hecho hace que su existencia represente un lastre para la evolución social y, por ello, deba morir. De esta forma —al igual que el «*Quijote* es el adiós del mundo caballeresco» (Galdós citado por Bonet: 165)— Miquis personifica el ocaso de la época romántica. Su fatal sino desprende, como el de don Quijote, la «melancolía profunda del curso mismo de la historia [...] que muestra así que los contenidos eternos [...] pierden su sentido cuando han cumplido su tiempo —que el tiempo puede superar a lo eterno» (Lukacs: 111). Y para demostrar que ese romanticismo ya caduco llevaba en su seno el germen de su destrucción, Galdós decide que su personaje sea consumido por la que se convirtió en enfermedad romántica por excelencia, la tuberculosis. El joven escritor se nos presenta, pues, como portador de dos plagas: la de la peste blanca que diezmaría la población de su época y la de «un gran mal literario [...] aquel post-romanticismo que asordó a Madrid a mediados de la centuria y no dejó nada tras de sí» (Montesinos: 82).

El autor retrata la enfermedad y sus aspectos sociales a la perfección, de forma que su obra se constituye en valiosa referencia para conocer esas cosas que tanta literatura darían en el siglo XIX. Todo el proceso degenerativo que la tuberculosis supone, tanto a nivel físico como mental, se describe con una cuidada minuciosidad resultante no sólo de los conocimientos médicos de Galdós, sino también de sus felices intuiciones. *El Doctor Centeno* es referencia crucial, asimismo, para el conocimiento de la Farmacología y de la actuación de los médicos de su época y anticipa el moderno concepto de salud, entendido como la completa sensación de bienestar físico, psíquico y social.

Junto a la fiebre física del personaje, se imbrica en la narración la fiebre de su alma. El furor mental de Miquis proviene de su desorbitado afán creativo, que lo lleva a creer que su destino es «resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional» (191). Y ahí es donde yerra Miquis, pues si las obras de Calderón reflejaban el espíritu de su época, las suyas se obstinarán en un pasado que nada tiene que ver con el presente de los espectadores de su tiempo, con sus gustos ni sus problemas. Con su concepción del teatro como forma efectiva de educación so-

cial, Galdós desprecia y critica, a través de Miquis y su obra, esta desvinculación entre el mundo que se representa en las tablas y el que palpita en la calle.

La vocación teatral de Miquis supondrá la inversión del tópico de la literatura terapéutica, pues la obsesión enfermiza con que moldea su obra acelerará su proceso de degeneración y, por ende, su mal físico. Si Centeno aprende de los errores de su amo y consigue sobrevivir en la sociedad burguesa, Miquis no logra asimilar lo que Galdós, identificado con el manchego en muchos aspectos, comprende en 1870 cuando decide «quemar» su obra primeriza y dar un giro a su producción, centrándose en el análisis de la sociedad que lo rodea. Por ello en *El Doctor Centeno*, novela realista, el autor canario se sirve de ciertos modos, personajes y estereotipos románticos para parodiar y criticar su anacronismo. Pero el juego va más lejos de la mera evaluación y se convierte en dictamen cuando Miquis muere y su obra es profanada. De esta forma, Galdós extiende con pulso firme, una noche de verano de 1864, el acta de defunción del romanticismo.

OBRAS CITADAS

- BONET, Laureano, *Benito Pérez Galdós: ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península, 1990.
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado, «La doble función de un personaje galdosiano». *Philologica canariensis* 0 (1994): 137-150.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Madrid: Castalia, 1986.
- FINKENTHAL, Stanley, *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «La enfermedad y la poesía». Ed. Josefina Aldecoa et al, *Con otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001.
- GARCÍA SAN MIGUEL, J., «Tuberculosis e infecciones por microbacterias atípicas». Ed. Ferreras Rozman. *Medicina interna. Volumen II*. Barcelona: Doyma, 1988.
- GILMAN, Stephen, *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*. Madrid: Taurus, 1985.
- GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.
- , *La novela como acto imaginativo*. Madrid: Taurus, 1983.
- GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1987.
- LATIMER, Dan, «Erotic Susceptibility and Tuberculosis: Literary Images of a Pathology». *MLN Comparative Studies* 10 (5) (1990): 1016-1031.
- LÓPEZ, Ignacio Javier, «Las novelas españolas contemporáneas». *Historia de la literatura española: siglo XIX (II)*. Madrid: Espasa, 1998.
- LUKACS, Georg, *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- MAINER, José-Carlos, ed., *El Doctor Centeno*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- MATEO DÍEZ, Luis, «Los males imaginarios». Ed. Josefina Aldecoa et al. *Con otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: CSIC, 1983.

