

## TESIS DOCTORAL

Presentada por María del Carmen Ramírez Herrera

Dirigida por la Dra. Asunción Rallo Gruss

### LA INTERRELACIÓN ENTRE ESPACIO Y LOCURA EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS MATERIALISTAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS




Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras  
Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

Málaga, 2018



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: María del Carmen Ramírez Herrera

 <http://orcid.org/0000-0002-2048-516X>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Dra. D<sup>a</sup> Asunción Rallo Gruss, Catedrática de Literatura Española  
del Departamento de Filología Española, Italiana, Románica y Teoría de la  
Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga,

HACE CONSTAR: que la Tesis Doctoral de D<sup>a</sup> María del Carmen  
Ramírez Herrera titulada *LA INTERRELACIÓN ENTRE ESPACIO Y  
LOCURA EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS MATERIALISTAS DE  
BENITO PÉREZ GALDÓS*, realizada bajo mi dirección, reúne todos los  
requisitos exigidos para su lectura y defensa ante el Tribunal que habrá de  
evaluar este trabajo de investigación.

Por todo ello, emito el preceptivo Visto Bueno para la presentación  
de dicha Tesis Doctoral.

En Málaga, a 20 de septiembre de 2018



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española,  
Italiana, Románica, Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada

Fdo: Asunción Rallo Gruss





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral es el resultado de una larga andadura que no habría sido posible sin el apoyo e intervención de varias personas e instituciones. En primer lugar, quiero agradecer a la Catedrática Asunción Rallo Gruss por aceptar dirigir esta investigación. Su confianza en mi trabajo y su capacidad para guiarme ha sido un aporte imponderable. Gracias a sus sugerencias el desarrollo temático de este estudio tomó la forma adecuada. Con sus consejos me ha enriquecido no solo en el ámbito académico, conduciéndome a convertirme en la investigadora que soy hoy, sino también en el personal.

Quisiera expresar un particular agradecimiento al Dr. Alan E. Smith por darme la oportunidad de publicar en *Anales Galdosianos* y mostrarse siempre solícito a resolver las dudas que me surgían durante el proceso.

Gracias a la Catedrática Rosario Arias Doblaz y a la Dra. María Belén Molina Huete, Coordinadora y Secretaria, respectivamente, del Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, por su amabilidad para orientarme en las cuestiones administrativas de la tesis.

Merece una mención especial el Comité Científico del XI Congreso Internacional Galdosiano por brindarme la oportunidad de participar en él y vivir una de las experiencias más gratificantes como estudiosa galdosiana.

Asimismo, agradezco al Comité Científico del Premio Rodolfo Cardona por conceder una «Mención Especial» a mi artículo «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol».

A mis amigos dirijo un cálido agradecimiento por el ánimo dado al confiar en que lograría escribir esta Tesis Doctoral, así como por su paciencia para oír mis progresos y su proximidad a pesar del tiempo y la distancia.

Por último, cabe reconocer que el esfuerzo realizado no hubiera sido posible sin el soporte emocional proporcionado por mi familia. En especial, gracias a mi hermano por sus palabras tranquilizadoras, a mi madre por ser un refugio en el que retomar fuerzas y a mi padre por hacer mi camino menos solitario interesándose por mis avances. Con vuestro inestimable apoyo, he llegado aquí.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

*A mis padres y a mi hermano*



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	12
2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	28
3. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO	32
4. DISPOSICIÓN DEL TRABAJO	36
5. FORMATO DE CITAS	39
<b>PARTE I: PERSONAJES ERRANTES</b>	41
CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE	43
1.1. Dos ejes fijos: el hogar real y el hogar figurado	43
1.2. Hogares transitorios	66
CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS	89
2.1. Costanilla de los Ángeles, un hogar provisional	100
2.2. El Palacio: de casa soñada a hogar perdido	118
<b>PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS</b>	135
CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO	137
1.1. Los espacios de Máximo	151
1.2. Los espacios de José María	164
CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN	177
2.1. Su presencia en las casas de sus primas	184
2.2. Las casas de José María	200
<b>PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN <i>LA INCÓGNITA Y REALIDAD</i></b>	215
<b>CONCLUSIONES</b>	245

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	255
1. FUENTES PRIMARIAS	255
1.1. Obras literarias citadas	255
1.2. Fuentes médicas publicadas en el siglo XIX	256
2. ESTUDIOS Y MONOGRAFÍAS	257

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación estudia una selección de obras pertenecientes al ciclo de las Novelas Españolas Contemporáneas de Benito Pérez Galdós. Se trata de *La desheredada*, *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido* a las que se da preponderancia porque inician este ciclo. El florilegio se cierra con *La incógnita* y *Realidad*, escogidas tanto por su situación central dentro del ciclo como por suponer una transición hacia el género dramático. Se analizan los personajes obsesionados con una idea fija que protagonizan estas obras: Isidora Rufete, el matrimonio Bringas, los hermanos Manso, José María Bueno de Guzmán, Manuel Infante, Augusta y Federico Viera. El estudio pone de relieve los síntomas a través de los cuales se manifiesta la locura de estos personajes. Asimismo, trata de esclarecer el tipo de monomanía que padecen atendiendo a los saberes sobre Psiquiatría y Psicología que se conocían en España en el siglo XIX.

Junto a estos detallados cuadros de alienación, Galdós lleva a cabo en estas obras auténticos estudios de Psicología Ambiental, precursores de una ciencia desconocida para él pues tiene su momento de desarrollo años después. En estas novelas del naturalismo materialista, Galdós se hace eco de la interrelación existente entre la persona y su medio, dando predominio al espacio construido y habitado frente al natural. Sus personajes no solo modifican sus casas adecuándolas tanto a sus gustos como a los rasgos de su personalidad, sino que también sus pensamientos se ven influidos por los objetos que poseen e incluso por aquellos que no han logrado adquirir. Pese a que la revisión del vínculo entre espacio y personaje se limite a las

## INTRODUCCIÓN

mencionadas obras galdosianas, permite extraer conclusiones extensibles a la novela naturalista española del siglo XIX.

La simiente de esta investigación se sembró en 2013 con la realización de una tesina sobre las claves literarias presentes en *La sombra*, compuesta, según Montesinos hacia 1866-67<sup>1</sup>. En aquella obra inaugural aparecen ya elementos tan trascendentales en la producción literaria galdosiana como la dialéctica entre lo real y lo imaginado, la importancia de la pintura en la descripción de personajes y situaciones, la simbología que subyace a las viviendas y a los objetos que las componen, el adulterio o la preocupación por plasmar fielmente los síntomas de las enfermedades mentales de los personajes. La locura se erige aquí en motor de la acción y principio estructurador de la narración como definiendo a lo largo de mi artículo «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol»<sup>2</sup>. Surge entonces la cuestión de si este componente aparece con asiduidad en obras galdosianas representativas de su periodo de madurez y si desempeña en ellas un papel de tanta envergadura. Otro aspecto significativo al que atiende el mencionado artículo es la simbología de un objeto que decora la casa de Anselmo, protagonista de *La sombra*. Se trata de un cuadro de Paris y Elena que propicia una serie de alucinaciones en torno a la figura del robador de esposas. De manera que a través de un componente de la vivienda se refleja el estado mental del personaje. Esto conduce a un segundo interrogante consistente en si Galdós continuó utilizando el espacio habitado para aportar información sobre la psicología de sus personajes y, de ser así, de qué objetos y símbolos se sirvió.

### 1.1. MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La escasez de obras monográficas sobre la relación que los personajes galdosianos establecen con el medio construido, correlato de una nueva percepción del espacio desarrollada por la clase media del siglo XIX, resulta significativa. Esta

<sup>1</sup> José F. Montesinos, *Galdós. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1968-73, I, p. 45.

<sup>2</sup> M<sup>a</sup> Carmen Ramírez Herrera, «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol», *Anales Galdosianos*, LI (2016), pp. 45-61.

## INTRODUCCIÓN

carencia asombra debido a que existe un complejo panorama crítico sobre la producción literaria de Benito Pérez Galdós que se inició con los artículos escritos por sus contemporáneos y se ha mantenido hasta la actualidad, gracias a las constantes revisiones que se han hecho de su obra. De manera que casi la totalidad de los elementos que intervienen en sus novelas cuentan ya con sólidas investigaciones.

Las Novelas Españolas Contemporáneas pertenecen a un momento único en que Galdós, tal y como hicieron otros escritores de su época, utiliza el método experimental del pensamiento positivista en sus composiciones literarias. De esta forma da lugar a auténticos estudios tanto de su sociedad como de la realidad que observa. William Risley destaca el papel decisivo que Galdós otorga al elemento espacial en *La desheredada*:

Fue un intento de organizar y elaborar un medio ambiente no sólo social y moral sino también *físico*, de tal modo que ese espacio novelesco sirviera siempre las exigencias de la acción, del tema central y del estudio de los personajes. Galdós creó así una gran tela en la cual mucho del comentario ético no nos lo da un narrador omnisciente e intruso (como en la *primera época*) sino que está planteado en sitios, edificios, objetos y situaciones que por ello llegan a ser simbólicos dentro del contexto total de la obra.<sup>3</sup>

Por tanto, puede afirmarse que la técnica naturalista empleada por Galdós desde *La desheredada* hasta *Lo prohibido* sirve «para delinear cuadro y contenido, haciendo que aquél exprese a éste»<sup>4</sup>, a diferencia del estilo empleado en obras posteriores como *Nazarín*. Joaquín Casalduero afirma que Galdós «recorre la etapa naturalista de un solo impulso, desde 1881 a 1885. Dickens y Balzac son sus modelos, Taine y Comte sus guías; Zola el fermento vital, Cervantes su maestro indiscutible»<sup>5</sup>. En su estudio introductorio a *La de Bringas*, Alda Blanco y Carlos

<sup>3</sup> William Risley, «*La desheredada*: El nuevo Galdós y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), p. 200. La cursiva es del autor.

<sup>4</sup> Agnes Gullón, «Escenario, personaje y espacio en *Nazarín*», en s. coord., *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, II, p. 211.

<sup>5</sup> Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós: (1843-1920)*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 66.

## INTRODUCCIÓN

Blanco Aguinaga comparten esta creencia en que «las seis primeras “contemporáneas” [...] forman un ciclo particular»<sup>6</sup>. Se trata de una opinión extendida pues una tercera figura crítica, Carmen Bravo Villasante, autora de «El naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*», la secunda:

Cuando Galdós escribe *La desheredada* confiesa que se halla «en la plenitud de la fiebre novelesca», que da por resultado la redacción inmediata de *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*, serie que denota el conocimiento de las nuevas técnicas del naturalismo.<sup>7</sup>

La uniformidad encontrada por estos críticos en las novelas que introducen la nueva manera de crear de Galdós invita a un análisis pormenorizado de las mismas en busca de paralelismos. En el caso de que existan similitudes notables, este conjunto de obras puede oponerse al resto de Novelas Españolas Contemporáneas. De hecho, Casaldueiro diferencia en esta etapa entre las producciones que tratan la pugna entre materialismo y espiritualismo frente a aquellas que se adscriben al naturalismo espiritualista:

*Fortunata y Miau* llevan directamente a Galdós a sentirse perdido ante la realidad, a ver en la realidad una incógnita, que puede despejarse únicamente con ayuda del espíritu. A partir de *La incógnita* el drama individual se le aparece en toda su intensidad. Las tres obras anteriores nacen del conflicto entre Materia y Espíritu. Las cuatro que siguen nos presentan al hombre en presencia del Espíritu.<sup>8</sup>

Cabe añadir que las obras anteriores a *Fortunata y Jacinta* también presentan dramas individuales si bien estos se enmarcan exclusivamente dentro del materialismo. Isidora Rufete solo consigue comportarse como la noble heredera de los Aransis mientras conserva la fe en que poseerá el palacio de la marquesa y una parte de su fortuna. Una vez que pierde el pleito, y con él la posibilidad de realizar

<sup>6</sup> Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, introducción a B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 12.

<sup>7</sup> Carmen Bravo Villasante, «El naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, s. v., nº 230 (1969), p. 479.

<sup>8</sup> Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, cit., pp. 94-95.



## INTRODUCCIÓN

sus sueños materiales, su personalidad noble se desvanece. Rosalía de Bringas contrae deudas a escondidas de su marido porque encuentra en ellas un camino para obtener las telas con que confeccionar vestidos lujosos. Con ellos finge un poder adquisitivo mayor del que verdaderamente ostenta. Su conflicto es el ahogo económico y el miedo a ser descubierta por su esposo. Rosalía no alivia sus problemas mediante la espiritualidad sino que se hunde de lleno en el mundo materialista formado por créditos y prestamistas. Por su parte, a José María Manso le obsesiona ascender en la escala social y procurarse placer carnal. Quiere ser un político destacado aunque esto le cueste renunciar a la privacidad de su hogar poniéndolo a disposición de periodistas, poetas y tertulianos de toda índole. Le enloquece el rechazo de la institutriz de sus hijos, Irene, a quien no logra cortejar. De una manera u otra, José María da prioridad a sus intereses materiales sin tantear ni por un instante el ascetismo espiritual. Por el contrario, Máximo Manso es fiel devoto de esta última doctrina, hasta el punto de pretender que todos los que están a su alrededor la asimilen. Sin embargo, se asemeja a su hermano en tanto que padece una poderosa manía romántica. También él piensa mucho en Irene idealizándola. Cuando la joven se casa con Manuel Peña, muere para Máximo la posibilidad de convertirla en su esposa. Como si la idea de compartir la vida con una mujer hecha a su imagen y semejanza fuera la que le empujase a existir, al disiparse esta, también el personaje comienza a desdibujarse hasta desaparecer. La erotomanía de los hermanos Manso es compartida por José María Bueno de Guzmán. En su caso la imposibilidad de convertir a su prima Camila en su amante le conduce a un desequilibrio nervioso que estalla tomando la forma de una hemiplejía. Solo entonces, privado de la movilidad, tiene aparición en él la conciencia. Comprende la inmoralidad de sus actos y, ante el hombre que fue, contrapone el hombre que es haciendo alarde de su bondad y espiritualidad últimas. Todos estos personajes tienen en común que les obsesiona poseer algo material bien se trate de riquezas, vestidos, objetos, edificios o incluso personas. Quizá por ello estas obras se desarrollan en espacios cerrados, principalmente casas, donde es posible conocer los efectos que las pertenencias tanto propias como ajenas obran sobre los personajes. No son criaturas que combatan con

## INTRODUCCIÓN

sus conciencias para encontrar la verdad, la esencia de las cosas y a sí mismos. Esto es lo que harían si fueran espiritualistas. Por el contrario, actúan como individuos naturalistas pues cada uno de ellos «lucha con la sociedad, lucha con los seres de su propia especie para poder existir y subsistir;» vivir para ellos «es triunfar»<sup>9</sup>.

Otto Friedrich Bollnow destaca el valor que tiene para las personas la posesión de una vivienda: «si el hombre “sin hogar” es un “hombre desnaturalizado”, es decir, que ha errado la auténtica naturaleza del hombre, resulta a la inversa que el hombre sólo puede serlo auténticamente “con hogar”»<sup>10</sup>. La importancia que el ser humano da al espacio en que se cobija y aísla del mundo exterior no pasa desapercibida para la novela realista pues esta trata de reflejar no solo a la sociedad sino también su ambiente. De por sí el espacio es un elemento fundamental en la novela como soporte de la acción y marco en que se sitúa a los personajes. No obstante, hay obras en que los espacios «ejercen un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura»<sup>11</sup>. Este parece ser el caso de las Novelas Españolas Contemporáneas estudiadas en la presente investigación.

Montesinos ha inscrito los espacios novelescos galdosianos al costumbrismo, entendiendo este como el arte de la ambientación<sup>12</sup>. Desde entonces otros estudiosos han profundizado en el análisis de este elemento asignándole mayor valor que el de mera reproducción del marco histórico y social en que se desarrolla la acción. Ejemplo de ello es López-Landy quien al analizar la trascendencia del espacio en la obra galdosiana manifiesta: «antes de las especulaciones de Carl Jung, y más tarde de Bachelard, Galdós (como también Dickens, Balzac y Dostoievsky, cada uno a su modo) parece llegar a lo más íntimo del ser por el camino de las abundantes exploraciones de las viviendas de sus personajes»<sup>13</sup>. Sin embargo, el trabajo de este crítico tiene en cuenta tanto la ciudad como el interior de las casas y se orienta a exponer la evolución del autor estudiando las diferencias entre *Doña Perfecta* y

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>10</sup> Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 128.

<sup>11</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 211.

<sup>12</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, I, p. 162.

<sup>13</sup> Ricardo López-Landy, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979, p. 187.





## INTRODUCCIÓN

*Fortunata y Jacinta*. El hecho de que sea un trabajo comparativo de dos únicas novelas donde se estudian tanto ambientes interiores como exteriores trae como consecuencia que el vínculo entre el personaje y su espacio no reciba la atención que merece y pase desapercibido.

La monografía titulada *Espacio urbano y novela: Madrid en «Fortunata y Jacinta»* cuyo autor es Farris Anderson resulta más concreta. Se centra en demostrar que Galdós analiza en esta obra la organización social y espacial de la ciudad para establecer mediante ella el modo en que se entrelazan los fenómenos de la vida urbana. En su opinión, esta aproximación analítica conduce a Galdós a la «explotación del espacio urbano como principio estructurador de la novela»<sup>14</sup>. Si el espacio urbano juega este importante papel en la organización del material novelesco, cabe proponer una función de similar envergadura para el espacio constituido por las viviendas de los personajes.

Además de colaborar en la estructura de las novelas, el espacio habitado podría tener la función propuesta por López-Landy de llegar a lo más íntimo del ser a través de la exploración de su hogar. En tal caso, Galdós se serviría de los objetos incluidos en las casas de los personajes enajenados para dar indicio del desequilibrio existente en sus mentes. De hecho, al estudiar la locura en los textos galdosianos, Margarita O'Byrne Curtis considera la depravación de los ámbitos en que sus personajes se mueven como un indicio de su aberración psíquica. Atribuye las detalladas descripciones de las casas de los personajes y de sus pertenencias al culto fisiognómico impulsado por Johann Caspar Lavater, según el cual la apariencia externa tanto del hombre como de sus posesiones son manifestaciones de su ser interior<sup>15</sup>. Esta tendencia fue seguida por todo el realismo europeo del siglo XIX. Si bien justifica así la relación entre personaje galdosiano y vivienda, no profundiza en cuál puede ser el cometido de la misma dentro de las novelas.

---

<sup>14</sup> Farris Anderson, *Espacio urbano y novela: Madrid en «Fortunata y Jacinta»*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985, p. 9.

<sup>15</sup> Margarita O'Byrne Curtis, *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996, p. 167.

## INTRODUCCIÓN

Lissorgues va más allá de considerar el espacio en Galdós como una manifestación de la tendencia lavateriana y expone: «Uno de los principios fundamentales de la estética naturalista es la integración de la teoría de Taine, según la cual hay una estrecha relación entre el hombre y el medio en que vive, idea que en el siglo XIX se impone al arte como natural»<sup>16</sup>. Como Anderson, centra su estudio en los espacios urbanos y ve en el modo que Galdós tiene de emularlos una diferencia social respecto de la manera costumbrista, romántica o de la novela gótica. Quizá debido a que circunscribe su estudio al ámbito urbano, a Lissorgues se le escapa que la relación entre espacio y personaje en Galdós es bidireccional. Tal y como sucede en la realidad, los personajes galdosianos modifican el espacio que habitan para que responda de sus necesidades y gustos. A su vez, estos espacios, antes y después de ser modificados, afectan a los pensamientos de los personajes. Por ello no es de extrañar que al estudiar *La desheredada* Risley encuentre en ella «un simbolismo psicológico centrado en el espacio novelesco»<sup>17</sup>. El espacio volverá a desempeñar esta función en otras Novelas Españolas Contemporáneas pues, en *Misericordia*, «las casas y las calles madrileñas funcionan además a un nivel alegórico, a la vez que podemos reconocerlas en el Madrid real de la época»<sup>18</sup>. Estos esfuerzos de Galdós por revelar el interior de sus personajes ya fueron advertidos por Casaldueiro: «Por herencia romántica, en lugar de penetrar en el alma hace que el alma se exteriorice, y por herencia realista imagina plásticamente esta exteriorización»<sup>19</sup>. Es al configurar «plásticamente esta exteriorización» cuando Galdós contagia las descripciones de los espacios interiores con la psicología de sus personajes. Así se establece un diálogo constante entre estos y los espacios que habitan hasta el punto de que «toda novela de Galdós contrasta y une dialécticamente a los protagonistas con el medio, considera las interacciones de individuo y ambiente»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad», *Anales de Literatura Española*, s. v., nº 24 (2012), p. 85.

<sup>17</sup> William Risley, art. cit., p. 201.

<sup>18</sup> Soraya Sábada Alonso, «Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós», *Cuaderno de Investigación Filológica*, s. v., nº 27-28 (2001-2002), p. 70.

<sup>19</sup> Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, cit., p. 82.

<sup>20</sup> Rafael Bosch, «Galdós y la teoría de la novela de Lukács», *Anales Galdosianos*, II (1967), p. 181.



## INTRODUCCIÓN

En «Mujeres buscando escenas y espacios propios», Teresa Azcárate subraya que el siglo XIX es la época de oro de lo privado en Europa. La casa se erige entonces en pilar del orden social. En su interior, la habitación propia es un espacio anhelado tanto por hombres como por mujeres. Este deseo «es la expresión de un sentido creciente de individualidad y de un sentimiento de la persona. En el espacio privado [...] se materializan las miras del poder, las relaciones interpersonales y la búsqueda de sí mismo»<sup>21</sup>. La novela realista y naturalista va a reflejar este cometido que tienen tanto la casa como los rincones íntimos. Así el salón pone de manifiesto «la fuerza omnipresente del nuevo dueño de la vida: el dinero»<sup>22</sup>, la sala de costura anuncia tanto el rol como las labores que estaban permitidas a las mujeres y el gabinete del marido muestra el lugar reservado a los negocios, la economía, el hombre. María Concepción Pérez Pérez estudia el espacio femenino en tres obras del siglo XIX: *Madame Bovary* de Flaubert, *La conquête de Plassans* de Zola y *La Regenta* de Leopoldo Alas. Analiza de qué manera se relacionan las protagonistas de estas novelas, Emma, Marthe y Ana, con sus espacios habitados y extrae las siguientes conclusiones:

En la relación que los personajes femeninos establecen con el espacio la casa constituye un paradigma esencial. Tanto Emma como Marthe y Ana viven recluidas en sus casas (como les corresponde por su condición femenina). Sin embargo, en el caso de Marthe la casa es un lugar donde se siente —al menos así lo cree ella— feliz, rodeada de sus hijos, en la alegría bulliciosa de la mesa, sin más mundo alrededor. Emma, sin embargo, se siente prisionera en la suya, que aparece descrita con términos que connotan elementos negativos: humedad, frío, estrechez, techos bajos, jardín estrecho... Contrariamente a Emma, Ana puede salir a la calle, es libre para acudir a las tertulias de la marquesa, al teatro... hasta su marido le insta constantemente a ello. Pero ella se atrinchera en su casa frente al mundo, como una protesta silenciosa. En la proyección de los personajes sobre el espacio, Emma pretende imprimirle su sello, hace

<sup>21</sup> Teresa Azcárate, «Mujeres buscando escenas y espacios propios», *Nueva Sociedad*, s.v., nº 135 (1995), p. 83.

<sup>22</sup> Mijail Bajtin, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 397.

## INTRODUCCIÓN

transformaciones, lo llena de objetos, en definitiva, de sí misma. En Ana hay como una dimisión, su relación con el espacio es mínima, y prácticamente se reduce al dormitorio.<sup>23</sup>

Esta cita demuestra que «el lugar más obvio para buscar ejemplos de las relaciones entre espacio y personaje parece ser la novela naturalista, puesto que tiene la pretensión de describir la influencia del ambiente en el hombre»<sup>24</sup>. Con ello se realza el interés que las novelas galdosianas del naturalismo materialista presentan para esta investigación, en tanto que se presupone una implicación profunda y simbólica del elemento espacial en ellas.

Por otro lado, el fragmento de M<sup>a</sup> Concepción Pérez propone otra línea de estudio que también ha sido considerada en la elaboración de la presente Tesis Doctoral. Se trata de la oposición existente entre los espacios reservados al hombre y aquellos que se destinaban a las mujeres en el siglo XIX, así como de las reacciones psicológicas que esta privación de ambientes provoca en los personajes femeninos. Al participar de la misma corriente literaria que Flaubert, Zola y Clarín, es de esperar que Galdós exponga conexiones similares entre el espacio y sus personajes femeninos a las que manifiestan Emma Bovary y Ana Ozores.

Otro aspecto interesante en relación con el espacio consiste en el lugar donde está ubicada la casa del personaje. En el siglo XIX, se diferenciaban en Madrid dos zonas. Una albergaba a las familias que poseían un poder adquisitivo alto e incluso medio. En oposición a esta se encontraban los barrios donde habitaba el proletariado. Rafael Huertas describe esta división social de Madrid por distritos:

La clase obrera o, si se prefiere, las clases populares madrileñas tendían a agruparse, ya lo he indicado, en «los barrios del sur», en los distritos de Inclusa, Latina y Hospital [...]. Dichos «barrios del sur» recibían también el apelativo de «barrios bajos» tanto en un sentido topográfico como social [...].

<sup>23</sup> M<sup>a</sup> Concepción Pérez Pérez, «La representación realista del espacio. De *Madame Bovary* a *La Regenta*», en Manuel Bruña Cuevas *et al.* (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, s. ed., 2006, pp. 610-611.

<sup>24</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 105.



## INTRODUCCIÓN

La burguesía habitaba, en general, en los distritos de Centro, Congreso y Audiencia, pero empezaba a ocupar también el citado barrio de Salamanca, en el distrito de Buenavista. En los dos distritos restantes (Palacio y Hospicio) parecía existir, a juzgar por los datos disponibles, más mezcla de clases sociales en su población.<sup>25</sup>

En su tesón por reflejar todos los aspectos que observaba en la sociedad de su tiempo, Galdós también recoge en sus obras esta división social del Madrid del siglo XIX. No se trata de un mero intento de resultar fiel a la realidad. Los cambios de hogar que emprenden sus personajes conllevan modificaciones de sus modos de pensar o cuanto menos exteriorizan algún aspecto de su personalidad. En *Misericordia*, Sábada Alonso observa: «a la luz de los lugares por los que se van moviendo los protagonistas podemos sacar en claro muchos rasgos que nos sirven» para dibujar «las posteriores evoluciones que se dan en ellos merced a sus viajes o traslados»<sup>26</sup>. Asimismo, resulta de interés averiguar cómo afecta a la psicología de los personajes estudiados en el presente trabajo las mudanzas que realizan, así como el ambiente en que se sitúan sus viviendas. Por otro lado, se ha de tener en cuenta que «la pérdida de la localidad y el territorio puede conllevar, como explica Giddens (1990), una sensación de desarraigo (*disembedding*), que según Harvey (2000) va acompañado de la pérdida de la identidad histórica»<sup>27</sup>. Cabe conjeturar una consecuencia similar cuando lo perdido es el hogar anhelado o bien aquel al que se estaba arraigado e incluso cuando no se llega a poseer una esfera privada.

Desde *La sombra*, toda la producción literaria de Galdós parece enfocada a «investigar los términos de la realidad social y buscar su adecuada representación»<sup>28</sup>. Para alcanzar esta meta, el autor canario inculca la locura en los diferentes elementos que componen la novela. Tras analizar esta y otras obras posteriores de Galdós,

<sup>25</sup> Rafael Huertas, «Vivir y morir en Madrid: La vivienda como factor determinante del estado de salud de la población madrileña (1874-1923)», *Asclepio*, LIV, nº 2 (2002), pp. 260-261.

<sup>26</sup> Soraya Sábada Alonso, art. cit., p. 78.

<sup>27</sup> Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann, Prefacio a Schmitz, Thiem y Verdú (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2013, p. 18.

<sup>28</sup> José B. Monleón, «La sombra y la incertidumbre fantástica», *Anales Galdosianos*, XXIV (1989), p. 39.

## INTRODUCCIÓN

O'Byrne Curtis concluye: «una síntesis tan profunda de las tradiciones estéticas y de las corrientes científicas del momento con respecto a la locura no se daba en las letras hispánicas desde Cervantes»<sup>29</sup>. M<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Acosta advierte que en las Novelas Contemporáneas galdosianas «se observa la existencia de la Fisiología como motivo básico en el estudio de los personajes» y asevera: «será esta constante documentación psicofisiológica la que con diferente intensidad, acompañará siempre la ingente labor galdosiana»<sup>30</sup>.

En «La locura en personajes galdosianos», Paciencia Ontañón destaca la abundancia de personajes que sufren algún tipo de enajenación si bien centra su estudio en Isidora Rufete, Alejandro Miquis, Juan Santiuste y Wifredo de Romarate. Explica que la insistencia del autor en la cuestión de la locura se debe a «su interés por la psique humana, que lo llevó a ser un verdadero autodidacta de la medicina [...] y que lo convirtió en algunas ocasiones en un precursor de Freud»<sup>31</sup>. En «El tema del doble en Galdós», Ontañón vuelve a incidir en esta visión del autor canario como un adelantado a Freud apoyándose en Stephen Gilman, L. B. Walton y Kercheville<sup>32</sup>. No se queda atrás Rodolfo Cardona quien, en su introducción a *La sombra*, considera que Galdós llega de manera intuitiva a las mismas conclusiones que alcanzará Freud posteriormente: «This novel is probably one of the earliest works anywhere in Europe to present a complete “case history” aimed at explaining the delusions of a psychotic individual, thus making this a remarkably “Freudian” novel long before Freud had even begun his investigations»<sup>33</sup>.

Por tanto, no cabe duda de que existía en Galdós una curiosidad innata por conocer el funcionamiento de la mente hasta el punto de que, sin ser médico,

<sup>29</sup> Margarita O'Byrne Curtis, *op. cit.*, p. 49.

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Acosta, «Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos», en s. coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, I, p. 303.

<sup>31</sup> Paciencia Ontañón de Lope Blanch, «La locura en personajes galdosianos», en s. coord., *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, p. 237.

<sup>32</sup> Paciencia Ontañón de Lope Blanch, «El tema del doble en Galdós», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, II, p. 338.

<sup>33</sup> Rodolfo Cardona, introducción a B. Pérez Galdós, *La sombra*, Madrid, NewYork, Norton, 1964, p. xix.



## INTRODUCCIÓN

psiquiatra ni psicólogo, desarrolló una intuición asombrosa en el ámbito de la psicología. Esta inquietud se debe en parte a que desde muy joven sintió atracción por todo lo referente a la medicina. Una prueba de ello la aporta Michael W. Stannard cuando repara en que «las ciencias médicas aparecen en una muestra significativa de los artículos periodísticos de Galdós con más frecuencia que cualquier otra ciencia»<sup>34</sup>. Por otro lado, en mi artículo «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol», destaco:

Se conoce el interés que la medicina despertaba en el autor canario gracias al prólogo que compuso para *Niñerías*, una recopilación de cuentos escrita por un pediatra amigo suyo, Manuel Tolosa Latour, a quien se dirige del siguiente modo: «Tu amor a las letras no excede a la pasión que a mí me inspira la noble ciencia que ejerces, pasión silenciosa, resignada» (Pérez Galdós, «Carta» 5). Pasión que le condujo a interesarse por los avances médicos de su época como demuestran algunos de los libros que conformaron su biblioteca privada. Al inventariar estas obras, H. Chonon Berkowitz acompañó su catálogo de unas interesantes tablas con las que trata de clasificarlas. La primera de ellas aporta información sobre el número de libros de cada materia, así como los que se hallan autografiados y los que se encuentran sin cortar. Sorprende que de las 28 obras de medicina tan solo seis no fueran cortadas. De modo similar, solo dos de los doce libros de psicología escaparon a las modificaciones realizadas por Galdós (Berkowitz 18-19). Este hecho podría indicar la curiosidad que le despertaba el asunto tratado en las obras cuyas páginas alteró.<sup>35</sup>

Este evidente interés por la medicina pudo estar incentivado por dos factores. En primer lugar, su círculo social estaba constituido por numerosos médicos entre los que se encontraban Luis Simarro, José María Esquerdo o Gregorio Marañón. La crítica los ha señalado como posibles fuentes de los conocimientos que Galdós trasladó posteriormente a sus obras sirviéndose de ellos para describir a sus

---

<sup>34</sup> Michael W. Stannard, «Las bases científicas del saber médico de Galdós», en s. coord., *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, p. 225.

<sup>35</sup> M<sup>a</sup> Carmen Ramírez Herrera, art.cit., p. 47.



## INTRODUCCIÓN

personajes<sup>36</sup>. En segundo lugar, su inquietud por todo lo relativo a las enfermedades mentales pudo incrementarse debido a que el tema se volvió de interés general durante el siglo XIX. La causa de este impulso se encuentra en que la Psiquiatría cristalizó entonces en España como especialidad autónoma. De hecho, en un estudio que analiza cómo se introdujo el saber psiquiátrico en este país, se localizan 302 libros y folletos relacionados con el tema entre los años 1801 y 1900. De ellos «223 son de autores españoles (77,85 %) y 79 traducciones (22,15 %)» entre las que destacan porcentualmente las del francés «con un 81,01 % del total, hecho que corrobora de manera definitiva la influencia marcadamente francesa en nuestra literatura psiquiátrica»<sup>37</sup>.

Puesto que Galdós gustaba de conocer la actualidad científica de su época, la crítica ha buscado los textos médicos que con mayor probabilidad consultó para configurar los cuadros de enajenación que afectan a sus personajes. Para Rodríguez Acosta la obra galdosiana descansa sobre el cañamazo psicofisiológico «que está estudiado en gran parte en el libro de medicina de Jaccoud»<sup>38</sup>. Se refiere al *Tratado de Patología Interna* que forma parte de la biblioteca privada de Galdós y fue editado en 1885. En cambio, Harriet S. Turner destaca otras dos obras de la biblioteca de Galdós cuyo autor es José Armangué y Tuset:

Este joven médico publicó en 1884 en Barcelona dos libros que pertenecen a la biblioteca de la Casa-Museo de Galdós. El primero, titulado *Estudios clínicos de Neuropatología*, lleva el autógrafo del autor con una nota dedicatoria a Galdós. Las páginas abiertas, marcadas por Galdós con cruces y rayas en lápiz azul, se refieren a tres temas principales: casos de meningitis granulosa (1-15, 1-69), la espermatorea y la impotencia psíquica (71-80), y la explicación de la

<sup>36</sup> Véanse Michael W. Stannard, «Galdós and Medicine» [en línea]: The fifteenth Annual Pérez Galdós Lecture, [Sheffield]: University of Sheffield, 1 Dic. 2015, pp. 1-17 <[www.gep.group.shef.ac.uk/stannard.html](http://www.gep.group.shef.ac.uk/stannard.html)>, [Consulta: 18 abr. 2016]; M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Acosta, art. cit.; y Harriet S. Turner, «Creación galdosiana en el marco de la medicina», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, II, pp. 441-447.

<sup>37</sup> Antonio M. Rey González, «La introducción del moderno saber psiquiátrico en la España del siglo XIX», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, II, n<sup>o</sup> 4 (1982), p. 10.

<sup>38</sup> M<sup>a</sup> Carmen Rodríguez Acosta, art. cit., p. 305.





## INTRODUCCIÓN

jaqueca oftálmica [...]. La huella de estas lecturas se encontrará mayormente en la descripción del agobiante complejo de deficiencias y enfermedades que aflige a Maximiliano Rubín y al primer Valentín, hijo de Torquemada.<sup>39</sup>

La fecha de publicación de estos tratados médicos es muy posterior a aquella en que se edita *La sombra*. Por ello, al estudiar sus claves literarias, se hizo imperativo buscar la base para la descripción de los síntomas de locura de Anselmo en la corriente de pensamiento científico anterior al momento en que se compuso. En mi artículo «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol», llevo a cabo un cotejo de la sintomatología descrita por Jean-Étienne Dominique Esquirol en su *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal*<sup>40</sup> con *La sombra*. La conclusión que extraigo es que el *Tratado* de Esquirol constituye la fuente médica que con mayor probabilidad influyó en Galdós mientras componía *La sombra*. Sin embargo, este *Tratado* no puede utilizarse de forma exclusiva para analizar la locura en las novelas que constituyen el objeto de estudio de la presente investigación debido al lapso temporal existente entre su edición y la publicación de estas obras.

Por otro lado, no se puede tener en cuenta la obra de Jaccoud porque su impresión en español es posterior a *La desheredada*, *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas* y la primera parte de *Lo prohibido*. Lo mismo sucede con otros dos títulos sobre psiquiatría que también forman parte de la biblioteca privada de Galdós como demuestra el hecho de que Berkowitz los incluyera en el catálogo que realizó sobre las obras que esta contenía. Se trata de *Simulación de la locura* de José Ingenieros y de *La enfermedad de los místicos (patología psíquica)* cuyo autor es Victor Melcior y Farre. Berkowitz señala que el año de edición de este último texto es 1900<sup>41</sup>. En cambio, la fecha de publicación del libro compuesto por Ingenieros no figura en el

<sup>39</sup> Harriet S. Turner, art. cit., p. 444.

<sup>40</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal*, Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1847. La obra se publicó por primera vez en París, en 1838, con el título *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*.

<sup>41</sup> H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, El Musero Canario, 1951, p. 41.



## INTRODUCCIÓN

catálogo. No obstante, en un artículo sobre el discurso médico-académico en Argentina, la primera edición de la obra de Ingenieros está fechada en 1900<sup>42</sup>. Por tanto, también queda descartada para hacer un estudio comparativo con las Novelas Contemporáneas materialistas escogidas.

En el caso de los escritos de Armangué y Tuset, son coetáneos a *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. No obstante, resulta arriesgado considerarlos fuentes para estas obras puesto que Galdós a penas tuvo tiempo para consultarlos y condensar la información extraída para incluirla en sus novelas. Por todo ello, para apoyar científicamente la hipótesis de que en las cinco Novelas Contemporáneas materialistas que constituyen el grueso de la investigación nos encontramos ante protagonistas locos, se ha recurrido a tratados tanto psicológicos como psiquiátricos difundidos en España en las décadas inmediatamente anteriores al momento en que Galdós las compuso. Estos escritos sitúan la imaginación y la pasión entre las causas de la locura, tal y como hace Galdós en sus obras.

En su *Curso de Psicología, Lógica y Filosofía Moral*, Luis Moreno Bustamante destaca el hecho de que el abuso de la imaginación puede producir fatales resultados pues «introduce, cuando no va contenida por la razón, un desequilibrio en las funciones intelectuales, el desorden en los juicios, y conduce muchas veces al hombre á la extravagancia, á las manías y hasta á la locura»<sup>43</sup>. Galdós alude constantemente a la imaginación al referirse a sus personajes. Entre ellos están, en opinión de Germán Gullón, «los entes ficticios a quienes se atribuye en el texto una imaginación que por su vuelo, por ser fácilmente inflamable, por la

<sup>42</sup> Pablo von Stecher, «Estudios científicos y estética literaria. Un análisis del discurso médico-académico en la Argentina (1890-1910)», *Acta Poética*, XXXV, nº 1 (2014), p. 145.

<sup>43</sup> Luis Moreno Bustamante, *Curso de Psicología, Lógica y Filosofía Moral*, Logroño, Imprenta de Ricardo M. Merino, 1892, p. 68. Pese a que el texto se publica una década después de que Galdós escribiera sus primeras seis contemporáneas, la cita transmite la opinión que los especialistas tenían sobre los efectos nocivos de un exceso de imaginación en el momento de componerse las novelas. Esto es así porque Moreno no expone ideas originales sino que reúne un conocimiento que ya había sido expresado en obras anteriores: «La experiencia adquirida en veintinueve años dedicados a la enseñanza me ha hecho comprender la dificultad que ofrece la designación de libros de texto para los estudios que se hacen en los Institutos, [...] en cuanto a la doctrina contenida en este libro, cumple a mi deber manifestar que, sin abrigar la presunción de haber hecho una cosa nueva ni perfecta, he procurado condensar lo que me ha parecido más útil y conveniente para esta clase de estudios, tomando de unos y otros autores, sin distinción de escuelas» (pp. 7-8).



## INTRODUCCIÓN

constante obsesión con el yo, puede llamarse romántica»<sup>44</sup>. Este es el caso de Isidora Rufete, el matrimonio Bringas, los hermanos Manso y José María Bueno de Guzmán. Como manifiesta Durand, y pese a que la imaginación ya cumpla un papel significativo en *La sombra*, es a partir de *La desheredada* cuando las obras de Galdós se centran en el poder imaginativo de sus personajes. Esta facultad les conducirá en unas ocasiones a tener meras fantasías mientras que en otras despertará su locura: «the fact is that, despite the overwhelming accumulation of realistic and naturalistic detail, *La desheredada* paves the way for what will be, in this series, a continuing interest in the fantasies of individual characters, ranging from simple wishful thinking to insanity»<sup>45</sup>.

Junto al exceso de imaginación, estos personajes se caracterizan porque sus mentes se encuentran dominadas por alguna pasión. Isidora tiene fe ciega en la creencia de que es heredera de la marquesa de Aransis y toma todas sus decisiones en base a esta convicción. El amor que los hermanos Manso sienten por Irene les conduce a olvidarse de sus quehaceres cotidianos y a tener comportamientos excéntricos. Si hay algo que apasiona al matrimonio Bringas, es el dinero. Este delirio se manifiesta en él a través de su economía doméstica. En cambio, en Rosalía se exterioriza a través de una fiebre consumista. José María Bueno de Guzmán adolece de dos pasiones. Por un lado, estima en exceso el dinero por las posibilidades de adquirir objetos que le ofrece. Por otro lado, su mente realiza un incesante trabajo de estrategia para conquistar el amor de sus primas. Esta presunción de que la pasión constituye el origen de la locura puede rastrearse en la literatura médica de la época. Juan Giné y Partagás, quien fue maestro de José Armangué y Tuset, en un escrito sobre los avances médicos que se habían realizado en Psiquiatría hasta 1876 expone:

*Augusto Comte*, el jefe del positivismo moderno, ha emitido una teoría sobre la locura, que concuerda con su doctrina sobre la razón. Cuando una pasión nos

<sup>44</sup> Germán Gullón, «La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación», s. coord., *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, I, p. 159.

<sup>45</sup> Frank Durand, «The Reality of Illusion: *La desheredada*», *Hispanic Issue*, LXXXIX, nº 2 (1974), p. 191.

## INTRODUCCIÓN

domina, el entendimiento lo ve todo por el prisma de esta pasión, el mundo exterior no es percibido sino bajo el tono que imprime el estado emocional; entonces la razón peca de exceso de *subjetividad* esto es lo que les acontece á los locos propiamente dicho.<sup>46</sup>

### 1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

A la luz del estado de la cuestión, es posible precisar que hasta ahora no se ha investigado sistemáticamente la forma en que el espacio novelesco contribuye a estructurar las primeras Novelas Contemporáneas de Galdós. Tampoco se han realizado aproximaciones hermenéuticas al modo en que las viviendas descritas expresan aspectos significativos de la psicología de los personajes que las habitan. En cuanto al estudio de la locura, en la mayoría de las ocasiones se ha emprendido sin considerar la implicación que las casas tienen en la expresión del desequilibrio de los personajes. Con la pretensión de dar respuesta a este vacío teórico-crítico existente en la investigación de la relación entre espacio y personaje en las Novelas Contemporáneas de Galdós, propongo alcanzar los siguientes objetivos:

1. Analizar en profundidad el estado psicológico de los protagonistas de *La desheredada*, *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*; buscando en su comportamiento síntomas de locura y en sus pensamientos pruebas de que son víctimas de una monomanía. Se debe valorar tanto los posibles antecedentes familiares de enajenación mental como el modo en que el medio ha afectado el desarrollo psicológico de los personajes.
2. Averiguar el número de viviendas que estos personajes llegan a habitar, el tiempo que pasan en ellas y las situaciones que experimentan durante esos periodos. Alcanzar un alto grado de conocimiento acerca de estos espacios supone estudiar sus descripciones recopilando información sobre el lugar en

---

<sup>46</sup> Juan Giné y Partagás, *Tratado teórico-práctico de Freno-patología ó estudio de las enfermedades mentales fundado en la clínica y en la fisiología de los centros nerviosos*, Madrid, Moya y Plaza, 1876, p. 44.



## INTRODUCCIÓN

el que están ubicados, la manera en que se disponen sus salas, la utilidad que se da a estas y los objetos con que se decoran.

3. Utilizar la información extraída sobre los personajes locos y sus casas para ponerlas en relación, demostrando la interrelación existente entre la psique de los personajes galdosianos enajenados pertenecientes a las primeras Novelas Contemporáneas y los espacios que habitan. Dichas novelas posibilitan esta investigación debido a que las acciones transcurren principalmente en el interior de las casas. Además, el autor buscaba plasmar en ellas la verdad objetiva de la vida sensible basándose en la observación. Por ello, son susceptibles de expresar mediante sus personajes la mutua influencia que se da en la realidad entre las personas y su medio.
4. Interpretar la simbología que subyace a la distribución de las salas y a los objetos que se encuentran en ellas prestando especial atención a advertir los cambios que provocan en el estado de ánimo de sus propietarios. Con ello se logra un doble propósito. Por una parte, se indaga mediante qué elementos se activan o apaciguan las manifestaciones de la enfermedad mental de los personajes. Simultáneamente, se observa la huella que estos imprimen en los espacios que habitan. En relación a este último aspecto, se debe tener presente que las personas «proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones y objetos del espacio»<sup>47</sup>.
5. Cotejar estas obras con las nociones sobre el espacio expresadas por el crítico y filósofo Gaston Bachelard<sup>48</sup>. Este autor «demuestra la importancia de los espacios vitales. Sus observaciones sobre [...] los espacios de la intimidad, van acompañadas por un análisis convincente de la “inmensidad íntima”»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>48</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

<sup>49</sup> Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 15.

## INTRODUCCIÓN

Por tanto, este contraste resulta útil para ahondar en el conocimiento de los hogares descritos por Galdós. Este estudio comparativo se completa con la inclusión de las interpretaciones sobre los objetos ofrecidas por el diccionario de símbolos de Eduardo Cirlot<sup>50</sup> y la obra conjunta de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant<sup>51</sup>. Estas ideas permiten penetrar el interior de los espacios galdosianos y descubrir tanto lo que representan las posesiones de los personajes como el significado del vínculo que establecen con ellos.

6. Detectar la asimetría existente entre las creaciones femeninas y masculinas a las que se da vida en estas Novelas Contemporáneas, reflejo de la división de género propia del siglo XIX. En este momento, «la ciencia se había constituido como una instancia privilegiada para distinguir lo verdadero de lo falso y, no casualmente, las mujeres habían quedado totalmente excluidas de este ámbito»<sup>52</sup>. Los lugares en que encontramos a los personajes femeninos y masculinos de Galdós, así como las labores que realizan en ellos, exteriorizan la conexión existente entre las relaciones sociales de género y la configuración de los espacios.
7. Agrupar a los personajes que presenten similitudes en su modo de comportarse y relacionarse con el medio dando lugar a dos grandes categorías. Por un lado, los personajes errantes que no logran arraigarse en un lugar concreto y experimentan constantes mudanzas. Por otro lado, los personajes parásitos que dependen emocionalmente de familiares y amigos e incluso precisan de su ayuda para gestionar sus problemas cotidianos.
8. Formular cómo contribuye el vínculo entre la vivienda y el personaje a estructurar *La desheredada*, *El amigo Manso*, *La de Bringas*, *Tormento* y *Lo prohibido* dado que «el espacio cumple una función primordialísima en la

<sup>50</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.

<sup>51</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

<sup>52</sup> Nerea Aresti Esteban, «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea*, s. v., nº 21 (2000), p. 386.



## INTRODUCCIÓN

organización del material narrativo»<sup>53</sup>. Asimismo, exponer los casos en que este nexo perturba la narración pues el espacio novelesco «ejerce simultáneamente sobre la estructura un influjo claramente desestabilizador»<sup>54</sup>.

9. Aplicar las conclusiones extraídas del estudio de las cinco primeras Novelas Contemporáneas consideradas en esta investigación al análisis de *La incógnita* y *Realidad*. Con ello se pretende descubrir si Galdós mantuvo en estas los rasgos de la relación espacio-personaje que se dan en aquellas. Paralelamente, se persigue el propósito de poner de relieve el importante peso simbólico que carga el elemento espacial en la novela dialogada.
10. Contribuir mediante una exégesis innovadora y focalizada en la obra galdosiana al panorama crítico sobre la relevancia, empleo e implicación del elemento espacial en las novelas del naturalismo español. La investigación sienta las bases para un posible quehacer comparativo entre el vínculo espacio-personaje de las primeras Novelas Contemporáneas con obras espiritualistas de este mismo ciclo, pero también con composiciones de autores coetáneos a Galdós tales como Juan Valera, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas.
11. En última instancia, todos estos objetivos persiguen una misma finalidad: penetrar la problemática galdosiana acerca de cómo representar la realidad social observada. Esclarecer esta preocupación conlleva conocer qué papel desempeña la conexión entre los personajes enajenados y sus viviendas en la dialéctica entre lo real y lo ideal explorada en cada una de las Novelas Contemporáneas escogidas.

---

<sup>53</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 218.

<sup>54</sup> *Ibid.*

## INTRODUCCIÓN

### 1.3. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

En un primer periodo, la investigación se orientó a la lectura de una selección de obras que recorría todo el ciclo de las Novelas Contemporáneas. Se pretendía recopilar en cada una de ellas información sobre todos aquellos aspectos que intervienen en la transmisión de la locura de los personajes. Por otro lado, se aspiraba a un análisis de la evolución de esta clave literaria en las obras naturalistas respecto a su primera manifestación en *La sombra*.

No obstante, la desbordante empresa exigió acotar el objeto de estudio que se limitó a tratar de explicar cómo se manifiesta la locura de los personajes a través del espacio. Se incluyeron tanto los espacios naturales como los construidos y, entre estos, tanto los exteriores como los interiores. Con la intención de exponer la evolución de la relación que se da entre el espacio y los personajes enajenados desde *La sombra* a las Novelas Contemporáneas, se tomaron tres ejes de análisis: *La sombra*, *Lo prohibido* y *Nazarín*.

Posteriormente, se llegó a la conclusión de que el espacio habitado por los personajes enajenados no funcionaba únicamente para proyectar su locura sino que, adelantándose a la Psicología Ambiental como ya lo hiciera respecto a Freud en el ámbito del Psicoanálisis, Galdós comprende la relación bidireccional que existe entre el hombre y su medio y la refleja en sus obras. En las Novelas Contemporáneas estudiadas sucede algo similar a lo que observan los editores de *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*: «primero existe el grupo que se apropia del espacio y lo define como tal (Simmel 1992). A cambio, el propio espacio define, a su vez, al grupo»<sup>55</sup>. En el caso de las composiciones galdosianas, los personajes hacen suyos los espacios en que viven al incluir en su interior objetos que son importantes para ellos. A su vez, dichos objetos aportan información relevante para comprender la personalidad de los personajes. Al advertir esto, nació el propósito de ahondar en la relación entre el personaje enloquecido y el espacio que habita. El cambio de rumbo implicó una revisión de las obras que hasta el momento habían constituido el objeto de estudio de la presente investigación.

<sup>55</sup> Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann, *op. cit.*, p. 12.



## INTRODUCCIÓN

Puesto que es en las primeras Novelas Contemporáneas donde los espacios interiores predominan sobre los exteriores, la investigación se centró en ellas. Las Novelas Contemporáneas más espiritualistas quedaron excluidas ya que en ellas la acción se desarrolla especialmente en la naturaleza. En cuanto a las que tratan el conflicto entre la materia y el espíritu, son pertinentes en esta investigación por cuanto hay en ellas de descripciones del interior de las viviendas y análisis psicológico de los personajes. Sin embargo, el hecho de que constituyan un puente hacia las espiritualistas las convierte en un tema de estudio independiente que implicaría un trabajo académico de similar magnitud al que ocupa la presente Tesis Doctoral. No obstante, se han considerado *La incógnita* y *Realidad* por dos razones. En primer lugar, se prevé que su planteamiento de la relación entre los personajes y el espacio que habitan sea similar a la expuesta en las primeras Novelas Contemporáneas. En segundo lugar, porque el estudio comparativo de ambas obras abre el debate sobre la implicación del elemento espacial en la configuración de las obras teatrales de Galdós.

Por otro lado, al centrar el interés del estudio en las Novelas Contemporáneas más materialistas, el cotejo de estas con *La sombra* perdió significación por lo que se descartó la inclusión de esta novela. El propósito final de la investigación es proporcionar una monografía coherente sustentada sobre el análisis de un grupo de novelas que guardan entre sí una estrecha relación: *La desheredada*, *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*.

La metodología empleada en este estudio es principalmente comparativa pues se cotejan las obras galdosianas escogidas con la finalidad de encontrar en ellas paralelismos y diferencias relevantes que permitan establecer una clasificación de sus personajes enajenados. Además, estas novelas también se contrastan con textos médicos del siglo XIX y con escritos propios de la crítica literaria sobre el espacio en la narrativa. Entre los tratados de medicina que se manejan destaca la obra de Esquirol pues se sitúa como el antecedente psiquiátrico que con mayor probabilidad llegó hasta Galdós y fue usado por él antes de los escritos de José Armangué y Tuset

## INTRODUCCIÓN

o Jaccoud<sup>56</sup>. No obstante, se han considerado otros títulos tanto de Psiquiatría como de Psicología que estaban en boga en España en la época en que Galdós compuso estas novelas. Se trata de las obras compuestas por Pedro Felipe Monlau<sup>57</sup>, Manuel Polo y Peyrolón<sup>58</sup> y Juan Giné y Partagás<sup>59</sup>. Paralelamente, los fragmentos en que se describen síntomas de monomanía son confrontados con las observaciones que Bravo Moreno expone en *Síntomas de la patología mental que se hallan en las obras literarias de don Benito Pérez Galdós*<sup>60</sup>. Todo ello permite cumplir el objetivo de analizar en profundidad el estado psicológico de los protagonistas de las obras que se estudian estableciendo cuadros clínicos de sus respectivas locuras. Al tener en cuenta estos conocimientos sobre Psicología y Psiquiatría, no solo se está haciendo uso de un método comparativo sino también interdisciplinar.

Con la finalidad de demostrar la interrelación existente entre la psique de los personajes galdosianos y los espacios que habitan, se lleva a cabo una labor de contraste entre las descripciones de los elementos que integran estos ambientes y la información que Bachelard aporta sobre los componentes de una casa en *La poética*

<sup>56</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Carmen Ramírez Herrera, art. cit.

<sup>57</sup> Pedro Felipe Monlau, *Curso de Psicología y Lógica, para uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza. I Elementos de Psicología*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1849.

<sup>58</sup> Manuel Polo y Peyrolón, *Psicología elemental*, Valencia, Miguel Gimeno, 1902. La obra se edita por primera vez en 1879 como hace constar Juan Montañés Rodríguez en «El nacimiento de la Psicología Científica en España», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, s. v., nº 1 (1987), p. 151. Se usó durante la segunda mitad del siglo XIX en España junto a las obras de Jaime Balmes, Ceferino González, Juan Manuel Ortí y Lara y Pedro Felipe Monlau. A través de estos autores se impartían las clases de «Psicología, Lógica y Ética», asignatura contemplada en la mayoría de planes de estudio de segunda enseñanza. Debido a la inquietud científica de Galdós, es probable que estuviera al tanto de esta obra. En la elaboración del presente trabajo se ha tenido acceso a su quinta edición.

<sup>59</sup> Juan Giné y Partagás, *op. cit.* Michael W. Stannard, «Galdós and Medicine», art. cit., p. 7, ya señala la conexión existente entre este científico y Galdós cuando busca una posible fuente para la descripción de la *folie à deux* en *El doctor Centeno* y cita la misma obra de Giné y Partagás a la que se alude en la presente Tesis Doctoral: «It would appear that news of the newly described psychiatric entity spread quickly, since a reference to it, attributed to Laségue and Legrand du Saulle, appears in Spain in Giné y Partagas' text a year before Laségue's article. In Giné's description of varieties of monomania, he observes that: «locura de dos had long been known, The influence of imitation has been observed on various occasions hence the proverbial saying one madman makes a hundred, which must relate to the tendency for monomania to be communicated emotionally. The madness in pairs, wich Lasegue and Legrand du Saulle have described, is simply monomania that spreads to those who live in intimate contact with this type of insane patient (441)».

<sup>60</sup> Fernando Bravo Moreno, *Síntomas de la patología mental que se hallan en las obras literarias de don Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Imprenta del Instituto Mental de la Santa Cruz, 1923.



## INTRODUCCIÓN

*del espacio*. Esta metodología hermenéutica se completa con tres estrategias. En primer lugar, se profundiza en el estudio del espacio habitado en las obras galdosianas a través de las nociones que Mijail Bajtin, Mieke Bal y Garrido Domínguez han dado sobre el espacio narrativo. En segundo lugar, se relacionan los personajes estudiados con las ideas que Friedrich Bollnow ofrece en *Hombre y espacio* sobre cómo experimenta su hogar el ser humano y las implicaciones que tiene en su evolución psicológica. En tercer lugar, se amplía el análisis de la simbología de los objetos recurriendo al *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant y la bibliografía de críticos galdosianos sobre el significado que subyace a algunos elementos de su obra como son el juego de luces y sombras, las botas femeninas o el candelabro, entre otros.

La interpretación de las pinturas que decoran el interior de las casas da lugar a un nuevo empleo del método interdisciplinar puesto que Galdós recurre a lienzos reales que habían cobrado fama ya en su época. A partir de las descripciones ofrecidas por los textos, la investigación rastrea a qué cuadros está haciendo referencia Galdós y vincula sus temáticas y significados con las situaciones que están viviendo los personajes que los poseen.

Lo mismo sucede con el estudio de las zonas en que se encuentran ubicadas las casas. Se recurre a una metodología interdisciplinar para conocer los rasgos socioeconómicos con que Galdós caracteriza a sus personajes al situarlos en un barrio concreto de Madrid. Para ello se han manejado textos sobre el urbanismo de la ciudad madrileña en el siglo XIX. La nómina de autores que se han consultado está constituida por los siguientes nombres: Fernando Vicente Albarrán<sup>61</sup>, Rafael Huertas<sup>62</sup>, Rafael Mas Hernández<sup>63</sup> y la obra conjunta de Domínguez Pérez y Vilá

<sup>61</sup> Fernando Vicente Albarrán, «Barrios pobres, calles malas: imágenes y delitos en la configuración del espacio madrileño a finales del siglo XIX» [en línea]: *No es país para jóvenes. Actas del III encuentro de jóvenes investigadores de la Asociación Histórica Contemporánea*, [País Vasco]: Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-24, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4721251>>, [Consulta: 2 ene. 2018].

<sup>62</sup> Rafael Huertas, art. cit., pp. 253-276.

<sup>63</sup> Rafael Mas Hernández, *El barrio de Salamanca. Planteamiento y propiedad inmobiliaria en el ensanche de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.

## INTRODUCCIÓN

Bosqued<sup>64</sup>. En la localización de las viviendas ha sido de gran utilidad el geoportal de cartografía y demografía histórica para la ciudad de Madrid creado por el CSIC<sup>65</sup>.

### 1.4. DISPOSICIÓN DEL TRABAJO

Esta Tesis Doctoral cuenta con una introducción al tema de la investigación donde se presenta el panorama crítico del que se parte, se manifiestan los objetivos que se pretenden alcanzar y la organización que se da a los resultados. Estos se encuentran divididos en tres partes tituladas «Personajes errantes», «Personajes parásitos» y «Espacio y monomanía en *La incógnita y Realidad*».

La primera de ellas está constituida por dos capítulos en los que se trata de demostrar que un detonante de la locura de los personajes estudiados consiste en que no se sienten arraigados a un espacio concreto. Sus mudanzas son una clave fundamental para conocer la evolución de sus pensamientos y creencias. Por ello, las casas que habitan han servido para estructurar la exposición de las interpretaciones a las que se ha llegado tras el análisis de la relación espacio-personaje en *La desheredada*, *Tormento* y *La de Bringas*.

El primero de estos capítulos está destinado al estudio de Isidora Rufete por lo que se ha empleado este nombre para titularlo. Su finalidad es analizar la monomanía de Isidora y el interior de las casas en que ha vivido por periodos de tiempo extensos. Se busca esclarecer cómo es el vínculo que el personaje establece con esos espacios y conocer si sus mudanzas representan algún aspecto de su personalidad. Asimismo, se pretende averiguar cómo interviene el espacio habitado en la estructura de la novela, de ahí que el capítulo esté integrado por dos epígrafes. El primero expone el contraste existente entre el espacio poseído por Isidora en la primera parte de la obra frente al que aspira a tener, esto es, el Palacio de Aransis. El

<sup>64</sup> Marta Domínguez Pérez y Gemma Vilà Bosqued, «Los centros urbanos de las grandes ciudades españolas: una perspectiva demográfica y urbanística. Los casos de Madrid y Barcelona» [en línea]: *XI Congreso Español de Sociología*, [Madrid]: Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 1-24, <<http://www.fes-sociologia.com/los-centros-urbanos-de-las-grandes-ciudades-espaolas-una-perspectiva-demografica-y-urbanistica-los-congress-papers/565/>>, [Consulta: 31 dic. 2017].

<sup>65</sup> Geoportal de cartografía y demografía histórica para la ciudad de Madrid: CSIC, HISDI-MAD [en línea]: *Infraestructura de Datos Espaciales histórica de la ciudad de Madrid*, [Madrid]: CSIC, 2013, <<http://idehistoricamadrid.org/VCartografico/index.html>>, [Consulta: 19 dic. 2017].



## INTRODUCCIÓN

segundo muestra las conclusiones del análisis de los espacios que ocupa en la segunda parte de la novela y que son cada vez más decadentes.

El siguiente capítulo, cuyo título es «Matrimonio Bringas», centra su atención en Francisco Bringas y su esposa Rosalía lo que requiere el examen de las dos obras en que estos personajes aparecen: *Tormento* y *La de Bringas*. Entre sus objetivos se encuentra diferenciar las monomanías que padecen Francisco y su esposa señalando los síntomas que las ponen de manifiesto. La segunda meta que acomete es discernir cómo contribuye el espacio a transmitir la enajenación de estos personajes y a organizar el argumento de las novelas. Para cumplir este propósito el capítulo cuenta con dos epígrafes. El primero de ellos, titulado «Costanilla de los Ángeles, un hogar provisional», centra su atención en la vivienda que la familia Bringas posee en *Tormento*. La personalidad de Rosalía se descubre con plenitud cuando se contrasta a este personaje con su antagonista, Amparo Sánchez Emperador. Por ello, no es suficiente con analizar su casa sino que se ha de tener en cuenta también la vivienda que Agustín Caballero está preparando a Amparo y que Rosalía ambiciona para sí. El siguiente epígrafe, cuyo nombre es «El Palacio: de casa soñada a hogar perdido», se enfoca en los episodios que experimentan los Bringas mientras habitan el segundo piso del Palacio Real. Este es el ambiente soñado por Rosalía. Sin embargo, una vez alcanzado, ella no logra la felicidad. El estudio de una de las salas de la casa, *el Camón*, posibilita conocer los estragos que su monomanía causa en su mente. El contraste entre este espacio y aquel en que se mueve Francisco permite conocer la manera en que las salas de las viviendas proyectan la división de roles entre hombres y mujeres que existía en el siglo XIX.

La segunda parte de esta Tesis Doctoral también está constituida por dos capítulos. En ella se consideran los personajes que, además de carecer del sentimiento de arraigo a un espacio concreto, son dependientes emocionalmente de otros personajes y precisan de su colaboración para resolver sus problemas cotidianos. Dentro de esta categoría se encuentran José María y Máximo, objetos de estudio del capítulo titulado «Los hermanos Manso», y José María Bueno de Guzmán, nombre con que se rotula el último capítulo de esta investigación. El fin

## INTRODUCCIÓN

que se persigue en ellos es contrastar la relación que estas creaciones galdosianas establecen con su medio frente a la que manifestaban los personajes locos de *La desheredada*, *Tormento* y *La de Bringas*. Pese a presentar bastantes similitudes, aquellos elementos que diferencian sus comportamientos permiten clasificarlos en una taxonomía distinta.

En «Los hermanos Manso», se busca profundizar en el conocimiento sobre las monomanías que estos padecen. La implicación del espacio en la expresión de su psicología se expone a través de dos epígrafes. El primero de ellos, denominado «Los espacios de Máximo», busca interpretar los dos hogares en que el personaje reside durante el desarrollo de la obra: la casa en la calle del Espíritu Santo y la habitación que doña Javiera le prepara en su vivienda de la calle Alfonso XII. En «Los espacios de José María», se explora el hogar familiar situado en San Lorenzo, muy próximo a la casa de su hermano en la calle del Espíritu Santo, y la vivienda que el personaje alquila para alojar a Irene y poder verla en secreto siempre que lo desee. El análisis de los usos que da a estos espacios permite conocer la magnitud de su materialismo y el poder que su monomanía ejerce sobre su razón.

El capítulo destinado al análisis de *Lo prohibido* comienza con una demostración del tipo de monomanía padecida por el protagonista. A continuación se desarrollan dos epígrafes orientados a conocer qué espacios habitados son relevantes en su vida. El primero de ellos se denomina «Su presencia en las casas de sus primas» y en él se defiende la dependencia sentimental que José María tiene respecto a Eloísa y Camila. Para demostrarlo, la investigación interpreta la simbología de aquellos objetos que compra con la pretensión de decorar las casas de sus primas. El siguiente epígrafe, titulado «Las casas de José María», indaga en el interior de los espacios habitados por él: el bajo en Recoletos y el principal en la calle de Zurbano. En el edificio de Recoletos también viven sus tíos y su prima Camila con su marido. Al poco tiempo de mudarse a la calle de Zurbano, Camila sigue los pasos de su primo y le alquila un tercero en el mismo inmueble. El hecho de que residan en el mismo edificio posibilita reflexionar acerca de qué simboliza la polaridad que se



## INTRODUCCIÓN

establece entre el suelo y las plantas más elevadas. Por otro lado, esta proximidad a los hogares de sus familiares constituye otro indicio de su dependencia sentimental.

En cuanto a la tercera parte de la investigación, el estudio atiende a los personajes de *La incógnita* y *Realidad* que adolecen algún tipo de monomanía. Manuel Infante, protagonista y narrador de *La incógnita*, se iguala a José María Bueno de Guzmán en que padece una atracción obsesiva por su prima, Augusta. Está seguro de que el motivo de su rechazo es que ella comete adulterio con otro hombre por lo que tiene la idea fija de descubrir de quién se trata. También Augusta padece erotomanía. En su caso, le obsesiona salvar económicamente a Federico Viera. En *Realidad*, se conoce en profundidad el desequilibrio psicológico de este último personaje. La mente idealista de Viera puede equipararse con la de Isidora Rufete. Federico no se adapta al mundo capitalista que le circunda y en el que los antiguos límites entre las clases sociales se han desdibujado. Por otro lado, traiciona su propio código de honor al entrar en relaciones con la esposa de su amigo, Tomás Orozco. El pesar moral derivado de esto le conduce a la locura. La relevancia que el elemento espacial alcanza en la novela dialogada ha conducido a dar más importancia en esta parte de la investigación a la simbología de las casas que a demostrar la monomanía de los personajes. Por otro lado, se presta especial atención a poner de relieve la situación política de la mujer en el siglo XIX. Esta labor se emprende a través de los espacios con que se vincula al personaje de Augusta, así como mediante los hechos que transcurren en las salas atribuidas a los personajes masculinos.

### 1.5. FORMATO DE CITAS

Dado que las obras de Benito Pérez Galdós aparecerán citadas de manera constante en estas páginas, se aludirá a sus títulos mediante abreviaturas con objeto de facilitar la lectura. Aparecerán referenciadas del siguiente modo:

- B. *La de Bringas* [1884], ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2009.

## INTRODUCCIÓN

- C. *El doctor Centeno* [1883], Madrid, Imprenta y litografía de La Guirnalda, 1888.
- D. *La desheredada* [1881], ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2011.
- F. y J. *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* [1886-87], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1983.
- FS. *Obras inéditas I. Fisonomías sociales* [1923], Madrid, Renacimiento, 1923.
- I./R. *La incógnita* [1889]. *Realidad* [1889], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004.
- M. *El amigo Manso* [1882], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2010.
- P. *Lo prohibido* [1884-85], ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- S. *La sombra* [1866-67], ed. Rodolfo Cardona, New York, Norton & Company, 1964.
- T. *Tormento* [1884], ed. Antonio Porrás Moreno, Barcelona, Castalia, 2011.





## **PARTE I: PERSONAJES ERRANTES**



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 1

### *Isidora Rufete*

#### 1.1. DOS EJES FIJOS: EL HOGAR REAL Y EL FIGURADO

En la primera parte de *La desheredada* Galdós describe dos edificios en clara conexión con Isidora. Se trata del número 23 de la calle Hernán Cortés, donde la protagonista se hospeda a su llegada a Madrid, y del palacio de Aransis. El primero es propiedad de José Relimpio y su esposa, Laura, quienes tienen un gabinete en alquiler. Pese a que la habitación pagada por Isidora es el único espacio que realmente posee, ella cree ser hija de Virginia de Aransis y, por tanto, la heredera legítima del palacio. De ahí que Isidora no se sienta vinculada a la vivienda de los Relimpio. En su mente imaginativa, su verdadero hogar es el palacio de Aransis mientras que la casa de don José y doña Laura se le figura un lugar donde le es forzoso alojarse hasta que consiga demostrar su ascendencia y sea reconocida por la marquesa de Aransis. Esta oposición entre la realidad narrativa y la que defiende el personaje posibilita considerar ambos edificios como espacios a partir de los cuales se configura la personalidad de la protagonista.

El interior del número 23 de la calle Hernán Cortés no se describe con detalle aludiendo al número de habitaciones que lo componen ni a la disposición de estas. El cuarto que recibe más atención del narrador es el gabinete donde Isidora se aloja. No obstante, el comedor, que hace las veces de sala de estar y de taller de costura, goza de cierto protagonismo frente al resto de salas que ni tan siquiera se mencionan. El interés que Galdós otorga a este espacio radica en dos circunstancias. La primera de

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

ellas consiste en que la visión que el narrador nos da sobre la casa se identifica con la que Isidora tiene como huésped, es decir, limitada a los espacios que puede frecuentar: su habitación y las salas comunes como el comedor. El segundo motivo se encuentra en la tendencia de los autores realistas a situar la acción de los personajes y el desarrollo de sus conflictos en este lugar, el salón-recibidor. Así lo cree Bajtín pues hace notar cómo en las novelas de Stendhal y Balzac este espacio adquiere significación plena dado que ahí «se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces; y, finalmente, surgen —cosa muy importante— *diálogos* que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las “ideas” y “pasiones” de los héroes»<sup>66</sup>.

La escena en que se describe el comedor de los Relimpio es, en lo superficial, un esbozo insustancial de un instante en la vida cotidiana de esta familia. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que al analizar la descripción de un lugar aparecen «metáforas espaciales y retóricas que arrojan luz sobre los condicionantes y las intenciones, explícitas o implícitas, de las obras»<sup>67</sup>, así como de los personajes. A través de alusiones a elementos que componen esta sala, Galdós no solo nos está hablando de rasgos caracterizadores de la familia sino que nos está aportando información de la propia Isidora. La estancia nos es presentada como un marco donde el autor sitúa a la protagonista, a quien José Relimpio pretende enseñar a usar la máquina de coser. Sin embargo, su conciencia está muy lejos de allí, divagando en la intimidad de sus pensamientos:

Empezaba el verano. El comedor, expuesto al poniente, estaba caldeado como un horno. Emilia y Leonor hilvanaban junto a la mesa, ya despojada de manteles, a ratos silenciosas, a ratos charlando por lo bajo sobre cosas que las hacían reír. Doña Laura había abierto la ventana que daba a un renegrido patio, por donde subía el vaho infecto de una cuadra de caballos de lujo instalada en el fondo de él; y acomodándose en un sólido sillón que, como señora gruesa, tenía para su exclusivo uso, se quedó dormida. En la misma mesa y en el lado

<sup>66</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 397. Cursiva del autor.

<sup>67</sup> Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann, *op. cit.*, p. 12.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

opuesto al ocupado por las dos hermanas, tenía Relimpio máquina y discípula, y sobre aquel círculo amoroso de confianza y trabajo derramaba una colgada lámpara su media luz, tan pobre y triste, que los que de ella se servían no cesaban de recriminarla, achacando su falta de claridad a la escasez de petróleo, a la falta de mecha, o bien a lo mal que la preparara la moza. Todo era darle a la llave para subir la mecha, con lo cual se ahumaba el tubo, o para bajarla, con lo que se quedaban todos de un mismo color. Pero sin acobardarse por la pestilencia del petróleo ni por la penumbra de su avara luz, seguían trabajando aquellas pobres chicas, sometidas a la ley de la necesidad, que obliga a comprar el pan de hoy con los ojos de mañana. [...] Isidora fijaba los ojos en la operación; pero ¡cuán lejos andaba su pensamiento! «¡Qué triste vida! —decía para sí—. La deshonra que ha echado Mariano sobre mí me impide reclamar por ahora nuestros derechos... Parece que Dios me desampara... Una persona me demostró interés. ¿Por qué no viene a verme ya? ¿Qué ha pasado? ¿Qué piensa de mí?». (D. 183-184)

Mientras Emilia y Leonor hilvanan, don Relimpio trata de enseñar a Isidora el uso de la máquina de coser. Todas estas tareas relacionadas con la costura tienen una importancia crucial pues «la madrileña pobre contó tradicionalmente con tres elementos de trabajo para ganarse la vida: el hilado casero, el tejido y la costura»<sup>68</sup>. Sin embargo, con la aparición de la máquina de coser se produjo una reducción del trabajo y surgió la competencia, lo que hizo abaratar los precios. Si una mujer pretendía ganar un sustento cosiendo, precisaba de este instrumento. A la penetrante visión social que tenía Galdós no se le escapó este dato y lo llevó a sus obras. En *Fortunata y Jacinta*, Evaristo Feijoo alquila a Fortunata «un cuartito cerca de la Puerta de Moros y le regala una máquina Singer para que se distraiga en su ausencia»<sup>69</sup>. Más preocupado por su futuro que por remediar su exceso de tiempo ocioso, don Relimpio pone todo su empeño en enseñar a Isidora el uso de la máquina de coser. Sin embargo, ella se evade durante la lección demostrando que no tiene interés por aprender un trabajo que le proporcionará escaso peculio. Su renuncia a

<sup>68</sup> M<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer, *La mujer madrileña del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982, p. 21.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 23.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

conocer esta ocupación equivale a desistir de llevar una vida honrada. De hecho, en capítulos posteriores, Isidora prefiere perseguir el sueño del marquesado haciendo uso de la vía judicial. Tiene fe en que ganará el pleito y con ello acortará sin esfuerzo la distancia que la separa del mundo suntuoso al que cree pertenecer.

Al estudiar el texto narrativo, Garrido observa que el hecho de que con frecuencia el espacio se presente a través de la perspectiva del personaje «convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador»<sup>70</sup>. La descripción anterior no constituye un monólogo narrado ni aparece en ella muestra alguna de discurso del personaje disperso en la narración<sup>71</sup>. Estas técnicas permitirían distinguir si nos encontramos ante el punto de vista de uno de ellos. Sin embargo, no es conveniente apresurarse a atribuir la perspectiva al narrador. Un examen de los adjetivos empleados, tales como «*renegrido patio*», «*vaho infecto*», «*media luz, tan pobre y triste*» [énfasis mío], revela una identificación con la protagonista. No pueden aludir al estado de ánimo de Emilia y Leonor que hacen su labor calladas y tranquilas o bien cuchicheando en tono bromista y alegre. Tampoco son una proyección de las emociones y pensamientos de doña Laura, que cae en un sueño sosegado. En cambio, sí denotan el estado anímico angustiado de Isidora. De hecho, estos términos quedan resumidos y evocados a través de la expresión «¡Qué triste vida!» mencionada en su monólogo citado al final del fragmento. Este léxico nos está informando del desagrado que siente la Rufete al tener que vivir en un hogar humilde con personas de una clase social a la que no cree pertenecer.

Llama la atención que, en ese «círculo amoroso de confianza y trabajo», don José Relimpio quede sentado a un lado de la mesa enseñando a su discípula y, por consiguiente, separado y enfrentado a su mujer e hijas que están al otro lado. En opinión de Miralles, *La desheredada* es el resultado de una indagación estética con que Galdós pretendía conciliar el idealismo con el realismo. Añade que el enfrentamiento entre estas dos visiones narrativas viene dado por la dialéctica entre Isidora, que representa el idealismo romántico, y el novelista, emisario del

<sup>70</sup> Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 217.

<sup>71</sup> Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 106-148.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

naturalismo empírico. Sobre el resto de personajes, opina: «se alinean en uno y otro orbe: en el de la heroína, los soñadores como Canencia, José de Relimpio, Mariano y Joaquín Pez; en el del narrador, la *Sanguijuelera*, Juan Bou, Augusto Miquis, o Emilia de Relimpio, negados a divisar gigantes donde sólo ven molinos de viento»<sup>72</sup>. En el caso del fragmento citado, se trata además de una oposición entre los personajes que van a representar la cordura: doña Laura, Emilia y Leonor; y aquellos que personificarán la locura: don Relimpio e Isidora. La cita prelude la desvinculación del padrino respecto de su familia pues siempre acompañará a su ahijada como un fiel servidor: «tras ir perdiendo familia y amistades, le viene a quedar en sus más tristes momentos tan sólo el escuderil Relimpio»<sup>73</sup>. Por otro lado, la expresión «círculo amoroso de confianza y trabajo» está cargada de ironía ya que, como se descubre al final del fragmento a través del monólogo citado, Isidora no tiene ningún interés en aprender a manejar la máquina de coser y así contribuir a la economía familiar. Sus pensamientos solo giran en torno a ella misma y la situación comprometida en que la ha puesto su hermano. A través de ese tono irónico se realza tanto la falta de conexión y compromiso de Isidora con los Relimpio como con el espacio en que vive pero donde no habita pues «habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a él»<sup>74</sup>.

La luz pobre y triste parece tener la función de resaltar la escasez económica de la familia. Se trata de una iluminación muy distante a la que se podía encontrar en los salones de la burguesía o en las majestuosas casas de la nobleza. Por tanto, en una interpretación inicial y superficial, no guardaría relación con Isidora. No obstante, la lámpara y su claridad son más que un distintivo de la familia Relimpio. Acerca de la luz, Chevalier y Gheerbrant exponen: «simboliza constantemente la vida, la salvación, la felicidad» mientras que en oposición a ella «las tinieblas son símbolo del mal, la desgracia, el castigo, la perdición y la muerte»<sup>75</sup>. Es posible atribuir ambas

<sup>72</sup> Enrique Miralles, «Galdós y el Naturalismo», *Ínsula*, s.v., nº 514 (1989), p. 16.

<sup>73</sup> Alfred Rodríguez y Linde Hidalgo, «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XX, 2 (1985), p. 21.

<sup>74</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 119.

<sup>75</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 666.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

connotaciones a la lámpara puesto que su llama es modificada constantemente de forma que el salón queda en unas ocasiones más iluminado que en otras. Con este elemento la división de la familia entre representantes de la cordura y de la locura o bien entre los caracterizados por atributos positivos y los que se rigen por rasgos negativos se afianza. La lámpara no puede brillar de un modo continuado porque es un símbolo tanto de las sensatas y moralistas doña Laura, Emilia y Leonor como de la soñadora e idealista Isidora y su padrino. Las cualidades de la luz se concretan sobre todo en el personaje de Emilia que llevará una vida ordenada junto a su marido, Juan José Castaño. Ambos servirán de arquetipo moral para Isidora. En cambio, la desheredada constituye durante toda la obra un claro ejemplo de perdición.

Por otro lado, en la propia Isidora se advierten señales de ambos símbolos: luz y tinieblas<sup>76</sup>. De un lado está Isidora de Aransis que lucha por la posición social a la que cree pertenecer, manifiesta un gusto exquisito y ademanes propios de quien ha nacido en el seno de una familia adinerada. Los momentos en que considera la posibilidad de que su sueño se realice son aquellos de mayor felicidad y es su fe en su sueño lo que le anima a avanzar. En el otro extremo está Isidora Rufete cuando reniega de su propio nombre y se vuelve vulgar, despojada tanto de sus trajes como de esa apariencia de mujer distinguida, papel que se afanaba en representar. Llegar a esta otra situación en que no posee nada es el castigo por los altos vuelos de su imaginación. Obstinarsse en perseguir una fantasía le ha conducido a la muerte del ideal y, en consecuencia, de quien creía ser, de Isidora tal y como la conocíamos. Por todo ello, se puede identificar a Isidora con la lámpara. Si esta es capaz tanto de una luz poderosa como de un tímido resplandor, aquella lo es tanto de una vida de aspiraciones nobles como de una existencia degradada. Cirlot apunta:

<sup>76</sup> La crítica ha reparado ya en esta división de Isidora en dos caracteres antagónicas. En opinión de David Torres, «La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII (1976), p. 305: «Isidora, como don Quijote, tiene dos personalidades evidentes, la de soñadora y la real. La de soñadora es la que se mantiene latente a lo largo de la novela casi hasta el final, cuando la realidad se impone». Por su parte, Germán Gullón, «Originalidad y sentido de *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XVII (1982), p. 45, manifiesta: «Isidora Rufete se desdobra en la de Aransis, la reconoceremos por el tono canencianesco del cavilar, aprendido en los novelones sentimentales».





## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

«psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual»<sup>77</sup>. Sin embargo, Isidora nunca llega a desarrollar armonía ni fortaleza interior. Para ella todo es lujo y realización de su utopía o nada. Se mueve constantemente entre estos dos extremos mediante sus relaciones románticas. Si alguien la favorece experimenta cierto satisfacción material que le acerca a su visión fastuosa de sí misma. Esto es para ella la luz. En cambio, cuando no dispone del auxilio económico de un amante, su despilfarro y negación al trabajo solo le dejan una salida posible: liquidar sus escasas posesiones y vivir miserablemente. Entonces se aleja de su quimera y experimenta las tinieblas. En ella no existe el equilibrio de emociones y pensamientos que capacita para la toma de decisiones sensatas. Es tan inestable como la luz desprendida por la lámpara del salón de los Relimpio.

La tensión que se produce en este hogar entre las figuras cuerdas y las irracionales es soportable únicamente mientras Isidora espera a que la marquesa la acepte. Sin embargo, el encuentro no se resuelve de la manera soñada y la fluctuación de su carácter le impide regresar con los Relimpio. Si no puede conseguir una mejor posición social del modo en que quería, lo hará por otra vía: recurriendo a un pleito mientras es mantenida por Joaquín Pez. Para ella no existe una opción intermedia como adoptar el modo honrado de vivir de Emilia. De manera que este otro rasgo de su personalidad, esto es, la inestabilidad, también habla de la imposibilidad de que aprecie el espacio de doña Laura como su hogar. No obstante, existe un lugar en el número 23 de la calle Hernán Cortés que Isidora llega a considerar un ámbito propio. Se trata del gabinete que alquila. Aunque no se siente vinculada a él desde el primer día, la joven experimenta un proceso de asimilación que se desarrolla durante la primera parte de la obra y culmina en el capítulo dieciséis, justo antes de su trágica entrevista con la marquesa de Aransis. Una de las primeras referencias que tenemos de su habitación se produce en el quinto capítulo de la primera parte. Isidora recibe una tarjeta del marqués de Saldeoro informándole

---

<sup>77</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

de que irá a visitarla. La preocupación que siente ante el hecho de recibir a tan noble figura en un espacio humilde e impropio de su clase social es notable:

Era preciso arreglar el cuarto lo mejor posible... ¡Qué pensaría el caballero ante aquellos miserables trastos!... Isidora no podía mirar sin sentir pena las tres láminas que ornaban las paredes empapeladas de su cuarto. Aquí una vieja estampa sentimental representaba la Princesa Poniatowsky en momento de recibir la noticia de la muerte de su esposo; allí el cuadro del Hambre; enfrente, dos amantes escuálidos, desmirriados y de pie muy pequeño, él de casaca con mangas de pernil, ella con sombrero de dos pisos, se juraban fidelidad junto a un arroyo... Si doña Laura no se incomodase, Isidora arrojaría a la calle las tres laminotas... Pues, ¿y la cómoda con su cubierta de hule manchado? Más valía no verla... Pero ella se levantaría temprano y fregotearía bien la cómoda, el lavabo de tres patas y haría maravillas de orden y limpieza... Después compraría una corbata bonita... Rogaría a doña Laura que la dejase traer de la sala dos sillas de damasco con sus fundas de percal... En fin... No contenta con pensar lo que pasaría al siguiente día, pensó los sucesos del tercer día y los del otro y los del mes próximo, y los del año venidero, y los de dos, tres o cuatro años más. (D. 141-142)

Pese a que en el fragmento el narrador, siguiendo el curso del pensamiento de Isidora, atribuye la decoración del gabinete al gusto de doña Laura, los elementos se identifican con la mujer de ascendencia humilde pero elevada aspiración social que es Isidora. En una nota al pie de la edición citada de *La desheredada*, Germán Gullón aclara que la princesa Poniatowsky fue la esposa del príncipe Józef Anton Poniatowsky, «general polaco y mariscal de Napoleón, que estando cercado por el ejército enemigo se lanzó con su caballo al agua de un río en Leipzig, donde murió»<sup>78</sup>. Debido a su título nobiliario la princesa Poniatowsky simboliza el mundo aristócrata al que Isidora cree pertenecer. En cuanto a la escena representada en la lámina, refleja la situación dramática en que la Rufete está pues la espera de la

---

<sup>78</sup> Germán Gullón, nota 77 a *La desheredada*, ed. cit., p. 141.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

princesa constituye un paralelismo con la incertidumbre que le produce no saber si será o no aceptada por su abuela.

Con el cuadro del hambre, probablemente, Galdós hace referencia a la obra *El año del hambre en Madrid* de José Aparicio, que data del 1818. El primer motivo que conduce a esta afirmación consiste en que la pintura de Aparicio continúa la temática napoleónica sugerida por la lámina de la princesa Poniatowsky. En la pintura, unos soldados franceses ofrecen pan a un grupo de personajes madrileños famélicos y harapientos que rechazan esta ayuda mostrando así su fiel adhesión a la monarquía española. El autor colocó la siguiente inscripción al pie de la imagen: «en los años de 1811 y 12 el Pueblo de Madrid reducido al extremo de la miseria y de la hambre por sus mismos enemigos rechazó sobre ellos la degradación, prefiriendo la muerte... que vivir bajo otra dominación que la de su legítimo Cautivo Dueño»<sup>79</sup>. En 1820, Antonio Calliano realizó una copia de esta obra en grabado. El hecho de que Calliano diera difusión al cuadro de Aparicio reproduciéndolo en un grabado indica que se trataba de una obra muy conocida en el siglo XIX. De hecho, el lienzo es «el más famoso de cuantos se pintaron durante el reinado de Fernando VII, fue también el más difundido en su tiempo por todo el reino, debido a la carga adulatoriamente propagandística de su emblemático argumento»<sup>80</sup>. Por tanto, no es de extrañar que el autor, gran conocedor del arte pictórico<sup>81</sup>, tuviera este cuadro en mente cuando

<sup>79</sup> José Aparicio y Antonio Raffaele Calliano, *[El año del hambre en Madrid] Inventado y Pintado por D. José Aparicio Pintor de Cámara de S.M.C.; Dibujado y grabado por D. Antonio Calliano en 1820* [en línea]: Biblioteca Digital Hispánica, [Madrid]: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1820, <<http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=el+a%C3%B1o+del+hambre+en+madrid&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>>, [Consulta: 9 jul. 2017].

<sup>80</sup> José Luis Díez, «Catálogo», en José Luis Díez (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 136.

<sup>81</sup> Galdós manifestó desde la adolescencia un notable interés por la pintura. De sus primeras expresiones pictóricas se conservan dos álbumes de dibujos en Las Palmas, que fueron elaborados cuando contaba de dieciocho a diecinueve años. Un acercamiento a ellos permitió a Sebastián Cruz Quintana y Enrique Ruiz de la Serna, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós, contribución a una biografía*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973, p. 319, afirmar: «su lápiz ofrecía ya garbosa soltura, auténtica vena satírica y verdadero sentido de la composición». Sus conocimientos sobre estilos, autores y técnicas quedaron reflejados en una crónica sobre la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1894 que la editorial Renacimiento recoge en *Arte y Crítica*. Sin embargo, la prueba más notable de su saber pictórico la conforman las constantes referencias a artistas y cuadros que realizó en toda su

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

describía las láminas del cuarto de Isidora. Alfieri manifiesta que «Galdós muchas veces pinta a sus criaturas adoptando el punto de vista del retratista o del caricaturista y para realzar características físicas y morales de ellas las compara con retratos de pintores conocidos»<sup>82</sup>. Pese a que en este caso no haya una identificación explícita, la actitud altiva de Isidora se equipara al orgullo del pueblo español capaz de rechazar la comida que tanto necesita. Esta similitud constituye una razón de peso para creer que Galdós pretendía traer a la memoria de sus lectores este cuadro pues con él reforzaría la soberbia con que distinguió a su protagonista.

Ambas láminas representan la negativa a aceptar la realidad decantándose por los ideales. Józef Anton Poniatowsky prefiere las aguas del Leipzig a ser apresado por el ejército enemigo. Ve en el río una esperanza y se aferra a ella por insensata que sea. Los personajes madrileños hambrientos se obstinan en ser leales a su rey pese a que su altivez les pueda costar la vida. También Isidora va a rechazar su realidad escudándose en su orgullo. Esto le conducirá a la muerte de la personalidad Aransis que con tanto tesón defiende.

Por último, la lámina de los dos amantes evoca el ideal amoroso que Isidora ha cultivado a través de las novelas sentimentales que lee. Adjetivos como «escuálidos» o «desmirriados» con que el narrador describe a los amantes que se juran fidelidad junto a un arroyo ridiculizan el *locus amoenus* que la escena evoca. Galdós se está riendo del sensiblero modelo de relación romántica que tiene Isidora pero que ella misma aplastará conforme experimente aprietos económicos. Frente al pernil de la ropa de los amantes, se ve seducida por las sillas de damasco que doña Laura tiene en otra estancia. Pretende traerlas a su gabinete junto con la funda de percal y hacer pasar estas posesiones por propias. La oposición entre lo que hay en la habitación, erróneamente identificado con doña Laura, y lo que Isidora desea traer de la sala, verdaderas pertenencias de la señora de Relimpio, es un reflejo de la

---

producción literaria y que J.J. Alfieri, «El arte pictórico en las novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, III (1968), p. 79, destaca: «Hay a través de la obra de Galdós un evocar del arte pictórico, sea en forma de alusiones a cuadros famosos, sea en su técnica de “retratar” a los personajes o de darles una base iconográfica».

<sup>82</sup> J.J. Alfieri, art. cit., p. 79.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

dicotomía entre quien es y quien le gustaría ser. No obstante, el deseo de modificar el interior de su habitación es un indicio de que comienza a aceptar que este es su rincón en el mundo. No en vano los objetos en las novelas del siglo XIX se consideraban «segregaciones simbólicas» de los personajes de modo que cumplían el «papel de metáforas antropomórficas que acentuaban ante el lector un determinado rasgo psíquico, un estado de ánimo»<sup>83</sup>. De manera que los objetos seleccionados por Isidora para configurar su habitación dicen mucho acerca de su forma de pensar:

Isidora no cabía en sí de júbilo. Aquel día, el 24, soltarían a Mariano. Ella misma iba a sacarle de la horrenda cárcel. ¡Oh! ¡Si no se hallara muy mal de dinero, aquel día habría sido uno de los más felices de su vida! ¿En qué había gastado lo que le diera dos meses antes el marqués de Saldeoro por cuenta del canónigo? Verdaderamente, ella no lo sabía. Había pagado a doña Laura, se había comprado ropa... Pero lo demás, ¿dónde estaba? Isidora reflexionó. En perfumería había adquirido lo bastante para tres años. ¿Y de qué le servían aquellos candeleros de bronce, y el jarro de porcelana, y el *cabás* de cuero de Rusia? Cosas eran éstas que compró por la sola razón de comprarlas. ¡Eran tan bonitas!... Pues y aquel vaso de imitación de Sajonia, ¿de qué le servía?... ¿Y las botellas para poner cebollas de jacinto? Más necesario era, sin duda, el librito de memorias, el plano de Madrid, las cinco novelas y la jaula, aunque todavía le faltaba el pájaro. Estaba muy desconsolada por no tener un buen baño; ¿pero cómo podía satisfacer este gusto en casa tan pequeña? Luego, la maldita doña Laura se ponía frenética por la mucha agua que Isidora gastaba. Si esta no podía disfrutar de una hermosa pila de mármol, en cambio, se había provisto de tarjetas de papel timbrado, de una canastilla de paja finísima, de una plegadera de marfil para abrir las hojas de las novelas, de un *antucás*, de pendientes de tornillo con brillantes falsos, de un juego de la cuestión romana y de algo más, tan lindo como caprichoso. Mucha, muchísima falta le hacía un buen mundo para poner la ropa; pero ya lo compraría más adelante. (D. 243-244)

Lo que sobresale en esta cita es el pensamiento contradictorio de la protagonista. Afirma que no sabe en qué ha gastado todo el dinero que le envió su tío

<sup>83</sup> Laureano Bonet, *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus, 1972, p. 67.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

el canónigo, sin embargo, cuando reflexiona, recuerda con detalle todas las compras fútiles en que lo ha invertido. A esto se suma el contrasentido de adquirir numerosas fruslerías aún a sabiendas de que no le servirán para nada, como ella misma admite. Frente a la necesidad de vestir bien y alimentarse bien, los objetos que compra son prescindibles. Quizá la mayor sorpresa sea el papel timbrado, la canastilla, la plegadera, el *antucás*, los pendientes y el juego de la cuestión romana que adquiere por despecho al no poder tener una pila de mármol. Isidora reacciona con la rebeldía infantil de los niños caprichosos. Su sentido común está anulado y esto no solo se refleja en los objetos que compra y pasan a coger polvo en su habitación sino también en el modo de colocarlos que conocemos gracias a Mariano Rufete:

empezó luego a revolver todo lo que su hermana tenía sobre la cómoda, y después lo que en el primer cajón había. Todo lo revisaba, lo examinaba por dentro y por fuera; hojeó las novelas, levantó de las botellas las cebollas de jacintos para ver las raíces, abrió el estuche de los tornillos de diamantes americanos, revolvió la caja y los sobres de papel timbrado [...]. Luego dirigió su atención al tocador de la hermana; fue viendo, uno por uno los botes que en él había, metiendo en todos las narices y diciendo: “¡Qué bueno!”, o “¡Qué rico!” Se puso pomada, se perfumó con esencias y se lavó las manos, sonriendo de gusto al ver cómo se deslizaban dedos sobre dedos al suave resbalar del jabón. (D. 246)

Dos elementos destacan en este fragmento: la cómoda y el tocador. Dice Bachelard que «el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta»<sup>84</sup>. La cómoda puede equipararse a los objetos mencionados por el psicoanalista francés puesto que su función consiste en guardar las pertenencias de su poseedor escondiéndolas de la vista de otros. En un artículo sobre el papel prestigioso que cumple este mueble en la sociedad catalana del siglo XVIII, se afirma que la «cómoda es utilizada como contenedor de ropa»; si bien posteriormente se añade que «el rango de principal mueble para guardar la ropa personal sólo lo conservará hasta 1830, cuando el armario de luna empiece a

<sup>84</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 111.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

competir con ella»<sup>85</sup>. Por tanto, en un principio resulta extraño que Isidora guarde papeles y novelas en un mueble específico para la indumentaria. Sin embargo, teniendo en cuenta la sustitución de la cómoda por el armario de luna, así como el hecho de que el repertorio de muebles «se aumenta con formas prácticas, adaptadas a las costumbres de una burguesía ordenada y trabajadora: la cómoda-escritorio, la cómoda-armario, la cómoda biblioteca o vitrina»<sup>86</sup>; el modo singular en que Isidora la usa se torna admisible siempre que disponga de otro objeto donde conservar sus trajes. Por Augusto Miquis conocemos que no es así. Tras su salida de la cárcel el 24 de diciembre, Mariano está con su hermana en la casa de los Relimpio. Debido a que doña Laura no quiere que él cene a su mesa, los Rufete se recluyen en el cuarto de Isidora. El médico acude a la habitación con la intención de visitarlos. A su llegada transforma con sus palabras a su amiga en marquesa y cuantos objetos ve en lujosas pertenencias: «Estás perfectamente instalada, marquesa. Magnífico gabinete. Aquí los arcones de roble; ahí el gran armario de tres lunas. Cuadros de Fortuny, tapices de los Gobelinos, porcelanas de Sèvres y de Bernardo Palissy» (D. 248). Del mismo modo que convierte las láminas de doña Laura en cuadros de Fortuny y hace pasar el jarro de porcelana y el vaso de imitación de Sajonia por porcelanas de Sèvres y de Bernardo Palissy, también altera la percepción de la cómoda transformándola en un armario de tres lunas. Esto nos lleva a concluir que Isidora hace un uso absurdo de la cómoda porque ocupa su espacio con novelas cuando no tiene otro mueble mejor donde guardar sus trajes. El desconcierto se acrecienta con el recuerdo de cómo finaliza la cita en que Isidora reflexiona sobre sus compras. El narrador expresa «muchísima falta le hacía un mundo para poner la ropa». Resulta contradictorio e irracional poseer un mueble donde almacenar la vestimenta, al que no se le da este uso, y pretender adquirir otro aún mayor. Si, como expone Bachelard, los cajones informan de la vida psicológica, el primer cajón de la cómoda de Isidora nos está hablando de la enorme fantasía que hay en su cerebro pues está lleno de novelas y

<sup>85</sup> Mónica Piera, «La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII», *Pedralbes*, s. v., nº 25 (2005), pp. 262 y 265 resp.

<sup>86</sup> Marqués de Lozoya, *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 264.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

estas producen en ella «un efecto parecido al que los libros de caballerías en el Caballero de la Triste Figura. A este nivel, Isidora y don Quijote son unos locos»<sup>87</sup>. Además, muestra su apego al lujo ya que en él podemos encontrar papel timbrado. Por otro lado, y teniendo en cuenta su humilde posición social pese a sus pretensiones de noble, Isidora apenas tiene posesiones. Su deseo de adquirir un mundo para la ropa nace de su ambición por aparentar y disponer de todos los objetos suntuosos que pueda y no de una necesidad.

En cuanto al tocador, los perfumes que había comprado para un mes se suceden en su superficie junto a otros artículos de la higiene femenina produciendo una sensación abrumadora en el lector. Esta abundancia de botes que cumplen funciones heterogéneas se distancia de la búsqueda de orden que Isidora manifiesta al principio de la obra, cuando pretende modificar su cuarto para recibir al marqués de Saldeoro. Entonces quiere fregar la cómoda e incluir en la decoración de su habitación tan solo algunos elementos lujosos que eleven la opinión de Joaquín sobre ella. Ahora lo que percibimos son excesos, mezcolanza y desorganización. Al estudiar cómo se manifiesta la locura en los espacios urbanos descritos por Galdós, O'Byrne repara en que se produce un enfrentamiento entre dos fuerzas rivales: «por un lado, la tendencia al orden, la disciplina y la precisión, encarnada tan claramente por los reformadores o ingenieros sociales del XIX, y por otro, una arbitrariedad, una anarquía, una irracionalidad o “confusión” —para usar el término galdosiano— irreprimibles, inevitables»<sup>88</sup>. Al analizar los fragmentos anteriores sobre la habitación de Isidora, observamos una pugna similar. Cuando Isidora planea adecuar su gabinete para la visita de Joaquín Pez, la protagonista exterioriza buen juicio y exquisito gusto acorde a la moda decimonónica. En ella se observa una buena disposición para arreglar el espacio. De este momento de la narración se deduce la pretensión de alcanzar tres objetivos: orden, sencillez y armonía. Sin embargo, el modo de colocar los objetos en la cómoda y el tocador que conocemos gracias a la curiosidad de Mariano anuncia que Isidora no lo logró.

<sup>87</sup> Germán Gullón, «Originalidad y...», *cit.*, p. 41.

<sup>88</sup> Margarita O'Byrne Curtis, *op. cit.*, p. 78.





## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

La segunda fase en el proceso de asimilación del gabinete como propiedad y refugio se produce precisamente ese 24 de diciembre. Isidora se ha recluso en su habitación con su hermano. La conversación que mantiene con Miquis cuando este les visita demuestra que la concepción de Isidora acerca del gabinete ha cambiado. Ya sí considera la habitación como su espacio personal, como su casa. El primero en manifestar esto es Miquis en clave de mofa. No obstante, Isidora reacciona seria:

—Vengo a tener el gusto de saludar a la señora archiduquesa —dijo éste, sombrero en mano, con ceremoniosa cortesía—. Bien se ve que estamos ya en plena aristocracia. Esta noche se *queda usted en casa*; quiero decir, que recibe usted a sus amigos...

—Toma —le dijo Isidora, ofreciéndole una bellota—. Es lo mejor que te puedo ofrecer.

—Gracias, marquesa —repuso Miquis sentándose—. Es delicioso el obsequio. Vamos a cuentas y hablemos con seriedad. ¿Por qué no cenas con nosotros?

—Nosotros —manifestó Isidora, ahogada por la pena y el despecho— no somos dignos... Vete, vete pronto. Te esperan. Ya han sacado la sopa de almendras.

—¡Ay, chiquilla! ¡Cuánto más me gustan tus bellotas!... Pero no llores. De buena gana te acompañaría... Pero es tan tiránica la sociedad...

—Vete, vete... Mi hermano y yo cenamos solos. Ya ves... Estamos tan contentos... Mejor es así. Cada uno en su casa. (D. 247-248)

Sobre los encierros, Bachelard afirma: «El ser que se esconde, el ser que se “centra en su concha” prepara “una salida”. [...] Las evasiones más dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido»<sup>89</sup>. Esto parece significar la reclusión de Isidora pues tan solo dos capítulos después, tras la entrevista con la marquesa de Aransis, la protagonista comenzará una relación romántica con Joaquín Pez dejando la casa de la familia Relimpio. Con este acto se inicia el proceso de decadencia de Isidora Rufete, un declive progresivo que culminará tras la pérdida del pleito y sus relaciones con *Gaitica*. Por tanto, en este momento de encierro en el gabinete cedido por los Relimpio asistimos a un repliegue del personaje sobre sí mismo donde comienza a

<sup>89</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 146-147.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

gestarse el mal paso de Isidora. Si no tuviera una relación tirante con doña Laura y se hubiera sentido en algún momento como en casa con esta familia, el rechazo de la que cree su abuela no habría supuesto la renuncia a la vida apacible que llevaba desde su llegada a Madrid. Isidora habría podido seguir viviendo con su padrino mientras luchaba por su pleito. Sin embargo, su orgullo se lo impide. No puede volver a convivir con doña Laura porque ella nunca creyó en su ascendencia noble. Este acto implicaría aceptar que la esposa de Relimpio llevaba razón. Dejando a un lado el orgullo de Isidora, hay otro motivo de peso para que no vuelva a la calle Hernán Cortés. Isidora rechaza a las mujeres de esta familia a las que considera inferiores. Cuando se marcha de la casa creyendo que tras la entrevista con la marquesa de Aransis no tendrá que volver, demuestra su desdén: «Al salir se despidió mentalmente de las de Relimpio. Les echó una rociada de desprecio» (D. 262). Más tarde no podrá regresar junto a personas que le despiertan tanto rechazo. La opción que encuentra más viable es iniciar una aventura con un hombre al que ama y que parece dispuesto a proporcionarle el opulento nivel de vida que ella desea llevar. Pese a que repudia el hogar de los Relimpio, cuando Isidora sale de la casa dispuesta a entrevistarse con la marquesa de Aransis, siente nostalgia por el único espacio del edificio con el que se ha sentido vinculada. Se trata de su habitación para la que tiene palabras amables:

Al salir echó sobre su pobre aposento una mirada de lástima en que también había algo de gratitud. Le parecía tan excesivamente humilde, que se admiraba de que ella se hubiera dignado por tanto tiempo honrarlo con su presencia. La princesa de Poniatowsky parecía más triste al verla partir, y los del cuadro del *Hambre* se volvían más flacos y macilentos. ¡Pobre cuarto [...] tan rico en recuerdos, sueños y emociones! Se lo hubiera llevado con gusto para incrustarlo en los muros venerables del palacio de Aransis. (D. 262)

Es en este punto cuando conocemos que acepta su cuarto como una parte de ella misma. Los elementos que decoran este espacio parecen empatizar con Isidora pues la princesa Poniatowsky le resulta a la protagonista más triste y el estado físico



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

de los personajes del cuadro del *Hambre* ha empeorado por causa de su marcha. Tanto ha llegado a conectar Isidora con la habitación, tanto se ha familiarizado con sus objetos que los personifica y ve en ellos tristeza por su partida, como un reflejo de la que ella misma siente. El hecho de querer llevarlo consigo para colocarlo dentro del palacio de Aransis, al que considera su verdadera morada, implica una afirmación de que en este espacio se siente reconfortada. Se puede inferir que Isidora ha convertido este lugar de la casa de los Relimpio en el espacio de su ser:

La conciencia de estar en paz en un rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. [...] Ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser.<sup>90</sup>

La morada señorial que la marquesa de Aransis posee en Madrid «tiene una especial connotación en la historia de Isidora pero también en la de los propios Aransis»<sup>91</sup>. Para la marquesa constituye un lugar triste que evoca los peores recuerdos de su hija: su encierro, su locura y su muerte. En el caso de Isidora, Engler opina que «the palace is her “patria perdida”, a place sacred to her ideals»<sup>92</sup>. Ya sea despertando una honda pena en la marquesa o acrecentando el ilusionado anhelo de Isidora, el palacio imprime un sello emocional en ambos personajes erigiéndose en un espacio significativo para sus respectivas historias. Allí transcurren los capítulos noveno y décimo titulados «Beethoven» y «Sigue Beethoven». En el primero de ellos, la marquesa de Aransis deambula por su palacio hasta llegar a la alcoba de su hija fallecida. En este lugar conocemos el trágico final de Virgina a través de los recuerdos de su madre. Todo sucede a la vez que el nieto toca el piano en el gabinete próximo con enorme dominio, produciendo notas conmovedoras. En cambio, en «Sigue Beethoven», sucesos similares se producen de manera muy diferente. Son

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>91</sup> María del Carmen Porrúa, «Calles y jardines. Casas y palacios. La espacialidad en Galdós y Valle Inclán», en s. coord., *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1997*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, p. 575.

<sup>92</sup> Kay Engler, «Linguistic Determination of Point of View: *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, V (1970), p. 70.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Isidora, Miquis y don José Relimpio quienes pasean por las salas del palacio acompañados del conserje Alonso. También ellos se detienen en la alcoba de Virginia mientras Augusto pone un fondo musical a la escena. Sin embargo, las notas que el doctor produce no tienen comparación con las del nieto de la marquesa. Al analizar el elemento musical en ambas escenas, Montesinos extrae la siguiente conclusión:

Ya sea el precoz nieto de la Marquesa de Aransis el que interprete una sonata del gran compositor, ya sea Miquis el que la destroce, aquel plañir de la música, acompañando las tristes meditaciones de la anciana, o el torpe estrépito levantado por el incompetente doctorcillo entonan admirablemente situaciones novelescas muy bien sentidas. [...] El capricho musical de Galdós podría estar en la novela o no estar, pero lo que leemos va admirablemente trabado con el resto. Allí, de un modo poético —pareado a una discordancia humorística— tenemos indicado el drama de los Aransis, primeramente; luego en el siguiente capítulo, el crecer de las ilusiones de Isidora ante la radiosa belleza de la que cree su madre, retratada por algún pintor de sociedad; ello en medio de la cacofónica batahola que promueve Miquis en el piano.<sup>93</sup>

En su opinión, las piezas de Beethoven son prescindibles si bien contribuyen notablemente a definir las emociones que están experimentando los personajes. Su interpretación no ahonda en la posible implicación del elemento musical en la estructura narrativa ni en la simbología que puede conllevar. Interesada en encontrar el porqué Galdós alude a la música con tanto detalle, Sieburth repara en que de todas las artes esta es la única capaz de presentar resistencia a los cambios de la modernidad. Cree que Galdós albergaba la esperanza de que la música poseyera una cualidad unificadora frente a la fragmentación del sistema político, social y económico que se produjo durante el siglo XIX:

What is the language that can express such redemptive totality? The narrator has chosen music as its best medium, and we may well ask what makes music privileged among the arts. Music, at the time of *La deseredada*, was different from painting and words in that it could not be mechanically reproduced. [...]

<sup>93</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 20.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

Beethoven's music, in the text, can only be performed (and its message can only be conveyed in words) by one who possesses a special nobility, like Virginia's son —the proof is that the bourgeois Miquis, for all his quick wit and knowledge, can only butcher the piece when he gets into the palace on false pretenses one chapter later.<sup>94</sup>

Sieburth alude a la música tocada por Miquis con la finalidad de destacar que solo alguien conectado con la nobleza y, en consecuencia, con el antiguo régimen podía ser capaz de emular a Beethoven. En el polo opuesto, Hafter centra su atención en el estudio de «Sigue Beethoven» tratando de vincular la música tocada por Miquis con el carácter de Isidora: «The ironic reprise embodied in “Sigue Beethoven” affirms the autonomy of the heroine and throws into relief the impossibility of her pretensions»<sup>95</sup>. De modo que olvida la música descrita en el capítulo anterior. Estos interesantes estudios no confrontan ambas formas de interpretar a Beethoven pese a que los constantes paralelismos que se advierten entre los dos capítulos sugieren más de una conexión. En «Beethoven», los personajes se encuentran en un espacio que poseen. Lo visitan durante unos pocos días cada vez que viajan a Córdoba. La marquesa conoce bien sus salas y rincones porque solía vivir allí. A través de sus recuerdos, el narrador nos transmite unos hechos ya sucedidos. De manera que el nieto de la marquesa se mueve en el plano de la realidad. Su música acompaña a la memoria de la marquesa por lo que la polifonía no puede sonar sino majestuosa. En el caso de «Sigue Beethoven», también la música de Miquis está acorde con la situación de Isidora. El narrador alude al destrozo que el doctor hace de la partitura de Beethoven, sin embargo, añade: «ayudado de su voluntad firme, de su anhelo, de su furor músico, Miquis tocaba» (D. 211). Lo mismo sucede con Isidora que ayudada de su voluntad firme, de su anhelo, de su furor nobiliario, intenta hacerse un hueco en la casa Aransís. En opinión de los personajes que tratan a Isidora, la joven, cegada por su imaginación, está representando una farsa propia de las novelas que lee. Por

<sup>94</sup> Stephanie Sieburth, *Inventing high and low: literature, mass culture, and uneven modernity in Spain*, Durham, Duke University Press, 1994, p. 76.

<sup>95</sup> Z. Hafter Monroe, «Galdós' Presentation of Isidora en *La desheredada*», *Modern Philology*, LX (1962), p. 25.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

tanto, la «cacofónica batahola» de Miquis no solo vendría a transmitir el ánimo exaltado de Isidora ante la visión del cuadro de la que cree su madre, como exponía Montesinos, sino que también se identifica con su falsificada identidad Aransis. En términos llanos, lo que la música nos dice es: Isidora tiene de noble tanto como Miquis de pianista. En consecuencia, ambas interpretaciones de Beethoven permiten a Galdós oponer realidad a imaginación. Acerca del estudio que hace Galdós de la personalidad de Isidora, Clarín expresa: «Yo lo he dicho muchas veces; no basta el estudio exacto, sabio de un carácter si no se le hace vivir entre las circunstancias que naturalmente deben rodearle»<sup>96</sup>. Si tenemos en cuenta el bajo estrato social del que procede Isidora, al entrar en el palacio de Aransis no está rodeada de circunstancias naturales para ella. El piano produce notas prodigiosas ante las personas con derecho a ocupar ese espacio. En cambio, su sonido se torna espantoso cuando la farsante Isidora traspasa la puerta que conduce a la habitación de Virginia.

No obstante, aún es posible atribuir una finalidad más a este elemento. Al entrar en la alcoba de su hija, que había permanecido nueve años cerrada, la marquesa no presta oídos a su nieto. En ese momento, tan solo tiene ojos para observar cada objeto de la habitación como si con ello recuperase de algún modo a Virginia. Pasadas las primeras impresiones, logra tomar conciencia de la música que entona su nieto. En ella escucha la voz de su hija que le dice desde el más allá: «Yo fui pasión, duda, lucha, pecado, deshonor» (*D.* 202). Estas palabras bien podrían aplicarse a Isidora pues resumen en una línea la odisea de su vida. Por tanto, Galdós pudo incluir este efecto de la melodía como un presagio del fin trágico, comparable al de Virginia, que sufrirá Isidora. Por otro lado, podría ser el resultado de un intento del autor de confundir al lector sugiriéndole una posible filiación entre Virginia e Isidora. Este hecho puede parecer accidental si se considera de modo aislado. Sin embargo, existen más circunstancias en la narración que conectan a Virginia con la Rufete. La más ingenua de ellas consiste en que ambas escriben cartas. Doña Laura dirá de Isidora que «no hace más que emperifollarse, escribir cartas, pasear y

---

<sup>96</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *Galdós, novelista*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1991, p. 96.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

lavarse» (D. 186). Su inclinación a la compra de papel timbrado, así como varias alusiones a la necesidad de enviar misivas a lo largo de la obra, denotan una obsesión con esta actividad. En cuanto a la hija de la marquesa, el narrador dice: «La enferma había tenido delirio de escribir cartas; pero apenas comenzadas, las dejaba. En algunas sólo se veían deformes garabatos, hechos al rasgurar de la pluma temblorosa; en otras las letras claras manifestaban ideas sueltas, palabras tiernas agrupadas sin sentido alguno» (D. 205). Unido al hecho de que comparten la misma manía epistolar se encuentra un paralelismo aún más significativo. Se trata del modo en que exteriorizan sus episodios de enajenación. En «Beethoven» el narrador explica la crisis nerviosa que se llevó a la hija de la marquesa del siguiente modo:

Mirando esto, la marquesa recordó el más triste detalle de aquel día triste. Pocas horas antes de morir, su hija, creyéndose bien por una de esas raras alucinaciones del temperamento, que son la más tremenda ironía de la muerte, había tenido el antojo de engalanarse. Sintiendo en aquel instante engañosas fuerzas, se había vestido con febril ansiedad diciendo que ya no estaba mala y que iría al teatro aquella noche. Después había sentido de súbito como una puñalada en el corazón, y cayó al suelo. Le quitaron las ropas de lujo, la descalzaron, le fueron arrancando una a una las bellas prendas, profanadoras del sepulcro, y poco después dejó de existir. (D. 201)

Tras su relación con *Gaitica*, justo en el instante antes de lanzarse de lleno al mundo de la prostitución, Isidora experimenta un trastorno nervioso similar al de Virginia. En lugar de engalanarse, ella se observa en un espejo desvencijado. Bajo ambos actos subyace la vanidad de sentirse admiradas pues Virginia quiere ir al teatro, lugar de encuentro social, e Isidora piensa en lo guapa que es y que estará en el futuro. La ligereza de ropa de la Rufete es equiparable a la desnudez progresiva de Virginia, a quien van despojando de sus prendas antes de que muera. Del mismo modo, la obra es un gradual avance hacia la degeneración final de Isidora. En su caso, la responsable de su desnudez es ella misma pues se priva de las posibilidades reales de prosperar cegada por su fe en que será reconocida heredera de los Aransis. Sus malas decisiones consecuencia de su fervorosa esperanza han sido destacadas

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

por Torres: «no se deja aconsejar de nada ni de nadie; la lógica, su vida desastrosa, marginada y mísera, no son obstáculos suficientes para que desista. Por su esperanza derrocha el dinero, empeña objetos, pierde todo tipo de escrúpulos, y al final se da a la prostitución»<sup>97</sup>. Lo más representativo de ambos fragmentos es que desprenden la misma febril ansiedad:

Isidora, pues ella misma era y no una vana imagen, se miró largo rato en el espejo. Aunque éste era pequeño y malo, ella quería verse, no sólo el rostro, sino el cuerpo, y tomaba las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones. La ligereza de su ropa era tal, que fácilmente salían al exterior las formas intachables de su talle y todo el conjunto gracioso y esbelto de su cuerpo. Don José se quedó lelo, frío, inerte, cuando oyó estas palabras, pronunciadas claramente por Isidora: «Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más». (D. 495)

El parecido entre Virginia e Isidora no se insinúa solo a nivel psicológico. Al observar el cuadro de la joven Aransis, José Relimpio piensa: «Yo he visto esa cara en alguna parte; esa fisionomía no me es desconocida» (D. 212). Más tarde esto quedará explicado pues se descubre que Relimpio y el padre de Isidora habían vivido en el mismo barrio que Virginia. Sin embargo, en el momento de la afirmación, el comentario conduce a pensar que Isidora y ella están verdaderamente emparentadas. Esta lanza rota en favor de la imaginación de la joven Rufete favorece la duda en el lector tal y como hacían las palabras escuchadas por la marquesa en la música tocada por su nieto. Aunque el continuo apoyo de don Relimpio a los desvaríos de su ahijada lo desacredita en tanto que fuente de conocimiento para saber la verdadera procedencia de ella, por un instante, se produce la incertidumbre. La misma vacilación entre lo real y lo imaginado se da cuando se describe el palacio de Aransis. La oposición entre la concepción magnífica que Isidora tiene de él y la insignificante importancia que el narrador le otorga ha sido señalada por Sieburth:

---

<sup>97</sup> David Torres, art. cit., p. 305.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

Since the narrator presents the palace to us in chapter 9 as a building of nothing more than ordinary appearance which houses no extraordinary art treasures and is permeated by sadness, death, and the heritage of fanatical religion, it would be easy to conclude that the narrator does not share his protagonist's stake in the palace or her identification of it with utopia.<sup>98</sup>

El palacio de Aransis no es relevante solo porque despierte opiniones contradictorias entre el narrador y el personaje acerca de su riqueza, sino también por cuanto implica en la historia de la protagonista. Acerca de las casas de la alta burguesía, Porrúa afirma: «poseen muchas habitaciones que a veces funcionan como parte de la intriga»<sup>99</sup>. Esto se puede extrapolar a los caserones de la nobleza. De hecho, en el palacio de Aransis tienen lugar dos de las experiencias más trascendentes en la vida de Isidora. La primera de ellas tiene lugar cuando recorre su interior acompañada del conserje Alonso, su padrino y Miquis. La alteración que padece el personaje ante la visión de su interior alerta del modo en que la ambición espolea su mente y todo su cuerpo:

Salieron desandando las habitaciones, no sin volver a contemplar de paso lo que ya detenidamente habían admirado. Isidora se quedó atrás. ¡Qué ansiosas miradas! Sin duda querían recoger y guardar en sí las preciosidades y esplendores del palacio... Cuando llegó a la última sala se oprimió el corazón, dilatado por furioso anhelo, y no con palabras, sino con la voz honda, tumultuosa de su delirante ambición, exclamó: «¡Todo es mío!» (D. 213)

En esta cita el palacio es imagen de la esperanza de Isidora. Su existencia misma fortalece las bases de su creencia en que nació Aransis. Hemos de esperar al capítulo dieciséis («Anagnórisis») para que el palacio adquiriera el valor de patria perdida que le atribuyera Engler. En este momento de la obra, Isidora y la marquesa se entrevistan. Entonces la Rufete ha de escuchar palabras de rechazo procedentes de quien cree su abuela. No contenta con no reconocer su pertenencia a la familia, tilda su historia de mentira y, lo que es aún peor, le ofrece ayuda. La pena de Isidora al ver

<sup>98</sup> Stephanie Sieburth, *op. cit.*, p. 67.

<sup>99</sup> María del Carmen Porrúa, *art. cit.*, p. 576.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

sesgado el feliz final con que soñó es reemplazada velozmente por la indignación que le despierta oír hablar de donativos y asevera: «Hasta aquí he vivido arrojada de mi casa, de mi posición, privada de mi verdadero nombre. Si no se me restituye lo que desde que nací me pertenece, nada quiero. Pido justicia, no limosna» (D. 267). En lugar de razonar y considerar todos los elementos falsos que la han llevado a proteger una creencia equivocada, Isidora se aferra a su idea. Sin embargo, según Bollnow: «Si se le quita la casa [...] la descomposición interna del hombre es inevitable»<sup>100</sup>. De modo que en este capítulo asistimos al punto de partida del proceso degenerativo que va a sufrir Isidora. La marquesa le ha negado la entrada al seno de su familia y en consecuencia al palacio que Isidora considera su legítimo hogar. Privada de su casa, su descomposición interna parece inevitable: «destruidas sus esperanzas de ser Isidora de Aransis, juzgará inútil conservar más la dignidad tras la que se escudaba y se convertirá en amante de Joaquín»<sup>101</sup>. Este acto al que posteriormente Isidora aludirá como un mal paso constituye el comienzo de una serie de malas decisiones que repercuten muy negativamente en su vida.

### 1.2. HOGARES TRANSITORIOS

Una vez que ha perdido el hogar soñado y ha renunciado a convivir con la familia que la acogía, Isidora se entrega a un deambular constante. La segunda parte de la obra está marcada por las mudanzas de la protagonista. El periodo de tiempo que permanece en cada lugar disminuye conforme la obra avanza. Su incapacidad para permanecer en una vivienda es síntoma de la inestabilidad que domina su existencia, así como de la descomposición paulatina de su vida y su ser. Risley señala que la segunda parte de la novela «está llena de temas que tienen los prefijos *dis-* y *des-* que connotan separación, inversión o negación de valores positivos, y la ruina y desintegración de las cosas»<sup>102</sup>. En ocasiones Isidora se limita a pernoctar en una habitación como sucede cuando se encuentra con Joaquín Pez más hundido

<sup>100</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 128.

<sup>101</sup> Emma Martinell, «Isidora Rufete (*La desheredada*), a través del entorno inanimado», *Letras de Deusto*, XVI (1986), p. 110.

<sup>102</sup> William Risley, *art. cit.*, p. 207.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

económicamente que nunca. A esto hay que añadir los míseros días que experimenta en la cárcel acusada de falsificación. No obstante, el presente estudio se limitará a analizar aquellos espacios en que Isidora vive durante amplios periodos de tiempo, descritos con abundancia de detalles y donde se aprecie la relación existente entre los objetos que los completan y ella.

En un número inexacto de la calle de Hortaleza vive Isidora Rufete desde 1873 hasta 1875, momento en que se retoman sus peripecias dando pie a la segunda parte de *La desheredada*. El narrador nos informa de que han pasado 34 meses pero aún vivirá otros tantos en esta morada alquilada y colocada por Joaquín Pez. De todos los espacios habitados por Isidora, el que se describe con mayor profundidad es este en que vive sus momentos más felices compartiendo hogar con su amante y padre de su único hijo. Sin embargo, las salas que lo componen también serán testigo de su relación con Sánchez Botín, después de que riña con Joaquín y este se marche a La Habana porque en España no tiene trabajo ni con qué mantenerse. Al detallar el interior de la casa, el narrador parte de una presentación general tras la cual se adentra progresivamente hasta llegar al gabinete donde la protagonista pasa la mayor parte de su tiempo. Existe información de interés desde las primeras pinceladas que se dan sobre este hogar:

Efectivamente, Isidora vivía al fin de la calle de Hortaleza en un número superior al 100. Su casa era nueva, bonita, alegre, nada grande. Constaba, como todas las casas de Madrid que, aunque nuevas, están fabricadas a la antigua usanza, de sala mayor de lo regular, gabinetes pequeños con chimenea, pasillo ni claro ni recto, comedor interior dando a un patio tubular, cuartos interiores de diferentes formas y escasas luces. Los gabinetes daban paso a las alcobas por un intercolumnio de yeso, plagado de las embocaduras de los teatros. No estaba mal decorada la casa, si bien dominaba en ella la heterogeneidad, gran falta de orden y simetría. La carencia de proporciones indicaba que aquel hogar se había formado de improviso y por amontonamiento, no con la minuciosa yuxtaposición del verdadero hogar doméstico, labrado poco a poco por la paciencia y el cariño de una o dos generaciones. Allí se veían piezas donde el

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

exceso de muebles apenas permitía el paso, y otras donde la desnudez casi rayaba en pobreza. Algún mueble soberbio se rozaba con otro de tosquedad primitiva. Había mucho procedente de liquidaciones, manifestando a la vez un origen noble y un uso igualmente respetable. Casi todo lo restante procedía de esas almonedas apócrifas, verdaderos baratillos de muebles chapeados, falsos, chapuceros y de corta duración. (D. 291)

En esta descripción general de la vivienda destacan las contradicciones. Se dice que es una casa «nueva» pero la sensación de novedad se acaba para el lector cuando conoce que está construida «a la antigua usanza». También se afirma que es bonita. Este adjetivo «se aplica en lenguaje llano a los objetos corrientes, en vez de “bello” o “hermoso”»<sup>103</sup>. No obstante, los elementos con que Galdós detalla el aspecto del interior de la casa no transmiten hermosura. El pasillo «ni claro ni recto» recuerda un laberinto o una gruta angosta. Las vistas del comedor dan a un patio «tubular», palabra que nos hace sentir poca luz y experimentar cierta claustrofobia. Los cuartos interiores de diferentes formas rompen con la armonía necesaria para que algo evoque belleza. La alegría que inicialmente destaca la voz narrativa se deshace en las «escasas luces». La simbología de este elemento, la luz, está definida así por Cirlot: «identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste, afirma Ely Star, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes»<sup>104</sup>. Siguiendo a Cirlot, la falta de iluminación en esta casa implicaría escasez de espiritualidad, negligencia moral y pocas virtudes. Isidora demuestra ser generosa cuando dice a Miquis que lo poco que tiene lo da a quien lo necesita y se lo pide. Sin embargo, más que un acto de buen corazón parece llevada a esta actitud por su afán de aparentar que es una mujer noble. Manifiesta mucha paciencia con su pleito pero esto es lo único que le hace desarrollarla pues cuando se trata de trabajos como aprender a coser a máquina su paciencia desaparece. Si bien tiene templanza en lo concerniente a la comida, gasta en fruslerías cuanto llega a sus manos. De esta

<sup>103</sup> María Moliner, «Bonito/a», en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, p. 192.

<sup>104</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

manera se aprecia que sus aparentes virtudes no lo son tanto. En cambio sus pecados, principalmente soberbia y pereza, sí son bien notorios. Por descabellada que sea su idea, Isidora se niega a renunciar a ella. En esto vemos un exceso de orgullo. Por otro lado, quiere que la buena posición social le venga porque sí, sin esforzarse, y rechaza cualquier tipo de trabajo.

La moral estuvo estrechamente vinculada con la Psicología durante el siglo XIX. De hecho, en su *Curso de Psicología y Lógica, para uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza*, Monlau expone: «De la Psicología se derivan, y van como á ella anejos, tres artes importantísimos: el que da reglas para dirigir la sensibilidad (*Estética práctica*); el que [...] da reglas para dirigir la inteligencia (*Lógica*); y el que da reglas para la dirección de la voluntad (*Ética ó Moral*)»<sup>105</sup>. Esta situación perduró hasta los albores del siguiente siglo. Al analizar el nacimiento de la Psicología científica en España, Montañés observa que «a excepción de un efímero primer intento en 1873 de independizar en la segunda enseñanza los estudios psicológicos de los lógicos y éticos y de darles categoría universitaria, no encontramos nada parecido hasta 1894»<sup>106</sup>. La Psiquiatría también se veía afectada por esta creencia en que los problemas relativos a la moral constituían la raíz de las enfermedades mentales. Al analizar los artículos que el Doctor y Académico José Calvo y Martín realizó en 1846 para *Gaceta Médica* sobre su práctica clínica, Rey González destaca el hecho de que subrayara en sus pacientes la «evidencia del influjo de lo moral sobre lo físico»<sup>107</sup>. Puesto que Galdós conocía el panorama médico de su época, no parece casual que los atributos negativos de Isidora cobren tal poder sobre su voluntad que la conduzcan a cometer los mayores disparates.

El espacio, que el autor usa como otro elemento más con que definir a su personaje, colabora en la transmisión de esta impresión. Los cuartos de la casa a penas si están iluminados porque reflejan la falta de ética que subyuga la razón de su habitante. Su mente está a oscuras. Al explicar la simbología de la luz, Cirlot añade:

<sup>105</sup> Pedro Felipe Monlau, *op. cit.*, p. 11.

<sup>106</sup> Juan Montañés Rodríguez, *art. cit.*, pp. 151-152.

<sup>107</sup> Antonio M. Rey González, «La introducción del moderno saber psiquiátrico en la España del siglo XIX», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, II, nº 4 (1982), p. 16.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

«es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación»<sup>108</sup>. Por tanto, la escasa luz en la casa está indicando que Isidora carece de la voluntad laboriosa necesaria para producir. Su imaginación le permite crear una existencia de ensueño pero esta no se corresponde con la realidad. Puesto que es víctima de su fantasía, en su mente habita una potencia destructiva en lugar de una fuerza creadora. En cuanto a la decoración, primero se expresa que la casa no estaba mal adornada pero esta afirmación se desmiente en la descripción siguiente. Hay salas tan abarrotadas de muebles que apenas se puede pasar mientras que otras tienen una desnudez próxima a la pobreza. A algunos muebles se les atribuye la cualidad de ser soberbios, en cambio otros resultan primitivos; unos son nobles y respetables, mientras que otros se caracterizan por ser chapuceros. Esta disparidad está muy lejos de evocar una imagen de arreglo y compostura. Por añadidura, el narrador afirma que falta orden, simetría y que el hogar está formado de improvisado y por amontonamiento. Todos estos elementos resultan de gran importancia pues como expresa Mieke Bal:

El relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio.<sup>109</sup>

Lo que deducimos de la disposición de los objetos en esta casa y de la descripción de los mismos es que se pueden dividir en dos grandes grupos: ostentosos y mediocres. Se trata de un ambiente incoherente que refleja el estado mental de su habitante. Aunque Isidora trata de proyectar la imagen segura de una mujer consciente de su procedencia social y luchadora, su razón está tan dominada por la ilusión y su comportamiento es tan exaltado que podemos creer, como señala Montesiones, «que su conducta sólo se explica por una cierta manera de

---

<sup>108</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.

<sup>109</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 102.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

demencia»<sup>110</sup>. Sin embargo, al adentrarnos en el hogar, la oposición de elementos aquí advertida se desvanece pues el narrador tan solo alude a objetos de imitación:

La sala lucía sillería de damasco amarillo rameado; en imitación de palo santo, dos espejos negros, y alfombra de moqueta de la clase más inferior; dos jardineras de bazar y un centro o tarjetero de esas aleaciones que imitan bronce, ornado de cadenillas colgando en ondas, y de piezas tan frágiles y de tan poco peso que era preciso pasar junto a él con cuidado, porque al menor roce daba consigo en el suelo. La consola sustentaba un relojillo de estos que ni por gracia mueven sus agujas una sola vez. El mármol de ella se escondía bajo una instalación abigarrada de cajas de dulces, hechas con cromos, seda, papel cañamazo y todo lo más deleznable, vano y frágil que imaginarse puede... A Isidora no gustaba esta sala, que era, según ella, el tipo y modelo de la sala cursi. Había sido comprada *in solidum* por Joaquín en una liquidación, y provenía de una actriz que no pudo disfrutarla más de un mes. Isidora tenía propósito de deshacerse a la primera oportunidad de aquellas horrosas sillas de tieso respaldo, con cuyo damasco rameado había lo bastante para media docena de casullas, y aún sobraba algo para vestir un santo y ponerle de tiros largos. (*D.* 292)

El hecho de que la sala fuera adquirida por Joaquín Pez en una liquidación llamó la atención de Porrúa quien estableció un paralelismo significativo entre los objetos que la componen e Isidora: «todos esos objetos también se movilizan. Observemos esta movilidad: provienen de diferentes lugares, se asientan precariamente en la calle Hortaleza para desperdigarse nuevamente. Corresponden a la movilidad de la propia Isidora»<sup>111</sup>. Queda por estudiar qué implica esta movilidad para la protagonista. Bollnow plantea: «En el movimiento doble del partir y del volver se refleja una división del espacio en dos regiones [...]: se trata de la esfera limitada, de la casa, de la patria, y de la esfera exterior más dilatada, en la que se adentra el hombre y de la que retorna»<sup>112</sup>. En el caso de Isidora, experimenta un

<sup>110</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 3.

<sup>111</sup> María del Carmen Porrúa, *art. cit.*, p. 576.

<sup>112</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 81.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

constante partir de espacio en espacio sin retornar a un punto fijo pues no tiene una esfera privada a la que volver. Si la casa es «nuestro rincón del mundo»<sup>113</sup>, Isidora no puede desarrollar su espacio de intimidad porque no se ha enraizado en ningún lugar. No puede oponer mundo exterior a mundo interior ni conoce la diferencia entre el partir y el volver. Esta movilidad exterioriza la ausencia de fronteras entre la realidad y la ficción que acontece en su mente pues la imaginación, al trabajar por su cuenta sin la intervención de la razón, «delira, crea quimeras, ilusiones y monstruos, hace castillos en el aire, hace soñar al hombre despierto, y no pocas veces ocasiona la locura»<sup>114</sup>. Dominada por la fantasía, Isidora deambula por Madrid persiguiendo la quimera del marquesado. Los hogares a los que pudo regresar tras su entrevista con la marquesa son la casa de su tía la *Sanguijuelera* o la vivienda de don Relimpio y doña Laura pero no quiere reconocer su pertenencia a esta clase social. Permanecer en estos espacios supondría enfrentar la verdad de su procedencia humilde y el engaño orquestado por su padre y su tío el canónigo. Isidora prefiera el ensueño y este conlleva moverse errante.

La mayoría de los objetos enumerados en este fragmento pretenden pasar por muestras de buen gusto y cierto estatus económico pero son de mala calidad. Por tanto, se identifican con Isidora en tanto que son tan fraudulentos como los papeles que atestiguan su estado nobiliario. El reloj sobre la consola destaca por estar parado<sup>115</sup>. Ortiz Armengol se percató de que el reloj que adorna la casa puesta por Juan Santa Cruz a Fortunata tampoco da la hora y lo explica así: «En aquella casa donde Juan Santa Cruz no había puesto más que apariencia —y Fortunata lo aceptaba— el reloj no podía ser más que apariencia y, además, mediocre»<sup>116</sup>. Lo mismo sucede con el reloj de la sala comprada por Joaquín Pez. Su falta de

<sup>113</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 34.

<sup>114</sup> Pedro Felipe Monlau, *op. cit.*, p. 182.

<sup>115</sup> Ya en sus primeras obras Galdós incluyó relojes parados en el espacio privado de sus personajes. Joaquín Casaldueiro, «La sombra», *Anales Galdosianos*, I (1966), p. 33, advierte su presencia en la habitación de Anselmo, protagonista de *La sombra*, compuesta hacia 1866-67. Por su parte, Pedro Ortiz Armengol, *Relojes y tiempo en «Fortunata y Jacinta»*. *Cronología de una novela de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, p. 6, repara en el reloj con que unas ancianas damas decoran su vivienda en *La Fontana de Oro*, primera obra galdosiana en ser publicada.

<sup>116</sup> Pedro Ortiz Armengol, *op. cit.*, p. 9.





## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

implicación en el hogar se conoce a través de la adquisición de objetos falsos y míseros. En oposición a él se encuentra Agustín Caballero. Felipe Centeno comunica a Amparo el mimo con que su amo prepara la habitación de su futura esposa: «En el cuarto que va a ser para la señora hay muchos, muchísimos monigotitos de porcelana. No pasa día sin que el amo traiga algo nuevo, y lo va poniendo allí con un cuidado... ¡Y qué sofá, qué sillas de seda ha puesto en el tal cuarto!» (T. 176). Pese a no estar comprometido, Caballero desea que Amparo se case con él y no escatima en gastos cuando se trata de amueblar y decorar la casa que espera compartir con ella.

No obstante, el reloj parado también puede identificarse con Isidora. En su interpretación de este símbolo, Cirlot explica: «Como máquina, está ligado a las ideas de “movimiento perpetuo”»<sup>117</sup>. Sin embargo, este reloj tiene la maquinaria estropeada o es mero ornato y carece de ella. En cualquier caso, al perder su funcionalidad carece de sentido en el plano de lo real-material, pero aún tiene cabida en el mundo de las apariencias al que Isidora está tan entregada. Por tanto, el reloj evoca nuevamente el engaño que caracteriza a la protagonista por ser víctima de él al tiempo que lo perpetúa. En cambio, para Casaldüero «el reloj parado será el indicador del paro del tiempo, del estancamiento de la historia de España»<sup>118</sup>. Pese a que la interpretación histórica de *La desheredada* escapa al propósito del presente estudio, la cita resulta pertinente. El reloj está informando del estancamiento de la historia del propio personaje. A diferencia de su movilidad física, su mente se caracteriza por una notable inmovilidad. Desde el comienzo de la novela Isidora encierra en sí misma dos extremos: el todo y la nada. Hay que entender el todo como la realización de su ideal mientras que la nada es la renuncia tanto a la personalidad que se esfuerza por cultivar como a cualquier otra. Si no puede pertenecer a la familia Aransis, entonces Isidora no quiere ser nadie. Ella misma expresa esta idea a Miquis: «Si pudiera desbautizarme y no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría... Me aborrezco; quiero concluir, ser anónima» (D. 498). Aunque el ejemplo más evidente de esa renuncia se da tras sus relaciones con *Gaitica*, cuando Miquis la visita

<sup>117</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 387.

<sup>118</sup> Joaquín Casaldüero, «La sombra», *cit.*, p. 34.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

encontrándola tan cambiada, hay otras muestras antes. Cuando la marquesa de Aransis niega ser su abuela, Isidora hace a un lado la dignidad y se arroja a los brazos de Pez. En los tiempos en que liquida los muebles de Hortaleza, conoce a Sánchez Botín y a pesar del enorme desagrado que le produce acepta su cortejo porque este implica protección. En ambas ocasiones Isidora abandona el papel de marquesa honrada desbaratando la imagen que quiere formar de sí misma al comportarse de un modo muy contrario al que se esperaría de ella. De modo que Isidora fluctúa entre la defensa de su idea y la destrucción de su alter ego. El personaje no evoluciona porque no aprende de sus errores ni acepta las soluciones que se le ofrecen como aprender a coser a máquina para lograr un dinero propio, casarse con Miquis o con Juan Bou. Desde que acepta la mentira de su padre, se mantiene en una lucha constante entre quien aspira a ser y quien realmente es. Por tanto, el reloj es un indicador del paro del tiempo en la historia de Isidora que vive esperando la resolución positiva de su pleito.

La sala es tildada de *cursi* y el narrador repara en la repulsión que Isidora siente hacia ella. Esta aversión se equipara con la que experimenta hacia sí misma. La obra es una recopilación de los intentos de Isidora por encubrir sus raíces. Cuando ya no puede engañarse ni si quiera a ella misma, se abandona: «La mala vida que llega a hacer Isidora es como la venganza que toma del fracaso de sus extremos ideales»<sup>119</sup>. Por tanto, pese a que rechace la sala *cursi* se observa una nueva filiación entre el espacio y la personalidad de la protagonista a quien Joaquín llamó *cursilona* en una ocasión. Martinell indica: «Esa es una obsesión de Isidora: disimular su pobreza, pero no resultar *cursi* en su intento de parecer elegante. No parece que lo consiga»<sup>120</sup>. En opinión de Noël Valis, esta misma preocupación afligía a toda la clase burguesa del siglo XIX dada a aparentar el poder adquisitivo de quienes poseían más que ellos. Valis define a los *cursis* así: «one who pretends to refinement and elegance without possessing them... To be found *cursi* was to be found wanting

<sup>119</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 7.

<sup>120</sup> Emma Martinell, *art. cit.*, p. 113.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

—that is, lacking and desiring at the same time»<sup>121</sup>. En esta definición vemos tan bien reflejado el comportamiento de Isidora que bien podría pasar por una descripción de su personalidad. La protagonista es como ese centro o tarjetero de imitación de bronce decorado con piezas frágiles. Su atuendo posee la misma inconsistencia pues resulta distinguido cuando mantiene un romance con un hombre bien posicionado, pero lo ha de liquidar rápidamente cada vez que sus relaciones se estropean y no tiene quien la sustente. La abigarrada instalación de cajas de dulces tampoco pasa desapercibida por su composición a base de elementos discordantes: «cromos, seda, papel cañamazo y todo lo más deleznable, vano y frágil». Esta mezcla recuerda la variedad de rasgos que el carácter dual de Isidora reúne: aristócrata/ pobre, refinada/ vulgar, generosa/ aprovechada, soñadora/ desengañada, orgullosa/ deshonrosa. Lo que permanece al final de la obra son los atributos negativos tal y como sucede con la caja de dulces en la que destacan sus elementos miserables. Sobre los objetos que cada persona selecciona para configurar su casa Piera manifiesta: «dicen mucho de su forma de pensar y de actuar»<sup>122</sup>. Siguiendo esta afirmación, los objetos mencionados están proyectando la debilidad de la lucha de Isidora, no en vano la palabra «frágil» aparece repetida. Por mucha fe que ponga en su causa no posee pruebas sólidas para defenderla. La pérdida del pleito es cuestión de tiempo por lo que su anhelo pende de un hilo muy fino. Por tanto, estos objetos solo pueden ser de imitación pues reflejan la farsa interpretada por la protagonista. Torres opina: «aparentar es el factor esencial y originario de este mundo de ficción que se presenta como una capa que trata de ocultar la situación real»<sup>123</sup>.

La falsificación y la movilidad son características que se repiten en los objetos que componen el espacio donde Isidora pasa la mayor parte del tiempo. Cuanto más conecta un espacio con la protagonista, más se contagia de sus rasgos. De ahí que resulte imposible encontrar orden en su gabinete. Allí los objetos se

---

<sup>121</sup> Stephanie Sieburth, *op. cit.*, p. 38. Toma la cita de Noël Valis, «Adorning Women: The Feminine as *Cursi*», Paper presented at Modern Language Association Convention, Washington, D. C., 29 dec. 1989.

<sup>122</sup> Mónica Piera, art. cit., p. 281.

<sup>123</sup> David Torres, art. cit., p. 302.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

acumulan del mismo modo incoherente que en el cuarto que habitaba en la casa de doña Laura:

En el gabinete próximo a la sala estaba casi constantemente la heroína de esta historia. A la izquierda de la chimenea tenía su armario de luna, mueble chapeado y de gran apariencia en los primeros días de uso, pero que pronto empezó a perder su brillo y a desvencijarse, manifestando su origen, como nacido en talleres de pacotilla y vendido en un bazar por poco dinero. A la derecha, cerca del balcón, estaba el tocador, mueble precioso, pero muy usado. Había pertenecido a una casa grande que liquidó por quiebra. Un escritorio pequeño con gavetillas y algún secreto ocupaba uno de los lados de la puerta, quedando el otro para la cómoda. Sobre ésta se elevaba un montón de cosas revueltas, en cuya ingente masa podían distinguirse cajas de sombreros y cajas de sobres estropeados, libros, líos de ropa, un álbum de retratos, un Diccionario de la Lengua Castellana y un caballo de cartón. (D. 292)

De todos estos elementos, el escritorio merece una mención aparte. Bachelard considera: «habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las imágenes. *Imaginar* será siempre más grande que *vivir*»<sup>124</sup>. Esta afirmación conduce a preguntarse por qué Galdós no aclara cuáles son esos secretos ocultos por Isidora en su escritorio. Al decantarse por no explicar qué guarda, el narrador obliga a los lectores a imaginar para llenar ese vacío de información. Así surge la posibilidad de que atesore un documento que pruebe su filiación con los Aransis puesto que los lectores llegan a empatizar tanto con la protagonista que desean su victoria final. Gordon repara en la simpatía que el personaje despierta en los receptores de la obra:

When Muñoz y Nones administer the coup de grâce to her illusions we do not feel the satisfaction attendant upon a comeuppance long overdue and now duly administered, but rather the sense of tragedy arising from the contemplation of a

---

<sup>124</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 122.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

not ignoble or unsympathetic being the very roots of whose existence have been destroyed.<sup>125</sup>

Al sembrar de forma momentánea la duda sobre si Isidora está o no interpretando una farsa, los lectores se inoculan de la incertidumbre experimentada por la propia Rufete. No obstante, no hay que perder de vista que ella no quiere reconocer la verdad decantándose por vivir entre mentiras y fantasías. El narrador elige ignorar en qué consisten esos secretos guardados del mismo modo que ella decide ignorar la veracidad de los hechos comunicados por la marquesa. Si, como expone Bachelard, imaginar es más grande que vivir, el narrador se contamina del modo de existir soñador de la Rufete y con ello obliga a los lectores a participar de esta perspectiva imaginativa.

Este gabinete en que Isidora pasa la mayor parte de su tiempo será además el escenario donde tendrá lugar su ruptura con Alejandro Sánchez Botín. La escena se produce después de que Isidora se vista de chula rica y salga a disfrutar del día de San Isidro contraviniendo el mandato de Botín de permanecer en casa. Su rebeldía enciende los ánimos del amante que le confisca todas las cosas que le había regalado. Entre ellas llaman la atención unas botas nuevas que le pide que reemplace por aquellas otras, viejas, que calzaba cuando se conocieron. Las botas son significativas pues aparecen constantes referencias a este calzado durante la obra. En unas ocasiones se advierte en ellas el gran uso que Isidora les ha dado, en otras constituyen una adquisición nueva y lujosa o, como sucede hacia el final de la novela, desaparecen dejando sus pies vulnerables. Martinell explica:

La ausencia de calzado en sus pies constituye una señal inequívoca de abandono material completo; por tanto, de hundimiento moral. [...] Las botas, a lo largo de la obra, son la materialización de un sueño irrealizable: ser una dama; y queda reducido a una cruda realidad: ser una pobre mujer descalza.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> M. Gordon, «“Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro”»: Galdós' Conception of Humanity in *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), p. 32.

<sup>126</sup> Emma Martinell, art. cit., p. 117.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

En este pasaje de *La desheredada*, mientras Botín se mueve por el gabinete, Isidora se desprende de sus botas: «con atención de prendero avaro, abrió el armario de luna y las gavetas de la cómoda, entró en la alcoba, registró todo como un curial que embarga o inventaría. Isidora, en tanto, arrojaba las preciosas botas en medio del gabinete, y después hacía lo mismo con su peineta» (D. 360). La protagonista está siendo expulsada del que fue su nido de amor con Joaquín Pez. En capítulos posteriores su situación desamparada se asimilará a la de esas botas abandonadas en el centro de la sala. La rabia con que se deshace de ellas impelida por las palabras de Botín aventura la que sentirá al perder el pleito, así como su reacción resentida al no poder cumplir su sueño. Por tanto, las botas no solo representan «la materialización de un sueño irrealizable» sino que también encarnan a la propia Isidora. De manera que el acto de arrojarlas puede considerarse un presagio de su renuncia a ser Isidora en pos de ser anónima. En ambas situaciones la protagonista actúa dominada por el despecho. Las palabras con que García Sarriá equipara la primera caída de la Rufete con la segunda son aplicables a este otro momento de la obra: «De nuevo se trata del orgullo contrariado y de la rebeldía que sigue por no querer aceptar el estado que le corresponde»<sup>127</sup>. Otro tanto sucede con el espacio donde cae el calzado. La casa en la calle de Hortaleza nunca ha pertenecido a Isidora. Joaquín Pez fue el primero en costearla y a cambio imprimió en ella su sello personal. Él compró sus muebles aparentes pero de poco valor y decoró el gabinete con unas láminas profanas que Isidora detestaba: «las parejas de frailes picarescos con que Ortego ha inundado las tiendas de cromos; canónigos glotones, cartujos que catan vinos, el clérigo francés que se come la ostra y el que muestra el gusano en la hoja; además, borrachos laicos y algunas majas y chulos» (D. 293). De igual modo, durante la relación de Isidora con Botín todos los objetos que pasaron a formar parte de la casa y de su arreglo personal fueron comprados por el amante. Isidora solo puede habitar en un espacio mientras un personaje masculino medie para que permanezca en él: Pez, Botín, Relimpio, Miquis, Bou, *Gaitica*. La vivienda en Hortaleza, como las otras por las que

<sup>127</sup> F. García Sarriá, «Acerca de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós», en s. coord., *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1973*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, p. 415.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

pasará sin llegar a enraizarse en ellas, constituye un síntoma de la inconsistencia de su personalidad. Isidora no logra asentarse porque no persigue una meta realizable ni vive una existencia realista. Su locura no consiste en creerse hija de Virginia de Aransis sino en el delirio de grandeza que le impulsa a moverse incansable para obtener objetos suntuosos.

Cuando Sánchez Botín rompe sus relaciones con Isidora, es su padrino quien busca una salida para ella y su hijo. Los lleva al número 40 de la calle Abades donde vive con Melchor. De este espacio tan solo se describe el salón transformado en oficina. Sin embargo, resulta significativo que la etapa transcurrida aquí termine del mismo modo que la primera época en Hortaleza. Entonces, Isidora se vio obligada a liquidar todos los muebles que Joaquín Pez había adquirido para ella. En esta ocasión, por no tener objetos de valor, termina vendiendo sus vestidos. Cuando ya no le queda nada con que conseguir alimento para *Riquín*, pide ayuda a su amigo Miquis quien se propone curarla de su manía crematística. La primera acción que le ordena realizar consiste en irse a vivir con Emilia Relimpio pues considera que Isidora necesita alejarse del modo de vida que está siguiendo. Además cree que en Emilia y su esposo encontrará un ejemplo de comportamiento. En la descripción inicial de su vivienda el narrador alude principalmente a su aspecto exterior:

En el piso bajo veíanse unas rejas, por entre cuyos hierros salían matas de tiestos colocados dentro en una tabla. La casa hacía esquina, y el cuarto bajo a que correspondían las rejas tenía por la otra calle una tienda con dos vitrinas. Pero esto no se veía desde el balcón de Miquis, aunque se adivinaba, mirando un rótulo que en áureas letras decía: *Castaño, ortopedista*. Otra grande y aparatosa muestra, colgada más arriba, en el piso principal de la misma casa, decía: *Eponina, modista*. Como Isidora la mirase, díjole Miquis: «Huye de esas peligrosas alturas, y vuelve tus ojos al valle ameno que está abajo». (D. 389)

La primera imagen que llama la atención en este fragmento es la de las matas saliendo a través de los hierros. Respecto al hierro, Chevalier y Gheerbrant apuntan: «Tanto en la tradición bíblica como en la China antigua, el hierro se opone al cobre, o al bronce, como el metal vulgar al metal noble». Debido a la modesta situación social



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

de los Castaño no sería extraño que Galdós resaltase este elemento en la descripción como rasgo caracterizador de su estatus en oposición al mundo aristocrático al que Isidora cree pertenecer. Sin embargo, dado que la propia Rufete comparte con ellos la ascendencia humilde, también es un elemento que la define a ella. Chevalier y Gheerbrant añaden que el hierro es un signo «ambivalente, como el de las artes metalúrgicas [...] protege contra las influencias malas, pero es también su instrumento»<sup>128</sup>. Esta otra interpretación del símbolo, por su dualidad, no puede identificarse con Emilia que se mantiene prudente, sensata y honrada durante toda la obra. En cambio, apunta hacia Isidora por encerrar en su carácter constantes contradicciones. En cuanto a las matas, Cirlot comenta acerca de la vegetación que esta ofrece un aspecto de abundancia «del que deriva un significado de fertilidad y fecundidad»<sup>129</sup>. Esto mismo se puede aplicar a las plantas de los Castaño. Corroboran la capacidad creadora de esta familia que ha logrado adquirir una casa decente, tener hijos sanos y un negocio que les proporciona una buena posición económica. Saben sacar el máximo provecho con los instrumentos que están a su disposición. De manera que esta familia exterioriza el tipo de comportamiento trabajador y humilde que en opinión de Galdós conduce a prosperar y que pretendía aconsejar a la sociedad de su época a través de sus personajes. Así lo manifiesta Sieburth:

He will advise his characters to exercise a similar prudence —to trust only what possesses some consistency, to calculate carefully what is real. Such positivism translates into a conservative ideology in which characters who do not want more than they have are rewarded with happiness. The ideology is borne out in a few minor characters who embody this ideal. One is [...] Emilia Relimpio, who abandons *cursi* social climbing, marries a modest orthopedist, abandons all pretension, and is completely content in her domestic routine.<sup>130</sup>

En oposición a la hija de Relimpio, Isidora está estancada en un querer ser que no encuentra realización debido a sus aspiraciones idealistas y a su negación al

<sup>128</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 566.