- MOLERO MESA, Jorge, *Estudios médicosociales sobre la tuberculosis en la España de la Restauración*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo, 1987.
- MONTESINOS, José F., *Galdós II*. Madrid: Castalia, 2003.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras Completas. Tomo VI*. Madrid: Aguilar, 1951.
- , *Marianela*. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid: Cátedra, 1984.
- , *El Doctor Centeno*. Madrid: Alianza, 2000a.
- , *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2000b.
- , *Tormento*. Madrid: Alianza, 2000c.
- PERROT, Michelle, «Al margen: célibes y solitarios». Eds. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada (7): la Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Madrid: Taurus, 1992.
- PLATÓN, Fedón. *Fedro*. Madrid: Alianza, 1999.
- POMBO, Álvaro, «Exaltaciones y debilitamiento: esquematismo farmacológico del escritor constante y sano». Ed. Josefina Aldecoa et al. *Con otra mirada: una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001.
- POROT, Maurice, *La psicología del tuberculoso*. Buenos Aires: Nova, 1946.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Mari Jo RAMOS, «Notas para una re-lectura de *El Doctor Centeno* en el centenario de su publicación». *Anales Galdosianos* 19 (1984): 143-146.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- RUBIO CREMADES, Enrique, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid: Castalia, 2001.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza, 1967.
- SALMERÓN, Miguel, *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Machado, 2002.
- SCHMIDT, Ruth, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969.
- SEBOLD, Russell P., «Tuberculosis y misticismo en *El señor de Bembibre*». *Hispanic Review* 64 (2) (1996): 237-257.
- SHOEMAKER, William H., *La crítica literaria de Galdós*. Madrid: Ínsula, 1979.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- THATCHER GIES, David, *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- URQUIJO DE Y GOITIA, José Ramón, «Madrid ante la epidemia de cólera de 1854-1856». Ed. José Luis Peset. *Enfermedad y castigo*. Madrid: CSIC, 1984.
- VOZMEDIANO HIDALGO, María Luisa, *Las ciencias médicas a través de las novelas de D. Benito Pérez Galdós*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.

RESUMEN

Tuberculosis y escritura, las dos muertes de El Doctor Centeno, Eva M^a Flores Ruiz y Juan David Luna Rodríguez.

En *El Doctor Centeno* (1883), Pérez Galdós perfila un cuadro clínico-literario del oca-so del romanticismo en la España de mediados del siglo XIX, arrollado por el positivismo que abanderaba la nueva sociedad burguesa. Este artículo explora la forma en que Galdós, a tal fin, se sirve de Alejandro Miquis, personaje consumido a lo largo de la narración por un doble proceso febril de naturaleza y origen románticos. En el Madrid de 1863 y, mien-tras agoniza de la misma enfermedad que el romanticismo elevara a categoría mítica —la tuberculosis—, Miquis se empeña en renovar el teatro de su época, creando y ofreciendo a la naciente sociedad un drama histórico de clara filiación romántica, tan anacrónico y moribundo como él. Así, mediante su muerte y posterior profanación de su obra, y valiéndose de una estructura plagada de guiños médico-literarios, Galdós acierta a extender el acta de defunción de la cultura romántica.

Palabras clave: Pérez Galdós, *El Doctor Centeno*, Novelas españolas contemporáneas, Romanticismo, Tuberculosis, Fiebre creativa.

ABSTRACT

Pérez Galdós outlines in *El Doctor Centeno* (1863) the clinical and literary symptoms of the decline of Spanish romanticism in the mid-nineteenth century brought about by the positivism advocated by the bourgeoisie. This article explores the way in which Galdós, to achieve this, uses Alejandro Miquis, a consumed character who along the narrative experi-ences a twofold feverish process of romantic origin and nature. In the Madrid of 1863, Miquis is dying of tuberculosis, the same illness that romanticism had elevated to mythic propor-tions. At the same time, this character strives to renew the drama of his time by writing and offering to the brand new middle class a historical play of unmistakable romantic lean-ings, which is as anachronistic and moribund as he is. Thus, through his death, the ensuing defiling of his work, and a narrative structure filled with medical and literary winks, Galdós succeeds in expanding the death certificate to the whole romantic culture.

Keywords: Pérez Galdós, *El Doctor Centeno*, Contemporary Spanish Novels, Romanti-cism, Tuberculosis, Creative fever.