<sup>129</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 460.

<sup>130</sup> Stephanie Sieburth, *op. cit.*, p. 34.



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

trabajo. Acerca de su gusto, Martinell comenta: «Para ella algo es selecto cuando lo ve por primera vez. Todo lo frecuente tiende a vulgar, todo lo novedoso resulta valioso»<sup>131</sup>. Frente a estas plantas que sobresalen inspirando trivialidad, Isidora se habría sentido maravillada si observara un amplio jardín propio de un palacio. Por tanto, las plantas están allí colocadas para recordarnos una vez más la posición social de la familia Castaño, pero esto se produce solo en un plano superficial. Si ahondamos en la imagen, descubrimos que las matas se pueden asociar con Isidora del mismo modo que los hierros. Durante la observación de la fachada de esta casa, la desheredada está considerando que va a vivir allí y cómo será esta situación. Isidora es esa naturaleza salvaje que quiere extenderse, crecer, sin importar las limitaciones del orden social. Con su imaginación rebasa las fronteras que impone la realidad. Es ese vergel que tiende sus ramas y hojas pretendiendo salir de los límites que imponen los hierros. Estos simbolizan la casa moral de Emilia, donde se pondrá a prueba la fuerza de voluntad de Isidora para evitar sus vicios y tentaciones; pero también representan su personalidad que le impide avanzar por buen camino.

El segundo elemento que destaca en esta descripción inicial es el taller de costura de Eponina situado en el piso superior a la casa de los Castaño. Ambos espacios constituyen partes de una totalidad en *La desheredada*. La casa de los Castaño importa en la historia de Isidora porque supone un lugar medicinal donde su inserción en el estrato social de los trabajadores honrados es posible. Pese a ello la protagonista la detesta. El taller de Eponina tiene interés en la obra debido a que allí Isidora retoma sus sueños de ostentación y nobleza. Lo que para ella significa el cielo es en realidad una puerta que conduce de vuelta al infierno. El hecho de que ambos pisos se complementen da lugar a que se conciban como un único edificio en que la verticalidad puede ser analizada. La planta baja donde se encuentra el hogar de Emilia Relimpio se identifica con valores positivos pues promueve una vida correcta. En cambio, en el piso superior la monomanía de Isidora cobra fuerzas ya que las telas de calidad y los trajes compuestos por Eponina la atraen como una manzana

---

<sup>131</sup> Emma Martinell, art. cit., p. 114.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

prohibida. De modo que la polaridad que se establece en toda vivienda según Bachelard está invertida en este edificio:

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación. [...] Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. [...] El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo.<sup>132</sup>

La frase de Miquis («Huye de esas peligrosas alturas, y vuelve tus ojos al valle ameno que está abajo») confirma la identificación del piso más bajo con lo positivo. La razón para que en este espacio se den estos extremos puede deberse a que «*La desheredada* utiliza un sistema de oposiciones binarias que parecen fundadas en [...] la idea básica del bien contra el mal»<sup>133</sup>. De manera que al hablar del periodo de tiempo que Isidora vive en la casa de Emilia no es posible considerar este lugar aislado del taller de Eponina. Además este último espacio sirve para apreciar el desequilibrio de la protagonista ante la visión de los majestuosos vestidos. El narrador informa del estado taciturno en que Isidora permanecía tras sus visitas a la modista: «Luego, al volver a la ortopedia con el cerebro lleno de peregrinas visiones de trapos y faralaes, caía en profunda tristeza...» (*D.* 399). Acerca de los diferentes modos en que se manifiesta el delirio en los personajes galdosianos, Bravo Moreno señala que las ideas delirantes: «afectan diversas formas, siendo las habituales las siguientes: Poliformo o incoherente; onírico; paranoico o sistematizado; de grandezas o megalománico y melancólico»<sup>134</sup>. La melancolía no es el único efecto que los objetos vistos en el taller de Eponina producían en Isidora. Al observarse en el espejo vestida con galas nobles, su megalomanía se activa. Entonces se demuestra que el tiempo de convivencia con los Castaño no ha obrado cambio

<sup>132</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>133</sup> William Risley, art. cit., p. 205.

<sup>134</sup> Fernando Bravo Moreno, *op. cit.*, p. 48.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

alguno en su mentalidad. Su idea, que había permanecido agazapada en su conciencia, resurge con más fuerza que antes cuando se prueba los vestidos confeccionados por Eponina y se observa en el espejo:

Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! ¡Cómo la admirarían, y con qué entusiasmo habían de celebrarla las lenguas de la fama! [...] ¡Y tantos hechizos habían de permanecer en la obscuridad, como las perlas no sacadas del mar? No, ¡absurdo de los absurdos! Ella era noble por su nacimiento, y si no lo fuera, bastaría a darle la ejecutoria su gran belleza, su figura, sus gustos delicados, sus simpatías por toda cosa elegante y superior. (D. 400-401)

Al ser descubierta por Miquis durante este trance, Isidora pierde su favor. Sin la promesa de amparo de su amigo y cegada de nuevo por el placer que le producen las telas de lujo, Isidora no encuentra más motivos para permanecer en casa de los Castaño. Desde que la abandona, su vida se desarrolla en numerosos espacios. Aparece junto a Joaquín Pez en unas habitaciones pobres. Vive en una fonda pagada por Juan Bou hasta que es prendida y llevada a la cárcel acusada de falsificación<sup>135</sup>. En Modelo pasa cinco meses<sup>136</sup> y, al salir, transcurren otros tantos en compañía de *Gaitica*. Es entonces cuando Isidora sufre su mayor deterioro. Sin embargo, no lo conocemos mediante la narración directa de sus experiencias sino a través de las observaciones de Emilia, a quien visita para ver a su hijo. En una ocasión en que Miquis acude a ver a los Castaño, pregunta por Isidora y Emilia le explica:

Desde la primera vez que vino en esta temporada, hasta ahora, ha variado tanto... Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla,

<sup>135</sup> En el capítulo catorce de la segunda parte titulado «De estas cosas que pasan...», Juan Bou habla con Mariano sobre cómo favoreció a su hermana: «La puse en una fonda mientras arreglábamos una casita; yo estaba embobado; quería probar las delicias del mundo, cuando la justicia..., ya sabes» (D. 446).

<sup>136</sup> Conocemos el tiempo transcurrido en la cárcel de Madrid gracias a la siguiente información transmitida por el narrador: «Iba la madre a ver a su hijo, al noble, al precioso y cabezudo *Riquín*, que, recogido y amparado en casa de Castaño durante los cinco meses de prisión, miraba a Emilia como madre y a los niños de aquélla como hermanitos» (D. 482).

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin, el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidió dos reales... Debe de andar mal. Como siempre..., ¡qué carácter y qué vida! (D. 484-485)

Los lectores conocen por Relimpio que al acabar sus relaciones con *Gaitica*, Isidora «tomó un cuarto en la calle Pelayo, número noventa y tres, piso cuarto, puerta número seis» y que allí estuvo «un mes retirada del mundo» (D. 486). Al saber que su ahijada tiene la intención de dedicarse a la prostitución, José Relimpio recurre a Miquis creyendo que él será capaz de quitarle esta idea de la cabeza. En el momento de la visita del doctor, la focalización del narrador vuelve a centrarse en Isidora que sorprende a todos con su nuevo aspecto físico y un modo de hablar que hasta entonces no había empleado. La propia Isidora manifiesta: «Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: “Ya no necesito para nada la dignidad, ni la vergüenza.” ¿Tú te enteras?... Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla» (D. 487-488). Lo más significativo de este espacio no radica en los objetos que lo llenan sino en el importante suceso que transcurre en él. Durante la noche, a solas con José Relimpio, Isidora trata de abandonar este lugar. Se dirige a la puerta pero no encuentra la llave en la cerradura. Don José le anuncia que la tiene él pero que no está dispuesto a dársela. Isidora reacciona con ira:

—¡La llave, la llave!

—No saldrás sino pasando sobre mi cadáver —gritó con cavernosa voz Relimpio, sintiéndose héroe de teatro. [...] Y con la loca impaciencia, airada, insensible para todo lo que no fuera su deseo y propósito, avanzó las manos contra el viejo, le atezó los brazos, le sacudió un momento... ¡Ay!, ¡ay! Relimpio sintió que sus brazos se volvían de algodón. Como si el roce de la piel de Isidora fuese un contacto mortífero, se quedó echo una momia. Y mientras ella le quitaba la llave, él, inerte, sin vida, la



## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

miraba con espanto, y no podía defenderse, ni sabía detenerla, ni era dueño de ninguna de las energías de su ser, como no fuera de la voz, pues allá casi entre dientes pudo articular tres sílabas y decir: «¡Bribona!». (D. 499-500)

En este caso se puede afirmar que la puerta cerrada es «el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo»<sup>137</sup>. Isidora ha soñado durante años con el marquesado. Sus gustos, sus trajes y su manera de expresarse han sido modelados por esta idea. Ha renunciado a desarrollar una identidad propia acorde con sus circunstancias reales. Ha matado su naturaleza esforzándose por representar un papel que no le correspondía. Como consecuencia, al perder su esperanza no le queda nada propio a lo que aferrarse. Si antes hacía de las mujeres nobles un modelo a seguir, ahora imita el descaro y la grosería que caracterizan a miserables y pícaros como *Gaitica*. Sin embargo, hay un rasgo en ella que no se debilita. Se trata de su apego a la vida cómoda, placentera y lo más opulenta posible, si bien se conforma con poder aparentar. Cuando don Relimpio le asegura que vivirán muy ricamente porque él la mantendrá con la ayuda de Emilia y Miquis, ella reacciona así: «Sí, muy ricamente [...]. ¡Miserias, harapos, suciedad, escaseces, privaciones! Guarde usted todo eso para los tórtolos simples que lo quieran» (D. 497). Si antes ha conseguido un nivel de vida mediano e incluso alto a través de la manutención de sus amantes, ahora está decidida a utilizar su cuerpo sin escrúpulos. Isidora cree que tras la puerta cerrada se abre un nuevo camino en que obrará según su voluntad sin verse privada por las circunstancias o por las imposiciones de otros. Para ello cuenta con su cuerpo al que considera aún bello y que usará como moneda de cambio.

El papel que juega la llave en esta escena es «de apertura y de cierre». Por un lado, una vez que la puerta se abra e Isidora descienda a la calle se habrá acabado para siempre la mujer soñadora que nos fue presentada en la primera parte de la obra. Por otro lado, ese descenso da lugar a una nueva Isidora pues la llave indica «no sólo la entrada en un lugar, ciudad o casa, sino el acceso a un estado, a una morada

---

<sup>137</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 261.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

espiritual, a un grado iniciático»<sup>138</sup>. Isidora se va a alejar de forma definitiva del bien y de las personas virtuosas para entrar por completo en la esfera vil de los pecados que habitan los perdidos: «Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como éste cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles» (D. 500). No obstante, si se tiene en cuenta la opinión de Cirlot acerca de la simbología de la llave, esta supone tanto «una obra a realizar» como «el medio para su ejecución»<sup>139</sup>. En este caso, la acción que Isidora persigue consiste en ponerse en venta para adquirir caprichos con el dinero ganado pero no puede emprenderla sin la llave que abre la puerta. De manera que la llave adquiere un papel fundamental en este momento de la obra. Si representa la meta de Isidora y el medio para conseguirla, cabe pensar que la presencia de don José Relimpio en el cuarto así como la oposición que se establece entre el interior de este y la calle también poseen su propia simbología. El padrino parece representar el pasado de Isidora pues reúne en su carácter los rasgos más notorios de aquella: fantasía, esperanza, idealismo caduco. En cambio, el Madrid que se despliega tras la puerta cerrada constituiría su futuro cargado de incertidumbre y, muy probablemente, de desenfreno materialista. La derrota del modo de pensar y sentir de la antigua Isidora refleja «el derrumbamiento y demolición de la concepción y la psicología idílicas, inadecuadas para el mundo capitalista»<sup>140</sup>. El exterior con sus promesas de una vida cómoda, vestidos hermosos y botas nuevas atrae a Isidora de un modo ineludible ganándole la batalla al interior del cuarto donde queda a solas don Relimpio, último representante en la novela de esos ideales aniquilados, quien no puede sino morir.

Sin embargo, hay que matizar el contraste que se produce aquí entre interior y exterior. Bachelard expresa: «hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia

<sup>138</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 670.

<sup>139</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 295.

<sup>140</sup> Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 385.

## CAPÍTULO 1. ISIDORA RUFETE

geométrica»<sup>141</sup>. En tales casos, el interior no equivale al espacio íntimo donde es posible refugiarse y conocerse a uno mismo en profundidad. Hay ocasiones en que el exterior llama despertando una intimidad antigua. Cuando Isidora abandona el cuarto en la calle Pelayo no está renunciando a su hogar sino a su anterior vida y a las personas que como don José la vinculan a ella. De hecho, como se dijo más arriba, Isidora jamás llega a poseer una vivienda propia. Lo más cerca que está de renunciar a un hogar es en la primera parte cuando cree que va a vivir con la marquesa de Aransis y se despide de su habitación en la casa de doña Laura con apreciable añoranza. La joven experimenta constantes mudanzas y su imposibilidad para enraizarse en un sitio puede deberse a que siente la llamada del exterior. Lo que a ella le gusta es pasear por las calles de Madrid abarrotadas de tiendas y deleitarse no solo gastando sino pensando en sus futuras compras. Al poco de su llegada a Madrid, el narrador nos describe una de sus salidas: «Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso. Ésta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio» (*D.* 172). En las casas se siente atrapada porque no puede decorarlas hasta el punto de poder fingir un estatus social mayor ni distrae su mirada con objetos suntuosos que añaden impresiones visuales a su sueño del marquesado. En cambio, yendo de escaparate en escaparate su imaginación toma vuelos de los que le resulta difícil volver: «Más que como objetos enteramente nuevos para ella, los veía como si fueran recobrados después de un largo destierro. El entusiasmo y la esperanza que llenaban su alma la inducían a mirar todo como cosa propia» (*D.* 173). Por tanto, es en la calle y no en los espacios habitados donde los pensamientos y sentimientos más profundos de Isidora se exteriorizan y donde ella se siente plenamente realizada.

---

<sup>141</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 270.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 2

### *Matrimonio Bringas*

En *Tormento*, Galdós presenta el interesante matrimonio formado por Rosalía Pipaón de la Barca y Francisco Bringas cuyos papeles se tornan protagonistas en *La de Bringas*. Como ya sucediera en *La desheredada* y más tarde en *Lo prohibido*, se trata de una familia constituida, en su mayoría, por miembros que padecen monomanía. El esposo guarda casi todo el dinero que gana y se deleita contándolo. Su avaricia alcanza límites enfermizos llegando a identificarse su comportamiento con la siguiente definición que Bravo Moreno ofrece sobre dicha obsesión: «la avaricia tiene por síntomas: la hipertrofia del instinto del ahorro, la atrofia de los sentimientos; y por causas: el culto al dinero, la monotonía de la vida y la ausencia de sentimientos afectivos»<sup>142</sup>. El primero de los síntomas destacados por Bravo aparece ya en *Tormento* durante la minuciosa descripción de su hábito ahorrador:

Bringas tenía en el cajón de la derecha de su mesa (que era de las que llaman de ministro), varios apartadijos de monedas. De allí salía lo necesario para los diferentes gastos de la casa, con una puntualidad y un método que quisiéramos fuese imitado por el Tesoro público. Allí lo superfluo no existía mientras no estuvieran cubiertas todas las atenciones. [...] Los restos de lo necesario pasaban semanalmente a la partida y al cestillo de lo superfluo, y aún había otro hueco adonde afluía lo sobrante de lo superfluo, que era ya, como se ve, una quintaesencia del numerario y la última palabra del orden doméstico. (T. 112-113)

---

<sup>142</sup> Fernando Bravo Moreno, *op. cit.*, p. 32.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Sin embargo, la hipertrofia de su instinto ahorrativo alcanza su punto álgido en *La de Bringas* cuando rechaza solicitar los servicios de un oftalmólogo para sanar su ceguera. Al conversar sobre este tema con don Manuel Pez, Rosalía critica la actitud de su marido: «Dice que no, que los oculistas no van más que a coger dinero... Y no es que a él le falte. Tiene sus economías... pero no se decidirá a gastarlas por su salud sino en el último trance, cuando ya la enfermedad le diga: “La bolsa o la vista”» (B. 197). En cuanto a la atrofia de los sentimientos expuesta por Bravo Moreno como otro de los síntomas de la avaricia, no se manifiesta claramente en Francisco hasta el primer capítulo de *La de Bringas*. En dicho episodio aparece sumido en la construcción de un cenotafio de pelo. Este complicado pasatiempo le sirve de excusa para aislarse de su esposa y de sus hijos tras el cortinón de fieltro que separa su improvisado estudio junto a la ventana en uno de los gabinetes. De esta manera Bringas crea un espacio privado en el que pasa la mayor parte del tiempo cuando no está en el trabajo. En oposición a las caricias que prodiga al dinero a través de constantes recuentos, las manifestaciones de afecto a sus familiares son escasas. De hecho, los lectores deben esperar a que pierda la vista para que se muestre jugando con Isabelita. En cuanto a las causas de su avaricia, estas se pueden inferir de sus síntomas. De un lado le impulsa el culto al dinero y de otro la ausencia de sentimientos afectivos. A estas hay que añadir la monotonía de la vida pues el aburrimiento es un rasgo recurrente en los personajes galdosianos:

José María, Juanito, Moreno Isla, Infante, Augusta y Federico no son los únicos personajes galdosianos que se aburren. Se aburre también el cesante Villaamil, de aguardar en vano el reingreso y de sufrir la mezquindad de su familia, y por eso se mata, de un pistoletazo. [...] Se aburre, no menos que Miau, de acumular dinero y lucir en sociedad, el usurero Torquemada y por eso se mata igualmente, de una indigestión.<sup>143</sup>

Al igual que estos personajes, Francisco se aburre debido a la vida rutinaria que lleva. En *Tormento*, cuando no está en el trabajo se dedica a arreglar objetos ya

<sup>143</sup> Gonzalo Sobejano, «Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, IV (1969), p. 10.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

sean propios o de algún conocido. En una ocasión en que Rosalía le dice que tienen entradas para ir al teatro, él responde: «pensaba trabajar esta noche [...], mirad qué bisagras tan bonitas he comprado para componer la arqueta de la Marquesa de Tellería» (T. 129). En *La de Bringas*, se niega a practicar cualquiera de las actividades de ocio que estaban en boga en el siglo XIX como veranear en los baños. Pese a que su médico le recomienda tomarlos y aunque Agustín Caballero le envía billetes para visitar Arcachón, Francisco considera el viaje una fuente innecesaria de gastos. Por ello trata de disuadir a su esposa: «Si los baños del Manzanares son los mejores del mundo. [...] Y no creas, anoche he estado pensando en eso... Digan lo que quieran, siempre hay gastos. Tendríamos billetes gratis hasta la frontera; pero ¿de la frontera para allá?» (B. 249-250). Francisco tiene oportunidades de evadir el tedio pero las evita porque implican consumir parte del dinero que guarda. Al resignarse a continuar realizando los mismos hábitos, siente aburrimiento. Entonces encuentra en el recuento de sus ahorros un pasatiempo que le proporciona distracción y que no conlleva gastar la pequeña fortuna que atesora. En este punto se diferencia de los personajes presentados con anterioridad. Francisco no escapa del hastío a través de la aventura amorosa o del suicidio sino estrechando su vínculo con el dinero que posee.

En el caso de Rosalía, su locura se opone a la tacañería de Bringas, pero el apego que siente por las prendas de vestir lujosas es paralelo al de su esposo por las monedas y billetes. Tubert propone una interpretación psicológica del protagonismo que cobran los trapos en la vida de Rosalía. Ve en la marquesa de Tellería y en la reina Isabel II figuras maternas con quienes la Pipaón pretendería restablecer un vínculo perdido durante su infancia y en las telas, el instrumento que posibilita aproximarse a ellas. Apoya su opinión en el análisis del trato que Rosalía e Isabelita se dan mutuamente: «Si esta niña es un espejo literario de Rosalía, podríamos inferir que ésta se hallaba situada en una posición de rivalidad y enfrentamiento con respecto a su propia madre; que se sentía traicionada y resentida por su exclusión de la pareja parental»<sup>144</sup>. No es de la misma opinión Montesinos para quien Rosalía «se

<sup>144</sup> Silvia Tubert, «Rosalía de Bringas: el erotismo de los trapos», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, nº 4 (1997), p. 383.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

caracteriza por una absoluta amencia» ya que en su mente anima solamente «una vanidad que nada justifica. Deformación mental que el autor atribuye a la caquexia española»<sup>145</sup>. El presente estudio se suma a esta última interpretación puesto que ni en *Tormento* ni en *La de Bringas* se advierte que el propósito del autor sea dar una explicación a la monomanía de Rosalía a través de conflictos familiares infantiles. La prioridad del personaje no consiste en llenar un vacío emocional creado durante sus primeros años de vida sino en alcanzar una posición social superior a la que ostenta. Prueba de su clara intención son las lamentaciones que expresa en *Tormento* acerca de la imposibilidad de casar a su hija con Agustín Caballero, acaudalado indiano, debido a su gran diferencia de edad: «Rosalía miraba con tristeza a su niña, mientras le ataba el delantalito y le ponía el sombrero. Hubiera querido la ambiciosa mamá que, por la sola virtud de sus amantes miradas, diera Isabelita milagroso estirón y llegase a casadera antes que Agustín se pusiera viejo» (T. 239). Rosalía sueña con un enlace que le abra las puertas al mundo fastuoso que estima su lugar natural, pues este personaje «tenía un orgullete cursi que le inspiraba a menudo, con ahuecamiento de nariz, evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antepasados» (T. 108). La vanidad no actúa de forma aislada sobre su mente sino que se combina con la ambición. Esto le hace estar especialmente atenta a cualquier objeto suntuoso que aparece en su campo de visión. Puesto que cada domingo visita a Caballero, Rosalía es testigo del progresivo cambio que experimenta la vivienda de este:

Una tarde observó que la casa se había enriquecido con valiosos objetos de capricho y elegantísimos muebles que Agustín [...] había adquirido días antes. Espejos de tallados chaflanes, bronces, porcelanas y cuadritos, amén de una galana sillería de raso rosa, ornaba lo que había de ser gabinete de la desconocida y mitológica señora de Caballero. Quedóse pasmada la de Bringas ante estos primores, y no halló mejor modo de dar alivio a su disgusto que estrenar un hermoso sillón, de inaudita comodidad y amplitud. (T. 263-264)

Cada vez que Rosalía observa las valiosas posesiones que disfrutará la futura esposa de Caballero, la envidia se apodera de ella. Las pasiones que experimenta

<sup>145</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 98.

## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

podrían constituir la causa de su enfermedad mental. Esquirol manifestó que «las afecciones morales provocan la locura: los síntomas que la caracterizan tienen el sello de las pasiones»<sup>146</sup>. La obra de este psiquiatra reúne todo el material que había desarrollado durante cuarenta años de trabajo. Se publicó por primera vez en Francia, en 1838. Unas décadas después, los textos médicos proponen nuevos motivos que expliquen la locura como la transmisión hereditaria o la influencia del ambiente en que ha crecido la persona. No obstante, la moral sigue encontrándose entre las explicaciones admitidas por los expertos. Tal es el caso de Juan Giné y Partagás quien, en 1876, exponía: «Entre algunos estados máximos de la pasión y ciertos estados frenopáticos, no siempre es dable descubrir un límite preciso; no es, pues, de extrañar que las pasiones sean frecuentemente el bota-fuego de la locura»<sup>147</sup>. Pese a la importante huella que las pasiones imprimen en la mente de Rosalía, aún queda destacar una última justificación de su enajenación. Se halla en que, como su marido, también se aburre. Mientras que Francisco se entretiene contando sus ahorros, el entusiasmo de Rosalía solo se despierta cuando entra en contacto con admirables prendas de vestir: «Antes que vender al economista el secreto de sus compras, que eran tal vez el principal hechizo de su vida sosa y rutinaria, optaba por [...] arrancarse aquellos pedazos de su corazón que se manifestaban en el mundo real en forma de telas, encajes y cintas» (B. 144).

En relación a los síntomas que alertan a los lectores del estado mental de Rosalía, las sospechas comienzan en *Tormento* con las demostraciones de injustificado resentimiento que manifiesta a Amparo y que cobran mayor fuerza conforme la obra avanza. Por otro lado, comparte con su marido la atrofia de sus sentimientos. Muestra cierta inclinación por su hijo Alfonsín pero rehuye a Isabelita y expresa animadversión hacia su esposo. No perdona a Francisco que a pesar de tener bastante dinero guardado no emplee este para satisfacer sus caprichos. El propio Bringas parece ser consciente de la rigidez económica a la que somete a su mujer. En *La de Bringas*, tras quedar ciego, se siente agradecido por los cuidados que

<sup>146</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, *op. cit.*, p. 10.

<sup>147</sup> Juan Giné y Partagás, *op. cit.*, p. 226.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

le da Rosalía. Solo entonces propone: «Cuando me ponga bueno, te compraré un vestido de *gro*, y para el invierno, si sigo bien, tendrás uno de terciopelo. Es preciso que te luzcas alguna vez, no con los regalos de la Reina y de las amigas, sino con el producto de mi economía y de mi honrado trabajo» (B. 207). En cuanto a Isabelita, el narrador destaca que era «un reloj de repetición, y en su presencia era forzoso andar con mucho cuidado, porque en seguida le faltaba tiempo para ir con el cuento a su papá» (B. 198). Por este motivo, Rosalía se esfuerza por mantener a su hija alejada del *Camón*, espacio donde comete la mayor parte de actos subversivos al orden bringuístico. De hecho, cuando acepta dar un préstamo a la marquesa de Tellería, «se extendió y firmó el contrato en la *Furriela*, con todas las precauciones necesarias para que Isabelita, que andaba husmeando por allí, no se enterase de nada» (B. 209). Por último, la mayor prueba de su enajenación consiste en su reacción tras la visión de objetos hermosos. En *La de Bringas*, al ver una magnífica manteleta que le muestra el dependiente de *Sobrino Hermanos*, los sentidos de Rosalía se activan con tal intensidad que llega a desvariar y creer que siente su tacto sobre sus hombros: «Rosalía hubo de sentir frío en el pecho, ardor en las sienes, y en sus hombros los nervios le sugirieron tan al vivo la sensación del contacto y peso de la manteleta, que creyó llevarla ya puesta» (B. 98).

Con independencia de la idea fija que ocupa la mente de cada uno de los cónyuges, cabe afirmar que ninguna de ellas resulta beneficiosa para el matrimonio o para el progreso de la familia: «Rosalía's way of life is damaged irreparably because she and her husband have tried to live by values irrelevant to their real personal needs —she as an actively deluded social climber, he as a passively neuròtic conformist»<sup>148</sup>. Sin embargo, la fuerza de sus pensamientos obsesivos es tal que dominan por completo el comportamiento de ambos. Al estudiar el tipo de monomanía de los Bringas, Montesinos afirma: «envuelto en un drama humano angustioso, a veces repulsivo, vamos a contemplar un caso, admirablemente estudiado, de locura crematística, la de los cursis»<sup>149</sup>.

<sup>148</sup> Nicholas G. Round, «Rosalía Bringas' Children», *Anales Galdosianos*, VI (1971), p. 48.

<sup>149</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 98.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

La alienación de estos cursis constituye el motor de la narración en *La de Bringas*. Allí las fuerzas opuestas de Francisco y Rosalía chocan y repercuten entre sí. Pese a que sus monomanías se asimilan en tanto que giran en torno a la posesión de riquezas, él dirige su vida bajo el mandato de conservar lo que posee mientras que ella no logra sentirse realizada sin consumir. De un lado la ambiciosa esposa se siente limitada por el prurito ahorrador de su marido. Lejos de someterse, su voluntad busca el modo de lograr sus objetivos. Entonces comienza a engañar a su esposo, a robarle e incluso a usar su propio cuerpo como moneda de cambio. Bringas no puede ejercer su exhaustivo control de la economía doméstica una vez que pierde la vista. Conocedor de la debilidad de Rosalía, comienza a temer y a desconfiar. En una ocasión en que ella se pasea por el hogar con una bata de seda recién compuesta sus sospechas se materializan: «por cierto que si no me engaña esta pícara retina enferma, tienes puesta una bata de seda...» (B. 160). Rosalía lo niega y la realidad se torna incertidumbre para el marido que, ciego y obsesionado, cada día se muestra más neurótico. Por su parte, la esposa contraerá cada vez deudas mayores. El miedo a confesar lo sucedido a su marido le lleva a perder la oportunidad más honrada que tiene de saldar sus cuentas pendientes. En un momento de desesperación, intenta conseguir el dinero que necesita entrando en relaciones románticas con Manuel Pez. Sin embargo, acaba descubriendo que se ha entregado de balde. De todo esto se puede concluir que los comportamientos maniáticos y miedos de Francisco influyen en las decisiones que toma Rosalía y viceversa.

En *Tormento*, la locura del matrimonio cumple un papel diferente. La monomanía de Francisco pasa desapercibida frente a las constantes manifestaciones de celos y envidia de su esposa. Ambos se equiparan en el fuerte deseo de aparentar que poseen la casa con más valía de Madrid. Por ello se puede afirmar que una de las principales funciones de su enajenación en esta novela es subrayar su naturaleza cursi. No obstante, en el caso de Rosalía su manía tiene una implicación mayor en la trama de la obra. La esposa de Francisco representa al tipo de mujer que Agustín Caballero detesta por su frivolidad, falta de sensatez y desmesurado consumismo. En una carta que escribe a un amigo manifiesta:



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Querido Claudio, pongo en tu conocimiento que el señorío de esta tierra me revienta. Las niñas estas, cuanto más pobres, más soberbias. Su educación es nula: son charlatanas, gastadoras, y no piensan más que en divertirse y en ponerse perifollos. En los teatros ves damas que parecen duquesas, y resulta que son esposas de tristes empleados que no ganan ni para zapatos. [...] Las pollas no saben hablar más que de noviazgos, de pollos, de trapos, del tenor H, del baile X, de *álbums* y de la última moda de sombreros... (T. 256-257)

Las palabras de Caballero podrían servir para describir a Rosalía cuyos pensamientos giran siempre en torno a encuentros sociales y trajes hermosos. Su monomanía hace de ella el contrapunto de Amparo que, en una de sus conversaciones con Caballero, se define a sí misma como una mujer humilde y juiciosa: «lo que me gusta es la tranquilidad, el orden, estarme quietecita en mi casa, ver poca gente, tener una familia a quien querer y quien me quiera a mí, gozar de un bienestar medianito y no pasar tantísimo susto por correr tras una fortuna» (T. 148). El fuerte temperamento de Rosalía domina sobre la apocada Amparo, que pasa la mayor parte de su tiempo en casa de los Bringas cumpliendo órdenes como una sirvienta. Cuando la joven acepta la propuesta de matrimonio de Caballero, la situación parece dar un giro. El primo de Francisco quiere que Rosalía cuide de su futura esposa y la ayude en los preparativos de la boda. El estatus social de Amparo cambia pero solo de manera superficial porque Rosalía sigue creyéndose con ciertos derechos sobre la muchacha. Cuando llega a su conocimiento la relación entre Amparo y Pedro Polo, ve en esto la oportunidad perfecta para acabar con un romance que no soporta. Por eso interviene en el noviazgo. Después de la última visita que Amparo hizo a Pedro Polo, la joven llega a casa de los Bringas llena de miedo e incertidumbre sobre si habrá sido descubierta o no. Rosalía no tarda en sacar a relucir el tema provocando un hondo pesar en la muchacha. La vergüenza por no haberse sincerado con Caballero le lleva al desmayo y la parálisis. Rosalía le ordena marchar a su casa y añade: «De seguro irá Agustín a verte en cuanto sepa que estás mala...» (T. 359). Sin embargo, cuando se entrevista con Caballero y él manifiesta su deseo de visitar a Amparo, Rosalía le disuade: «Vete a tu casa y no te muevas de allí, que la





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

misma Amparo irá a verte y a pedirte perdón... Así al menos me lo ha prometido» (T. 378). Guiada por los celos y la envidia, Rosalía trata de manipular a los enamorados. Le resulta fácil conseguirlo con la tímida joven y llega a creer que también domina al primo de su marido. Sin embargo, el indomable indiano toma una decisión inesperada al marcharse a Francia con Amparo.

En cuanto al estado mental de los otros miembros de la familia, el caso del hijo mayor, Paquito, es excepcional pues parece escapar a los dos tipos de enajenación perfilados por los padres y a cualquier otra manifestación de locura. Llama la atención la cantidad de documentos que se pueden encontrar en su despacho. El narrador alude al «fárrago de su biblioteca, papelotes y el copioso archivo de sus apuntes de clase» (B. 73). Pese a que en las obras galdosianas, por influjo cervantino, la lectura practicada por un personaje suele indicar que está loco<sup>150</sup>, no sucede así con Paquito. En opinión de Cabrejas, su función en la novela es la de duplicar al tercer miembro del triángulo amoroso creado por Rosalía, Francisco y don Manuel Pez<sup>151</sup>. Acerca de este último debe mencionarse que «los innumerables miembros de la familia Pez (la especie zoológica es símbolo de la burocrática) se sienten como peces en el agua en la pecera nacional, donde pescan destinos y favores en el río revuelto de los acontecimientos»<sup>152</sup>. Paquito se va a aproximar más a este

---

<sup>150</sup> En *La sombra*, los libros son el refugio de Anselmo, el lugar donde intenta distraer su mente y olvidar los fatídicos acontecimientos que marcaron su pasado. Como le sucede al protagonista del *Quijote*, la lectura también va a estimular la imaginación de Anselmo. El narrador explica que, tras perder su fortuna, «se había remontado a las alturas del bohardillón, donde encendió una lámpara y se puso a devorar libros noche tras noche sin darse reposo. Pero viendo todos la ninguna substancia de aquel trabajo incesante, encontrábanle cada vez más loco» (S. 16-17). La conexión entre *La sombra* y diversas obras de Cervantes ha sido señalada por Joaquín Casaldueiro, «La sombra», cit., p. 35: «Cardona ha hecho muy bien al enlazar *La sombra* con *El curioso impertinente* (idea fija); la relación con Cervantes me parece evidente: *Quijote* de 1605, incluso *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*, hay alguna frase que recuerda *La fuerza de la sangre*. De manera que parece acertado entender el hábito lector de los personajes galdosianos como un motivo tomado de Cervantes que sirve a Galdós para anunciar el estado mental enajenado de sus creaciones. De hecho, en *La desheredada*, se vuelve a producir un paralelismo entre la protagonista, Isidora, y don Quijote a causa del gusto por la lectura que ambos comparten y los efectos que esta provoca en ellos. La *Sanguijuelera* explica las fantasías de su sobrina diciéndole: «Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas» (D. 110).

<sup>151</sup> Gabriel Cabrejas, «Los niños de Galdós», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, nº 1 (1993), p. 338.

<sup>152</sup> Antonio Ruiz Salvador, «La función del trasfondo histórico en *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, I (1966), p. 59.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

comportamiento que al monomaniaco de sus progenitores. Ya en *Tormento*, muestra ciertas características similares a su amigo Joaquín Pez. Se les puede encontrar a ambos practicando oratoria en el cuarto del joven Bringas pues «habían principiado la carrera de Leyes, y se adiestraban en el pugilato de la palabra, espoleados desde tan temprana edad por la ambicioncilla puramente española de ser notabilidades en el Foro y en el Parlamento» (T. 130). La transmutación de Bringas a Pez culmina cuando es colocado por don Manuel en un puesto en Hacienda. Entonces Paquito puede interpretarse como el doble del «invencible paladín de los despachos»<sup>153</sup>. En oposición al orgullo idealista de su padre, que renuncia a servir al nuevo gobierno al finalizar *La de Brigas*, Paquito «se había dejado contaminar en la Universidad del mal de simpatías por la llamada revolución» (B. 268). La misma inclinación amistosa hacia el cambio político muestra Manuel Pez quien se ha adiestrado en el arte de adaptarse a las circunstancias para sacar partido de ellas:

A Bringas le sacaba de quicio que Pez no estuviera tan indignado como debía esperarse de sus antecedentes. Pero éste, con reposado lenguaje y juicioso sentido, se defendía enalteciendo la teoría de los hechos consumados, que son la clave de la Política y de la Historia. [...] Además, el gran Pez creía que la Unión liberal en la revolución era una garantía de que ésta no iría por caminos peligrosos. Él esperaba tranquilo y cesante, y había dicho a los setembrinos: «Ahora veremos qué tal se portan ustedes. Yo creo que lo harán lo mismo que nosotros, porque el país no les ha de ayudar...» ¡Y qué feliz casualidad! Casi todos los individuos que compusieron la Junta eran amigos suyos. Algunos tenían con él parentesco, es decir, que eran algo Peces. En el Gobierno Provisional tampoco le faltaban amistades y parentescos y dondequiera que volvía mi amigo sus ojos, veía caras pisciformes. Y antes que casualidad, llamemos a esto Filosofía de la Historia. (B. 303-304)

En relación a los hermanos de Paquito, Round encuentra que en el capítulo XL de *La de Brigas* el texto «in setting up an obvious contrast between Alfonsín and Isabelita Bringas, it also comments on the characters of Don Francisco and his

<sup>153</sup> Gabriel Cabrejas, art. cit., p. 338.

## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

wife. There is a constant emphasis on the closeness and similarity of the rowdy, ebullient Alfonsín to his mother and of the possessive, tidy Isabelita to her father»<sup>154</sup>. No es de la misma opinión Cabrejas para quien no hay una identificación clara de Alfonsín con su madre e Isabelita con su padre. Defiende que los niños repiten por igual los comportamientos de ambos progenitores. En el caso de Alfonsín, se asimila a su madre cuando derrumba columnas de objetos diversos que amontona sin orden puesto que esto representa «la destrucción al lado del consumismo»<sup>155</sup>, enfermedad degenerativa de la moral que padece Rosalía. Por otro lado, equipara su gusto por el tráfico de las mudanzas con el cenotafio de Francisco pues ambos elementos presagian la caída tanto del sistema político como de la posición social de la familia. Respecto a Isabelita, inicialmente se identifica con la manía acumuladora de su padre ya que se dedica a guardar pequeños objetos en cajas como si se tratara de un tesoro. No obstante, Cabrejas advierte que su acopio de fruslerías también «alude a Rosalía y su pasión por los mozambique, pelo de cabra, fichú, aigrettes, piqué, que a corto o mediano plazo colmarán su guardarropa»<sup>156</sup>. En lo que coinciden ambos críticos es en subrayar que el comportamiento de los niños durante sus juegos desvela tendencias maniáticas. De ellos destaca sobre todo Isabelita por su debilidad física que acaba afectando a su mente:

Isabelita Bringas era una niña raquítica, débil, espiritada, y se observaban en ella predisposiciones epilépticas. Su sueño era muy a menudo turbado por angustiosas pesadillas, seguidas de vómito y convulsiones, y, a veces, faltando este síntoma, el precoz mal se manifestaba de un modo más alarmante. Se ponía como lela y tardaba mucho en comprender las cosas, perdiendo completamente la vivacidad infantil. (B. 88)

De forma paralela a la función de los niños en *La de Bringas*, los diferentes hogares de la familia también servirán para proyectar el estado mental de Francisco y Rosalía. El vínculo entre estos y la casa que habitan en *La de Bringas* es más

<sup>154</sup> Nicholas G. Round, art. cit., p. 43.

<sup>155</sup> Gabriel Cabrejas, art. cit., p. 339.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 340.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

evidente que en *Tormento* porque el matrimonio pone nombres a las diferentes habitaciones que lo componen. Estas se denominan igual que la salas del Palacio Real: *Gasparini*, *Salón de columnas*, *Saleta*, etc. Con esto el espacio cobra relevancia y el matrimonio denota los altos vuelos de su imaginación vanidosa ya que al tomar estos nombres para sus cuartos están elevando la categoría de su casa a la del Palacio. Sin embargo, el edificio que ocupan en *Tormento* no es menos importante. En él Galdós realiza un significativo juego de luces y sombras con que se transmiten algunos aspectos de la psicología de los personajes. Por tanto, en el presente estudio, se van a considerar dos espacios: la casa en Costanilla de los Ángeles que conocemos a través de *Tormento* y las habitaciones en el segundo piso de Palacio que se describen en *La de Bringas*. No obstante, debe tenerse en cuenta que la familia vivió primero en la calle de Silva y que, al final de *La de Bringas*, se queda sin hogar. De manera que el caso de los Bringas se sitúa en paralelo con el de Isidora Rufete. También estos personajes deambulan por el Madrid del siglo XIX. Aunque en un principio tienen el objetivo claro de aproximarse lo máximo posible al Palacio Real, cuando su historia concluye se hallan en medio de una mudanza sin saber dónde van a vivir o cómo van a mantenerse. Su recorrido a través de *Tormento* y *La de Bringas* denota que son personajes errantes. De ellos destaca Rosalía por su locura crematística que le conduce a modificar sus creencias conservadoras, su comportamiento moralista, fiel e incluso ahorrador, y los roles en el seno de su familia. La esposa de Francisco acabará *La de Bringas* entregándose a las calles, como Isidora, si bien no tan a las claras sino de un modo soterrado. Rosalía toma la decisión de usar su cuerpo para obtener bienes materiales con que cubrir las necesidades de su cesante familia.

### 2.1. COSTANILLA DE LOS ÁNGELES, UN HOGAR PROVISIONAL

El narrador de *Tormento* escoge el día en que los Bringas se mudan de la casa que poseían en la calle de Silva a la que habitarán en Costanilla de los Ángeles para presentar a estos personajes. Comenta al respecto: «Es quizás gran contrariedad que la primera vez que nos encaramos con este interesante matrimonio sea en día tan



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

tumultuoso como el de una mudanza, en medio del desorden de una casa sin instalar y en el seno sofocante de polvorosa nube» (T. 96). Su contrariedad resulta irónica puesto que, al ser el transmisor de la materia novelada, eligió esta circunstancia en lugar de cualquier otra como telón de fondo para la descripción de los personajes. De manera que no se trata de un incómodo azar sino de una decisión premeditada. La imagen alcanza una gran trascendencia si tenemos en cuenta que también la última aparición de esta familia en *La de Bringas* se producirá en medio de otra colosal mudanza. Al detallar el transcurso de ambas, Galdós produce un mismo nivel de «entropía»<sup>157</sup>. En *Tormento*, recurre al amontonamiento de objetos diversos (cuadros, bronce, espejos, guardabrisas, cortinajes) y a palabras que denotan destrozo como «rotura», «rozadura», «deterioros», para insinuar el caos del que Francisco Bringas y su esposa eran víctimas:

La mudanza de una casa en que había tan diversos objetos, algunos de mérito, dos o tres cuadros buenos, bronce, espejos, guarda-brisas y cortinajes riquísimos, que eran despojos de la ornamentación de Palacio, no se hizo sin quebranto ni dificultades. Con mucha razón repetía Bringas la exacta frase de Franklin: «tres mudanzas equivalen a un incendio». Y se ponía nervioso y airado viendo tanta rotura, tanta rozadura y deterioros graves. La suerte era que allí estaba él para componerlo todo. Los carros estuvieron trasportando objetos desde las seis de la mañana hasta muy avanzada la noche. Los zafios y torpísimos ganapanes que hacen este servicio trataban los muebles sin piedad, y todo era gritos, esfuerzos, brutalidades de palabra y de obra. Mientras se efectuaba la mudanza, Bringas desempeñaba por sí mismo funciones augustas, propias de un amo hacendoso. Ayudado de dos personas de su confianza, esteraba y alfombraba la casa. No se fiaba de los estereros asalariados, que todo lo echan a perder y no van más que a salir del paso, haciendo mangas y capirotos. Después de bien sentadas las alfombras (ocupación que tiene la poca

---

<sup>157</sup> Evangelina Rodríguez, «La carnavalización del texto en el teatro clásico: el entremés *La maestra de gracias* de Luis Belmonte», en Manuel Crespillo Bellido y José Lara Garrido (coords.), *Comentario de textos literarios*, España, Universidad de Málaga, 1997, p. 152, explica: «sobre el escenario significaría un grado máximo de desorden y de significación compleja». Este mismo uso se da al término en el presente estudio si bien se aplica al espacio novelesco.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

gracia de presentarnos a este dignísimo personaje andando en cuatro pies), se proponía colocar por sí mismo todos los muebles en su sitio, armar las camas de hierro, colgar lo que debía estar en las paredes, fijar lo útil, distribuir con arte y gracia lo decorativo. (T. 94-96)

El movimiento de los carros transportando objetos en sucesivos viajes desde las seis de la mañana hasta la noche junto con la alusión a «gritos», «esfuerzos» y «brutalidades» evocan la idea de revolución. La descripción de la mudanza con que concluye *La de Bringas* sugiere el mismo revuelo: «El día que salieron, la ciudad alta parecía una plaza amenazada de bombardeo. No había en toda ella más que mudanzas, atropellado movimiento de personas y un trasiego colosal de muebles y trastos diversos» (B. 305).

La entropía que se desprende de estos fragmentos es un reflejo de la que se está produciendo en el interior de Rosalía. En *Tormento*, la nueva vivienda da alas a su ambición. Se esfuerza por hacer ver a otros que no hay casa más hermosa en Madrid que la suya. Su relación con Agustín Caballero conlleva un contacto constante con los lujos que exacerban su imaginación. Ver que Amparo va a conseguir los objetos que ella desea trastorna su sistema nervioso que acaba expresando la honda envidia que padece. Cuando su marido le cuenta que Agustín ha convertido a Amparo en su amante y se ha marchado a Francia con ella, Rosalía estalla: «(Consternada, dándose aire con un abanico, con un pañuelo, con un periódico y con todo lo que encuentra a mano.) A mí me va a dar algo. Parece que se me arrebatara la sangre y que se me sube toda a la cabeza...» (T. 413-414). Explica su indignación subrayando que la situación es inmoral. No obstante, así serán sus propios actos en *La de Bringas*. Por tanto, lo que verdaderamente molesta a Rosalía es que Amparo va a disfrutar de las riquezas de Caballero y que, al irse juntos a Francia, no podrá mangonearlo como era su intención. Por su parte, *La de Bringas* constituye una odisea a través de la cual Rosalía modifica sus creencias anteriores y varía su estilo de vida. Son numerosos los pasajes en que se muestra nerviosa debido al temor a que su marido descubra las deudas que ha contraído o por remordimientos.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

No obstante, las mudanzas sirven a Galdós para algo más que establecer un paralelismo entre el caos que se desprende de ellas y el que experimenta Rosalía en su mente. Como afirma Tubert, sus cambios de casa «anticipan la mudanza psíquica que habrá de operarse en nuestro personaje para poder aproximarse a la realización de sus aspiraciones»<sup>158</sup>. De hecho, el abandono del segundo piso de Palacio coincide con la transformación total de la personalidad de Rosalía. El narrador nos hace partícipes de su cambio:

Para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos, o como quiera llamárseles, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron de cogerla inexperta y como novicia. (B. 305)

Tras describir la mudanza, el narrador de *Tormento* focaliza la atención en el tesón con que Rosalía, Amparo Sánchez Emperador y la criada limpian el hogar. Pese a la satisfacción que despierta en ellas el brillante resultado de sus esfuerzos, el polvo acaba siempre por volver a depositarse. Este hecho cotidiano sirve al autor para establecer una identificación con la lucha moral que se libra en el pensamiento de toda persona:

Ver cómo del fondo general de suciedad iban saliendo en una y otra pieza el brillo y fineza del aseo era el mayor gusto de las tres hembras. El éxito les encalabraba los nervios, y las hacía trabajar con más ahínco y fe más exaltada. El agua negra del cubo arrastraba todo a lo profundo. Así el polvo envuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz; pero, ¡ay!, la tierra lo envía de nuevo, desafiando las energías poderosas que lo persiguen, y esta alternativa de infección y purificación es emblema del combate humano contra el mal y de los avances invasores de la materia sobre el hombre, eterna y elemental batalla en que el espíritu sucumbe sin morir o triunfa sin rematar su enemigo. (T. 98-99)

---

<sup>158</sup> Silvia Tubert, art. cit., p. 374.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Este fragmento alcanza un gran valor en la novela pues está presagiando la ruptura del compromiso entre Amparo y Agustín Caballero. La protegida de los Bringas tiene un carácter temeroso que le impide sincerarse con su prometido acerca de su pasado. Al mismo tiempo, no reúne las fuerzas suficientes para dar la espalda a su anterior amante cuando más necesitado de su ayuda se muestra. La deshonra de haber mantenido relaciones carnales fuera del matrimonio con un hombre de la Iglesia la persigue como la suciedad que vuelve a depositarse tras ser limpiada. Cuando este hecho llega a los oídos de Caballero, la oportunidad de purificarse convirtiéndose en esposa y por ende en una mujer respetable se desvanece. Sin embargo, Agustín no renuncia a ella y decide llevársela a Francia donde no estarán sometidos a las miradas inquisitivas de la conservadora población de Madrid. Pese a que Amparo parece triunfar sobre su pasado, continúa en el papel de amante. Por tanto desde una perspectiva moralista no ha vencido por completo al enemigo.

El desplome de los planes de Amparo es equiparable a la derrota de las aspiraciones sociales de Rosalía en *La de Bringas*. Por ello puede afirmarse que la cita anterior también está aventurando el final de esta otra novela. Desde *Tormento* se evidencia que Rosalía ambiciona bienes materiales al alcance solo de aristócratas y burgueses. Sin embargo, los Bringas pertenecen a esa otra clase social que se ve obligada «por su posición a vestir decentemente, a vivir en una casa de regular aspecto y a otros muchos gastos»<sup>159</sup>. De ahí que Clarín observe que en *Tormento* entramos «en el *interior ahumado* de cierta parte de la clase media de Madrid, donde el espíritu de lo que llaman los franceses *bourgeois* aparece con todos sus elementos cómicos, tristes, desconsoladores»<sup>160</sup>. Los Bringas quieren ser burgueses pero a duras penas consiguen mantenerse y Rosalía realiza grandes esfuerzos para aparentar nobleza y distinción. No finge solo a través de los trajes que compone sino también mediante su altanera actitud. En una de sus visitas a la casa que Agustín Caballero prepara con mimo para su futura esposa, Rosalía trata a Amparo de forma despectiva:

<sup>159</sup> Rafael Mas Hernández, *op. cit.*, p. 28. Toma estas palabras de Carlos M<sup>a</sup> de Castro, *Memoria descriptiva del Ante-proyecto de ensanche de Madrid*, Madrid, Imprenta de don José C. de la Peña, 1860, p. 134.

<sup>160</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 132.





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

Cosas hay aquí, hija, que a ti te han de estar muy mal, porque no tienes aire, vamos, no te cae bien más que el vestidito de merino. ¡Lástima de dinerales que ha gastado Agustín, para que no los luzcas! Lo que es el vestido de faya azul marino, créelo, de buena gana me quedaría con él, aunque fuera dando a mi primo el dinero que le ha costado. Se lo he de proponer... A ti no te va bien ese color, ni sabes tú llevar esas cosas. Parecerá que te han traído de un pueblo y te han puesto lo que no te corresponde. La costumbre, hija, la costumbre es el todo en cuestión de vestir. Ponle a una paleta una falda de raso y no sabrá mover los pies dentro de ella... Luego que te cases, me has de cambiar este alfiler de brillantes por aquel que yo tengo con dos coralitos y ocho perlitas. Es de menos valor que el tuyo, pero a ti te irá mejor. Déjame a mí, que te arreglaré de modo que luzcas algo y sacaré de tu sosería todo el partido que pueda. (T. 306-307)

Pese a los aires de grandeza que exterioriza, Rosalía conoce su verdadera posición social. Por eso siente celos al verse superada en fortuna por Amparo y trata de degradarla. Los Bringas creen que pueden engañar a su círculo social y hacerles creer que poseen más riquezas de las que verdaderamente tienen. Por ello actúan como si su casa en la calle Costanilla de los Ángeles fuera la mejor de Madrid. Durante la visita de doña Cándida a su nuevo hogar, el matrimonio recorre los pasillos prodigando halagos a las habitaciones. El pasaje puede resumirse en las siguientes líneas: «Uno y otro consorte se quitaban alternativamente la palabra de la boca para encomiar su casa, que era única y sin segundo, al decir de ambos» (T. 103-104). Aunque Francisco también manifiesta un orgullo soberbio, Quevedo García se fijó especialmente en los comentarios de Rosalía sobre su vivienda advirtiéndole que estos permiten al autor describir la psicología del personaje:

Galdós la critica, la ridiculiza, es capaz de crear una semblanza de la misma en la que todos los aspectos confluyen en su soberbia, en su altivez, y por ende, en su propio demérito. Hemos visto cómo, en esa ocasión, el escritor ha trabajado esa semblanza de la señora de Bringas gracias al espacio, a esa nueva casa que

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

se presta en enseñar a las visitas sin darles concesiones al aprecio, pues ya ella lo ejerce hasta sus límites<sup>161</sup>.

La ambición, la envidia y la vanidad conducirán a Rosalía a odiar a Amparo pues ve el futuro que sueña para sí reflejado en la oportunidad de la joven. No cree justo que alguien a quien considera inferior por ser hija de un portero (*T.* 109) pueda tener acceso a tanto lujo mientras que ella ha de conformarse con los regalos ocasionales de Caballero. Los avatares vividos en *Tormento* preparan al personaje para una eclosión futura. Al inicio, representa la hipocresía social pero conforme la obra avanza se conoce su mezquindad. Hacia el final, el desequilibrio que los objetos suntuosos originan en su mente resulta notorio. Después de que Agustín rechace casarse con Amparo y dé la noticia de que viajará a Burdeos, Rosalía cree que podrá manipularlo a su antojo tras su viaje. Esta idea le lleva a fantasear con todas las riquezas que conseguiría a través de él:

«Es nuestro — pensaba — es nuestro...» Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil, los sombreros más elegantes, las últimas novedades parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias. Y esta grandiosa visión, estimulando dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo. (*T.* 400)

Esta enumeración de objetos opulentos cuya imagen vuelve febril el cerebro de Rosalía se tornará rasgo recurrente en *La de Bringas* para manifestar tanto el tipo de locura que padece como los momentos en que más adolece de ella. Algo similar sucede con las emociones malsanas que la esposa de Francisco siente en *Tormento*. Constituyen el caldo de cultivo para los cambios de comportamiento y pensamiento que experimenta en *La de Bringas*. Rosalía parte de una personalidad moralmente

---

<sup>161</sup> Francisco Juan Quevedo García, «El espacio novelesco como medio de conocimiento», en Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Simposio «Didáctica de Lenguas y Culturas»*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993, p. 123.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

conservadora que le lleva a criticar duramente a su primo y a Amparo cuando estos se marchan juntos a Burdeos. Tras recibir la noticia, dice: «Tan atroz inmoralidad me aturde, me anonada, me enloquece...» (T. 414). Sin embargo, al comprobar en *La de Bringas* que la relación romántica fuera del matrimonio le pondrá en contacto con los bienes materiales que anhela, su moral se desvanece. Es más, después de que la revolución estalle y su marido pierda su empleo, Rosalía encuentra en esta desafortunada situación el modo de justificar sus actos. Piensa que ha de encargarse de mantener a su familia y que lo conseguirá con el dinero y los objetos lujosos que sus amantes le den. Prueba de esta intención son las palabras finales del narrador: «Quiso repetir las pruebas de su ruinosa amistad, mas yo me apresuré a ponerles punto, pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en el caso de serlo» (B. 305). Al contrario que Amparo, quien consigue superar la oscuridad de su pasado al vivir junto a Caballero, Rosalía fracasa. *La de Bringas* es la historia de la caída de un gobierno y una familia pero sobre todo de una mujer. Sin embargo, puede afirmarse que «su espíritu sucumbe sin morir» (T. 99) pues en el adulterio encuentra la manera de mantener económicamente a su marido e hijos. El tomar conciencia «de su papel de piedra angular de la casa» (B. 305) trae como consecuencia su empoderamiento a través de la relación erótica-material. En la sociedad española del siglo XIX el acceso de la mujer al dinero dependía de que el marido se lo proporcionase o bien de que pidiera un crédito. En contados casos, tenían posesiones debido a que descendían de familias nobles. La otra vía que encontraba la mujer para disponer de un dinero propio se alejaba de la honradez pues consistía en la prostitución:

Según ya hemos indicado, excluyendo el «monjío», las mujeres de las clases populares sólo tenían dos opciones decentes, no necesariamente incompatibles entre sí, en aquel principio de la modernización de la sociedad española: el matrimonio y el trabajo manual (que, exceptuando el servicio, era poco abundante todavía). Trabajase o no fuera de casa, la mujer casada pobre no tenía, por supuesto, acceso a las mercancías de consumo suntuario; su consumo se limitaba a la compra de los productos necesarios para la subsistencia de la

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

familia y, normalmente, trabajase ella o no fuera de casa, el dinero para las compras le llegaba a través de la distribución que de él hacía el marido. Por lo que respecta a la pequeña burguesía y grupos sociales algo más altos, la opción femenina prácticamente única era el matrimonio. En estos casos la dependencia era todavía más clara: puesto que la mujer no ganaba dinero, éste sólo podía venirle del marido, tanto para las compras familiares como para su propio consumo suntuario (si es que lo practicaba). En las esferas más altas de la clase dominante ha de encontrarse a menudo el caso en que, dada una aproximada igualdad de fortuna entre marido y mujer, la mujer tendrá su dinero propio para sus gastos propios. Es evidente, por tanto, que cuanto más arriba se encontraba en la escala social, mayor era el «crédito» de la mujer, tanto si tenía fortuna propia como si el dinero le venía del marido. Pero salvo la excepción de la mujer con fortuna propia —así como salvo la excepción de las prostitutas—, la constante es que, para llegar a la mujer, las mercancías habían de pasar directa o simbólicamente, por el hombre, que es quien controla el dinero. [...] Al estar así la mujer al margen de la relación directa con la mercancía, sólo puede acceder a ella sin pasar por el hombre estableciendo una relación de *crédito*.<sup>162</sup>

La esposa de Bringas no obtiene buenos resultados cuando establece relaciones de crédito. La marquesa de Tellería no le devuelve todo el dinero que le había prestado. Más tarde es la propia Rosalía quien no logra reunir la suma que debe al prestamista Torquemada. Puesto que él no admite prórroga y pondrá a su marido en antecedentes, decide pedir auxilio a Refugio quien aprovecha la situación para humillarla. Ante tales adversidades Rosalía busca un medio más efectivo de obtener beneficios. Si bien no se arroja a la calle decidida a convertirse en una mujer anónima como Isidora, está dispuesta a mantener relaciones fuera del matrimonio a cambio de sustento. La connotación negativa que culturalmente conlleva el acto de prostituirse es acallada en su mente cuando se imagina en el papel de proveedora. Por tanto, el fragmento de *Tormento* en que Rosalía y Amparo limpian una suciedad que no tarda en regresar también está anunciando cómo acabará la historia de la protagonista en *La de Bringas*. Rosalía cede a la tentación de obtener objetos que le

<sup>162</sup> Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, introducción a *La de Bringas*, ed. cit., pp. 33-34.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

apasionan pero su espíritu «sucumbe sin morir» porque extrae algo positivo de su comportamiento inmoral.

Esta metáfora en que Galdós identifica la «alternativa de infección y purificación» que supone la limpieza del polvo con «el combate humano contra el mal» (T. 99) se asimila al juego de luces y sombras que se produce en el interior de la casa en Costanilla de los Ángeles. El pasaje en que más se recurre a este elemento se da cuando Agustín se propone confesar sus sentimientos a Amparo. La campana de la puerta interrumpe su conversación y la joven va a abrir. A su regreso Agustín y ella «se encontraron en el pasillo, junto al ángulo del recibimiento, *oscuro como caverna* [cursiva mía]» (T. 242). Al asimilar la propuesta, la joven siente una gran emoción difícil de contener. Decide refugiarse en el cuarto de costura donde acepta casarse con él si bien teme que su petición se deba a un estado de alucinación. Agustín no tiene tiempo de responder. Una luz repentina le hace enmudecer:

Pero en aquel instante entró en la habitación un testigo indiscreto. Era una *claridad* movible que venía del pasillo. Prudencia pasaba con la *luz* del recibimiento en la mano para ponerla en su sitio. Ambos esperaron. La *claridad* entró, creció, disminuyendo luego hasta extinguirse, remedo de un día de medio minuto limitado dentro de sus dos crepúsculos. Callaban los amantes, esperando a que fuera *otra vez de noche*; pero como Amparo sospechase que la moza había mirado hacia el interior de la *obscura estancia*, salió [cursiva mía]. (T. 244)

Tras este contratiempo, ambos se trasladan al comedor donde esperan la llegada de la señora. Rosalía «no bien puso el pie en el comedor, empezó a soltar regaños por aquella boca: había tufo en la luz del recibimiento; estaba el comedor *oscuro como boca de lobo* [cursiva mía]» (T. 246). El espacio es lóbrego allí donde van los enamorados. Esto les permite sentirse resguardados. La única luz que se menciona pertenece al recibidor pero es sostenida por la criada para alumbrarse por toda la casa. Amparo teme esta lámpara porque con ella Prudencia puede descubrirlos. Su miedo a la luz es equiparable al que sentirá ante la idea de que Agustín conozca su pasado con Pedro Polo. Por otro lado su preferencia por los

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

espacios sombríos puede simbolizar que está cómoda permaneciendo en las sombras, esto es, en un segundo plano pues este es el papel al que Rosalía la ha acostumbrado. El comedor, el pasillo y la sala de costura además de ser espacios mal iluminados son umbrales para Amparo y Agustín ya que posibilitan el encuentro de ambos:

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura* vital. La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente en forma implícita. En las obras de Dostoievski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él —de la escalera, del recibidor y del corredor—, así como los cronotopos que los continúan —de la calle y de la plaza pública—, son los principales lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre.<sup>163</sup>

Es en la sala de costura donde Amparo acepta casarse con Caballero: «No tengo nada que oponer —repuso ella con vivacidad—. Soy una pobre, soy libre, y usted, el hombre más generoso del mundo por haberse fijado en mí, que no tengo posición ni familia, que no soy nada...» (T. 243). El compromiso implica la ruptura de la rutina vital de Amparo ya que va a abandonar sus tareas como sirvienta de los Bringas para comenzar los preparativos de la boda. Sin embargo, también trae como consecuencia el despertar de una crisis de conciencia. Una nota de Pedro Polo le hará recordar su pasado y temer que su secreto llegue al conocimiento de su futuro esposo. Amparo siente que está engañando a Caballero pues él ha forjado una imagen idealizada de ella que concluiría si confesara su romance anterior. Esta sala tiene más importancia en la novela que el comedor o el pasillo porque no solo es un umbral

<sup>163</sup> Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 399.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

para Amparo sino también para Rosalía. En este lugar pasan la mayor parte del tiempo. Cuando doña Cándida visita a los Bringas, Rosalía comenta: «En este cuarto es donde tengo mi costura, y aquí estaremos todo el día Amparo y yo» (T. 104). Algunas de las conversaciones más significativas entre estos dos personajes femeninos se dan aquí. En la habitación Rosalía guarda las telas que son su posesión más preciada y realiza la labor que más le agrada: confeccionar prendas con las que satisfacer su vanidad. Todo ello convierte este rincón del hogar en un espacio íntimo donde se siente cómoda. Su personalidad dominante aflora aquí más que en ninguna otra parte de la casa pues:

La conciencia de estar en paz en un rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. [...] Ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser.<sup>164</sup>

De ahí que Rosalía muestre los peores defectos de su carácter soberbio sin tapujo alguno en este lugar. Al principio de *Tormento* aprovecha las horas de costura para apremiar con despotismo a Amparo para que se una a la Iglesia. Se jacta de tener sobrada habilidad para influir sobre Agustín. Con ello delata su tendencia a las artimañas y manipulaciones. Caballero llega durante la conversación. Entonces se dirige a él con el mismo tono autoritario que usa con Amparo. Además critica con desdén a su criada porque tarda en ir a abrir la puerta. El episodio expone los objetos que se hallan en la sala y la manera en que están dispuestos. Estos sirven de apoyo a la descripción de Rosalía que Galdós ha ido configurando pero también informan de aspectos de su personalidad que no se muestran de forma directa:

«Oye, tú... se me ha ocurrido otra idea feliz... Hoy estoy de vena. Si te decides por el monjío, me parece que no necesitamos molestar a *la Señora*, que hartas pretensiones y memoriales de necesitados recibe cada día, y la pobrecita se aflige por no poder atender a todos. ¿Sabes quién te puede dar el dote? ¿No se te

---

<sup>164</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 172.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

ocurre? ¿No caes?... El primo Agustín, que está siempre discurrendo en qué emplear los dinerales que ha traído de América. Yo se lo he de decir con maña, a ver qué tal lo toma. Es la flor y nata de los hombres buenos; pero como tiene esas rarezas, hay que saberle tratar. Siendo tan dadivoso, no se le puede pedir nada a derechas. Es desconfiado como todos los huraños, y a lo mejor te sale con unas candideces que parece una criatura. Hay que ser, como yo, buena templadora de gaitas para sacar partido de él...Ya ves, ayer me regaló un magnífico sombrero... Todo porque me vio afanadísima arreglando el viejo, y me oyó renegar de mis pocos recursos... Como tú ayudes, tendrás la dote... Me parece que es él quien llama... Hoy quedó en traerme billetes para el Príncipe... Y esa calamidad de Prudencia no oye... ¡Prudencia!... Tendrás que salir tú... No, ya va a abrir esa acémila... Es él... ¿No lo dije? Buenos días, Agustín. Pasa, da la vuelta por allí. Pégale un puntapié a la cesta de la ropa. Ahora una bofetada a la puerta. Aproxima el baúl vacío. Aparta ese mantón que está sobre la silla. No te quites el sombrero, que aquí no hace calor». Esto pasaba en el cuartito de la costura, el cual era además guardarropa de Rosalía y estaba lleno de armarios y perchas, con cortinas de percal que defendían del polvo los montones de faldas y vestidos. Baúles enormes ocupaban el resto, dejando tan poco sitio para las personas, que estas, al entrar y al salir, tenían que buscarse un itinerario y muchas veces no lo encontraban. (T. 116)

Llama la atención el baúl vacío que Agustín debe aproximar por orden de Rosalía. Dice Bachelard que «el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta»<sup>165</sup>. El baúl por su condición de recipiente comparte esta misma simbología. En *Tormento*, la locura crematística de Rosalía aún permanece en secreto pues solo manifiesta crisis nerviosas producidas por sus celos. Quizá por este motivo el baúl se encuentre vacío denotando que Rosalía todavía no esconde nada a Francisco. Sin embargo, parece más probable que simbolice la mente desocupada de Rosalía pues no tiene preocupaciones cotidianas ni inquietudes espirituales. Lo único que pone su inteligencia a trabajar y enciende una chispa en su ser es el deseo de despertar la admiración de los demás. De hecho, en

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 111.





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

*Tormento*, su mayor objetivo consiste en llegar a vivir algún día en el segundo piso de Palacio. Ve en esto una oportunidad de aproximarse a la aristocracia lo que alimentaría su amor propio y le produciría la ilusión de haber aumentado la distancia social respecto de la clase proletaria. Por tanto la vanidad, que además de «presunción» es «ficción de la fantasía»<sup>166</sup>, orquesta las decisiones de este personaje.

Junto a los numerosos armarios y baúles el narrador menciona la existencia de cortinas de percal con que Rosalía protegía sus vestidos. Cirlot expone que «apartar cortinas, desgarrar velos o vestiduras, despojarse de diademas, mantas o pulseras es avanzar hacia una interioridad»<sup>167</sup>. Nada de eso sucede en este fragmento donde las cortinas permanecen bien cerradas impidiendo que el polvo afecte a los montones de faldas y vestidos. Puesto que actúan para ocultar el tesoro máspreciado de Rosalía, puede afirmarse que la interioridad del personaje se conserva impenetrable. En *Tormento* aún no se han advertido las consecuencias del poder que la ambición ejerce en ella. De ahí que las telas se encuentren bien guardadas a pesar del desorden que se aprecia en la sala. En cambio, en *La de Bringas*, donde su vanidad ha tomado el control de su conciencia, los vestidos están a la vista: «Un día, don Francisco volvió de la oficina antes de lo que acostumbraba, y sorprendió a Rosalía en lo más entretenido de su trabajo, funcionando en el *Camón*, como si éste fuera un taller de modista [...]. Más que taller, parecía el *Camón* la sucursal de *Sobrino Hermanos*» (B. 119).

Galdós suscita en la imaginación de los lectores la idea de un laberinto cuando los personajes tienen que buscar un itinerario para entrar en la sala de costura. A veces ni siquiera logran encontrarlo. Sobre este símbolo Cirlot expone: «el laberinto posee una cualidad atrayente, como el abismo [...] simboliza el inconsciente, el error»<sup>168</sup>. Rosalía pasará del intrincado cosmos que es para ella el cuarto de costura en Costanilla de los Ángeles a otro similar en el segundo piso de Palacio. En este último, el *Camón*, los lectores conocen muchas de sus faltas. Aquí

<sup>166</sup> RAE, «Vanidad» [en línea]: *Diccionario de la lengua española*, [Madrid]: RAE, <<http://dle.rae.es/?id=bL2DcMA>>, [Consulta: 29 dic. 2017].

<sup>167</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 153.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 273-274.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

firma el contrato para prestar dinero a la marquesa de Tellería aunque sabe que su marido no lo aprobaría. También le sirve de escondite ya sea para preparar los billetes falsos con que sustituirá a los guardados por Francisco en su caja fuerte o para abrir el sobre donde espera encontrar dinero de su amante Manuel Pez. Finalmente, Rosalía acabará cayendo en un laberinto mayor: las calles de Madrid. Al final de *La de Bringas*, el narrador la ve en la plaza de Oriente y comenta que «de sus ojos elocuentes se desprendía una convicción orgullosa, la conciencia de su papel de piedra angular de la casa en tan aflictivas circunstancias» (B. 305). En el transcurso de *Tormento* y *La de Bringas* Rosalía se ve progresivamente seducida por la inmoralidad como camino fácil y rápido para obtener lujos. De ahí que su historia, como la de Isidora, termine «en el voraginoso laberinto de las calles» (D. 500), sin hogar y dispuesta a comerciar con su cuerpo. Su atracción hacia este abismo se simboliza con el caos de los cuartos de costura, de las casas durante los periodos de mudanza y del propio Madrid cuando estalla la revolución. Por su desorden y confusión tienen la apariencia de laberintos y poseen el mismo significado.

La casa en Costanilla de los Ángeles también es relevante por su ubicación. Durante la visita de doña Cándida, Rosalía enumera las ventajas de residir en el centro de la ciudad y critica los barrios periféricos. En la época en que se ambienta *Tormento*, Madrid estaba experimentando un proceso de ampliación<sup>169</sup> al que Rosalía hace referencia cuando compara su hogar con las viviendas para personas adineradas que se estaban construyendo más allá de la plaza de toros. El espacio urbano tiene tanta importancia en las obras galdosianas como los espacios interiores. Al estudiar la implicación de este elemento en *Misericordia*, Sábada Alonso observa que Galdós

<sup>169</sup> Ángeles Ezema Gil, «La invención del espacio en un cuento “maravilloso” galdosiano: el Madrid de *Celín*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), p. 621, dice: «Los proyectos para el ensanche del núcleo urbano de Madrid arrancan del Proyecto de mejoras generales de Madrid de Mesonero Romanos, que se suma a otros escritos del mismo autor sobre la reforma de la capital, y continúa con el de Carlos María de Castro en 1860, para terminar con el de Arturo Soria en 1894 (Ciudad Lineal). El plan Castro es, sin duda, el más relevante para el periodo que nos ocupa, y se traduce en un trazado en cuadrícula, con las calles orientadas en dirección Norte-Sur y Este-Oeste, y en una zonificación de la ciudad, que implica una separación de clases». Puesto que la historia narrada en *Tormento* sucede a finales de 1867 y principios de 1868, analizar la localización de la casa de los Bringas en esta obra implica considerar los cambios que se realizaron en la ciudad a raíz del plan Castro.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

aprovecha «algo tan evidente para los madrileños del fin de siglo como es la polaridad Norte-Sur que se percibe en su ciudad y que es sintomática de una escisión clara en el plano social y económico entre las gentes»<sup>170</sup> para describir a sus personajes. Este instrumento caracterizador también es utilizado en *Tormento*:

—Porque a mí, querida Cándida, que no me saquen de estos barrios. Todo lo que no sea este trocito no me parece Madrid. Nací en la plazuela de Navalón y hemos vivido muchos años en la calle de Silva. Cuando paso dos días sin ver la plaza de Oriente, Santo Domingo el Real, la Encarnación y el Senado, me parece que no he vivido. Creo que no me aprovecha la misa cuando no la oigo en Santa Catalina de los Donados, en la capilla Real o en la Buena Dicha. Es verdad que esta parte de la Costanilla de los Ángeles es algo estrecha; pero a mí me gusta así. Parece que estamos más acompañados viendo al vecino de enfrente tan cerca, que se le puede dar la mano. Yo quiero vecindad por todos lados. Me gusta sentir de noche al inquilino que sube; me agrada sentir aliento de personas arriba y abajo. La soledad me causa espanto, y cuando oigo hablar de las familias que se han ido a vivir a ese barrio, a esa Sacramental que está haciendo Salamanca más allá de la Plaza de Toros, me da escalofrío. ¡Jesús, qué miedo! Luego, este sitio es un coche parado. ¡Qué animación! A todas horas pasa gente. Toda, todita la noche está usted oyendo hablar a los que pasan, y hasta se entiende lo que dicen. Créalo usted, esto acompaña. Como nuestro cuarto es principal, parece que estamos en la calle. Luego, todo tan a la mano... Debajo, la carnicería; al lado, ultramarinos; a dos pasos, puesto de pescado; en la plazuela, botica, confitería, molino de chocolate, casa de vacas, tienda de sedas, droguería; en fin, con decir que todo... No podemos quejarnos. Estamos en sitio tan céntrico, que apenas tenemos que andar para ir a tal o cual parte. Vivimos cerca de Palacio, cerca del Ministerio de Estado, cerca de la oficina de Bringas, cerca de la capilla Real, cerca de Caballerizas, cerca de la Armería, cerca de la plaza de Oriente... cerca de usted, de las de Pez, de mi primo Agustín... (T. 105-106)

---

<sup>170</sup> Soraya Sábada Alonso, art. cit., p. 65.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Los espacios citados por Rosalía conforman el centro de la ciudad madrileña. En la época en que Galdós compuso *Tormento* no era la zona de la urbe preferida por sus habitantes para vivir. De hecho, «en el siglo XIX, el centro se ve abandonado por el éxodo poblacional y económico hacia los ensanches»<sup>171</sup>. No obstante, conserva un halo de prestigio por englobar los edificios destinados al gobierno de la ciudad, así como eminentes iglesias y célebres plazas. Esto convierte la zona centro en un espacio digno de hospedar a un matrimonio presuntuoso que gusta de rodearse de personas, objetos y lugares ricos o poderosos. Sin embargo, en aquel momento, existía en Madrid una zona mucho más valorada por aristócratas y burgueses. Se trata del ensanche creado en el sector noreste de la ciudad y que se llamó barrio de Salamanca debido a que allí concentró José de Salamanca su quehacer inmobiliario. En el fragmento de *Tormento* citado con anterioridad, la alusión a unos edificios creados por Salamanca más allá de la plaza de toros no es mera invención de Galdós sino que tiene su correlato en la realidad:

En el período revolucionario, el influyente general Serrano adquiría un hotel a Salamanca, y en los inicios de la Restauración, la figura de Manuel Alonso Martínez promovía en los solares de la antigua plaza de toros la construcción de lujosos palacios, entre los que destacaba el del duque de Abrantes, levantado en 1876. No debe pasarse por alto que los hotelitos construidos por Salamanca en la calle de la «S» eran residencia también de las altas capas de la sociedad.<sup>172</sup>

La economía de los Bringas no es suficiente para adquirir una vivienda en aquella zona tan lujosa. Sin embargo, un lugar en que los vecinos pueden «disfrutar de unas calles perfectamente pavimentadas y acondicionadas, farolas de gas desde el minuto uno y agua corriente en todos los edificios»<sup>173</sup> se corresponde con el ideal de vida que Rosalía ambiciona para sí. Lejos de admitirlo, trata de restar valor a este lugar: «cuando oigo hablar de las familias que se han ido a vivir a ese barrio, a esa Sacramental que está haciendo Salamanca más allá de la Plaza de Toros, me da

<sup>171</sup> Marta Domínguez Pérez y Gemma Vilà Bosqued, art. cit., p. 11.

<sup>172</sup> Rafael Mas Hernández, *op. cit.*, p. 170.

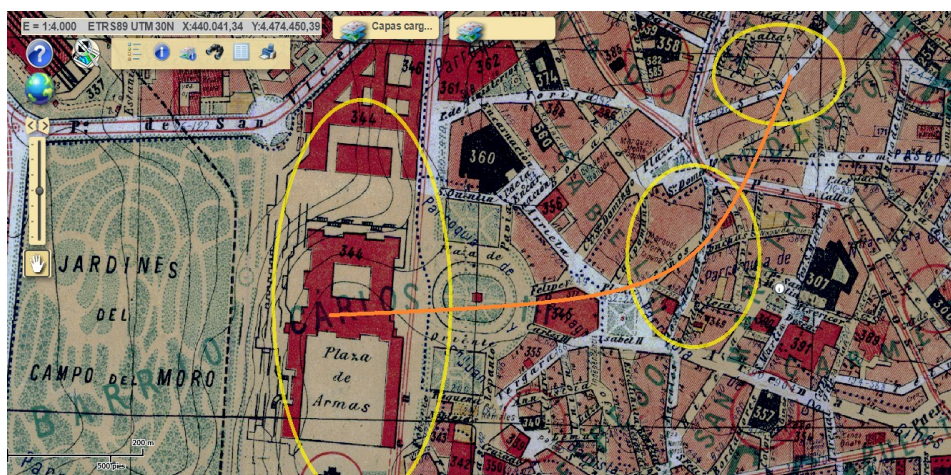
<sup>173</sup> Fernando Vicente Albarrán, art. cit., p. 7.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

escalofrío» (T. 105). En la séptima acepción que el DRAE da al término «sacramental» puede leerse: «en Madrid, cementerio utilizado por una cofradía sacramental»<sup>174</sup>. De manera que Rosalía está desprestigiando la zona al igualarla con un cementerio. Por otro lado, se sirve de la exaltación de las ventajas de su hogar para aparentar que tiene cuanto quiere y que su casa es mejor que esas otras viviendas de ricachos. Entre los elementos que ensalza se encuentra la proximidad de su domicilio a la carnicería, el puesto de pescado, la botica o la casa de vacas. Sin embargo, al asociar su espacio vital con establecimientos tan vulgares Rosalía está destruyendo la imagen distinguida que pretende fabricar sobre su hogar.

En su análisis del espacio urbano en *Fortunata y Jacinta*, Farris Anderson expresa que en la novela se da un «movimiento lineal por la ciudad» realizado «sobre un eje Norte-Sur que pasa por el centro de la ciudad, teniendo por límite norte Cuatro Caminos y por límite sur el río Manzanares»<sup>175</sup>. Si tenemos en cuenta la situación geográfica de todas las casas en que vive la familia de Rosalía, se extrae la conclusión de que el movimiento que realizan los Bringas por el plano de Madrid no es rectilíneo sino curvo<sup>176</sup>:



<sup>174</sup> RAE, «Sacramental» [en línea]: *Diccionario de la lengua española*, [Madrid]: RAE, <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=sacramental>>, [Consulta: 19 ago. 2018].

<sup>175</sup> Farris Anderson, *op. cit.*, p. 15.

<sup>176</sup> La imagen ha sido extraída del geoportal de cartografía y demografía histórica para la ciudad de Madrid: CSIC, HISDI-MAD [en línea]: *Infraestructura de Datos Espaciales histórica de la ciudad de Madrid*, [Madrid]: CSIC, 2013, <<http://idehistoricamadrid.org/VCartografico/index.html>>, [Consulta: 19 dic. 2017]

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Parten de la zona noreste del centro de la ciudad para descender a Costanilla de los Ángeles. Desde este otro punto se desplazan al oeste del casco histórico asentándose en el segundo piso del Palacio. La curva que describen sus mudanzas persigue una meta: convertir el Palacio en hogar de los Bringas. Ya en *Tormento* el narrador advierte de la obsesión de Rosalía cuando informa a sus lectores de que para ella había dos cosas divinas: el Cielo «y lo que en el mundo conocemos por el lacónico sustantivo de *Palacio*. En Palacio estaba su historia, y también su ideal, pues aspiraba a que Bringas ocupase un alto puesto en la administración del Patrimonio y a tener casa en el piso segundo del regio alcázar» (T. 93-94). *La de Bringas* comienza con su sueño cumplido. De manera que *Tormento* constituye un itinerario de aproximación hacia el Palacio. De ahí que las acciones más relevantes para el argumento transcurran en Costanilla de los Ángeles o en la Calle del Arenal, vivienda de Agustín Caballero situada a muy poca distancia de la casa de los Bringas. A penas si aparecen espacios fuera del casco histórico de Madrid. Esto puede deberse a que no solo se narra el romance entre Amparo y Agustín sino que también se prepara a los lectores para una futura novela en que los Bringas serán los protagonistas. Rosalía es un personaje tan fuerte que su perspectiva alcanza una gran relevancia en *Tormento*. Puesto que este personaje dominante tiene sus miras puestas en Palacio, los sucesos que se narran transcurren en espacios próximos a él.

### 2.2. EL PALACIO: DE CASA SOÑADA A HOGAR PERDIDO

Galdós vuelve a asociar la idea del laberinto con Rosalía y su esposo en *La de Bringas* pues «el cuarto capítulo insiste otra vez en un espacio desconcertante e inesperado, cuando el narrador, quien es también un personaje de esta novela, y Pez caminan interminablemente por el Palacio en busca de la residencia de los Bringas, perdidos en corredores interminables y confusos»<sup>177</sup>. La familia ha conseguido su objetivo de vivir en el segundo piso de Palacio lo cual debería implicar un ascenso de su estatus social. No obstante, encontrar su casa resulta muy complicado porque la

<sup>177</sup> Randolph D. Pope, «El espacio de la falsificación en *La de Bringas* de Galdós», en Gabriella Menczel y László Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, p. 42.





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

puerta tiene el número borrado. Cuando Pez y el narrador consiguen llegar a las habitaciones de los Bringas, el segundo comenta: «comprendimos que habíamos pasado por ella sin conocerla, por estar borrado el número» (B. 73). Esta dificultad para hallar la casa denota que no han conseguido progresar tanto como quieren hacer creer. Prueba de que continúan formando parte de la plebe es el comentario despectivo que realiza Pez sobre el pueblo fabricado en los pisos altos de Palacio: «Esto es un barrio popular» (B. 68). Sin embargo, en la breve descripción preliminar que el narrador ofrece sobre el hogar de los Bringas, aparecen adjetivos que contradicen la opinión de Pez pues con ellos se transmite el valor que los habitantes dan a la casa:

Era una hermosa y amplia vivienda de pocos, pero tan grandes aposentos, que la capacidad suplía al número de ellos. Los muebles de nuestro amigo holgaban en la vasta sala de abovedado techo; pero el retrato de don Juan de Pipaón, suspendido frente a la puerta de entrada, decía con sus sagaces ojos a todo visitante: «Aquí sí que estamos bien». (B. 73)

Expresiones como «amplia vivienda», «grandes aposentos» o «abovedado techo» conducen a los lectores a imaginar un edificio magnífico. No obstante, en el fragmento existe un dato disonante: «Los muebles de nuestro amigo holgaban en la vasta sala». Resulta conveniente recordar que «la forma en que se ordenan los objetos en un espacio [...] puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio»<sup>178</sup>. El hecho de que los muebles holgaran en la vasta sala indica que la vivienda carecía del inmobiliario propio de una familia pudiente. El contraste es evidente si comparamos este espacio con la vivienda de Caballero en *Tormento*. Tan solo al inicio de la obra, cuando aún falta mucho para que las salas de su casa dispongan de todos los enseres necesarios, ya son numerosos los muebles que llenan sus habitaciones. Felipe le cuenta a Amparo que «Hay un armario de tres espejos para ropa de señora [...]. Síguele otro armario, lleno de montones de ropa blanca, que el señor trajo de París. [...] Pues también tenemos un cajón de cubiertos de

<sup>178</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 102.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

plata» (T. 175). De manera que el propio narrador de *La de Bringas* desmiente la idea de estar ante un hogar suntuoso cuando insinúa la desnudez de sus salas. Al hablar del estilo que se empleaba desde mediados del siglo XIX para amueblar las casas, el Marqués de Lozoya afirma: «Es el mobiliario de una sociedad de nuevos ricos, más atentos a la magnificencia que al refinamiento»<sup>179</sup>. Aunque los Bringas no son nuevos ricos, su manera de pensar sí es equivalente a la de este grupo social. Creen que por el hecho de vivir en el segundo piso de Palacio ya merecen más respeto y que al decorar su hogar con algunos muebles de gala impresionarán a las personas que los visiten. Su megalomanía les lleva a apodarar las salas de su vivienda con los nombres de las habitaciones de Palacio<sup>180</sup>:

Ignoro si partió de la fértil fantasía de Bringas o de la pedantesca asimilación de Paquito la idea de poner a los aposentos de la humilde morada nombres de famosas estancias del piso principal. Al mes de habitar allí, todos los Bringas [...] llamaban a la sala *Salón de Embajadores*, por ser destinada a visitas de cumplido y ceremonia. Al gabinete de la derecha, donde estaba el despacho de Thiers y la alcoba conyugal, se le llamaba *Gasparini*, sin duda por ser lo más bonito de la casa. El otro gabinete fue bautizado con el nombre de *la Saleta*. El comedor-alcoba fue *Salón de Columnas*; la alcoba-guardarropa recibió por mote *el Camón*, de una estancia de Palacio que sirve de sala de guardias, y a la pieza interior donde se planchaba, se la llamó *la Furriela*. (B. 74)

El número borrado de la puerta principal, causante de que el narrador y Pez tarden más en localizar la casa, respalda la idea de que la familia no ha prosperado demasiado. Esta invisibilidad apunta a dos vías de interpretación compatibles entre sí. De un lado, el número no se ve porque la casa no destaca entre las demás. Su

<sup>179</sup> Marqués de Lozoya, *op. cit.*, p. 268.

<sup>180</sup> Jeffrey S. Zamostny, «El malestar estomacal en *La de Bringas* de Galdós», *Decimonónica*, VII, nº 1 (2010), p. 62, ve en esto una prueba de que Galdós quiso establecer un paralelismo entre la familia Bringas y la situación de la monarquía en 1868: «La correspondencia entre los Bringas y la familia real se hace patente cuando aquéllos se refieren a las habitaciones de su apartamento en el segundo piso del Palacio Real empleando los nombres de las estancias del piso principal». Chad C. Wright, «Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*», *Anales Galdosianos*, XIII (1978), p. 6, realiza la misma identificación entre las familias si bien se apoya en otro símbolo: «This often repeated symbol of the sunset in the novel emphasizes the principal theme, which is the fall of Rosalía de Bringas, and also Isabel II».





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

fachada se confunde con las del vulgo residente allí y resulta imperceptible para las personas de mayor categoría social. Dice Garrido que «el hombre —y, muy en especial, el artista— proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones y objetos del espacio»<sup>181</sup>. Galdós era consciente de este vínculo y dotó con él a sus creaciones. En otras ocasiones, lo transformó en una relación de similitud entre la situación del personaje y el estado en que se encuentra su casa o bien un objeto que posee. Respecto a este punto Montesinos dice: «La casa de Don Francisco, la casa cursi por excelencia, va a ser el módulo que nos permita juzgarlo»<sup>182</sup>. El número de la puerta no es observable del mismo modo que no se aprecia la supuesta procedencia nobiliaria de Rosalía o el poder adquisitivo de Bringas. Por tanto, simboliza la aspiración frustrada del matrimonio por obtener una posición mejor dentro de la jerarquía social.

La otra explicación consiste en que las acciones de Rosalía durante la novela son ocultadas al resto de familiares por lo que se identifican con el número en tanto que no son vistas. En opinión de Cirlot «ser invisible corresponde psicológicamente a la represión, a lo reprimido»<sup>183</sup>. En este sentido, hay muchas facetas de la personalidad de Rosalía que aún no han aflorado en los primeros capítulos de *La de Bringas*. Los sucesos transcurridos en el *Camón* muestran las restricciones que experimenta el personaje. En una ocasión en que se encuentra allí con la marquesa de Tellería meditando sobre cómo hacer un vestido, Bringas llega a casa por lo que «(Recogiendo todo con susto y rapidez)» Rosalía dice «Me parece que siento a Bringas. Son un suplicio estos tapujos...». La respuesta de Milagros no se hace esperar: «su marido de usted parece la Aduana, por lo que persigue los trapos... Escondamos el contrabando» (B. 97). Al funcionar como escondrijo, el *Camón* perpetúa en el interior de la vivienda la idea de represión transmitida por el número borrado de la puerta principal. En la novela hay objetos que tampoco escapan a esta simbología. La caja del dinero que tiene Francisco muestra las consecuencias de su

<sup>181</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 208.

<sup>182</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 121.

<sup>183</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 263.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

contención emocional pues como otros monomaniacos «tiene tendencia al aislamiento, y en presencia de los que le rodean, manifiesta sentimientos de desconfianza»<sup>184</sup>. Incluso en las ocasiones en que accede a que Rosalía saque por sí misma de la caja el dinero suficiente para el gasto diario, «no se descuidaba después [...] en pedir las llaves y guardarlas debajo de su almohada» (B. 206). De igual manera se comporta Isabelita con las cajas que oculta a los pies de su cama y en las que guarda objetos «que eran de una variedad extraordinaria y, por lo común, de una inutilidad absoluta» (B. 253). Protegía su tesoro incluso de su madre «pues ésta se lo descomponía, se lo desordenaba, y parecía tenerlo en poca estima» (B. 254).

Las sombras, que ya ostentaban un papel significativo en *Tormento*, conquistan el hogar de los Bringas en el segundo piso de Palacio favoreciendo el instinto de ocultar actos, pensamientos y objetos que tienen los personajes. Wright advierte que la familia Bringas rehuye toda fuente de iluminación: «The window is a threshold, a divider of space; it allows light to enter from the outside or profane world, while maintaining the privacy and sanctity of the interior world. The denizens of the Palace seem to fear light, or in other words, knowledge»<sup>185</sup>. Como la puerta, la ventana puede considerarse «el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes»<sup>186</sup>. Este último parece ser el caso de Francisco a quien le gustaría que su esposa se mostrase tan ahorradora como él. Se trata del personaje que más rechaza la presencia de luminosidad en el hogar. En una ocasión en que Rosalía pretende encender una lámpara para que su invitado, don Manuel Pez, pueda ver con claridad, Francisco se niega: «Eso es, lamparita para que nos aemos de calor... Dispense usted, señor don Manuel; pero me parece que estamos mejor a oscuras... Paquito, abre toda la ventana. Que entre el aire, aire, aire...» (B. 192). Al crear un ambiente lóbrego, el autor conduce a los lectores a empatizar con el personaje ciego. En la negrura de los espacios interiores no se puede conocer más que los diálogos y el tono con que estos se entablan. Los gestos se silencian porque

<sup>184</sup> Fernando Bravo Moreno, *op. cit.*, p. 16.

<sup>185</sup> Chad C. Wright, art. cit., p.6.

<sup>186</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 261.



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

no hay resplandor que los delate. Por su parte, la ventana implica en Rosalía «la tentación de abrir el ser en su trasfondo». Prueba de ello es el momento en que Manuel Pez la lleva «a la ventana, a la hora del crepúsculo, para admirar la gala y melancolía del horizonte» (B. 210), usa su retórica para ganarse su confianza y expresarle un falso deseo de favorecerla económicamente. Para Rosalía sus palabras «eran como atrasadas deudas de homenaje que el mundo tenía que saldar con ella» (B. 211). Comienza a considerar que en su amigo encontrará el modo de liquidar sus apuros monetarios, así como de aproximarse al mundo fastuoso al que se cree con derecho a pertenecer. Francisco quiere contagiar con su rasgo avaro a sus familiares atrayéndolos hacia su interioridad para que se comporten como él. En cambio, Rosalía anhela expandir aquellos aspectos de su carácter largamente reprimidos. De ahí que el marido pida a su hijo que abra la ventana para que *entre* el aire mientras que la esposa la busca para mirar al *exterior*. En lo que ambos coinciden es en hacer uso de este elemento cuando el día toca a su fin. Hay que recordar aquí las palabras de Cirlot acerca de la simbología de la luz: «Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual»<sup>187</sup>. Francisco la evita del mismo modo que elude las situaciones que le pondrán en el conocimiento de las fechorías realizadas por su esposa. Elige fingir que no sabe nada porque carece de la voluntad necesaria para encarar la situación. En cuanto a Rosalía, prefiere la oscuridad porque envuelta en ella se siente protegida y capaz de llevar a cabo aquellas acciones que sabe equivocadas. Tampoco ella posee la fuerza espiritual necesaria para alejarse de los objetos que la tientan.

De manera que en la casa situada en el segundo piso de Palacio, como en el hogar de *Tormento*, predominan los ambientes sombríos. Sin embargo, al inicio de *La de Bringas* el narrador manifiesta la existencia de espacios bien iluminados. Se trata de unas salas cuyas ventanas dan al Campo del Moro. A través de estas se accede a otras habitaciones donde la luz es tenue porque procede de la puerta y de claraboyas que constituyen fuentes de luminosidad indirectas y por ello menos intensas. Esto da lugar a la división del edificio en dos conjuntos de cuartos bien

<sup>187</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

diferenciados. De un lado están los gabinetes principales que por la orientación de sus ventanas pueden disponer de mucha claridad durante el día. En el otro extremo se encuentran las estancias más tenebrosas de la casa:

Por las ventanas que caían al Campo del Moro entraban torrentes de luz y alegría. No tenía despacho la casa; pero Bringas se había arreglado uno muy bonito en el hueco de la ventana del gabinete principal, separándolo de la pieza con un cortinón de fieltro. Allí cabían muy bien su mesa de trabajo, dos o tres sillas, y en la pared los estantillos de las herramientas con otros mil cachivaches de sus variadas industrias. En la ventana del gabinete de la izquierda se había instalado Paquito con todo el fárrago de su biblioteca, papelotes y el copioso archivo de sus apuntes de clase, que iba en camino de abultar tanto como el de Simancas. Estos dos gabinetes eran anchos y de bóveda, y en la pared del fondo tenían, como la sala, sendas alcobas de capacidad catedralesca, sin estuco, blanqueadas, cubiertos los pisos de estera de cordoncillo. Las tres alcobas recibían luz de la puerta y de claraboyas con reja de alambre que se abrían al gran corredor-calle de la ciudad palatina. Por algunos de estos tragaluces entraba en pleno día resplandor de gas. En la alcoba del gabinete de la derecha se instaló el lecho matrimonial; la de la sala, que era mayor y más clara, servía a Rosalía de guardarropa, y de cuarto de labor; la del gabinete de la izquierda se convirtió en comedor por su proximidad a la cocina. En dos piezas interiores dormían los hijos. (B. 73-74)

Además de advertir sobre la división del hogar en dos partes principales identificadas con la luz y la oscuridad respectivamente, la cita comunica que tanto el marido como la esposa disponen de habitaciones para su recreo. Francisco se ha arreglado un bonito despacho en el hueco de la ventana del gabinete principal mientras que Rosalía posee toda una alcoba para ella sola. Allí guarda tanto su ropa como las telas y vestidos que está componiendo. Esta apropiación por parte de los cónyuges de un lugar de la casa para su uso personal sucedía ya en *Tormento*. Rosalía pasaba la mayor parte de su tiempo en el cuarto de costura junto a Amparo. Por su parte, el marido tenía un gabinete donde arreglaba enseres propios o de personas



## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

conocidas: «En este otro cuartito [...] es donde Bringas tiene todo su instrumental... Esto es un taller en regla» (T. 105). Al igual que en *Tormento*, en *La de Bringas* el matrimonio prefiere refugiarse en la soledad de un espacio íntimo. Francisco consume sus horas en *Gasparini* mientras que su esposa lo hace en el *Camón*:

Desde que mi hombre pudo gobernarse solo y pasar las horas sin sufrimiento, aunque privado de la vista, en su sillón de *Gasparini*, ya le había entrado como una hormiguilla de inspeccionar todo y de disponer y enterarse de las menudencias de la casa... Rosalía, por no oírle, le dejaba solo con Paquito o con Isabelita la mayor parte del día, y pretextando ocupaciones, se daba largas encerronas en el *Camón*, donde nuevamente empezó a funcionar Emilia en medio de un mar de trapos y cintas, cuyas encrespadas olas llegaban hasta la puerta. (B. 214)

El guardarropa de Rosalía es una de las alcobas interiores mal iluminadas. Constituye un umbral puesto que allí «se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, [...] decisiones que determinan»<sup>188</sup> el futuro de Rosalía. El *Camón* resulta negativo porque los cambios que la protagonista planifica en él conllevan un deterioro de su moralidad. Debido a que no posee fuerza espiritual y a que «las tinieblas son símbolo de [...] la perdición»<sup>189</sup>, Rosalía solo puede aparecer en salas oscuras. Esto sucede incluso cuando se mueve en la vivienda de otro personaje. En el capítulo XLVI de *La de Bringas*, Rosalía va a casa de Refugio para pedirle auxilio económico. La tensa situación en que se halla le produce un calor insoportable. Al comunicar su sofoco, Refugio trata de aliviarlo oscureciendo la sala: «Espere usted; entornaré las maderas para que entre menos luz» (B. 281). El despacho de Bringas, en cambio, está muy iluminado por situarse en el gabinete principal. Puesto que tampoco se puede considerar a Francisco un modelo de comportamiento ético, hay que buscar otra explicación al porqué Galdós lo sitúa en el espacio más luminoso. Esta parece encontrarse en la identificación del género masculino con atributos positivos que dominaba el pensamiento de la sociedad decimonónica. Dice Aresti

<sup>188</sup> Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 399.

<sup>189</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 666.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

que «de un lado se situaban el progreso, la ciencia, la educación, el materialismo [...], las nuevas clases sociales, la razón, el futuro, y también la masculinidad. Del otro, la religión, el espíritu, la tradición, la ignorancia, la oscuridad, el pasado, y las mujeres»<sup>190</sup>. Los editores de *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* exponen que la ordenación de los cuerpos en el espacio constituye el fruto de una negociación «que se desarrolla sobre el telón de fondo de las estructuras sociales, económicas, legales y espaciales»<sup>191</sup>. Puesto que entre las finalidades de Galdós se encontraba componer un fiel reflejo de cómo eran dichas estructuras en su época, reproduce en *La de Bringas* tanto la asignación del tipo de espacio privado (taller o sala de costura) según si su personaje es hombre o mujer como los rasgos que estos debían presentar.

Para Rosalía el *Camón* supone lo mismo que para Francisco la caja del dinero, para Isabelita las cajas donde guarda sus fruslerías o para Bachelard los armarios, esto es, «un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera»<sup>192</sup>. La señora de Bringas tan solo deja entrar allí a la marquesa de Tellería y a la modista Eponina por ser sus cómplices en el arreglo de los vestidos que aspira a lucir en sociedad. Aquí se esconde incluso de doña Cándida cuando le llega la esperada misiva de Manuel Pez: «“Abulta poco”, pensó con el alma en un hilo, metiéndose en el *Camón* para abrir el sobre a solas, pues andaba por allí Cándida con cada ojo como una saeta» (B. 272). No obstante, el interés que despierta este lugar no se debe únicamente a las acciones que Rosalía perpetra allí. Puesto que «el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento»<sup>193</sup>, cabe preguntarse de qué manera contribuye el *Camón* a la descripción de Rosalía. La respuesta se halla tras el análisis de los objetos que se encuentran en esta habitación:

<sup>190</sup> Nerea Aresti Esteban, art. cit., p. 371.

<sup>191</sup> Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann, *op. cit.*, p. 17.

<sup>192</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 112.

<sup>193</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 216.

## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

Había allí como unas veinticuatro varas de *Mozambique*, del de a dos pesetas vara, a cuadros, bonita y vaporosa tela que la Pipaón, en sueños, veía todas las noches sobre sus carnes. La enorme tira de trapo se arrastraba por la habitación, se encaramaba a las sillas, se colgaba de los brazos del sofá y se extendía en el suelo para ser dividida en pedazos por la tijera de la oficiala, que, de rodillas, consultaba con patrones de papel antes de cortar. Tiras y recortes de *glasé*, de las más extrañas secciones geométricas, cortados al *bies*, veíanse sobre el baúl, esperando la mano hábil que los combinase con el *Mozambique*. Trozos de brillante raso, de colores vivos eran los toques calientes, aún no salidos de la paleta, que el bueno de Bringas vio diseminados por toda la pieza, entre mal enroscadas cintas y fragmentos de encaje. Las dos mujeres no podían andar por allí sin que sus faldas se enredaran en el *Mozambique* y en unas veinte varas de *poplín* azul marino que se había caído de una silla y se entrelazaba con las tiras de *foulard*. De aquel bonito desorden salía ese olor especialísimo de tienda de ropas [...]. (B. 119-120)

Lo primero que llama la atención en esta cita es el poder que ejercen las telas sobre la mente imaginativa de Rosalía. La sola contemplación de las mismas o la colaboración en el proceso de corte y confección le lleva a fantasear con el resultado final mientras duerme. En opinión de Montesinos: «Rosalía, que no vive realmente, se imagina vivir cuando lo simula engalanándose, exhibiéndose en teatros a los que va casi de limosna, emperifollada con ropas que apenas son suyas. O cuando abrumba a la pobre Amparo con su despectiva protección»<sup>194</sup>. También imagina vivir cuando sueña dormida con llevar puestas sus futuras prendas. Ve en los vestidos hechos con telas caras un medio para convencer a su entorno de su procedencia aristocrática. Prueba de este modo de pensar es su propia reacción al observar a Refugio bien vestida en el capítulo XXVI de *La de Bringas*. Primero se molesta con su visita pero conforme observa los detalles de su fino atuendo su impresión cambia: «hubo de advertir algo que disminuyó sus antipatías. No fue el comedimiento y gravedad que mostraba; no fueron las cosas razonables y bien medidas que dijo; fue su vestido, que era elegantísimo, de novedad, admirablemente cortado, hecho y adornado» (B. 181).

<sup>194</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 99.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Mayor peso ostenta en el fragmento sobre el interior del *Camón* la descripción de las diversas telas desparramadas por el suelo y sobre los muebles de la alcoba. El recorrido que traza el *mozambique*, así como los verbos empleados para describirlo: arrastrar, encaramar, colgar, extender; recuerda al movimiento sinuoso de una serpiente. La imagen del animal se repite con el *glasé* cortado en extrañas formas geométricas, el raso diseminado por la habitación entre cintas y encajes mal enroscados y el *poplín* entrelazado con el *foulard*. Todos estos tejidos extendidos y retorcidos evocan un nido de serpientes. Cirlot expone que «en multiplicidad y en el desierto, las serpientes son la fuerza de la destrucción, que atormentan a todos los que han logrado atravesar el mar Rojo y dejar Egipto, siendo entonces asimilables a las “tentaciones”»<sup>195</sup>. Este significado puede aplicarse a las telas que inundan esta sala de costura. Como un conjunto de serpientes reptando por el desierto, los paños y cintas se arrastran por la habitación, se encaraman a las sillas, se cuelgan de los brazos del sofá y se extienden por el suelo avivando en el espíritu de Rosalía la fuerza de su vanidad y ambición. Se trata de una metáfora en que el *Camón* se identifica con la mente de la protagonista y las telas con la tentación que penetra en su ego aristócrata conquistándolo.

Por último, en el fragmento se observa una continua evocación de los sentidos. Predominan las alusiones a la vista y el tacto si bien la cita concluye con una referencia directa al olfato. Al ver en sueños el *mozambique* sobre sus carnes, Rosalía transmite a los lectores una sensación visual pero también táctil pues se imaginan el roce de la tela vaporosa. Los trozos de raso, que son brillantes y de colores vivos, sugieren una impresión en la piel cuando se menciona que supondrán los «toques calientes» del futuro vestido. En cuanto al desorden que prevalece en la sala, pese a que se capta a través de los ojos, produce un olor de tienda de ropa. La desorganización unida a las constantes invocaciones a los sentidos elevan la entropía del texto produciendo cierto grado de agitación en los receptores de la novela. La imagen del laberinto vuelve porque es fácil perderse en este enredo provocado por *mozambiques*, fulares, popelinas, glasés, cintas, encajes y sensaciones. Por un lado

<sup>195</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 406.





## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

esta convulsión textual entronca con la indignación que experimenta Francisco al entrar y ver todo lo que esconde su esposa en el *Camón*. No obstante, está más vinculada con los sentimientos de Rosalía pues permite que el lector sintonice con el entusiasmo que se despierta en ella al verse rodeada de tantos elementos hermosos. En la segunda pesadilla de Isabelita, Galdós recupera el caos existente en el *Camón*:

Su mamá se había metido en el *Camón* llorando. Ella fue detrás y entró también para consolarla; quería subírsele a las rodillas, pero no podía. Su mamá era tan grande como todo el Palacio Real, más grande aún. Su mamá le había dado besos. Después, desenfadándose, había sacado un vestido, y luego otro, y otro, y muchas telas y cintas. En esto entra su papá de repente en el *Camón*, sin venda, y su mamá da un grito de miedo. (B. 223)

Gracias a esta pesadilla se conoce que Isabelita es consciente de todo lo que sucede en la casa por mucho que se esfuerce su madre por ocultar sus acciones. Dice Ricardo Gullón que «las imágenes del sueño son simbólicas en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados»<sup>196</sup>. La niña sabe de los compromisos monetarios y de las aventuras textiles que Rosalía emprende cuando se esconde en el *Camón*. Tampoco le pasan desapercibidos los desencuentros entre su madre y su padre. La imaginación de la niña cifra todo este conocimiento. El desmesurado crecimiento de su madre equivale a su ambición desmedida. Los vestidos representan su deseo de aparentar en sociedad. El grito final expresa su miedo ante la idea de ser descubierta por su marido.

En cuanto a los afectos de Isabelita, parece estar más unida al padre que a la madre. Al hablar de sus juegos infantiles, el narrador destaca su vínculo con Francisco: «Los dos en *Gasparini*, sin testigos, se pasaban toda la tarde sentados en el suelo, sacando los objetos y clasificándolos, para volver a guardarlos después con mucho cuidado» (B. 254). No solo comparten la manía de guardar sino que usan para ello el mismo tipo de objeto. Al analizar un relato de Franz Hellens en que un padre regala a su hija un cofre para que atesore en él sus secretos, Bachelard afirma: «dos seres se “comprenden”, sin decírsele, sin decirlo, sin saberlo. Dos seres herméticos

<sup>196</sup> Ricardo Gullón, *Espacio y...*, cit., p. 32.



## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

comunican con el mismo símbolo»<sup>197</sup>. Las cajas de Isabelita pueden equipararse con la caja del dinero que utiliza Bringas. A través de aquellas la niña se comunica con su padre durante el juego. Ambos se comprenden sin necesidad de hablar. En cambio, la relación con Rosalía no es tan estrecha. Ya se ha mencionado que la madre rechaza la presencia de la hija en el *Camón*. En el capítulo XXXIV, cuando pretende falsificar los billetes que tomará de la caja del marido, se encierra allí pero antes espeta a su hija: «“¿Qué buscas aquí, niña?” dijo con enfado a Isabelita que iba, como de costumbre, a meter su hocico en todo. “Vete a acompañar a papá, que está solito.” Encerróse en el *Camón* para evitar indiscreciones» (B. 219). Pese a que el entendimiento con su madre no es tan evidente como con su padre, se ha visto en Isabelita una alta dependencia de ambos progenitores:

La niña parece carecer de un espacio psíquico en el que elaborar y simbolizar sus experiencias. Una fiesta en palacio o la enfermedad de su padre, por ejemplo, excitan sus sentidos en exceso, y lo que en otro niño podría dar lugar a un sueño o a un juego dramatizado, en ella provoca pesadillas que agitan su *cuerpo* y culminan en vómitos. De este modo, aquello que no puede simbolizar en la fantasía, el pensamiento o el sueño, tiene para ella el valor de un objeto real alojado en su cuerpo, que es necesario expulsar violentamente. La dificultad para verbalizar las emociones impide que la niña organice su cuerpo —y su subjetividad— como un espacio diferenciado de los padres; los vómitos pueden entenderse como un intento psicossomático de lograr esa diferenciación.<sup>198</sup>

Las pesadillas no solo son una consecuencia de la incapacidad de Isabelita para organizar su subjetividad sino que también constituyen un síntoma de su enfermedad: «se observaban en ella predisposiciones epilépticas» (B. 88). Todo ello contribuye a hacer más detallada la descripción del personaje. No obstante, este elemento parece desempeñar funciones más relevantes. Interviene en el argumento denotando que la niña es plenamente consciente de las rencillas entre Francisco y

<sup>197</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 116.

<sup>198</sup> Silvia Tubert, *art. cit.*, p. 383.

## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

Rosalía pues a través de sus sueños «proyecta en su subconsciente escenas de desavenencia conyugal de sus padres que ha, inopinadamente, entrevisto»<sup>199</sup>. Aún más importante es el papel que cumple en la disposición artística de los acontecimientos retomando sucesos pasados para enlazarlos con otros futuros:

Los episodios de sueños en *La de Bringas* pueden identificarse fácilmente como puestas en abismo retro-prospectivas de lo enunciado que repiten y distorsionan la historia de ciertos capítulos y que preludian la acción venidera. Es como si los sueños formaran un espejo deforme —posible precursor de los esperpentos de Valle-Inclán— cuyo torcido reflejo de algunos episodios guiase al lector a que adoptara una postura ética con respecto a los personajes y la acción.<sup>200</sup>

En la segunda pesadilla de Isabelita, la repetición de pasajes pasados se alterna con anuncios de lo que está por venir produciendo bruscos cambios de contenido. Esta variación temática evoca el funcionamiento irracional de la mente durante el sueño pero también conlleva una confusión semejante a la de un laberinto. La aparición de Milagros, Rosalía, don Manuel Pez, Alfonsín, Francisco o el señor de Vargas se da entremezclada con el miedo más feroz del padre, los temores de la madre, los presagios de una inminente revolución, el presentimiento de que Rosalía cometerá adulterio con don Manuel Pez, instantes de la vida cotidiana como la costumbre que tiene Alfonsín de pedir dinero, disputas entre sus progenitores e incluso elementos propios de la fantasía pueril:

En su horrorosa pesadilla, Isabel vio entrar a Milagros y hablar en secreto con su mamá. Las dos se metieron en el *Camón*, y allí estuvieron un ratito contando dinero y charlando. Después vino el señor de Pez, que era un señor antipático, así como un diablo, con patillas de azafrán y unos calzones verdes. Él y su papá hablaron de política, diciendo que unos pícaros muy grandes iban a cortarles la cabeza a todas las personas, y que correría por Madrid un río de sangre. El mismo río de sangre envolvía poco después en ondas rojas, a su mamá y al propio señor de Pez, cuando hablaban en la *Saletta*, ella diciendo que no iban ya

---

<sup>199</sup> Gabriel Cabrejas, art. cit., p. 339.

<sup>200</sup> Jeffrey S. Zamostny, art. cit., p. 65.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

a los baños, y él: «yo no puedo ya detenerme más, porque mis chicas están muy impacientes». Después, el señor de Pez se ponía todo azul y echaba llamas por los ojos, y al darle a la niña un beso la quemaba. Luego había cogido a Alfonsín y puéstole sobre sus rodillas, diciéndole: «Pero hombre, ¿no te da vergüenza de ir enseñando...?». A lo que Alfonsín contestara pidiendo cuartos, según su costumbre... Más tarde, cuando ningún extraño quedaba en la casa, su papá se había puesto furioso por unas cosas que le contestó su mamá. Su papá le había dicho: «Eres una gastadora», y ella, muy enfadada, se había metido en el *Camón*... Después había entrado otra visita. Era el señor de Vargas, el cajero de la Intendencia, la oficina de su papá. Hablando, hablando, Vargas había dicho a su papá: «Mi querido don Francisco, el intendente ha mandado que desde el mes que entra no se le abone a usted más que la mitad del sueldo». Al oír esto, su papaíto se había quedado más blanco que el papel, más blanco que la leche, más blanco todavía, y daba unos suspiros... Hablando, hablando, Vargas y su papá dijeron también que iban a correr ríos de sangre, y que *la llamada* revolución venía sin remedio. Su mamá entró en el gabinete cuando se despedía el tal Vargas, que era un señor pequeño, tan pequeño como una pulga, y parecía que andaba a saltitos. Su mamá y su papá habían vuelto a decirse cosas así como de enfado y a ponerse de vuelta y media... Él daba golpes en los brazos del sillón, y ella daba vueltas por *Gasparini*. (B. 221-222)

La sensación de estar «perdidos en corredores interminables y confusos»<sup>201</sup> que padecen el narrador y Pez al inicio de *La de Bringas* se reitera durante toda la obra ya sea en el nivel temático, estructural o estilístico. En el primero de ellos se hallan los enredos económicos que Rosalía teje incentivada por su amiga la marquesa de Tellería. En una de las ocasiones en que Milagros acude a ella para pedirle auxilio con sus deudas, «Rosalía, con humildes razones, se declaró incapaz de brujulear a su amiga por aquel laberinto, mayormente cuando ella estaba en un aprieto semejante» (B. 136). En el nivel estructural se encuentran los sueños de Isabelita que, como Zamostny observa, parecen cumplir el objetivo de repetir acciones pasadas y augurar las venideras. La niña, atenta a todo lo que ocurre en su hogar, relaciona sus

<sup>201</sup> Randolph D. Pope, art. cit., p. 42.

## CAPÍTULO 2. MATRIMONIO BRINGAS

vivencias en su inconsciente dando lugar a un laberinto de ideas. Por último, en el plano estilístico, pueden considerarse laberínticas tanto la descripción del segundo piso de Palacio como la del interior del *Camón*.

La novela es un paulatino avance hacia el desenlace del periodo político que precedió la Revolución de 1868, así como hacia la pérdida del hogar soñado por Rosalía pues ambas circunstancias están estrechamente relacionadas. Al concluir *Tormento*, los Bringas aún viven en Costanilla de los Ángeles. Galdós sitúa este momento en enero de 1868, año en que también concluye *La de Bringas*. De manera que Rosalía a penas ha disfrutado unos meses de la casa que tanto anhelaba. Puesto que no logra establecerse de manera indefinida en este lugar puede afirmarse que no consigue habitarlo. Debe recordarse en este punto que «habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a él»<sup>202</sup>. Rosalía no forma parte de la nobleza por muy aristócrata que crea tener su sangre. Por ello parece predestinada a ser arrojada de un espacio propio de esa clase social como es el Palacio. Por otro lado, la familia podía vivir aquí mientras Francisco conservara el puesto de oficial primero de la Intendencia del Real Patrimonio. Una vez que Isabel II es destronada, los habitantes del barrio palatino «no tardarían en ser expulsados [...]. Muchos empezaban a hacer sus cábalas para quedarse. Otros, como Bringas, querían manifestar a la revolución su desprecio, desalojando en seguida la vivienda que no les pertenecía» (B. 302). *La de Bringas* gira en torno a la Revolución del 68 porque Galdós quería escribir acerca del nacimiento de una nueva clase dominante: la burguesía. Tras sus primeros intentos entendió que para ello debía centrarse en los momentos que supusieron «inflexiones decisivas» como «la desamortización del 36; la Revolución del 54, y, sobre todo, la Revolución del 68»<sup>203</sup>. Por tanto el final de Francisco y Rosalía estaba decidido ya en los primeros apuntes de la novela puesto que esta iba a tratar sobre el ocaso del reinado de Isabel II y su estabilidad económica dependía de él. Su vida en Palacio es una pasajera situación de ensueño si bien no logran deshacerse de la inquietud que despierta la posibilidad de perderlo todo.

<sup>202</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, 119.

<sup>203</sup> Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, introducción a *La de Bringas*, ed. cit., p. 13.

## PARTE I: PERSONAJES ERRANTES

Francisco «siempre que en un café o tertulia oía vaticinios de jarana, anuncios de *la gorda*, o comentarios lúgubres de lo mal que iban el Gobierno y la Reina, le entraba un cierto calofrío, y el corazón se le contraía hasta ponerse, a su parecer, del tamaño de una bellota» (B. 65). Dado que el plan consistía en que los Bringas no llegaran a enraizarse, surgía la necesidad de transmitir la desorientación, inseguridad y confusión que comporta el no pertenecer a ningún lugar. Sentimientos que, por otro lado, también son característicos de una sociedad cuyo régimen político se tambalea. Galdós los hace emanar a través de un «proceso de transformación y desconfianza de los espacios, tanto reales como figurados» debido al cual en «*La de Bringas*, todo resulta falso»<sup>204</sup>. Falsedad que además proyecta el impostor modo de vida de Rosalía queriendo representar lo que no es.

---

<sup>204</sup> Randolph D. Pope, art. cit., p. 44.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 1

### *Los hermanos Manso*

En *El amigo Manso* aparecen nuevos personajes errantes. Se trata de Máximo Manso, quien relata la historia, y de su hermano José María. Ambos son asturianos pues han nacido en Cangas de Onís donde han pasado toda su infancia. Tras la muerte de su padre, José María abandona la península mientras que Máximo se muda a Madrid junto con su madre: «Como teníamos para vivir con cierta holgura, mi madre me trajo a Madrid animándola a ello la idea de que pronto se me abrirían aquí fáciles y gloriosos caminos» (M. 155). En el hogar que comparte con su progenitora, Máximo vive doce años pero decide mudarse al fallecer ella: «Ocurrida esta gran desgracia, viví algún tiempo en casa de huéspedes, pero me fue tan mal, que tomé una casita en la cual viví seis años, hasta que, por causa de derribo, tuve que mudarme a la que ocupo aún» (M. 158). Esta otra vivienda, situada en la calle del Espíritu Santo, constituye su residencia durante el transcurso de la obra. Sin embargo, en los últimos capítulos su vecina y amiga, doña Javiera, le ofrece un cuarto en la nueva casa que ha adquirido en la calle Alfonso XII. Aprovechando la ausencia de Máximo durante un viaje a Toledo, traslada todos sus objetos personales: «la misma doña Javiera hizo la mudanza de todos mis muebles, libros y demás enseres, con tanta diligencia y esmero, que al volver encontré realizada la instalación y ocupé sin molestia de ningún género mi nueva vivienda» (M. 411).

Tampoco José María logra arraigarse en un espacio vital específico. A los veintidós años embarca hacia las Antillas. Máximo hace partícipes a los lectores de



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

las dificultades que su hermano encuentra para asentarse allí: «Veinte años había estado en América probando distintas industrias y menesteres, pasando al principio muchos trabajos, arruinado después por la insurrección y enriquecido al fin súbitamente por la guerra misma» (M. 194). Entonces se casa en Sagua la Grande con una mujer rica pero «la educación de los hijos, el anhelo de ponerse a salvo de sobresaltos y temores, y, por otra parte, la comezoncilla de figurar un poco» (M. 194) conducen a José María a tomar la resolución de volver a España. A su regreso, Máximo le prepara la mitad de una fonda para que se instale en ella con su familia. Un tiempo después, José María se muda a «un magnífico principal en la calle de San Lorenzo, que rentaba cuarenta y cinco mil reales, con cochera, nueve balcones a la calle, y muchísima capacidad interior: era el arca de Noé que se necesitaba» (M. 195-196). No obstante, este no es el único espacio que posee en Madrid. Obsesionado con conquistar a la institutriz de sus hijos, Irene, adquiere un piso donde fuerza a la joven a vivir. De esta manera puede encontrarse con ella a solas siempre que lo desee. Por tanto, no solo carece de una vivienda fija sino que mantiene dos espacios vitales.

Teniendo en cuenta que «el alojamiento de una persona está conectado especialmente con su carácter, su forma de vida y sus posibilidades»<sup>205</sup>, cabe preguntarse si estas mudanzas están sugiriendo algún rasgo de los hermanos Manso. Puesto que ambos son personajes monomaniacos, parece existir una clara conexión entre el constante cambio de vivienda y la inestabilidad psicológica que padecen. En el caso de Máximo, su trastorno pasa desapercibido pues es acallado por su altruismo, característica que ha deslumbrado a la crítica. De hecho en opinión de Clarín se trata de «un tipo de sublime abnegación y de pureza del corazón que encanta»<sup>206</sup>. Sin embargo, la tendencia de Máximo a buscar una explicación racional para los fenómenos que suceden a su alrededor, así como los que acontecen en el interior de sus conocidos o de él mismo, resulta dañina porque observando y deduciendo se aleja de la necesidad imperiosa de experimentar la vida. Su hermano le recrimina que de tanto andar en el mundo de las ideas no es capaz de conectar con

<sup>205</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 105.

<sup>206</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 103.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

las personas: «Nunca serás nada... porque no estás nunca en situación. ¿Ves tu discurso de esta noche, que es práctico y filosófico [...]? Pues no ha gustado, ni entusiasmará nunca al público nada de lo que escribas, ni harás carrera, ni pasarás de triste catedrático, ni tendrás fama...» (M. 298). Cuando Máximo reprende a su discípulo, Manuel Peña, por su violenta reacción en asuntos de honor, este reprocha a su maestro el estar encorsetado por severas nociones de moral: «Usted no vive en el mundo [...] usted permanece en la grandiosa Babia del pensamiento, donde todo es ontológico, donde el hombre es un ser incorpóreo, sin sangre ni nervios, más hijo de la idea que de la Historia y de la Naturaleza» (M. 259). De hecho, Máximo fija tanto su atención en la búsqueda de conocimiento a través del proceso deductivo de la razón que sobrepasa los límites saludables:

Aunque hemos dicho que la atención produce beneficiosos efectos tanto para la vida psicológica como para la fisiológica, hay que tener presente que el abuso puede producir grandes perjuicios en una y otra. En cuanto á la vida fisiológica, el abuso de la atención puede ocasionar varias enfermedades, como dolores de cabeza, vértigos, epilepsia, [...], en cuando á la segunda, puede ser origen de varios estados anormales como la hipocondría, las manías y hasta la locura.<sup>207</sup>

No contento con el ejercicio constante de su mente, Máximo quiere que las personas cercanas a él asimilen su forma de vida. El significado de su apellido resalta este aspecto de su personalidad pues «como sustantivo “se toma por el carnero, buey y otro animal que va delante guiando a los demás” (DRAE). Cuadra con el carácter y con la ideología de Máximo Manso, pedagogo que enseña y conduce a los demás»<sup>208</sup>. De ahí que al conocer a su discípulo, Manuel Peña, diga: «Mi complacencia era igual a la del escultor que recibe un perfecto trozo del mármol más fino para labrar una estatua» (M. 167). Máximo es consciente de que su comportamiento habitual le aleja de sus contemporáneos pero también de las brechas que se están abriendo en él: «La pícara sociedad [...] me había estafado mi serenidad filosófica, y tiempo llegaría, si

<sup>207</sup> Luis Moreno Bustamante, *op. cit.*, p. 55.

<sup>208</sup> Asunción Rallo Gruss, «El retrato naturalista y el retrato modernista. Pérez Galdós y Valle Inclán» [en línea]: Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, [Málaga]: Universidad de Málaga, 2017, p. 8, <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/14659>>, [Consulta: 23 ago. 2018].

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Dios no lo remediaba, en que yo no hallaría en mí nada de lo que formó mi vigorosa personalidad en días más venturosos» (M. 255). La fortaleza de carácter de que presume comienza a debilitarse cuando José María vuelve de América:

At the beginning of the story, we are confronted by the man of method, confident in his general ideas and concepts. The first step of the action is favorable to his point of view: it is a question of being able to extend his theoretical knowledge to the people who depend upon him, to make of them images of himself. With the arrival to his brother [...] Manson's success begin to disappear. He passes from logic into life. In his brothe's family, who seem also briefly to look to Manso for guidance, things do not happen according to method. Manso is forced to enter their disordered and wasteful life.<sup>209</sup>

La llegada de la familia cubana no es el único elemento que produce cambios en su personalidad. La necesidad de encontrar una institutriz para los hijos de su hermano conduce a Máximo a solicitar los servicios de Irene, a quien conoce desde que era niña. Esta joven es sobrina de doña Cándida, una gran amiga de la madre de Máximo. Es esta última quien informa al filósofo de que Irene ha estudiado en la Escuela Normal de Maestras. Cuando José María pide a Máximo que le ayude a buscar una persona para que dé una educación básica a sus hijos, este se acuerda al instante de Irene. La joven ha cambiado mucho desde los tiempos en que acudía harapienta a la casa de Máximo. Doña Cándida la enviaba sabedora de que él no se negaría a dar dinero a la niña. Al verla transformada en una mujer hermosa que aparenta ser sensata nace en Máximo un vivo interés por ella. Si antes consagraba sus horas al estudio de un método que le permitiera transmitir a otros su manera de dirigirse de acuerdo a premisas morales, ahora su idea recurrente es Irene. Imagina sus pensamientos, trata de adivinar qué lee cuando advierte luz en su alcoba cerrada y le asigna virtudes sin comprobar si las posee o no. En algunas ocasiones reflexiona tanto sobre el objeto de su amor que le invade un intenso dolor de cabeza. Un ejemplo de ello se da cuando acude al teatro con sus sobrinos e Irene. Piensa en la

<sup>209</sup> Robert H. Russell, «*El amigo Manso*, Galdós with a mirror», *Modern Language Notes*, LXXVIII, nº 2 (1963), p. 165.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

posibilidad de confesar su afecto. El debate que se origina en su interior concluye así: «mi espíritu me atormentaba con la idea de una urgente manifestación de sentimientos. Por natural simpatía, mi cabeza se asimilaba y hacía suyo aquel estado de congoja moral, y empezaba a molestarme con una obstrucción dolorosa» (M. 222). Otras veces surge en su mente la feliz creencia de que están destinados a emparejarse. Entonces experimenta exaltación:

Era como si la naturaleza de ella hubiera sido inoculada milagrosamente en la mía. La sentía compenetrada en mí, espíritu con espíritu; y esto me daba una alegría que se avivó por la noche, cuando fui a la reunión de jueves; y esta alegría radiosa salía de mí como inspiración chispeante, brotando de los labios, de los ojos y aun creo que de los poros. Entróme de súbito un optimismo, algo semejante al delirio que le entra al calenturiento, y todo me parecía hermoso y placentero, como proyección de mí mismo. Con todos hablé y todos se transfiguraban a mis ojos, que, cual los de Don Quijote, hacían de las ventas castillos. Mi hermano me pareció un Bismarck, Cimarra se dejaba atrás a Catón, el poeta eclipsaba a Homero, Pez era un Malthus por la estadística, un Stuart Mill por la política [...]. Para que se vea hasta qué aberraciones morbosas me condujo mi loco optimismo, diré que el poeta mismo oyó de mis labios frases de benevolencia, y que casi llegué a prometerle que me ocuparía de sus escritos en un próximo trabajo crítico. (M. 240)

Al analizar sus sensaciones, Máximo reconoce ser víctima de un «loco optimismo» y que se sintió invadido por «algo semejante al delirio que le entra al calenturiento». Además de estas observaciones, que le catalogan entre los dementes, el personaje se identifica con el mayor loco que ha dado la literatura: don Quijote. No obstante, la prueba más significativa de que es víctima de una monomanía se produce en el capítulo XXXVIII. Máximo se halla en su casa en compañía de Manuel Peña quien le va a contar su romance con Irene. Su discípulo confiesa su amor por ella pero también su odio por José María. Anuncia que se había propuesto matar al hermano de Máximo para liberar a Irene de su cautiverio. Al llegar a este punto de sus explicaciones, Máximo finge buscar algo en su alcoba para evitar que



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Manuel sea testigo de su reacción. En cambio, los lectores sí llegan a conocer los pensamientos y estímulos físicos que experimenta. Estos presentan un cuadro sintomático de la locura:

Esto lo oí desde mi alcoba, adonde fui a buscar refugio, huyendo de un vengativo impulso que brotó en mí... Casi rompo a gritar y declaro... ¡Mengua insigne para mí vender un secreto que debe bajar al sepulcro conmigo! Sudé gotas enormes, frías y pesadas como las del Monte Olivete y en la oscuridad de mi alcoba, donde seguí haciendo el papel de que buscaba algo, me apabullé con mis propias manos, y grité en silencio de agonía: «¡aniquílate, alma, antes que descubrirete!». Creo que di dos o tres vueltas en la oscura habitación, y transcurrió un espacio de tiempo en el cual no sé a punto fijo lo que hice, porque positivamente perdí la razón y el conocimiento de mí mismo. Recuerdo tan sólo vocablos sueltos, ideas incompletas que me escarbaban la mente, y es probable que dijera: «ladrones... doña Cándida no encontrar fósforos...» o bien otros disparates por el estilo. (M. 360-361)

Los críticos contemporáneos a Galdós coincidían en destacar la figura de Máximo y el realismo con que el autor trazaba la personalidad de sus personajes. En opinión de José Alcázar Hernández en particular «Irene, doña Cándida y Peñita, quedan para siempre grabados en la memoria más rebelde»<sup>210</sup>. No destaca nada acerca de José María. Por su parte, Luis Alfonso se cuestiona «¿qué decir de las figuras de Máximo, de Peña, de Irene, de doña Cándida?» tras encumbrar la capacidad de Galdós para pintar personajes secundarios e incluso terciarios como la *niña Chucha* o las amas de cría. Tan solo alude a José María para celebrar que su familia y servidumbre cubanas constituyen un ejemplo de cómo Galdós despunta «en lo de dar carácter [...] a los personajes» siendo «en esto escrupuloso y nimio»<sup>211</sup>. Pese al escaso interés que José María ha despertado, su valor en la novela es notable porque su irrupción en la vida de Máximo motiva una serie de cambios que dan lugar al argumento narrativo. Además se encuentra entre los personajes galdosianos

<sup>210</sup> José Alcázar Hernández, «El amigo Manso», *Revista de España*, LXXXVII (1882), p. 375.

<sup>211</sup> Luis Alfonso, «*El amigo Manso*. Por B. Pérez Galdós», en *La Época*, 28 de agosto de 1882, p. 3.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

afectados por una poderosa monomanía. Como les sucede a Isidora, Rosalía e incluso Máximo, los sentidos y la voluntad de José María también son conquistados por una idea fija. Esta consiste en el deseo de ocupar un puesto distinguido en los círculos políticos y sociales de Madrid. Es su hermano quien advierte a los lectores sobre este punto: «No era preciso ser zahorí para ver en José María al hombre afanoso de hacer papeles y de figurar en un partidillo de los que se forman todos los días por antojo de cualquier individuo que no tiene otra cosa que hacer» (M. 201). Siguiendo al doctor Polo y Peyrolón: «Las monomanías más frecuentes son: la megalomanía ó de las grandezas; la religiosa, de los escrúpulos y á veces *demonomanía*; la persecutoria, ó ilusión permanente de ser perseguido; y la impulsiva ó del crimen»<sup>212</sup>. La que padece el mayor de los hermanos Manso se corresponde con el delirio de grandeza pues «ansioso de fama, José María bebía los vientos por decorar sus salones con todas las personas notables y todas las familias distinguidas que se pudieran atraer» (M. 208). La prueba más notoria de que su enajenación se adscribe a este grupo la ofrece Máximo cuando comenta: «Pronto sería yo hermano de un marqués de Casa-Manso o cosa tal [...], y no debía preocuparme de semejante cosa; pero pensaba en ello porque venía a confirmar el diagnóstico que hice de la creciente locura de mi hermano» (M. 232).

La herramienta que utiliza José María para escalar en la jerarquía social es fundar un partido. En ocasiones anteriores, Galdós ya hizo combinar una psique afectada de debilidad maniática con la pasión por la política. En *Doña Perfecta*, la protagonista forja el asesinato de Pepe Rey incentivada por sus diferencias ideológicas: «A su lucha se mezclan las ideas políticas. El canónigo, ella, el miserable Caballuco, todos abrazan el carlismo. Un nuevo motivo de abominación contra Pepe Rey, que está al lado del Gobierno»<sup>213</sup>. En cambio, José María no muestra su monomanía a través de este tipo de acciones violentas. Un día en que Máximo lo encuentra en su despacho «muy apurado» y «hablando solo», extrae de la conversación que entablan los síntomas de los que adolece su hermano: «a mis

<sup>212</sup> Manuel Polo y Peyrolón, *op. cit.*, p. 401.

<sup>213</sup> Fernando Bravo Moreno, *op. cit.*, p. 19.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

preguntas contestó sinceramente que se sentía orador, que se desbordaban en su mente las ideas, los argumentos y los planes, que se le ocurrían frases sin número y combinaciones mil que, a su juicio, eran dignas de ser comunicadas al país» (M. 201). Este estado es paralelo al que Esquirol observa en sus pacientes alienados: «la locura se caracteriza por [...] la multiplicidad de las sensaciones, la abundancia de las ideas, la versatilidad de los afectos que se desenvuelven atropelladamente, sin orden, sin fijeza y sin objeto»<sup>214</sup>. Incluso al final de la novela, cuando Máximo ya ha fallecido y su espíritu se aproxima a sus seres queridos para conocer cómo se desenvuelven en su ausencia, se destaca el carácter voluble de José María:

Rara vez hacía excursiones hacia la parte donde está el pensar de mi hermano José. No encontraba allí más que ideas vulgares, rutinarias y convencionales. Todo tenía el sello de adquisición fresca y pegadiza, pronta a desaparecer cuando llegara nueva remesa, producto insípido de la conversación o lectura de la noche precedente. (M. 418)

Al deseo expresado por José María de comunicar sus pensamientos al país subyace, tal y como le sucede a Máximo, la aspiración a influir en la vida de otras personas. No en vano comparten un apellido que simboliza la idea de liderazgo. Quevedo Gracia comenta que mediante ambos personajes «se forma una dualidad en la novela; sobre la base de un mismo apellido hay dos posturas vitales distintas»<sup>215</sup>. Pese a que defiendan formas de vida diferentes, ambos lo hacen adoptando el papel de guía ya sea a través de la pedagogía o de la política. En el caso de José María, su afán por convertirse en alguien importante dentro y fuera de su partido aumenta hasta el punto de estorbar el buen entendimiento con sus familiares. José María ignora los problemas que como cabeza de familia puede y debe resolver. En su lugar, se «pasaba el día rumiando lo que por la noche se había dicho en la tertulia, y no se ocupaba más que de fortificar sus ideas y de organizarlas de modo que estuvieran conformes con el credo del partido» (M. 214). Pese a estos signos de su desequilibrio

<sup>214</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, *op. cit.*, p. 6.

<sup>215</sup> Francisco Juan Quevedo García, «Los nombres y su función narrativa en *El amigo Manso*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, s. v., nº 8-9 (1989-1990), pp. 286.





## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

psíquico, el lector no llega a conocer la profundidad de su locura hasta que manifiesta una nueva idea fija por la que comete acciones deshonestas. Como Máximo, José María se enamora de Irene. Trata de cortejarla en el hogar que comparte con su esposa e hijos. Sin embargo, las dificultades que este espacio opone al cumplimiento de su objetivo le llevan a comprar un piso y encerrar a Irene en él con la ayuda de doña Cándida.

La raíz de su locura crematística puede encontrarse en las adversidades que debió superar durante los primeros años que vivió en América. Polo y Peyrolón explica: «la locura es ocasionada unas veces [...] por impresiones morales intensísimas, como la pérdida total de la fortuna»<sup>216</sup>. Las miserias previas al enriquecimiento con la guerra pudieron crear en José María un hondo deseo de prosperar y llevar una vida suntuosa que no quedó satisfecho pese a casarse con una mujer rica. No obstante, este elemento no actúa de manera aislada ni es capaz de orquestar por sí mismo un cambio tan trascendental en el personaje. Su suegra comenta a Máximo la diferencia de comportamiento que ve en él: «José María ha sido muy bueno hasta ahora; pero niño, de algún tiempo a acá, no le conocemos...» (M. 248). En combinación con su prurito por figurar se debe tener en cuenta que el siglo XIX fue una «época de aclimatación de la burguesía a los placeres del lujo y del progreso uniformador», en ella adquirió vigencia «una nueva sensibilidad erótica para la cual el incentivo primordial consiste en combatir el aburrimiento con los resplandores de la aventura»<sup>217</sup>. El repentino poder adquisitivo de José María le convierte en un nuevo rico y su regreso a España le proporciona mucho tiempo libre. Como tantos otros personajes galdosianos, José María también se aburre. Encuentra alivio al tedio a través del reconocimiento social y de la aventura erótica. El rechazo de Irene supone para José María un interés similar al que la mujer casada despierta en José María Bueno de Guzmán de *Lo prohibido* o Manolo Infante de *La incógnita*. Cuanto más se niega Irene a corresponderle, mayor es el esfuerzo que José María hace por conquistarla. Irene comunica esta persistencia: «¿Quién viene aquí las

<sup>216</sup> Manuel Polo y Peyrolón, *op. cit.*, p. 402.

<sup>217</sup> Gonzalo Sobejano, «Aburrimiento y ...», *cit.*, p. 10.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

tardes y las noches a ofrecerme veinte mil regalos, cositas, porvenires, qué sé yo, villas y castillos? Don José. ¿Quién me persigue con su amor empalagoso, quién me acosa sin dejarme respirar? Don José» (M. 332).

Pese a que Máximo y José María se asimilan a Isidora y Rosalía en su andar errático por Madrid, no comparten con ellas suficientes rasgos para inscribirse en su misma categoría. Mientras que ellas están en constante lucha con su entorno social porque tratan de emanciparse de la tutela del hombre y poder así entrar en relación directa con el dinero, ellos son conformistas y se encuentran cómodos dependiendo de otros personajes. Durante su infancia y juventud Máximo estuvo muy ligado a su madre. Gracias a ella pudo hacer carrera e invertir su tiempo en conseguir su cátedra. Él mismo reconoce cuánto le debe:

Sería frío cuanto dijera del heroico tesón con que ayudaba mis esfuerzos aquella sin igual mujer, ya infundiéndome valor y paciencia, ya atendiendo con solícito esmero a mis materialidades para que ni un instante me distrajesse del estudio. Le debo cuanto soy, la vida primero, la posición social, y después otros dones mayores, cuales son mis severos principios, mis hábitos de trabajo, mi sobriedad. Por serle más deudor aún, también le debo la conservación de una parte de la fortunita que dejó mi padre, la cual supo ella defender con su economía, no gastando sino lo estrictamente preciso para vivir y darme carrera como pobre. Vivíamos, pues, en decorosa indigencia; pero aquellas escaseces dieron a mi espíritu un temple y un vigor que valen por todos los tesoros del mundo. Yo gané mi cátedra, y mi madre cumplió su misión. Como si su vida fuera condicional y no tuviese otro objeto que el de ponerme en la cátedra, cumplido éste, falleció la que había sido mi guía y mi luz en el trabajoso camino que acababa de recorrer. (M. 157)

Su dependencia de una figura femenina no concluye aquí. En el periodo de tiempo en que vive en la calle del Espíritu Santo, acepta los servicios de doña Petra: «Una excelente mujer, asturiana, amiga de mi madre, de inmejorables condiciones y aptitudes se prestó a ser mi ama de llaves. Poco a poco su diligencia puso mi casa en un pie de comodidad, arreglo y limpieza que me hicieron sumamente agradable la



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

vida de soltero» (M. 158). Máximo necesita de sus cuidados para que su hogar permanezca ordenado, su estómago lleno y su vestimenta presentable. Cuando Petra cae enferma, comienzan a notarse en la vivienda los estragos causados por su ausencia. Esta circunstancia es aprovechada por doña Javiera para tomar las riendas del hogar de Máximo:

Me amenazaba con echarme de mi propia casa. Y parecía que había tomado posesión de ella, mirándola como suya, y disponiendo de todo a su antojo. No podía quejarme, porque con pretexto de la enfermedad de Petra, que estaba medio baldada, doña Javiera y sus criadas habían puesto mi casa como el oro. Nunca había visto en derredor mío tanto arreglo y limpieza. Daba gusto ver mi ropa y mis modestos ajuares. En varias partes de la casa, sobre la chimenea y en mi lavabo, sorprendí algunos objetos de lujo y de utilidad que no me pertenecían. La señora de Peña los había subido de su casa, obsequiándome discretamente con ellos. (M. 403)

Pese a que doña Javiera domina el espacio vital de Máximo, él parece encantado tanto de recibir sus atenciones como de poder desentenderse de la administración de su hogar. Su actitud contrasta con la de Francisco Bringas, que no delega el gobierno de su casa ni siquiera cuando pierde la vista. Estas dos maneras tan diferentes de relacionarse con la vivienda dan información acerca de los personajes. Rosalía se queja constantemente del control exhaustivo de la economía doméstica que hace su marido. Este es consecuencia del miedo que el avaro don Francisco tiene a perder la suma de dinero que atesora. Para conservarla ha de ser autoritario en los asuntos del hogar. En cambio, Máximo carece de esta naturaleza dominante. Es un hombre conformista dedicado al mundo de las ideas. Cuando un asunto material o cotidiano le aleje de esta actividad, se siente desorientado e incluso abrumado. De ahí que precise en su vida la presencia de una personalidad más imperiosa que actúe a un tiempo como protectora y guía.

Doña Javiera no se contenta con dirigir la casa de Máximo. Trata de convencerlo para que viva con ella y su hijo en la nueva vivienda que ha adquirido: «¡Ah! señor mío, en la calle de Alfonso XII estaremos bien. Yo me encargo de



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

arreglarle a usted su cuartito, y ponérselo como un primor» (M. 396). Su invitación no es mera lisonja pues en el capítulo XLVI enseña su nuevo hogar a Máximo y se detiene a mostrarle la habitación que ha arreglado para él: «En la casa vi horrores. [...] También estuvimos a ver la que me destinaba, que me pareció muy bonita. Doña Javiera hizo la distribución previa, anticipándose a mis gustos y deseos» (M. 402). Finalmente, doña Javiera logra su objetivo pues traslada los objetos de su vecino a la calle Alfonso XII mientras él está en Toledo. Esto prueba el control que ejerce en la vida de Máximo ya que actúa sobre sus pertenencias como si fueran propias.

Por otro lado, se puede decir de Máximo lo mismo que Sobejano afirmara acerca del protagonista de *Lo prohibido*: «Vive este sujeto como parásito sentimental del hogar de sus parientes»<sup>218</sup>. En el capítulo XV, Máximo es consciente de que sus visitas a la casa de José María se han convertido en una rutina y manifiesta la estima que ha acabado sintiendo por el ambiente que conforman la vivienda y sus familiares: «aquel día, como casi todos, fui a almorzar a casa de mi hermano; y ved aquí cómo llegó a serme agradable aquella mansión que al principio tantas antipatías despertaba en mí, por el trastorno que sus habitantes habían causado en mis costumbres» (M. 225). La mayoría de las situaciones descritas por Galdós transcurren en el hogar de José María porque es donde Máximo pasa casi todo su tiempo. Escucha a la desdichada Lica, a quien trata de aplacar en sus momentos de enfado o consolar durante su desesperación, vela por el estudio de sus sobrinos y los entretiene llevándolos a pasear o al teatro, resuelve los problemas familiares que su hermano delega en él y disfruta conversando con Irene. Pero este hábito concluye cuando se conoce el secreto de José María y Máximo interviene para que Irene se case con Manuel Peña. Antes de que se produzca el enlace, Máximo ya vive en la calle Alfonso XII. Por tanto, pasa de ser un parásito sentimental de la familia cubana a serlo de doña Javiera, Manuel Peña e Irene.

En cuanto a José María, se conoce que es un personaje dependiente porque el valor que se da a sí mismo está en relación directa con lo que piensa la opinión pública sobre él. De otro modo no daría tanta importancia a atraerse personas

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 6.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

distinguidas a sus tertulias. No obstante, de todas sus relaciones sociales destaca su vínculo con su hermano. Al inicio de *El amigo Manso*, pide a Máximo que le encuentre un principal donde instalar a toda su familia: «mi hermano me manifestó desde el primer día la necesidad de tomar casa, un principal grande y espacioso donde cupiera toda la familia» (M. 195). Más adelante, Lica se lamenta de la mala educación de sus hijos y plantea la cuestión a su marido que reacciona demandando ayuda a su hermano: «volvióse éste a mí y me dijo: “Es preciso que sin pérdida de tiempo me busques una institutriz”» (M. 203). Hacia el final de la novela es un criado cubano quien solicita el auxilio de Máximo en nombre de su familia debido a que José María está ausente: «Mi amo no fue esta noche a casa. El lacayo ha salido a buscarle... Mi ama que vaya usted pronto... para que le busque otra *criadera*...» (M. 320). En los primeros capítulos, el comportamiento de José María puede quedar justificado por el hecho de que ha vivido durante veinte años en América y, acostumbrado a aquella vida, le resulta complicado adaptarse a Madrid y emprender las acciones apropiadas sin ayuda. Sin embargo, en las páginas de *Tormento*, Galdós hace vivir a otro indiano, Agustín Caballero, que se deja aconsejar en algunos temas por los Bringas pero toma por él mismo las decisiones importantes. Rosalía lo reprende porque no le pide asesoramiento antes de elegir a Amparo como futura esposa: «Y di una cosa: al fijarte en ella para hacerla tu mujer, ¿nos consultaste a nosotros sobre punto tan delicado, como parecía natural? [...] Allá tú lo arreglaste solo y cuando nos percatamos de ello ya lo tenías muy bien guisado y comido» (T. 377-378). En cambio, José María encomienda a su hermano la resolución de sus problemas. El hecho de vivir al amparo de Máximo perjudicando su sosiego le convierte en un personaje parásito. Cuando Máximo comunica el desbarajuste que causó en sus costumbres el regreso de su hermano, se lamenta así: «¡Ay infelice! Mortal cien veces mísero, desgraciado entre todos los desgraciados, en maldita hora caíste de tu paraíso de tranquilidad y método al infierno del barullo y del desorden más espantoso» (M. 193-194).

Por otro lado, José María es, como su hermano, un parásito sentimental. En su caso, no convierte a su familia en el centro de su vida afectiva como hace José María

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* pretendiendo conquistar el amor de sus primas. En su lugar, el hermano de Máximo fija su atención en la institutriz de sus hijos. Sus intentos de enamorarla parecen llenar el vacío que le produce la vida en Madrid. Cuando Irene abandona la casa de sus alumnos, José María sale rápidamente de su despacho para acompañarla a su nuevo hogar: «En aquel momento José María salió de su despacho. Acabáronse todas las ocupaciones y las notas todas como por encanto: “Pero ya se va usted” —dijo muy gozoso—. “Yo también salgo. La llevaré a usted en mi coche”» (M. 313). Este comportamiento solícito no sorprende a Máximo quien ya había notado que las ocupaciones que tenía su hermano en su despacho «parecían un pretexto para estar en la casa a cierta hora» (M. 312).

En oposición a la actitud irresponsable de José María, Máximo se erige como «el hombre recto, el hombre sin tacha, el pensamiento de la familia, el filósofo, el sabio» que «era llamado a arreglarlo todo» (M. 265). El motivo por el que Máximo es tildado de sabio mientras que a José María se le considera un loco, pese a que ambos han manifestado síntomas de enajenación, se halla en que el primero no atenta contra las normas de conducta fijadas por la sociedad madrileña del siglo XIX. Cuando conoce la situación en que están involucrados José María, Irene y Manuel Peña, Máximo hace a un lado sus sentimientos por Irene y busca una solución beneficiosa para todos los implicados. Aconseja a su discípulo que se case con la institutriz y convence a doña Javiera para que acepte el enlace. De esta manera los jóvenes logran una vida juntos pese a las diferencias sociales que dificultaban su relación. Por otro lado, con el matrimonio, Máximo posibilita a Irene una escapatoria de la vida que ha llevado junto a su tía doña Cándida, quien estaba dispuesta a vender a su sobrina a José María. Al mismo tiempo, consigue que su discípulo se comporte de modo honesto al no abandonar a Irene tras su romance. Por el contrario, José María no ha sido capaz de controlar sus impulsos. Siguiendo a O'Byrne, al sucumbir a sus pasiones, es este último quien se erige como representante de la locura:

En el universo galdosiano, la cordura se identifica, como se ha visto, con la adhesión a ciertos criterios fijos de comportamiento —«la discreción... el tacto



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

social, el reposo del ánimo, el culto de las formas»— con un conformismo y uniformidad que el loco, por su mera presencia, perturba o pone en tela de juicio. Por eso, aquellos personajes que afrontan o cuestionan de algún modo los principios del sentido común y del buen gusto, que no pueden —o no quieren— gobernarse por la ley social suprema —«guardar en todo caso las santas apariencias, y tributar a la sociedad ese culto externo sin el cual volveríamos al estado salvaje» (787)— tan claramente pregonada por Feijóo en *Fortunata y Jacinta*, son marginados.<sup>219</sup>

Con independencia de la impresión final que estos dos personajes dejan en los lectores, no existe incertidumbre respecto al hecho de que padecen monomanía. Por tanto, cabe explorar qué pistas sobre su locura colocó Galdós en el interior de sus espacios vitales. Para ello se han de analizar los dos hogares en los que vive Máximo durante el transcurso de la novela: la casa en la calle del Espíritu Santo y el cuarto en la vivienda de doña Javiera. En cuanto al estudio de la enajenación de José María, se realiza examinando su principal en San Lorenzo y el piso que alquila «allá por Santa Bárbara» (M. 325) para alojar a Irene.

### 1.1. LOS ESPACIOS DE MÁXIMO

El hogar que Máximo habita durante la mayor parte de la novela es la casa en la calle del Espíritu Santo. El ambiente donde se localiza este espacio es muy bullicioso pero Máximo no expresa desagrado por este hecho. Por el contrario, manifiesta que debe a esos ruidos el poder concentrarse en sus estudios. Su actitud recuerda a la de Rosalía cuando trata de convencer a doña Cándida de que su casa en Costanilla de los Ángeles tiene una ubicación magnífica. La esposa de Bringas considera que la algarabía existente en derredor de su vivienda resulta ventajosa: «Toda, todita la noche está usted oyendo hablar a los que pasan, y hasta se entiende lo que dicen. Créalo usted, esto acompaña. Como nuestro cuarto es principal, parece que estamos en la calle. Luego, todo tan a la mano...» (T. 105-106). Sin embargo, el orgullo que manifiesta por su nuevo hogar no resulta creíble porque los lectores

<sup>219</sup> Margarita O'Byrne Curtis, *op. cit.*, p. 70. La autora cita a B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, en Federico C. Sáinz de Robles (ed.), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1990, II.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

conocen que ambiciona vivir en el segundo piso de Palacio. Tampoco Máximo resulta convincente cuando afirma que el jaleo procedente de la calle le invita a mantener la atención en el trabajo intelectual que realiza:

Tres años hace que vivo en la calle del Espíritu Santo, donde no falta ningún desagradable ruido; pero me he acostumbrado a trabajar entre el bullicio del mercado, y aun parece que los gritos de las verduleras me estimulan a la meditación. Oigo la calle como si oyera el ritmo del mar, y creo (tal poder tiene la costumbre) que si me falta el *¡dos cuartitos escarola!* no podría preparar mis lecciones tan bien como las preparo hoy. (M. 158)

Puesto que estas palabras son expresadas por un hombre acostumbrado a la soledad y a invertir sus horas practicando un estudio silencioso, el fragmento da lugar a una notable incongruencia. Con ella Galdós introduce una nota de humor irónico en la narración. Máximo está bromeando acerca de la imposibilidad para trabajar en su casa y exagerando su capacidad de concentración. No obstante, cabe preguntarse si la contradicción cumple un cometido más profundo. Es posible responder a esta cuestión comparando este ambiente con el entorno de la calle Alfonso XII donde Máximo se muda a vivir con doña Javiera. En el capítulo XLVII de *El amigo Manso*, el protagonista visita la vivienda. Al entrar en el cuarto que le ha sido asignado, la madre de Peña le explica la distribución del mismo:

—Aquí el despacho; la librería en este testero; allí la cama del señor de Manso, bien resguardada del aire y lejos del ruido de la escalera; acá el lavabo. Voy a ponerle tubería con grifo para más comodidad... Asomémonos. Estas sí que son vistas. Así, cuando usted tenga la cabeza pesada de tanto estudiar, se asoma al mirador, y se traga con los ojos todo el Retiro. Desde aquí puede mi señor catedrático hacer el amor a la ermita de los Ángeles que se ve allá lejos, y discutir a bramidos con el león del Retiro... (M. 402 )

Los objetos de una sala y la posición que toma el personaje en ella influyen en su estado de ánimo: «Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta (Stendhal). Un espacio elevado en el que el





## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta de alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad (Kafka, *El Castillo*)»<sup>220</sup>. Lo mismo sucede con los sonidos que caracterizan los hogares de Máximo. De ahí que doña Javiera ponga tanto cuidado en alejar su cama de la escalera, única fuente de ruido capaz de alterar la tranquilidad de su cuarto. En la calle Alfonso XII, Máximo dispone de todo el silencio que desee y tiene la posibilidad de experimentar una elevación del espíritu al observar el Retiro desde la altitud de su ventana. En cambio, en la calle del Espíritu Santo, los gritos dificultan la concentración, interrumpen el descanso e incentivan el insomnio. Estas circunstancias que son especialmente negativas para un estudioso impiden que Máximo se arraigue aquí.

El siguiente elemento a destacar se encuentra ya en el interior de la casa. Al inicio de la obra, doña Javiera visita al protagonista para pedirle que tome a su hijo como discípulo. Sentada en su despacho, se fija en los detalles que lo decoran. Llamen su atención cuatro bustos de personajes históricos muy dispares. Volviendo sus ojos a lo alto de la pared, la señora comenta: «Estoy aquí mirando los *padrotes*». Máximo aprovecha su observación para aclarar a los lectores cuáles eran esas figuras que decoraban su estudio: «Los *padrotes* eran cuatro bustos comprados por mi madre en una tienda de yesos. Los había elegido sin ningún criterio, atendiendo sólo al tamaño, y eran Demóstenes, Quevedo, Marco Aurelio y Julián Romea» (M. 162). Puesto que fueron escogidos «sin ningún criterio» cabe considerarlos expresión de la irracionalidad que en ocasiones domina la mente de Máximo. Sin embargo, Francisco Caudet encuentra una conexión entre estos personajes y el autor de la novela que daría sentido a su aparición:

Demóstenes (384-322 a.C.), político ateniense que a base de tenacidad logró superar unas graves deficiencias de dicción y se convirtió, gracias a su arrebatadora elocuencia, claridad y contundencia, en el más grande orador de la antigüedad. Quevedo (1580-1645), prolífico autor, se caracteriza por una concepción amarga de la vida que expresa con un estilo conceptista. Dejó muestras Galdós de su admiración por Quevedo en *El doctor Centeno*. Marco

<sup>220</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 105.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Aurelio (121-189), emperador romano, es autor del libro *Pensamientos*, considerado uno de los libros más bellos de la humanidad. Desarrolla en ese libro un estoicismo en que se acentúa el espíritu religioso como norma de acción, consuelo y benevolencia con el prójimo. Julián Romea (1848-1903), actor español muy popular en la época, compuso los libretos de varias zarzuelas —cfr. Antonio Espina, *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa Calpe, 1935. ¿Es el único criterio de que estén juntos el que tuvieran el mismo tamaño?<sup>221</sup>

Price trata de dar respuesta a esta cuestión. Para lograrlo no se limita a ver la relación existente entre los bustos y Galdós, como hace Caudet, sino que analiza el vínculo entre los padrotes y Máximo. Argumenta que los elementos que representan cada uno de los bustos son componentes indispensables en la composición de *El amigo Manso*. Cree que con ellos se está aportando información tanto de la personalidad del protagonista como de las fuentes y técnicas narrativas empleadas en la escritura de la novela:

They represent oratory, literary and other satire, active stoic philosophy, and drama, and these are important elements in the novel. The four *padrotes* are in Manso's study, and he [...] is the fifth *padrote*. What the *padrotes* represent deserves some consideration since they illustrate aspects of the chief character, Manso, and throw light upon the technique and sources of the novel.<sup>222</sup>

Teniendo en cuenta la interpretación de este crítico, no es posible considerar los bustos como símbolos que aluden al desequilibrio mental del personaje. Con ellos el autor remite a la parte más sensata y sabia de Máximo. De manera que las pruebas de irracionalidad presentes en este espacio han de buscarse en las acciones que transcurren en su interior y no en los objetos que lo decoran. La habitación más significativa es la alcoba donde Máximo descansa. Allí tiene lugar un sueño consistente en que sigue los pasos de Irene por las calles de Madrid. Se trata del producto de sus pensamientos obsesivos centrados en la maestra pero también de una premonición de lo que acabará descubriendo en capítulos posteriores:

<sup>221</sup> Francisco Caudet, nota 28 a *El amigo Manso*, ed. cit., p. 162.

<sup>222</sup> R. M. Price, «The five “padrotes” in Pérez Galdós's *El amigo Manso*», *Philological Quarterly*, XLVIII (1969), p. 234.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

*Mis pensamientos me atormentaban...* Me atormentaron toda la noche dentro y fuera de mi casa. No sé cómo vino a mí aquella imagen. La encontré, la vi pasar sola y acelerada delante de mí por la otra acera, por la acera del Tribunal de Cuentas. Yo estaba al amparo de una de las acacias que adornan la puerta del Hospicio, y ella no me vio. La seguí. Iba apresurada y como recelosa... A veces se detenía para ver los escaparates. Cuando se paró delante de uno muy iluminado, la miré bien para cerciorarme de que era ella. Sí, ella era; llevaba el vestido azul mariner, sombrero oscuro, como un gran cuervo disecado, que daba sombra a la cara. Su aire elegante y algo extranjero distinguía a las demás mujeres que iban por la calle. Pasó junto a la esterería, junto al estanco, entretúvose un momento viendo las telas en el *Comercio del Catalán*. Después acortó el paso; había descarrilado el tranvía, y un coche de plaza se había metido en la acera. El tumulto era grande. Ella miró un poco y pasó a la otra acera, alzándose ligeramente las faldas, porque había muchos charcos. Aquella tarde había llovido. Tomó la acera de los pares por junto a la botica dosimétrica, y siguió luego con alguna prisa, como persona que no quiere hacer esperar a otra. Pasó junto a la capilla del Arco de Santa María, y mirando hacia dentro, se persignó. ¡También mojigata!... Siguió adelante. Cruelles sospechas me mordían el corazón. Para observarla mejor, yo seguía por la acera contraria. Pasó por una esquina, luego por otra. Detúvose para reconocer una casa. En el ángulo se ve el pilastrón de un registro de agua, y arriba una chapa verde de hierro con un letrero que dice: *Viaje de la Alcubilla. Registro núm. 6. B. Arca núm. 18. B.* Leyó el letrero y yo también lo leí. Era el rótulo del infierno... Dio algunos pasos y se escurrió por el portal oscuro... Yo estaba anonadado, presa del más vivo terror, y sentía agonías de muerte. Clavado en la acera de en frente miraba al lóbrego, angosto y antipático portal, cuando llegó un coche y se paró también allí. Abriose la portezuela, salió un hombre... ¡Era mi hermano!... Concluiré esta febril jornada diciendo con la candidez de los autores de cuentos, después de que se han despachado a su gusto narrando los más locos desatinos. *Entonces desperté. Todo había sido un sueño. (M. 281-282)*

Una persecución similar a esta aparece en *Lo prohibido*. El protagonista, José María Bueno de Guzmán, reconoce que su amor por su prima Camila le llevó a

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

pensar y hacer cosas que eran «puras boberías» y añade un ejemplo: «¿Qué más que seguir los pasos de Camila en la calle, ver que entraba en alguna tienda, entrar yo también, fingir sorpresa por verla allí, hacer el papel de que iba a comprar cualquier cosa, comprarla efectivamente, y después pagarle a ella su gasto?» (P. 371). No obstante, el máximo exponente de este motivo literario es Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*. Al describir los rasgos de su personalidad, el narrador repara en su gusto por los paseos, principalmente si estos le daban la oportunidad de ver y seguir a una figura femenina: «Y como encontrara mujeres bonitas, solas, en parejas o en grupos, bien con toquilla a la cabeza o con manto, gozaba mucho en afirmarse a sí mismo que *aquellas eran honradas*, y en seguir las hasta ver a dónde iban» (F y J. I, 585). Tras conocer a Fortunata, aplica su manera especial de hacer la corte: «En su espíritu soñador existía la vaga creencia de que aquellos seguimientos entrañaban una comunicación misteriosa, quizás magnética. [...] la persona seguida, aunque no volviese la vista atrás, debía de conocer en sí los efectos del fluido de atracción» (F y J. I, 591-592). De modo que caminar tras la amada vigilando sus actos parece constituir un síntoma de monomanía erótica en la obra galdosiana. Galdós condensa en él la gran variedad de manifestaciones de esta enfermedad mental con que los psiquiatras del siglo XIX la describían:

En la erotomanía la mirada es afectuosa, los ojos animados, las acciones expansivas sin salir jamás de los límites de la decencia: se olvidan en cierto modo de sí mismos, consagran al objeto de su amor un culto puro, frecuentemente secreto: se hacen sus esclavos, [...] obedecen sus caprichos; se quedan extasiados delante de sus perfecciones comúnmente imaginarias; desesperados por la ausencia de este objeto, sus miradas se abaten, su color se torna pálido, sus facciones se alteran, pierden el sueño y el apetito: estos infelices están inquietos, pensativos, desesperados, irresistibles, coléricos, etc. La reaparición del objeto amado les embriaga de alegría, la felicidad que disfrutaban aparece en toda su persona y se extiende a todo lo que les rodea, su actividad muscular aumenta y tiene algo de convulsivo.<sup>223</sup>

<sup>223</sup> Jean Étienne Dominique Esquirol, *op. cit.*, p. 309.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

La alcoba donde Máximo tiene este sueño está al lado de su estudio. En una ocasión en que Manuel Peña entra en la casa de Máximo para tomar prestados unos libros, su maestro dice: «Dejéle en el despacho y me fui a mi alcoba, que era una pieza contigua» (*M.* 260). Esta proximidad permite a Máximo refugiarse en su dormitorio cuando Manuel Peña, sentado en el estudio, le confiesa sus sentimientos por Irene. Al describir su huida, Máximo menciona la penumbra en que se hallaba su cuarto: «Creo que di dos o tres vueltas en la oscura habitación, y transcurrió un espacio de tiempo en el cual no sé a punto fijo lo que hice, porque positivamente perdí la razón y el conocimiento de mí mismo» (*M.* 360). Debido a que en el Realismo «el espacio refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje»<sup>224</sup>, se puede interpretar que la carencia de luz en la alcoba proyecta el momento de oscuridad espiritual que está atravesando Máximo. Debe recordarse en este punto que la luz «simboliza constantemente la vida, la salvación, la felicidad» mientras que en oposición a ella «las tinieblas son símbolo del mal, la desgracia, el castigo, la perdición y la muerte»<sup>225</sup>. En el caso de la habitación de Máximo, la oscuridad simboliza tanto su obsesión por Irene como el irracional instinto agresivo que le domina al conocer la relación de su discípulo con su amada. Puesto que su razón está ensombrecida por su pasión, resultaría extraño que Galdós hubiera situado a su personaje en un entorno bien iluminado. Por otro lado, la oscuridad de su alcoba contrasta con la luminosidad existente en la habitación de Irene. Una noche, tras un episodio de cefalalgia, Máximo pasa delante del cuarto que Lica había asignado a Irene en el principal de San Lorenzo y comenta: «Al pasar vi claridad en el montante de la puerta» (*M.* 224). Máximo se aproxima a una luz que emana del espacio de Irene porque en este momento de la obra aún la idealiza. En cambio, una vez que conoce su verdadero temperamento, la idea de ella construida por su imaginación se desvanece dejándolo en las tinieblas.

Durante la conversación que Máximo mantiene con Manuel en el estudio, al maestro le resulta complicado aparentar su cordialidad habitual. Finge buscar algo

<sup>224</sup> Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 211.

<sup>225</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 666.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

entre sus papeles: «No sabiendo qué hacer, me puse a hojear un libro, y después a revolver papeles, haciendo como que buscaba un objeto perdido; y daba manotadas sobre la mesa...» (M. 358). Esto no detiene el discurso de Manuel, por lo que Máximo continúa su farsa: «Cogí un papel, y como si éste fuera lo que buscaba, me puse a leerlo con fingida atención. Era el prospecto de una zapatería, que no sé cómo había ido allí» (M. 359). En el clímax de la historia narrada por Peña, Máximo lee el papel de manera mecánica: «Mi semblante debía de parecer una mascarilla de yeso; pero yo me ponía delante el papelucho para que Manuel no me viera, y por delante de mis ojos pasaban, cual bufones cojos, unos rengloncillos diciendo: “botinas de *chagrin*, para señora, 54 reales”, o cosa por el estilo» (M. 359). Estas citas destacan el nerviosismo padecido por Máximo. De ahí que la referencia a las botas pase desapercibida. Sin embargo, el objeto no se ha mencionado a la ligera pues constituye un símbolo en la obra galdosiana. El autor utilizaba la relación de sus personajes femeninos con la moda como un indicador de su verdadera naturaleza. Cuanto más exaltada es la pasión de la mujer por los trapos más ambicioso resulta su carácter. En muchas ocasiones es el aspecto del calzado de la dama el que avisa de esto. En *La desheredada*, «la primera compra que hará Isidora en Madrid son unas botas, con las que poder coquetear, salir a la calle y abandonar el espacio doméstico»<sup>226</sup>. Blanco Carpintero también señala que Galdós advierte a los lectores de la auténtica personalidad de Irene cuando, aún siendo niña, Máximo le obsequia con una botas y ella reacciona con una exaltación desmesurada. No obstante, Manso no le da el dinero para que ella haga la compra: «Entregarle el dinero habría sido inútil porque doña Cándida lo hubiera tomado para sí. Mi diligente ama de llaves se encargó de llevar a Irene a una zapatería, y al poco rato me la trajo perfectamente calzada» (M. 181). Por tanto, la nota encontrada por Máximo mientras Manuel relata los últimos sucesos que ha vivido puede ser la factura de los botines comprados por Petra para Irene años atrás. Ahora bien, retomando el estudio de Blanco Carpintero, la simbología del calzado femenino va más allá: «Dado que el zapato estuvo

<sup>226</sup> Marta Blanco Carpintero, «El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2011, p. 332



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

fuertemente erotizado en la época, otra de las funciones simbólicas de las que le dota el escritor de *Fortunata y Jacinta* hace referencia al mismo proceso del cortejo. [...] Tiene un papel galante dentro del coqueteo»<sup>227</sup>. Teniendo este otro significado en cuenta, el papel correspondería a una factura reciente que delataría el deseo de Máximo de cortejar a Irene obsequiándola con un calzado nuevo. Independientemente de la vía por la que el papel ha llegado hasta el escritorio de Máximo, de lo que no cabe duda es de que alude al objeto de su amor. Se trata de una sinécdoque en que se designa al calzado —parte indispensable del vestuario que forma un todo con la persona— por la mujer. Por otro lado, no debe olvidarse «la connotación erótica de expresiones como “calzar” o “calzarse a alguien” en el sentido de “tener relaciones sexuales con alguien”»<sup>228</sup>. Al aludir a Irene mediante la factura de unas botas femeninas, Galdós está incidiendo en que la joven es el motivo del desequilibrio emocional y psicológico de Máximo ya que ha despertado en él un hondo deseo sexual. Al conocer el romance que existe entre ella y su discípulo, el protagonista comprende que su anhelo es irrealizable y se ve asaltado por sentimientos de frustración e ira difíciles de contener.

La habitación de Irene en el hogar de José María es un espacio al que Máximo no accede pero que le da información sobre si está o no despierta a través de la luz que atraviesa el montante de la puerta. Para Máximo las lecturas de la joven o las acciones en que invierte su tiempo antes de dormir constituyen incógnitas cautivadoras. De ahí que se sienta atraído por este lugar de la casa. No obstante, hay más habitaciones que despiertan su interés. En la sala de estudio de los niños puede observar a Irene dando sus lecciones. En el gabinete de Lica, charla de forma animada con las mujeres cubanas. En el despacho de su hermano, observa los avances de su locura crematística. Al principio de la novela, Máximo se muestra reacio a visitarlos con mucha frecuencia: «De nada me valía que yo me propusiese evadirme de aquella esfera, porque mis dichosos parientes me retenían a su lado casi todo el día, unas veces para consultarme sobre cualquiera asunto y matarme a

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 333-334.

<sup>228</sup> Francesca de Santis, «Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro», *Hispanófila*, s. v., n° 166 (2012), p. 51.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

preguntas, otras para que les acompañase» (M. 207). Conforme la obra avanza, sus evasivas se tornan en entusiasmo. El cambio se debe a que en este espacio puede encontrarse con la mujer que ama. Sus sentimientos le llevan a ver nuevos encantos en la casa que antes detestaba:

Favorecía mis visitas a aquella casa su proximidad a la mía, pues en seis minutos y con sólo quinientos sesenta pasos salvaba yo la distancia [...]. ¡Y la casa me parecía tan bonita, con sus nueve balcones de antepecho corrido, que semejaba un pentagrama de música! ¡Y eran tan interesantes la tienda, muestra y escaparates del estuquista que habitaba en el piso bajo! La gran escalera blanquecina me acogía con paternal agasajo, y al entrar salía a recibirme el huésped eterno y fijo de la casa, un fuerte olor de café retinto, que se asociaba entonces a todas las imágenes, ideas y sucesos de la familia, y aun hoy viene a formar en el fondo de mi memoria, siempre que repite aquellos días, como un ambiente sensorio que envuelve y perfuma mis recuerdos. (M. 224-225)

El fragmento evoca la nostalgia por un tiempo pasado que fascinó a Máximo. No obstante, de todos los elementos mencionados sobresale la escalera blanca que transmite la sensación de ser protegido. Al estudiar la simbología del color blanco, Cirlot repara en que «Tula (Thule) es la llamada “isla blanca”, que en la India se identifica con la “tierra de los vivientes” o paraíso»<sup>229</sup>. Para Máximo, quien siempre se ha dedicado al mundo de las ideas, la casa de su hermano es un edén donde habitan seres muy opuestos a él. A estos les preocupa más vivir que pensar. Ellos le imponen una nueva rutina que rompe la monotonía de su vida dejando entrar en ella vivencias estimulantes. El filósofo sospecha que solo ligado a sus familiares puede experimentarlas y poco a poco se acomoda a su lado convirtiéndose en parásito sentimental. Son las situaciones en que se ve envuelto desde que ellos se mudan a Madrid las que le enseñan que la realidad es superior a cualquier fruto de la razón. Cuando Máximo va a una buñolería con Manuel Peña tras una velada en casa de José María, reflexiona así: «¿Quién se llamará dueño de sí, quién blasonará de informar con la idea la vida, que no se vea desmentido, cuando menos lo piense, por la

<sup>229</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 111.





## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

despótica imposición de la misma vida [...]?» (M. 255). Al estudiar la interdependencia de los personajes galdosianos, Peter G. Earle encuentra que el hecho fundamental de las existencias de León Roch y Máximo Manso «es el descubrimiento de que tarde o temprano “la vida” ha de triunfar sobre “la idea”. Arraigado en su historia el hombre se halla forzado a vivirla más que pensarla»<sup>230</sup>.

De esto se infiere que el ambiente en la casa de José María resulta a Máximo más acogedor que el de su propio hogar. La mudanza a la calle Alfonso XII tampoco despierta una felicidad plena en Máximo, si bien su incapacidad para vivir de manera independiente le impulsa a abrazar la comodidad que doña Javiera le ofrece. En esta otra vivienda, se repite la situación de Máximo durante sus primeros años en Madrid. Entonces convivía con su madre quien se esforzaba por satisfacer todas sus necesidades materiales para que él no se desviase de sus estudios. En la calle Alfonso XII, es doña Javiera quien cumple este papel: «Y acostumbrado a aquella blanda compañía, a aquella diligente cooperación en todo lo más importante de la vida, llegué a considerar que si me faltaba la amistad fervorosa de mi vecina, había de echarla muy de menos» (M. 412). Sin embargo, en este espacio está obligado a convivir también con Manuel Peña y su esposa Irene. El constante contacto con la joven le produce efectos negativos:

Todos los días buscaba mil pretextos para no bajar a comer, para no asistir a las reuniones, para no acompañarles a paseo, porque verla y sentirme cambiado y lleno de tonterías y debilidades era una misma cosa. El influjo de estos trastornos llegó a formar en mí una nueva modalidad. Yo no era yo, o por lo menos, yo no me parecía a mí mismo. Era a ratos sombra desfigurada del señor de Manso como las que hace el sol a la caída de la tarde, estirando los cuerpos cual se estira una cuerda de goma. (M. 415)

Pese a que Máximo atribuye su pérdida de ánimo a la decepción causada por Irene y la vergüenza a que le mueve su amor por ella, en su fallecimiento intervienen otros dos factores. El primero de ellos consiste en el forzado abandono de su casa de

<sup>230</sup> Peter G. Earle, «La interdependencia de los personajes galdosianos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, s. v., nº 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971), p.125.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

la calle del Espíritu Santo. En posesión de esta vivienda, Máximo se sentía morador lo que era importante porque «sólo disponiendo de una esfera separada del público, “privada”, puede el hombre realizar su esencia. Para poder vivir necesita un ámbito de cobijo. Si se le quita la casa —o de modo más prudente: la paz de su morada—, la descomposición interna del hombre es inevitable»<sup>231</sup>. Doña Javiera le quita su hogar al disponer la mudanza de sus objetos sin consultárselo primero. La presencia de Irene en la nueva casa priva a Máximo de la paz deseada. Ambas circunstancias contribuyen a su descomposición interna.

En cuanto al segundo factor, se trata de la problemática ontológica que tiene Máximo durante toda la novela. El protagonista encarna en la obra el mismo idealismo trasnochado simbolizado por Isidora en *La desheredada*. Pattison utiliza el hecho de que Máximo tradujera varios textos de Hegel para apoyar su defensa de que es un personaje idealista: «before the arrival of his brother's family, that is about 1878, was writing an introduction and notes to a work of Hegel. This was of course when he was still an idealistic philosopher, dealing in abstractions». Sin embargo, este mismo crítico observa una etapa naturalista en el personaje conforme se aproxima el final de la novela: «This second phase is clearly revealed towards the end of his life —in 1881— where he tells us he is writing a prologue to a work of Spencer»<sup>232</sup>. Como Isidora, Máximo también se ve obligado a renunciar a su idea fija, esto es, la idealización de Irene, porque los acontecimientos que experimenta la desmienten. Cuando Isidora renuncia a su idea, muere la personalidad Aransis que ha elaborado durante la novela. De forma paralela, cuando Máximo averigua cuál es el verdadero carácter de Irene, su imaginación deja de coquetear con el pensamiento de un futuro juntos. Tras la decepción primera, el filósofo siente un amor más poderoso que el anterior: «Perfecta, la quise a la moda petrarquista, con fríos alientos sentimentales que habrían sido capaces de hacerme escribir sonetos. Imperfecta, la adoraba con nuevo y atropellado afecto, más fuerte que yo y que todas mis filosofías» (M. 388). Pese a este renovado afecto, Máximo es consciente de la

<sup>231</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 128.

<sup>232</sup> Walter T. Pattison, «El amigo Manso and el amigo Galdós», *Anales Galdosianos*, II (1967), p. 145.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

imposibilidad de tener una relación con ella ya que la joven ama a Manuel Peña. En su etapa idealista, ha convertido a Irene en un producto de sus propias reflexiones. Mediante su percepción de ella ha creado un prototipo de mujer que se caracteriza por la racionalidad, la mesura en sus actos y palabras, así como la búsqueda de concordia. El significado del nombre de la joven está en armonía con esta idea dado que proviene de la palabra griega *eiréne* que hasta el siglo V a. C. «significa la ausencia de guerra» y se consolida «como término oficial para los tratados entre ciudades»<sup>233</sup> en la centuria siguiente. Cabe recordar que en la mitología griega Eiréne representa la paz y constituye el grupo de las Horas junto a sus hermanas Dice (la justicia) y Eunomía (el buen orden). Sin embargo, cuando se profundiza en el carácter de Irene se advierte que dista mucho de ser embajadora de la paz. De hecho, el inconsciente de Máximo trata de avisar al protagonista de ello. Durante el sueño en que la persigue por las calles de Madrid, ella lleva «sombbrero oscuro, como un gran cuervo disecado, que daba sombra a la cara» (M. 281). Es llamativo que la animalización no se realice a través de la figura de la paloma cuya simbología estaría en consonancia con su nombre. Galdós recurre a un ave que constituye un «símbolo del mal agüero»<sup>234</sup>. Este otro pájaro transmite la naturaleza oscura de Irene al tiempo que presagia la decepción que vivirá Máximo. Al descubrir que está ante un ejemplar más de esas mujeres que observa a diario y que dan prioridad a la realización de sus pasiones, el protagonista siente su lógica vencida por la naturaleza y, asumiendo el poder de esta, entra en la etapa naturalista. No obstante, aún hay en él suficiente idealismo para realizar un acto altruista y, controlando sus propias emociones, lucha para que Manuel e Irene puedan casarse. Tras la boda, experimenta algo similar a lo que vivió su propia madre. Acerca de su fallecimiento, Máximo dice: «Como si su vida fuera condicional y no tuviese otro objeto que el de ponerme en la cátedra, cumplido éste, falleció la que había sido mi guía y mi luz» (M. 157). De igual manera, como si su vida fuera condicional y no tuviera otro objeto que unir las vidas

<sup>233</sup> Minerva Alganza Roldán, «*Eiréne* y otras palabras griegas sobre la paz», en Beatriz Molina Rueda y Francisco A. Muñoz Muñoz (coords.), *Cosmovisiones de paz en el Mediterráneo antiguo y medieval*, España, Universidad de Granada, 1998, p. 125.

<sup>234</sup> Adrián Flor Martínez, «Simbología animal en *La celestina*», *Narrativas*, s. v., nº 14 (2009), p. 37.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

de Manuel e Irene, cumplido este, Máximo fallece. Por ello, se puede afirmar que Máximo representa el idealismo en *El amigo Manso*. Su final o el de Isidora Rufete constituyen dos de los caminos que Galdós encuentra para expresar la desesperanza característica del siglo XIX y del conflicto del individuo enfrentado a su realidad:

His alienation finally passes the mark of «neurotic failure» in life and enters a new realm, the problematic metaphysics of modern forlornness. Even in his «real» or fictionally real supernatural state, Manso remains forever alienated. The scope of Galdós includes both the estrangement of an Isidora from sane living and the alienation of disabused intellect from ridiculousness of life.<sup>235</sup>

### 1.2. LOS ESPACIOS DE JOSÉ MARÍA

En un estudio sobre los efectos que ha tenido en la sociedad de la Península Ibérica el retorno de emigrados, su autor comenta que el deseo de estos al regresar «era el de integrarse en grupos sociales preexistentes o en formación»<sup>236</sup>. Para lograrlo, hubo indianos «que negociaron como auténticos *empresarios políticos* con los movimientos sociales que podían liderar o utilizar en su búsqueda de ascensión o reconocimiento social y político-institucional»<sup>237</sup>. A este grupo se adscribe José María Manso pues «a pesar de haberse afiliado a un partido que tiene en su escudo *la democracia rampante*, quería, ante todo, ver en su salón gente con título, aunque éste fuese haitiano o pontificio, y hombres notables de la política, aunque fueran de los más desacreditados» (M. 209). En su edición de *El amigo Manso*, Caudet hace acompañar la expresión «la democracia rampante» de la siguiente nota:

Peter A. Bly, «The Philosopher of History: *El amigo Manso*», en *Galdós's Novel of the Historical Imagination, op.cit.*, pág. 30, nota 7, dice: «No doubt Galdós is referring to the Partido Democrático-Monárquico founded by

<sup>235</sup> Gerald Gillespie, «Reality and Fiction in the Novels of Galdós», *Anales Galdosianos*, I (1966), p. 20.

<sup>236</sup> Xosé M. Núñez Seixas, «Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada», *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas*, s. v., nº 1 (2000), p. 51.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 56.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

Beranger and Moret to contest the 1881 elections, only to be superseded by Serrano's Izquierda Dinástica a year later».<sup>238</sup>

El presente trabajo apoya la creencia de Peter A. Bly en que el grupo político al que José María se afilia es el Partido Democrático-Monárquico por dos motivos. En primer lugar, porque ha seguido la recomendación de su hermano. Cuando José María solicita su opinión, Máximo responde: «le aconsejé que se afiliara al partido más nuevo y fresquito de todos, y él halló oportunísima la idea» (*M.* 202). Máximo sitúa su primer encuentro con su discípulo Manuel Peña en 1877: «Esta parte de mi relato viene a caer hacia 1877. En este año me mudé de la sosegada calle de Don Felipe a la bulliciosa del Espíritu Santo» (*M.* 184). Sin embargo, el punto de partida de los acontecimientos que más le interesa relatar es el regreso de su hermano a España. Antes de iniciar esta parte fundamental de su narración, Máximo comenta: «Tres años hace que vivo en la calle del Espíritu Santo» (*M.* 158). Por ello, sus experiencias a raíz de la llegada de la familia cubana han de ser posteriores a 1880. Solo un año después, y por tanto durante el transcurso de la novela, Moret funda el Partido Democrático-Monárquico. Puesto que este grupo político es el más «nuevo y fresquito» a comienzos del siglo XIX, cabe pensar que fue el escogido por José María. En segundo lugar, la organización de este grupo político le ofrecía la oportunidad de construir nuevas relaciones sociales:

Su organización se basaba en algunos comités locales, organizados sólo en unas cuantas provincias a partir de los viajes de sus dirigentes —Moret, el general Beranger y el Marqués de Sardeal—. Estas giras —Moret en esos meses recorrió Granada, Sevilla, Córdoba y participó en los Juegos Florales de Pontevedra— servían de aglutinante a través de una actividad que comprendía mítines en círculos reducidos, banquetes y contactos personales [...].<sup>239</sup>

A través del vínculo con políticos, periodistas y poetas, José María podía volverse una persona influyente en las altas esferas de Madrid. Con esta finalidad,

<sup>238</sup> Francisco Caudet, nota 65 a *El amigo Manso*, ed. cit., p. 209.

<sup>239</sup> Carlos Ferrera, *La frontera democrática del liberalismo: Segismundo Moret (1838-1913)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 63.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

celebra en su casa pequeños mítines. Un ejemplo de ello se produce en el capítulo XVIII: «tomó el sarao un aspecto político que le daba extraordinario brillo. Había tres ex ministros y muchos diputados y periodistas, que hablaban por los codos. La sala del tresillo parecía un rinconcito del Salón de Conferencias» (M. 246). En estos actos, José María se muestra humilde: «Todo me lo dan hecho —decía— [...] Yo no busco a nadie; me buscan. Yo quiero estar metido en mi casa, y no me dejan» (M. 230). Sin embargo, su aparente falta de vanidad constituye un instrumento para conseguir la confianza de su público. Máximo advierte su hipocresía y encuentra en sus palabras una señal de que su monomanía se ha incrementado: «Estos alardes de modestia eran un nuevo síntoma de la intoxicación política que empezaba a padecer José, pues es muy propio de los ambiciosos hacer el papel de que no buscan, ni piden, ni quieren salir de las cuatro paredes» (M. 230).

Este uso materialista de la vivienda la convierte en un espacio vital vacío de afecto. Funciona como un escenario donde la familia ha de representar el papel de alta burguesía. La primera medida que José María toma para lograr este objetivo es proporcionar una educación a sus hijos. No obstante, el mayor peso de la transformación familiar recae en su esposa quien «ponía tanta atención a las fraternas de su marido que logró reformar sus modales y lenguaje» (M. 231). A pesar de ello, las exigencias de José María dificultan la convivencia.

Desde que se mudan al principal de San Lorenzo, Lica, su hermana Chita y su madre se muestran afligidas. Máximo expone el rechazo que el edificio produce a la *niña Chucha*. Para ella la casa «estrecha y no muy clara era tediosa cárcel [...] y no cesaba de traer a la memoria las anchas, despejadas y abiertas viviendas del templado país en que había nacido» (M. 200). El adjetivo «estrecha» contrasta con la primera descripción que Máximo realiza del principal pues entonces le atribuye «muchísima capacidad interior» (M. 196). La contradicción se debe a que Máximo está transmitiendo la impresión negativa que este lugar causa en doña Jesusa. De esta manera evoca en los lectores el agobio padecido por estas mujeres que no entienden bien las costumbres españolas. Su sentimiento de desarraigo se simboliza a través de la reacción de las aves que la *niña Chucha* ha traído consigo:



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

El expatriado sinsonte falleció a las primeras lluvias, y su dolorida dueña le hizo tales exequias de suspiros, que creíamos iba a seguir ella el mismo camino. Uno de los tomeguines se escapó de la jaula y no se le volvió a ver más. A la buena señora no había quien le quitara de la cabeza que el pobre pájaro se había ido de un tirón a los perfumados bosques de su patria. (M. 200)

Estos pájaros propios de las Antillas representan la forma de vida que Lica, Chita y doña Jesusa se han visto forzadas a dejar atrás. El tomeguín encarna el coraje suficiente para rebelarse contra las imposiciones de José María y regresar a Sagua la Grande. Acerca del vuelo, Cirlot comenta: «Volar es elevarse, y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de analogía moral como en el de otros valores de superioridad de poder o de fuerza»<sup>240</sup>. La *niña Chucha* no puede volver a las Antillas porque está ligada a su familia cuyas decisiones toma su yerno. Su frustración se transforma en el hondo deseo de tener más poder que José María. Este sentimiento no se expresa de forma explícita. Sin embargo, su ardiente creencia en que el tomeguín ha retornado a su patria es una manifestación de su anhelo ya que solo elevándose, como el ave, sobre José María podría ejercer la libertad. La mención de los «perfumados bosques de su patria» recuerda el estrecho vínculo que existía entre los miembros de la familia y el paraje natural en que vivían. Entonces existía un todo constituido por el espacio y los personajes. Al ser separada de aquel ambiente rústico, la familia pierde la unidad que este les proporcionaba:

La familia de la novela familiar ya no es una familia idílica. Está separada de la estrecha localidad de tipo feudal, del ambiente inmutable de la naturaleza, del ambiente que la alimentaba, de montañas, campos, ríos y bosques natales. La unidad idílica de lugar se limita, en el mejor de los casos, a la casa familiar-patrimonial *urbana*; a la parte *inmobiliaria* de la propiedad capitalista.<sup>241</sup>

Las calles y comercios madrileños alejan a la familia de los ambientes rurales donde podrían mantener viva su conexión con la naturaleza. Puesto que los alrededores del principal de San Lorenzo no se pueden considerar parte del hogar, el

<sup>240</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 468.

<sup>241</sup> Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 382.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

espacio experimentado por ellos debe dividirse en dos: «se trata de la esfera limitada, de la casa, de la patria, y de la esfera exterior más dilatada, en la que se adentra el hombre y de la que retorna»<sup>242</sup>. En las Antillas no padecían ese movimiento de salida y regreso. El espacio familiar se extendía más allá de los límites de la vivienda. En Madrid, las fronteras del ámbito privado coinciden con las del hogar. A esto se añade una nueva dificultad. La intimidad de la familia se ve amenazada por las constantes visitas que recibe José María. Todo ello impide que conecten con su entorno y se arraiguen. Por tanto, surge una profunda melancolía por la tierra dejadas atrás. El sinsonte personifica esta nostalgia que debilita y paraliza: «las tres damas pasaban las horas echadas indolentemente en sus mecedoras» (M. 197). Su falta de energía se exterioriza en el gabinete donde pasan la mayor parte del tiempo a través del caos que reina en él:

Compraba Chita todos los dramas del moderno repertorio, y ambas hermanas los leían con deleite entre sorbos de café. Después se les veía esparcidos sobre la chimenea y el velador, en las banquetas o en el suelo, a veces enteros, otras partidos en actos o en escenas, cada pliego por su lado, revuelta la catástrofe con la prótasis y la anagnórisis con la peripecia. Aquel día, además del desbarajuste dramático, observé en el gabinete los desórdenes que, por ser cotidianos, no me llamaban ya la atención. Sobre mesillas y taburetes se veían las tazas de café, unas sucias, mostrando el sedimento de azúcar, otras a medio beber y frías como hielo; sobre tal silla un sombrero de señora; un abrigo en el suelo; sobre la chimenea una bota; el devocionario encima de un plato y cucharillas de café dentro de un florero de porcelana. (M. 228)

Los adjetivos «esparcidos» y «partidos» transmiten la idea de fragmentación mientras que las palabras «revuelta», «desbarajuste» y «desórdenes» confieren confusión a la sala descrita. Ambas sensaciones guardan relación con la situación de José María y su esposa. Al estudiar la cultura de masas en *La desheredada*, Stephanie Sieburth observa que entre la desintegración de algunos objetos y la división de la personalidad de Isidora existe una analogía: «The tendency of a single figure to

<sup>242</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 81.





## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

multiply into many is analogous to another obsessive tendency in the text, in which a single object falls into fragments, particles, or ruins»<sup>243</sup>. Lo mismo sucede en *El amigo Manso* con José María y los dramas que Máximo encuentra desparramados por el gabinete de Lica. Muchas de estas obras están rotas y desordenadas. El paralelismo con la mente de José María es claro pues se halla escindida en dos caracteres. En el principal de San Lorenzo muestra la apariencia de político humilde y padre amoroso. Bajo esta imagen subyace un hombre ambicioso y obsesionado con poseer cuanto se le resista ya se trate de una posición social o del amor de Irene. Puesto que el papel que se esfuerza por representar no se identifica con su naturaleza, José María vacila entre las muestras de cariño a Lica y su ausencia total de la vida familiar para cortejar a Irene. El alboroto de la habitación también se puede relacionar con Lica pues transmite su desconcierto al tener que desenvolverse en un ambiente nuevo cuyas costumbres desconoce. Todo ello provoca un distanciamiento entre los cónyuges que concluirá con la pérdida de la confianza que Lica depositaba en José. El matrimonio, como los dramas de Lica, también se va a fracturar.

La enumeración de objetos situados en un lugar que no les corresponde recuerda al mal uso que Isidora hacía de su cómoda colocando en ella novelas cuando no tenía otro espacio donde guardar su ropa. También el protagonista de *La sombra*, Anselmo, dispone sus pertenencias de modo excéntrico. Una prueba de ello se encuentra en la buhardilla donde pasa sus horas. Allí tiene un esqueleto «que no había perdido el buen humor del sepulcro [...] y aumentaba la singularidad de su aspecto el caldero que el doctor le había puesto en el cráneo, sin duda por no tener sitio mejor donde colocarlo» (S. 5). O'Byrne investiga el desorden en los espacios galdosianos urbanos. Considera que las festividades públicas representadas en la obra de Galdós dan testimonio de una anarquía significativa: «la relajación de todo orden se radicaliza en estas ocasiones hasta tal punto, que el espacio urbano pierde todo vínculo con la noción de orden o armonía y se identifica explícitamente con lo chocarrero, lo incontrolable, lo carnavalesco, es decir, lo irracional»<sup>244</sup>. Sus

<sup>243</sup> Stephanie Sieburth, *op. cit.*, p. 33.

<sup>244</sup> Margarita O'Byrne Curtis, *op. cit.*, p. 85.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

conclusiones se pueden extrapolar al espacio habitado. Tanto el gabinete en la casa de José María descrito por Máximo como las habitaciones de Anselmo e Isidora denotan una «relajación de todo orden» debido a la cual pierden todo vínculo con la noción de armonía. Pese a que en los casos de *La sombra* y *La desheredada* ese caos constituye un signo de la irracionalidad del personaje, no sucede lo mismo con las mujeres cubanas de *El amigo Manso* pues no padecen monomanía. Su falta de organización se debe a la desidia que les provoca el no sentirse integradas en la sociedad española, así como a la presión ejercida por José María para que tengan un comportamiento refinado. No obstante, el desconcierto imperante en el gabinete puede asociarse con José María. Puesto que el narrador nunca describe el interior de su despacho, para conocer su vínculo con su casa se le debe relacionar con otras habitaciones de la vivienda. Por ello puede afirmarse que la desorganización existente en el gabinete de Lica manifiesta la falta de cordura de José María.

Sin embargo, es en la casa que pone a Irene donde se ofrece más información sobre la psicología de este personaje. Está situada «allá por Santa Bárbara» (M. 325). Máximo lo averigua a través de Augusto Miquis a quien acude para que le recomiende una nodriza. Miquis le cuenta que en el tercero de su casa vive doña Cándida con una mujer joven. Gracias a este dato, Máximo visita a Irene. Al traspasar el umbral de la casa, ve una salita clara y nueva pero en la que sobresale la carencia de enseres: «De muebles estaba tal cual, pues no había más que tres sillas y un sofá; pero en las paredes vi lujosas cortinas, y entre los dos balcones una bonita consola con candelabros y reloj de bronce. Se conocía que la instalación no estaba concluida, ni mucho menos» (M. 329). La misma mezcla de lujo y pobreza se percibe en el principal de San Lorenzo donde el gabinete de Lica «estaba adornado a prisa y por contrata, con objetos ricos y al mismo tiempo vulgares» (M. 228). La inversión de José María en los espacios destinados a las mujeres por quienes tiene sentimientos resulta mezquina. Actúa como Joaquín Pez quien compró en una liquidación los muebles de la sala que compartía con Isidora en la calle de Hortaleza. Ambos son personajes cursis que no pudiendo gastar grandes sumas de dinero en muebles suntuosos, atenúan la impresión de escasez comprando algún objeto de calidad. Por



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

tanto, pertenece a la pequeña burguesía sin identidad que trata de hacer propias las costumbres de la aristocracia:

Modernity means, especially, the growing rights of the masses and their increasing participation in social and cultural events. But these petty bourgeois newcomers to the social scene have, as Vails points out, no firm identity based either on noble lineage or on a popular culture based in manual labor. Lacking identity, they anxiously adopt that of the aristocracy, imitating its customs.<sup>245</sup>

Por otro lado, su actitud demuestra la superficialidad de sus sentimientos por Lica e Irene. Esto se comprueba oponiendo su elección de muebles a la de José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* o Agustín Caballero en *Tormento*. El primero gasta cuarenta y cinco mil reales en sorprender a su amada prima Eloísa: «compré las cuatro piezas aquellas, espejo, pareja de candelabros y reloj. [...] Pocas veces he hecho una compra más a mi gusto. Pensaba en la sorpresa que tendría Eloísa al recibir aquel presente» (P. 212). Este fragmento es solo una muestra de sus numerosas contribuciones a los muebles que componían la casa de su prima. No se queda atrás Agustín Caballero. En una ocasión en que Rosalía le visita, la mujer observa sus últimas adquisiciones para la alcoba de su futura esposa: «Espejos de tallados chaflanes, bronces, porcelanas, cuadritos, amén de una galana sillería de raso rosa, ornaban lo que había de ser gabinete de la desconocida y mitológica señora de Caballero» (T. 263-264). Ante semejante visión, Rosalía «no halló mejor modo de endulzar su disgusto que estrenar un hermoso sillón, de inaudita comodidad y amplitud» (T. 264). La sillería de raso rosa y el confortable sillón contrastan con los asientos disponibles en la casa que José María Manso ha puesto a Irene. Cuando Máximo acude a ver a la joven, doña Cándida le impide sentarse en todas las sillas: «Espera, hombre, espera: no te sientes en esa silla, que está rota... Cuidado, cuidadito; tampoco en esa otra, que está un poco derrengada. [...] Aguarda, aguarda. Ésa también... Melchora te traerá una butaca del gabinete...» (M. 329). Mientras que Bueno de Guzmán y Caballero agasajan a sus amadas con objetos de calidad, José

---

<sup>245</sup> Stephanie Sieburth, *op. cit.*, p. 38.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

María Manso se preocupa solo por tener a Irene bajo control recluida en un espacio tan incómodo como desagradable.

Los elementos más significativos de la casa en Santa Bárbara son aquellos en que José María se fija durante su encuentro con Máximo. Tras averiguar su escondite amoroso, Máximo ha decidido esperar a José María para reprenderlo. Sin embargo, el esposo de Lica finge haber acudido para hacer una inocente visita. Puesto que se siente incómodo, trata de desviar la atención de su hermano hacia los objetos que hay en la sala. Primero repara en los cuadros y comenta: «¿Pero has visto esto? Es un grabado verdaderamente magnífico. *Naufragio del navío INTRÉPIDO delante de las rocas de Saint-Maló*. ¡Qué olas! Parece que le salpican a uno la cara. ¿Y este otro? *Naufragio de la Medusa*, por Gericault...» (M. 342). El hecho de que los cuadros compartan la temática del naufragio invita a pensar que existe una conexión entre ellos y el personaje que los observa.

El navío *Intrépido* perteneció a la Armada Española pero fue transferido a la Marina Francesa. En un artículo sobre la batalla de Trafalgar, en la que el mencionado navío intervino, se hace alusión a este traspaso: «los barcos más viejos eran precisamente los de procedencia extranjera: el *Berwick* el *Swiftsure* ingleses y el *Intrépide* y el *Atlas* de los seis españoles regalados en 1800 y que firmada la Paz de Amiens no habían sido devueltos ni nunca lo serían»<sup>246</sup>. Puesto que entre los Episodios Nacionales de Galdós figura *Trafalgar*, cabe pensar que en esta obra hiciera alguna mención al navío *Intrépido*. Sin embargo, el buque no figura entre las numerosas naves a las que hace referencia. Para contrastar la información acerca de si naufragó en las costas de Saint Maló o en otro lugar, hay que recurrir a fuentes históricas. Estas muestran que fue hundido por los británicos frente a las playas gaditanas tras la batalla de Trafalgar:

Los ingleses pretendían remolcar los barcos apresados hacia Gibraltar, poniendo especial empeño en el Santísima Trinidad, navío de línea de primera clase armado con 136 cañones en sus cuatro baterías, el mayor construido hasta la

<sup>246</sup> Hugo O'Donnell, «Análisis de las fuerzas aliadas (buques, mandos y dotaciones)», *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, s.v., nº 48 (2005), Madrid, p. 117.



## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

fecha por la Armada Española. Debido a los múltiples destrozos provocados por los balazos en su estructura durante el combate, las bombas de achique no fueron capaces de evacuar el agua, por lo que los ingleses decidieron hundirlo el día 24 de octubre de 1805, permaneciendo aún en su interior los heridos más graves que por falta de tiempo no pudieron ser evacuados. Otros tres navíos fueron hundidos intencionadamente por orden de Collingwood frente a las costas de Chipiona y Rota: los españoles *Argonauta*, *San Agustín* y el francés *Intrepide*, no sin salvar previamente a las respectivas tripulaciones.<sup>247</sup>

Al estudiar la simbología de la nave, Cirlot alude a la aventura naval más significativa en la historia de la literatura: «La *Odisea* no es, en el fondo, sino simplemente la epopeya mítica de la navegación, como victoria sobre los dos peligros esenciales de todo navegar, la destrucción (triunfo del océano, inconsciente) o el retroceso (regresión, estancamiento)»<sup>248</sup>. Por el contrario, la tripulación del navío *Intrépido* no logra vencer las adversidades. Al incluir una referencia a este hecho histórico, Galdós está destacando la trayectoria de José María que avanza directo a su propia destrucción. Ha navegado hasta España para mejorar su vida. Sin embargo, este cambio ha provocado una transformación negativa de su conducta que no pasa desapercibida a su suegra: «José María ha sido muy bueno hasta ahora; pero niño, de algún tiempo a acá, no le conocemos...» (*M.* 248). Su razón ha sido vencida por su obsesión. De otro modo, no habría retenido a Irene contra su voluntad. La misma connotación tiene el *Naufragio de la Medusa*, si bien el fatídico acontecimiento que esta obra evoca añade un nuevo motivo para que se encuentre en la sala. El cuadro, cuyo título original es *Le Radeau de la Méduse*, fue compuesto hacia 1819. En él, Théodore Géricault rememora el desamparo sufrido por los tripulantes del navío *Méduse*, perteneciente a la Marina Francesa, tras encallar:

Géricault drew his inspiration from the account of two survivors of the Medusa  
—a French Royal Navy frigate that set sail in 1816 to colonize Senegal. It was

<sup>247</sup> AA.VV., «Los naufragios de Trafalgar» [en línea]: Catálogo Exposición Trafalgar, [Sevilla]: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, s. p., <[https://www.researchgate.net/profile/Manuel\\_Bethencourt/publication/270280848\\_Los\\_naufragios\\_de\\_Trafalgar/links/54a65a100cf257a63608e156/Los-naufragios-de-Trafalgar.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Manuel_Bethencourt/publication/270280848_Los_naufragios_de_Trafalgar/links/54a65a100cf257a63608e156/Los-naufragios-de-Trafalgar.pdf)>, [Consulta: 21 abr. 2018].

<sup>248</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 328.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

captained by an officer of the Ancien Régime who had not sailed for over twenty years and who ran the ship aground on a sandbank. Due to the shortage of lifeboats, those who were left behind had to build a raft for 150 souls—a construction that drifted away on a bloody 13-day odyssey that was to save only 10 lives. The disaster of the shipwreck was made worse by the brutality and cannibalism that ensued.<sup>249</sup>

La balsa construida para escapar del hundimiento no solo fue abandonada a su suerte por el capitán de la *Méduse* sino que el monarca francés, Luis XVIII, instalado en el poder tras la forzada abdicación de Napoleón, no se interesó en rescatar a los náufragos. Con su obra, Géricault quería «denunciar a aquel sistema de poder de su época —supuestamente renovado—, a través de la representación del abandono real que sufrieron los 15 sobrevivientes por parte de quien tenía la obligación de rescatarlos»<sup>250</sup>. De ahí que el elemento sobresaliente en la composición sea «the vain hope of the shipwrecked sailors: the rescue boat is visible on the horizon—but sails away without seeing them»<sup>251</sup>. La desesperanza de estos náufragos es equiparable a la que experimenta Irene. Los lazos familiares que unen a doña Cándida con ella debieron bastar para que tratara de protegerla. En cambio, se confabula con José María para obtener a cambio favores económicos. La única salida de Irene consiste en recurrir a Máximo: «como hoy mismo no encuentre usted medio de librarme de esto, lo juro, sí, lo juro, me tiro a la calle por ese balcón» (*M.* 332). Máximo, solícito, se presta como en tantas otras ocasiones a resolver el conflicto que su hermano ha originado.

No obstante, el cuadro de Géricault conlleva otro significado relacionado con todos los personajes presentes en la casa de Santa Bárbara en el capítulo XXXVI: José María, Máximo, doña Cándida e Irene. Olivia Horozco y Hortensia Mínguez consideran que *La balsa de la Medusa* pertenece al grupo de naves denominado

<sup>249</sup> Séverine Laborie, «The raft of the Medusa» [en línea]: Musée du Louvre. Department of Paintings: French painting, [Paris]: Musée du Louvre, s. a., s. p., <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa>>, [Consulta: 22 abr. 2018].

<sup>250</sup> Olivia Orozco Quibrera y Hortensia Mínguez García, «La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos», *Arte, Individuo y Sociedad*, s.v., n° 29 (2017), p. 289.

<sup>251</sup> Séverine Laborie, art. cit., s. p.

## CAPÍTULO 1. LOS HERMANOS MANSO

Naves de los locos por las circunstancias extremas de hambre, miedo, desesperación y canibalismo que se representan en la obra. Puesto que todos los personajes galdosianos citados padecen alguna monomanía, se puede considerar que este espacio constituye también una nave de locos. Las enajenaciones de Máximo y José María han sido descritas con detalle anteriormente. Por tanto, resta apuntar de qué tipo es la locura de doña Cándida y la de Irene. Sobre la joven, Blanco Carpintero ha escrito: «Irene tiene una relación con la moda de deseo desmesurado. La moda, pecado femenino, es lo único que le hará perder la compostura»<sup>252</sup>. Hacia el final de la obra, Máximo logra ver en ella su inclinación crematística: «Usted nació con delicados gustos, con instintos de señora principal, con aptitudes de esas que llamo sociales, y que constituyen el arte de agradar, de vivir bien, de conversar, de hacer honores y de recibirlos, todo con exquisita gracia y delicadeza» (M. 383). En cambio, la obsesión por la riqueza de doña Cándida se manifiesta al comienzo de la obra: «Jamás vio Madrid mujer más disipadora, más apasionada del lujo, más frenética por todas las ruinosas vanidades de la edad presente» (M. 171).

El comentario que hace José María sobre los cuadros no despierta ningún interés en Máximo por lo que ha de buscar otro tema banal sobre el que poder conversar: «Allá se va este reloj con los de mi casa —observó mi hermano sentándose—. Todos padecen reblandecimiento de la médula catalina...» (M. 343). En aquel momento, la máquina marcaba las once cuando debía dar las cinco. Los relojes relacionados con José María nunca dan la hora adecuada. En el principal de San Lorenzo «marchaban en espantosa anarquía» (M. 228). Tras la gran velada que José María organiza, Máximo ha de realizar cálculos para conocer qué hora es: «Haciendo el cómputo que el desorden de los relojes de aquella casa exigía, resultaba que las ocho campanadas marcaban las tres» (M. 251). Al estudiar la relación de Juanito Santa Cruz con el tiempo en *Fortunata y Jacinta*, Ortiz Armengol concluye:

Nada hacía Juan durante todo el día sujeto a norma alguna y, no en balde, cuando acabó su adolescencia juiciosa y comenzó su vida de devaneos, las primeras alarmas de su madre fueron de carácter horario: «¿Por qué entraste

<sup>252</sup> Marta Blanco Carpintero, art. cit., p. 332.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

anoche a las tres de la mañana?». Jamás volvió a «estar en hora» el preclaro hijo de la casa y hemos de situarle entre esa mayoría de gentes que viven sin tiempo preciso, guiados a lo más por la marcha del Sol o de las campanas.<sup>253</sup>

Tampoco José María está sujeto a norma alguna. Permanece en su despacho contestando cartas o en el salón recibiendo visitas. En ausencia de estas dos actividades, abandona el hogar por largos periodos de tiempo. En una ocasión Ruperto dice a Máximo: «Mi amo no fue esta noche a casa. El lacayo ha salido a buscarle...» (M. 320). De manera que existe una analogía entre el mecanismo defectuoso de los relojes y la falta de sentido común de José María. Ninguno satisface las expectativas depositadas en ellos. Los relojes no sirven en tanto que no informan bien de la hora. José María, obsesionado con alcanzar la fama y conquistar a Irene, ya no se preocupa por solucionar los problemas de su familia. Debido a su irracionalidad, cae sobre Máximo el peso de unas responsabilidades que no le corresponden. Tras una disputa entre Lica y José María, la cuñada pide a Máximo que hable con su hermano: «era llamado a arreglarlo todo, haciendo ver a José la fealdad y atroces consecuencias de su conducta inicua» (M. 265). Gracias a las continuas intervenciones de Máximo, José María puede desentenderse de sus quehaceres diarios. De ahí que el menor de los hermanos llegue a pensar: «Parecía que nada marchaba en aquella casa sin mí, y que yo poseía la universalidad de los conocimientos, datos y noticias» (M. 207). Es Máximo quien ayuda a encontrar el hogar donde José María reside, quien escucha y consuela a Lica, quien busca una nodriza para su sobrino evitando que enferme y muera, quien media para salvar a Irene de su cautiverio, quien con ello cuida de que la imagen de hombre cabal que muestra su hermano resulte intacta. Puesto que el suave discurrir de José María depende de las soluciones que su hermano da a sus problemas, no cabe duda de que se trata de un personaje parásito. Su dependencia de Máximo queda probada a través del espacio pues sus viviendas se encuentran a escasa distancia. El narrador afirma: «Favorecía mis visitas a aquella casa su proximidad a la mía, pues en seis minutos y con sólo quinientos sesenta pasos salvaba yo la distancia» (M. 225).

<sup>253</sup> Pedro Ortiz Armengol, *op. cit.*, p. 10.





## CAPÍTULO 2

### *José María Bueno de Guzmán*

Tal y como les sucede a otros personajes galdosianos estudiados en el presente trabajo, la historia del protagonista de *Lo prohibido*, José María Bueno de Guzmán, comienza con una mudanza: «En septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez [...], traspasé las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid» (P. 131). Primero se instala en Recoletos, en el mismo bloque de pisos donde viven su tío Rafael y dos de sus primas: «Mi tío (primo carnal de mi padre) D. Rafael Bueno de Guzmán y Ataide quiso albergarme en su casa; mas yo me resistí a ello por no perder mi independencia. Por fin supe hallar un término de conciliación [...] alquilando un cuarto próximo a su vivienda» (P. 131). Este no será su último hogar. Al avanzar la obra, se trasladará a una finca de su propiedad en la calle de Zurbano con la finalidad de huir de sus parientes: «la familia empezaba a serme gravosa en una u otra forma» (P. 310). Por otro lado, sus cambios de casa no comienzan al vivir en Madrid sino que cuenta con numerosos antecedentes durante su infancia y juventud:

Nací en Cádiz. [...] Pasé mi niñez en un colegio de Gibraltar dirigido por el obispo católico. Después me llevaron a otro en las inmediaciones de Londres. Cuando vine a España, a los quince años, tuve que aprender el castellano, que había olvidado completamente. Más tarde volví a Inglaterra con mi madre y viví con la familia de ésta en un sitio muy ameno que llaman Forest Hill, a poca

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

distancia de Sydenham y del Palacio de Cristal. [...] Murió mi buena madre cuando yo tenía veinticinco años, y entonces me vine a Jerez, donde estaba establecido mi padre. (P. 199-200)

Por tanto, puede afirmarse que también José María Bueno de Guzmán es errante y que sus mudanzas en *Lo prohibido* simbolizan, una vez más, la inestabilidad psicológica del protagonista. José María adolece, como Máximo Manso, de erotomanía si bien en su caso su obsesión sí atenta contra la moral porque «sólo se inflama ante mujeres que ya pertenecen a otro hombre»<sup>254</sup>. José María pone los ojos en sus tres primas casadas: María Juana, Eloísa y Camila. Primero corteja a la mediana por quien expresa un fuerte sentimiento: «yo estaba enamorado de mi prima. Entróme aquella desazón del espíritu, aquella enfermedad terrible, no sé cómo, por su belleza, por su gracia, por mi flaqueza; ello es que me atacó de firme, embargándome de tal modo, que no me dejaba vivir» (P. 197). Sin embargo, cuando muere Pepe Carrillo, el marido de Eloísa, y tiene la oportunidad de legalizar su situación amorosa, José María siente nacer en su interior un profundo rechazo: «Me entusiasmaba poco aquella idea; mejor dicho, no me entusiasmaba nada; quiero decirlo más claro: me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido; pero ser yo la prohibición... ¡jamás!» (P. 344).

Entonces fija su atención en la pequeña de las tres hermanas, Camila. Al describirla en el primer capítulo de la obra, momento en que experimenta antipatía hacia ella, José María dice: «A veces parecía una chiquilla sin pizca de juicio, a veces una mala mujer» (P. 151). Pese a esta caracterización que sugiere ligereza de carácter, «lo extraordinario del personaje de Camila de *Lo prohibido* es precisamente su sorprendente resistencia frente al asedio sexual del donjuanesco primo»<sup>255</sup>. Camila no deja ni un momento de ser fiel a su esposo, Constantino, y su lealtad enardece el deseo de José María: «Camila era mi idea fija, el tornillo roto de mi cerebro. Me

<sup>254</sup> Paciencia Ontañón de Lope Blanch, «Simbolismo en *Lo prohibido* de Galdós», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1992)*, España, AIH, 1994, p. 266.

<sup>255</sup> Alfred Rodríguez y Darcy Donahue, «Camila: la denominación de un personaje de Galdós», *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), p. 75.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

acostaba pensando en ella y con ella me levantaba, espiritualizándola y suponiéndome vencedor de su obstinado desvío» (P. 461).

En la segunda parte de *Lo prohibido*, mientras José María trata de conquistar a Camila, María Juana se siente atraída por él. En cambio, ella despierta en su primo «más admiración que estima» (P. 145). Reconoce su belleza clásica pero su filosofía le provoca un efecto muy contrario a la seducción. Josefina Acosta de Hess afirma que «el adulterio no se lleva a cabo con María Juana, a pesar de que ella mostró cierta debilidad»<sup>256</sup>. En el presente estudio se defiende una interpretación contraria. José María accede a tener un romance con ella porque percibe el desprecio que su marido, Cristóbal Medina, le tiene. Encuentra en el coqueteo de María Juana la oportunidad perfecta para zaherir al esposo: «sus interrupciones cuando María Juana y yo hablábamos, y otras señales evidentes de su recóndita inquina, movieron en mi ánimo deseos vivísimos de jugarle una mala pasada» (P. 469). Medina sospecha que José María puede ser una amenaza para su matrimonio y pide a su esposa que frene sus visitas. María Juana explica a su primo que han de contener sus emociones y le anima a tomar por esposa a una conocida suya, Victoria. Entonces José María dice para sí: «lo que tú quieres, bien lo veo [...]. Pues te saldrás con la tuya» (P. 476). En estas palabras se advierte un claro propósito de conducirla al pecado.

Una vez que se ha extendido el falso rumor de que él y Camila son amantes, María Juana le pregunta qué hay de verdad en esa acusación. José María narra: «y otro día que nos vimos, no hay que decir dónde ni cómo, hablamos de lo mismo, y se repitió la pregunta» (P. 555). El encuentro erótico está implícito en el secretismo que mantiene acerca del lugar y las circunstancias de la cita. Galdós acostumbraba a dejar a la imaginación de sus lectores las escenas explícitas en que sus personajes femeninos incurrieran en la deshonra. En el capítulo XVII de *La desheredada*, Isidora, tras su fatídica entrevista con la marquesa de Aransis, espera en la calle a Joaquín Pez: «cuando el señor del gabán claro pasó por la trágica esquina, Isidora echó a correr, llegose a él, se le colgó del brazo. Hubo exclamaciones de sorpresa y alegría... Después siguieron juntos, y se perdieron en la niebla» (D. 278). Lo que va a ocurrir

<sup>256</sup> Josefina Acosta de Hess, *Galdós y la novela de adulterio*, Madrid, Pliegos, 1988, p. 55.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

entre ellos se intuye pero no se sabe con certeza. Más significativo es el caso de *La de Bringas* en el capítulo XLIII. Rosalía cree que si tiene relaciones sexuales con Pez, él la salvará económicamente. El momento en que se entrega a Pez no se describe. Se narra el instante precedente: «en la mañana del día 8, Rosalía, vestida con pulcra sencillez, se despidió de su marido. Iba a misa [...]. Su marido no debía extrañar que tardase algo, pues iba a ver a la de Cucúrbitas que estaba en peligro de muerte» (B. 267). También queda anotada la hora exacta de su regreso: «la señora llegó a eso de la una, un poco sofocada» (B. 268). Sin embargo, los lectores han de esperar al capítulo siguiente para descubrir qué hizo en realidad durante ese intervalo de tiempo. Rosalía recibe un sobre de Manuel Pez. Espera encontrar dinero en su interior pero solo hay una carta. Entonces piensa: «Ignominia grande era venderse, pero darse de balde...» (B. 273). No obstante, en *Lo prohibido*, la mayor evidencia del romance entre María Juana y José María se produce cuando este teme que aquella haya difundido la calumnia de que es amante de Camila: «María Juana es la que ha echado a volar la especie de que yo tengo relaciones con Camila. Ella ha sido; me lo dice el corazón. Lo ha hecho por espíritu de hipocresía, por evitar que se sospeche de ella» (P. 540).

Si bien *Lo prohibido*, como *El amigo Manso*, está escrita en forma autobiográfica, las diferencias entre ambos narradores son notables. En la obra de 1882 «se trataba de un espíritu observador, noble y sincero, enérgico para dominar mediante la reflexión las aberraciones del amor propio, débil para luchar con el egoísmo ajeno», mientras que José María se presenta «menos desligado por la reflexión de las pasiones propias y de la influencia ajena»<sup>257</sup>. Tiene dos grandes preocupaciones que le llevan al extremo de la enajenación: la conquista de la mujer casada y el temor a perder su dinero. Ambas monomanías hunden sus raíces en el comportamiento y modo de pensar que tenían sus progenitores:

José María es hijo de inglesa y de andaluz, y esta mezcla le hace percibirse a sí mismo como esquizofrénico cultural. A su padre le achaca la pasión, que le convierte en un obsesionado y que le sale en sus momentos de enamoramiento

<sup>257</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 153.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

haciéndole olvidar todo. Por otra parte, su madre le ha aportado la razón y las concepciones económicas inglesas. José María es muy buen administrador, y en el momento que se sienta a una mesa para hacer números, le da una especie de fiebre comercial y también le entra la obsesión. Hereda, entonces, valores que van ligados a ciertas características nacionales, producto de la ideología del siglo XIX. Vemos que el denominador común de sus dos actitudes es la obsesión neurótica.<sup>258</sup>

Cuando sus pensamientos morbosos alcanzan su punto álgido, José María padece las consecuencias físicas atravesando periodos de enfermedad. Su parálisis final es el ejemplo más representativo. Camila y Constantino le responsabilizan del rumor que se ha extendido acerca de que él y su prima son amantes. El matrimonio se aleja de José María que durante días alimenta los remordimientos y la inquietud que siente. Finalmente, desesperado, les ruega que le perdonen, que le quieran pero obtiene burlas por respuesta. Entonces, en la calle de Zurbarano, al bajar del tercer piso donde vive Camila al principal donde vive él, José María cae por las escaleras. Al despertar conoce que no puede mover las extremidades izquierdas: «me lo dije en griego para mayor claridad: “Tengo una hemiplejía”» (P. 590). Aunque esta es su mayor tragedia, son numerosos los momentos en que enferma a causa de sus obsesiones. Tras la muerte de Carrillo, le abrumba el pensamiento de casarse con Eloísa. Le preocupa tener que hacerse cargo de su casa y de sus gastos. Además la posibilidad de ser víctima del adulterio le repugna. Sus sentimientos por ella se enfrían y le invade una profunda tristeza: «Conocí que venía sobre mí un ataque de aquel mal de familia que de tiempo en tiempo reclamaba su tributo en la forma de pasión de ánimo y de huraña soledad» (P. 337). El primer brote de este «mal de familia» sucede poco tiempo después de establecerse en Madrid:

No habían pasado quince días de mi instalación cuando me puse malo. Desde niño padecía yo ciertos achaquillos de hipocondría, desórdenes nerviosos, que con los años habían perdido algo de su intensidad. Consistían en la ausencia

<sup>258</sup> Alda Blanco, «Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo prohibido*», *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), p. 65.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

completa del apetito y del sueño, en una perturbación inexplicable que más parecía moral que física, y cuyo principal síntoma era el terror angustioso, como cuando nos hallamos en presencia de inevitable y cercano peligro. (P. 135)

Para su tío Rafael se trata de «un mal de familia, que se perpetuaba y transmitía en ella» (P. 136). Durante varias páginas, el narrador le cede la palabra permitiéndole detallar los casos de monomanía que se habían dado entre los Bueno de Guzmán, desde su abuelo hasta sus hijas. En opinión de Bravo Moreno tanto estos antecedentes patológicos familiares de José María como otros personales constituyen una historia clínica «que demuestra lo que influye la *herencia* en su neurosis, en el estado adinámico, en las alucinaciones acústicas que sufre, en la idea fija por conseguir *lo prohibido*, en su hemiplejía y en su locura final»<sup>259</sup>. La educación racional proporcionada por su madre unida a la tendencia maniática transmitida por los Bueno de Guzmán conducen al personaje a moverse entre dos extremos. Como consecuencia incurre en numerosas contradicciones. Ejemplo de ello es su relación con Eloísa. En un comienzo lo ciega la manía erótica. Él mismo reflexiona más tarde sobre su amor y piensa: «era pasión de sentidos, pasión de vanidad, pasión de fantasía la que me había tenido cautivo por espacio de dos años largos; y alimentada por la ilegalidad, se debilitaba desde que la ilegalidad desaparecía» (P. 341). Una circunstancia puntual como es la muerte de Carrillo propicia su drástico cambio de opinión acerca de la valía de Eloísa. José María toma nota de su propia incoherencia: «¿Dónde habían ido a parar aquellas hermosuras morales que vi en ella? [...] ¿Por qué la admiré tanto en otro tiempo y después no? La inconsecuencia no estaba en ella, sino en mí, en ambos quizá» (P. 361). Las dos maneras tan diferentes de percibir a Camila constituyen otra manifestación de su paradójico carácter. Cuando toma conciencia de que está enamorado de ella explica la mudanza de sus sentimientos así: «Las tonterías de Camila, que antes me fueron antipáticas, encantábanme ya, y sus imperfecciones me parecían lindezas. Tal es el movable curso de nuestra opinión en materias de amor» (P. 353). Este punto de vista parece razonable e incluso reflejo de lo que acontece en la realidad cuando no se conoce en profundidad a una persona

<sup>259</sup> Fernando Bravo Moreno, *op. cit.*, p. 34.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

pero se forja una idea preliminar y equívoca de ella. No obstante, el propio José María se cuestiona el motivo de su aversión inicial: «También pensaba mucho en la primera impresión que me causó la señora de Miquis cuando la conocí. ¿Por qué me fue antipática? ¿Por qué la juzgué tan severamente?» (P. 413). Su cambio de parecer ha sido tan extremo que él mismo se encuentra asombrado y receloso.

Josefina Acosta de Hess considera que «la dualidad de su carácter y opiniones» se refleja en la novela a través de los dos papeles que José María desempeña: «el de narrador-testigo y el de narrador-personaje»<sup>260</sup>. De forma paralela su dualismo se exterioriza a través de dos tipos de espacios habitados: los de su propiedad y aquellos en que viven sus familiares. Las casas son de gran importancia en *Lo prohibido* pues el narrador repara en la cantidad de datos que aportan sobre la personalidad de quienes las habitan. Acerca de las paredes de su hogar dice: «eran las costras, digámoslo así, de mi carácter. Como a ciertos moluscos, se nos puede clasificar a los humanos por el hueco de nuestras viviendas, molde infalible de nuestras personas» (P. 178). Sin embargo, José María pasa más tiempo en casa de sus parientes que en su propio hogar. En el capítulo XIII afirma que sentía anhelo de la vida de familia pero al carecer de una propia reacciona acudiendo junto a sus primas: «no pudiendo satisfacerlo cumplidamente, compartía mi tiempo entre la casa de Eloísa y la de Camila, huyendo de círculos, teatros y reuniones mundanas o políticas que me aburrían soberanamente» (P. 317). Cuando se cansa de Eloísa y deja de visitarla, alterna la vivienda de Camila con la de María Juana: «Como me aficioné tanto a la casa de Medina, concurría casi todas las noches [...]. Visitaba menos que antes, en aquellos días, la casa de mi borriquita, porque me parecía prudente un cambio de táctica» (P. 461). De manera que José María se iguala a los hermanos Manso en tanto que vive «como parásito sentimental del hogar de sus parientes»<sup>261</sup>. Es más, no se conforma con visitar a sus primas sino que trata de dejar su impronta en sus viviendas mediante regalos. Al poseer objetos escogidos y pagados por José María, estas casas contribuyen a aportar información sobre él.

<sup>260</sup> Josefina Acosta de Hess, *op. cit.*, p. 56.

<sup>261</sup> Gonzalo Sobejano, «Aburrimiento y ...», *cit.*, p. 6.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

### 2.1. SU PRESENCIA EN LAS CASAS DE SUS PRIMAS

La vivienda que menos información aporta sobre José María es el hogar formado por María Juana y su marido Cristóbal Medina. En la segunda parte de la novela, el protagonista manifiesta: «érame grata aquella casa porque en ella respiraba una atmósfera de negocios, a que yo había cobrado bastante afición» (P. 448). Allí se encuentra con Trujillo, Arnaiz, Torres y Samaniego, el agente de bolsa de todos ellos. Mantienen extensas conversaciones sobre las operaciones económicas que han de llevar a cabo. El ambiente no le resulta confortable porque se haya despertado en él un repentino interés por la temática financiera. La mente de José María fluctúa entre dos grandes obsesiones: poseer a la mujer ajena y utilizar su dinero para crear una suma mayor con que consumir a placer. De manera que el espacio de tertulia económica construido por Medina y sus amigos viene a alimentar su locura crematística. Visitarlo se convierte en una adicción: «como me aficioné tanto a la casa de Medina, concurría casi todas las noches, después de dar una vuelta por el Bolsín» (P. 461). Este impulso también se debe al apetito de vida familiar que le asalta en ocasiones y que no logra saciar pues teme el matrimonio. Solo aproximándose a los hogares de sus primas logra calmar esa desazón al tiempo que esquiva el desposorio. No obstante, José María no trata de dejar su huella en la casa de María Juana porque no está enamorado de ella. Solo deja su impronta en el espacio vital de Eloísa y Camila debido a que ellas se convierten en el objeto de su amor. En cambio, María Juana le causa indiferencia hasta que conoce la animadversión que su marido le tiene: «Medina había dado a entender que no le gustaba la frecuencia de mis visitas. No quería esto decir que hubiera malicia en mí. Pero en la vida hay que dejar de hacer a veces las cosas más inocentes para evitar malas interpretaciones» (P. 475). Temeroso de ser víctima de una infidelidad, Medina expulsa a José María de su casa. Entonces José María se propone utilizar los continuos acercamientos de María Juana para deshonorarlo:

Al principio, rechazó mi conciencia la idea de la mala pasada; pero poco a poco la idea se extendió y echó raíces, concluyendo por posesionarse de mí con fuerza irresistible. ¡Vaya si se la jugaría! Y no buscaba yo la mala pasada, sino





## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

que ella venía hacia mí, solicitándome para que la jugase; yo no tenía más que alargar la mano... Nada, nada, que aquel hombre íntegro y juicioso me pagaría juntas todas sus groserías. (P. 469)

Al revés de lo sucedido con la casa de María Juana, las viviendas de Eloísa y Camila aportan más datos sobre la personalidad de José María. En la primera parte de *Lo prohibido*, se asiste a la separación del matrimonio formado por Carrillo y Eloísa respecto del hogar familiar. Al describir cómo afecta el mal de familia a la mediana de sus hijas, Rafael dice: «gustaba de coleccionar cachivaches, y cuando un objeto cualquiera caía en sus manos lo guardaba bajo siete llaves. Reunía trapos de colores, estampitas, juguetes. Cuando ambicionaba poseer alguna chuchería y no se la dábamos, por la noche le entraba delirio» (P. 143). Con el paso del tiempo su tendencia coleccionista deriva en manía crematística. Prueba de ello es su reacción al ver en la tienda de Eguía un suntuoso conjunto de espejo, pareja de candelabros y reloj: «hay aquí una cosa [...] que la semana pasada me produjo dos noches de fiebre, con escalofríos, amargor de boca, calambres, cefalalgia y cuantos males nerviosos te puedes figurar» (P. 211). Puesto que en ella ya existía este germen, la herencia que Carrillo recibe de Angelita Caballero «tiene una función primordial en la historia: hacer que se dispare en Eloísa el apetito consumista que origina uno de los hilos principales de la trama»<sup>262</sup>. La muerte de este personaje posibilita que el matrimonio disponga de un espacio propio. Lejos de sus parientes, Eloísa se asienta y da rienda suelta a su naturaleza pues «sólo en posesión de una casa, sólo disponiendo de una esfera separada del público, “privada”, puede el hombre realizar su esencia»<sup>263</sup>. José María observa los cambios que Eloísa introduce en su nuevo hogar: «Cada día que visitábamos la casa, hallaba yo algo nuevo y de valor» (P. 206). Ve dos enormes vasos japoneses de *Ímaris*, tapices franceses, dos *terracottas*, bronce parisienses y muebles ingleses de capricho (P. 207). Al estudiar la importancia que Eloísa da a los objetos, Alda Blanco comenta:

<sup>262</sup> María del Prado Escobar, «Análisis de *Lo prohibido*. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo», en s. coord., *Actas del cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, p. 135.

<sup>263</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 128.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

El fruto del consumo aparece dentro de las casas (en forma de muebles, cuadros, porcelanas, etc.), en las comidas y banquetes y en la ropa. El valor de uso de los objetos es, en el caso de Eloísa, secundario a su valor de cambio, ya que representa el poder adquisitivo de su dueña. Frecuentemente, los objetos pasan de ser objetos a ser mediaciones entre las personas, y finalmente adquieren una aparente existencia propia, recordándonos el fetichismo de la mercancía analizado por Marx.<sup>264</sup>

José María, consciente de la desenfrenada práctica del consumo que hace su prima, le aconseja no dejarse llevar por el fanatismo de las compras: «Yo te dirigiré [...]. Prométeme no entrar en una tienda sin previa consulta conmigo» (P. 209). De esta manera se introduce paulatinamente en su hogar tomando las decisiones que debiera resolver el marido. Para invadir el espacio de Carrillo se sirve también de los numerosos obsequios que hace a su prima: «mis arranques más costosos eran para Eloísa, a quien constantemente daba sorpresas, añadiendo a sus colecciones objetos diversos, ya un cuadrito de buena firma, ya un caprichoso mueble, antigüedad de mérito o primorosa alhaja de moda» (P. 232). Esto corrobora la interpretación de Alda Blanco acerca de que la relación entre José María y Eloísa está mediada por los objetos. José María cree que puede comprar el afecto de sus primas. No lo consigue con Camila que en el capítulo XVII manifiesta: «no quiero nada contigo... Y todas esas chucherías que has comprado guárdalas para las querindangas que tengas por ahí, que yo no las tomo» (P. 375). Sin embargo, Eloísa es de la misma condición que él por lo que cuanto más caro y espectacular es el presente que le hace, mayor es el amor que le profesa. El regalo más suntuoso descrito en *Lo prohibido* está formado por las cuatro piezas que Eloísa vio en la tienda de Eguía y que tanto malestar nervioso le produjeron:

Era un espejo horizontal, biselado, grande como de metro y medio, con soberbio marco de porcelana barroca imitando grupos y trenzado de flores, que eran una maravilla. Quedéme absorto contemplando obra tan bella, digna de que la describiera Calderón de la Barca. Las flores, interpretadas decorativamente,

<sup>264</sup> Alda Blanco, art. cit., p. 66.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

eran más hermosas que si fueran copia de la realidad. Había capullos que concluían en ángeles; ninfas que salían de los tallos, perdiendo sus brazos en retorceduras de mariscos; ramilletes que se confundían con los crustáceos, y corolas que acababan en rejos de pulpo. En el color dominaban los esmaltes metálicos de rosa y verde nacarino, multiplicándose en los declives del puro cristal. Hacían juego con esta soberana pieza dos candelabros que eran los monstruos más arrogantes, más hermosos que se podían ver, grifos que parecían producto de la flora animalizada, pues tenían uñas y guedejas como pistilos de oro, enroscadas lenguas de plata. Un reloj... (P. 211-212)

Entre todas estas piezas las que sobresalen son los candelabros por constituir un punto en común con otra obra galdosiana. En *La de Bringas* también aparecía una pareja de candeleros. Cuando cumple el plazo para devolver a Torres el préstamo, Rosalía reúne el dinero necesario vendiéndolos: «había pensado ella varias veces en los candelabros de plata, pero ¿cómo empeñarlos sin que don Francisco, hombre de tan buen ojo, se enterase?...» (B. 151). En opinión de Wright, esta venta tiene dos graves implicaciones: «when she finally does sell them, we realize that she has symbolically sold not only one of the sources of light in her apartment, but perhaps more importantly, she has betrayed the sacrosanct nineteenth-century hearth»<sup>265</sup>. También Eloísa traiciona el sacrosanto hogar del siglo XIX si bien en su caso lo hace pervertida por las insinuaciones de su primo. José María coloca en su casa los candelabros del mismo modo que siembra en su mente la atracción por el adulterio. En la descripción de estos objetos destaca su forma mitológica. Cirlot escribe acerca del grifo: «como ciertas formas de dragón, se halla siempre como vigilante de los caminos de salvación»<sup>266</sup>. En el momento de la novela en que los candelabros aparecen descritos, a José María le preocupa más labrarse un camino de perdición junto a Eloísa. No obstante, en la interpretación de este par de elementos ha de tenerse en cuenta el final de la obra. La hemiplejía despertará en José María su lado espiritual, moral y bondadoso: «creedlo, tenía todas las virtudes, toditas; me atrevo a decir que era un santo. Fuera de aquel cariño paternal que sentía por los Miquis, en

<sup>265</sup> Chad C. Wright, art. cit., p. 9.

<sup>266</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 236.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

mí no había ninguna pasión. No deseaba el mal de nadie, no se me ocurría seducir a ninguna casada ni engañar a ningún esposo» (P. 612). De manera que la pareja de candelabros con su forma de grifo puede estar aventurando el giro final que dará la conciencia del protagonista.

El espejo es importante por su movilidad. Tras la gran crisis económica que padece Eloísa, se ve obligada a vender sus pertenencias. María Juana habla de esto con José María. Le informa de los lugares en que están algunos de esos objetos: «El espejo horizontal y otras piezas están en casa de Torres» (P. 474). Eloísa no se muda tanto como Rosalía de Bringas o Isidora Rufete pero también es un personaje que tiende a desplazarse. Abandona la casa de sus padres para establecerse en aquella otra que perteneció a Angelita Caballero. Tras la ruptura con José María, se marcha un tiempo a Francia. Entonces comienzan a correr rumores sobre ella:

En París había desplumado a un francés, dando un lindo esquinazo a aquel esperpento de Fúcar; en Madrid mismo, sus favores habían recaído sucesivamente en un malagueño rico, de apellido inglés, en un ex-ministro y célebre abogado. Todo esto era falso [...]. La calumnia, que más tarde dejaría de serlo, la perseguía por adelantado. (P. 435)

Los romances enumerados en este fragmento también emulan la actitud de Rosalía de Bringas e Isidora Rufete. La primera concluye la novela decidida a entablar en el futuro vínculos que le aporten verdadero beneficio: «esquivando el trato de Peces, Tellerías y gente de poco más o menos, buscaría más sólidos y eficaces apoyos en los Fúcares, los Trujillo, los Cimarra y otras familias de la aristocracia positiva» (B. 296). La muerte de la soñada Isidora de Aransis tiene lugar el día en que la Rufete abandona el cuarto que comparte con José Relimpio para abrazar la prostitución convirtiéndose en una anónima. Del mismo modo Eloísa será víctima de la materialista sociedad matritense y recurrirá a la relación erótica para tener acceso directo al dinero. El espejo que acaba en casa del acreedor Torres es una metáfora de su propio final pues termina en los indeseables brazos de Sánchez Botín: «La prójima se había vendido por una suma destinada a salvarme del conflicto» (P.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

607). Tanto las mudanzas de estos personajes femeninos como la movilidad de sus objetos indican su inmoralidad. El espejo funciona como el traje rojo llevado por Eloísa al teatro la noche en que empeora la enfermedad de Carrillo, es decir, exteriorizando su falta de ética: «Such a dress is an accurate artistic externalization of Eloísa's basic moral weakness because, throyghout the novel, she passes from one illicit relationship to another until Galdós finally calls her a prostitute»<sup>267</sup>.

Otro objeto característico de la casa de Eloísa que tiene un significado especial en *Lo prohibido* es el busto de Shakespeare que Carrillo adquiere y coloca en su gabinete. Después de que Eloísa se vea forzada a venderlo todo, la figura va a parar a una tienda de donde es rescatada por José María: «Anteayer pasé por la calle de Hortaleza y vi el busto de Shakespeare en el escaparate de la Juana, rodeado de mil chucherías. Entré en la tienda y lo compré sin reparar el precio» (P. 474-475). Cuando María Juana posa sus ojos en él, recuerda algo que la inquieta: «Estuvo un momento abstraída. De pronto, como quien vuelve en sí, me miró fijamente, diciendo: “Vaya... te dejo... Tengo que marcharme”» (P. 475). Unas líneas después manifiesta: «si parece que estoy tonta. ¡Qué cabeza esta mía! ¿Pues no me iba sin decirte aquello precisamente por qué he venido?» (P. 475). El motivo consistía en avisar a su primo de que su marido no deseaba que los visitase con tanta asiduidad. En el capítulo siguiente será Eloísa quien repare en la figura. Sucede cuando acude a la casa de José María para acusarlo de haber tomado a Camila como amante. Muestra su indignación por las dudas de Constantino tras comunicárselo. En ese momento la escultura capta su atención y lleva su mente, por la filiación de las ideas, a cosas y sucesos de otros días haciéndole exclamar: «ya sé que los maridos te quieren... ¡Absurdo, asqueroso!... Como tienes ese ángel... parece que les embrujas y les das algún filtro...» (P. 544). De manera que a través del busto de Shakespeare se expresa la conexión existente entre los maridos y el adúltero. El vínculo es ineludible aunque tenga manifestaciones dispares. En los casos de Carrillo y Miquis, la inocencia de ellos se realza pues aprecian su amistad. La situación con Medina es diferente. Esta

<sup>267</sup> Vernon A. Chamberlin, «Galdós' chromatic symbolism key in *Lo prohibido*», *Hispanic Review*, 32 (1964), p. 110.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

otra relación sirve para destacar la malicia del carácter soberbio de José María, que anhela vengarse por los desplantes de Medina. Con independencia del tipo de conexión que establece con los maridos, José María precisa de su presencia para experimentar deseo sexual. Solo se excita ante la idea de transgredir la norma moral. Su compra del busto de Shakespeare es una declaración de esta necesidad de sus apetitos eróticos. Lo guarda en el interior de su casa porque con él rememora su triunfo frente a Carrillo.

Cuando el marido de Eloísa muere, la vivienda que José María tanto se ha esforzado por engalanar comienza a resultarle pesada. Los primeros síntomas son sutiles. Sale de la alcoba del fallecido con deseos de quitarse la ropa manchada de sangre. Puesto que no tiene nada propio allí, se pone una muda de Carrillo. Ante el tacto de su propia vestimenta, José María siente alivio: «Trajéronme mi ropa y me vestí con ella. ¡Ay! qué peso se me quitó de encima cuando solté la de Carrillo» (P. 332). Pese a que ha soñado muchas veces con ser el marido de Eloísa, verse en su piel le produce un enorme desagrado. Otra muestra de ello se da al sentarse en el despacho de Pepe en el asiento que este solía usar: «no sé qué sentía yo al ver en torno mío aquellas prendas tuyas, ¡amargas prendas!, en las cuales parecía que estaba adherido y como suspenso su espíritu» (P. 333). Muchos de los objetos que hay en la casa fueron comprados por José María. Sin embargo, el protagonista solo presta atención a aquellos que pertenecieron a Carrillo: su ropa, su gabinete, su asiento, sus prendas. Esto se debe a que ya no existe la tentación de poseer a la mujer casada. Al desaparecer esta, su deseo de ser dueño de la vivienda también termina. En la casa ya no hay lugar para el robador de esposas puesto que el marido ha fallecido. La posibilidad de casarse con Eloísa es ahora tan clara que se asusta cuando el pequeño de la casa se sincera con él: «dice *Quela* que tú... vas a ser mi *papa*...» (P. 336). José María experimenta una necesidad imperiosa de huir: «dejéle en poder de su criada, que vino a buscarle, y me retiré. La casa, como vulgarmente se dice, se me desplomaba encima. Sin despedirme de nadie me marché a la mía» (P. 336). José María sigue acudiendo a la vivienda para solucionar los problemas económicos de Eloísa. Durante sus largas encerronas en el despacho de Carrillo siente angustia: «me



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

causaba hastío y pesadumbre el verme allí. Iba notando no sé qué extraña semejanza entre mi ser y el de Carrillo, y cuando vagaba de noche por los vacíos salones [...] parecíame que mis pasos eran los del pobre Pepe» (P. 342). En todas estas citas se observa un evidente temor a adoptar el papel del esposo pues cree que también él será traicionado. Este cansancio de Eloísa se expresa a través del espacio mediante las alusiones al desagrado que la casa le despierta.

Al comienzo de la novela se crea la falsa impresión de que Camila tiene la misma debilidad por la riqueza que Eloísa, con el añadido de que no siente pudor al formular sus deseos. Cuando celebra la comida en su casa de Recoletos, pide a José María: «¿Por qué no me convidas esta noche al teatro?» (P. 224). Por ello, en el momento en que su primo inicia sus planes de conquista, los lectores consideran la posibilidad de que logre seducirla. De hecho, al final de la obra María Juana continuará pensándolo: «¿y quieres hacerme creer que habiendo puesto a sus pies tu fortuna, habiéndole ofrecido hotel, coche, rentas, lujo, te ha resistido?» (P. 556). Contribuye a este mal juicio un deseo de Camila anterior a la petición de las entradas de teatro. Se da tras ver los hermosos muebles que José María ha comprado a Eloísa. La menor de las primas siente celos. Le reprocha a José María su comportamiento porque siendo ella también pariente suyo no ha recibido ningún obsequio para su desvencijada casa. La tía Pilar comenta a José María que allí los platos se colocan encima de un velador y solo quedan dos sillas de la media docena inicial. Todo ello lleva al protagonista a realizar una nueva compra de mobiliario si bien más moderada que la destinada a Eloísa: «Regalé a Camila un comedor completo de nogal, con aparador, trincherero, doce sillas y mesa, todo bonito, de medio lujo, sólido y elegante» (P. 213). El contraste entre estos muebles y el caos del hogar de los Miquis refuerza la identificación preliminar de Camila con la insensatez: «aquella casa parece un manicomio, y todo en ella está en el más espantoso desorden. [...] los muebles, salvo un decente comedor que ahora les regala José María, son indescriptibles»<sup>268</sup>. El panorama que el primo descubre durante la cena en casa de Camila le despierta el siguiente pensamiento: «los muebles regalados por mí hacían papel brillantísimo en

<sup>268</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 186.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

medio de tanta fealdad y confusión, y cuando, después de recorrer la casa, se entraba en el comedor, parecía que se visitaba una ciudad europea, después de viajar por pueblos de salvajes» (P. 216). Al relacionar sus muebles con una ciudad europea, José María se está atribuyendo el rasgo de progreso que se identificaba con Europa en el siglo XIX frente al atraso ideológico, económico y científico de España. En su estudio sobre el nacimiento de la psicología científica, Juan Montañés Rodríguez compara las circunstancias favorables para el surgimiento de esta disciplina en Europa con las menos propicias de España: «en Europa se dan unas condiciones sociales y científicas que lamentablemente no se dan en España por culpa de su aislamiento y peculiar idiosincrasia, que se traducen en un notorio desfase científico de nuestro país en comparación con Europa»<sup>269</sup>. Otro ejemplo de este distanciamiento se da en el terreno espiritual pues la crisis religiosa que aflige «a un pequeño grupo de intelectuales durante los años que median entre la Revolución de Julio y la Restauración Borbónica [...] refleja tardía y débilmente la honda *crise de la conscience européenne* que hace unos treinta años diseñaba Paul Hazard»<sup>270</sup>. En cuanto a la asociación del interior de la casa de los Miquis con la palabra «salvajes», los convierte en representantes de la involución.

Si se dejan guiar por estas expresiones, los receptores de la obra creerán que Camila es una mujer primitiva, incapaz de grandes reflexiones o de fuerza moral por lo que ha de caer en los brazos del seductor sin demasiada dificultad. Sin embargo, el hecho de que acepte los regalos de José María mientras él no muestra interés romántico en ella denota que el prejuicio es apresurado. En los capítulos posteriores, Camila frustrará cada intento materialista de José María por engatusarla: «No, no acepto tus regalos. [...] Dilo con toda tu alma: ¿es que me haces el amor?» (P. 376). De modo que el contraste entre los muebles de los Miquis y los de José María merece una interpretación más profunda. Esta puede consistir en que el espacio actúa como un espejo. Refleja los dos polos entre los que Galdós hace avanzar el argumento de *Lo prohibido*:

<sup>269</sup> Juan Montañés Rodríguez, «El nacimiento de la Psicología Científica en España», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, s. v., nº 1 (1987), pp. 149-150.

<sup>270</sup> Juan López-Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972.





## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

Camila y Constantino se ubican en el polo de la realidad en metáforas de rusticidad, autenticidad, inocencia, lealtad, valor, virtud y salud. En la dinámica narrativa, esta antinomia fundamental, ficción/realidad, busca resolución y se desplaza en una trayectoria fluida e inestable en que los polos no son irreconciliables sino intercambiables. Dentro de este esquema, José María funciona como agente intermediario que intenta hacer cruzar los polos a Camila y a Constantino. Al conocer la malicia de José María y de la sociedad circundante, la pareja pierde parte de la «inocencia, la confianza absoluta el uno en el otro, y se observan, se discuten y se temen» (428). Más tarde se recuperan, y ante la total decadencia física de José María lo perdonan e intercambian lugares con él, erigiéndose en agentes mediadores de la transformación final del protagonista a un ser más espiritual y menos vicioso.<sup>271</sup>

La identificación del matrimonio con la inocencia, la lealtad y el valor podría constituir el motivo de que el narrador detenga su atención en las láminas «de la historia de Matilde y Malek-Adhel» (P. 216) durante su descripción de la casa de Camila en Recoletos. Aparentemente solo están allí porque forman parte de la herencia que la tía de Miquis, Isabel Godoy, le dejó. Este personaje de *El doctor Centeno* estaba bastante afectado por la lectura de la «novela de *Madame Cottin, Matilde ó Las Cruzadas*» si bien las «anticuadas láminas de Epinal que en su sala estaban, habían tenido ya su período de éxito en la casa paterna» (C. 192). En su edición de *Lo prohibido*, James Whiston interpreta la presencia de estas imágenes en la vivienda de los Miquis:

Los cuadros han llegado a parar a la casa de los Miquis por haber pertenecido a la tía de Constantino, doña Isabel Godoy. En el tercer capítulo de *El doctor Centeno* hay una descripción un poco más detallada de estos cuadros cuando pertenecían a dicha señora, utilizando lo que parece ser los títulos de los mismos: «Matilde, hermana de Ricardo Corazón de León, desembarca vestida de monja en la Tierra Santa...» «Matilde ve a Malek-Adhel...» «Malek-Adhel

<sup>271</sup> Juana María Cordones-Cook, «*Lo prohibido*, narrativa narcisista», *Anales Galdosianos*, XXV (1990), p. 41. La autora cita a B. Pérez Galdós, *Lo prohibido*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Castalia, 1971.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

roba a Matilde y echa a correr con ella por los desiertos campos». Los cuadros actúan aquí como un comentario irónico sobre el robo inminente de Eloísa por José María.<sup>272</sup>

Al estudiar la importancia que el descubrimiento de la litografía tuvo en el arte de la ilustración durante el siglo XIX, Borja Rodríguez Gutiérrez señala citando a Pardo Bazán que «las historias de Matilde y Malek-Adel (la novela *Matilde* de Marie Cottin) y la de *Pablo y Virginia* (la obra de Bernardine de Sainte-Pierre) fueron conocidas a través de “estampas, relojes de sobremesa y candelabros”»<sup>273</sup>. La temática de estas dos novelas está emparentada pues los autores españoles del XIX no mencionan una sin aludir a la otra: «Jean Sarrailh cuenta que Juan Valera ve en una pensión de Granada “diez o doce cuadros de litografía iluminada, representando las aventuras de Matilde y Malek-Adel y las de Pablo y Virginia»<sup>274</sup>. Antes de analizar la difusión que *Pablo y Virginia* tuvo en España, Clara Isabel Martínez aclara la influencia que recibió su autor: «será la filosofía de Rosseau la que más profundamente cale en su espíritu. La defensa del buen salvaje, del hombre primitivo que vive feliz, acorde con la naturaleza se hace eco en Bernardine de Saint-Pierre»<sup>275</sup>. Galdós dota a Constantino y Camila de estas mismas características ya que a pesar de ser pobres «no hacen nada, como los burgueses de su medio social, por disimularlo»<sup>276</sup>. Por tanto, las láminas de Matilde y Malek-Adel pueden considerarse no solo un guiño al robo de Eloísa sino también una exteriorización de la personalidad de los Miquis a través de la decoración de su espacio vital. José María detesta el comportamiento de ambos durante gran parte de la novela. Sin embargo, al

<sup>272</sup> James Whiston, nota 127 a *Lo Prohibido*, ed. cit., p. 216.

<sup>273</sup> Borja Rodríguez Gutiérrez, «Las estampas literarias decimonónicas. Élités y masas: popularización, contaminación, apropiación y desprecio», en Dolores Thion Soriano-Mollá y Jorge Urrutia (eds.), *Élités y masas. Textualizaciones*, Madrid, Devenir el otro, 2013, p. 241. El autor cita a Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa. El romanticismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, V. Prieto y Cía, 1911, XXXVII, p. 256.

<sup>274</sup> Clara Isabel Martínez Cantón, «*Pablo y Virginia* en España: recepción, modalidades y consecuencias» [en línea]: Biblioteca virtual universal, [s. l.]: Editorial del Cardo, 2010, p. 5, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152158.pdf>>, [Consulta: 9 jun, 2018]. La autora cita a Jean Sarrailh, «Paul et Virginie en Espagne», en s. coord., *Enquêtes romantiques France-Espagne*, París, Les Belles Lettres, 1933, p. 35.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>276</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 186.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

final comprenderá la belleza que encierran sus buenas acciones e incluso se contagiara de su nobleza.

En la casa de Recoletos se dan otros elementos ornamentales que también adquieren relevancia al relacionarlos con el argumento de *Lo prohibido*: «Constantino había tapizado la pared con enormes y abigarrados cartelones de las corridas de toros de Zaragoza y San Sebastián, y en el gabinete ocupaba lugar muy conspicuo [...] una cabeza de toro perfectamente disecada» (P. 216). Estas referencias a la tauromaquia indican que Constantino forma parte del «españolismo rancio, profundo, intraducible» (FS. 118). En *Fisonomías sociales*, Galdós expresa rechazo por el trato que recibían los caballos en la lidia. Opinaba que de no resultar tan perjudicados, «habría menos motivo para pensar en la abolición de las corridas como determinación civilizadora» (FS. 116-117). De manera que la decoración de estos pasillos conduce a los receptores de la novela a pensar que Constantino es un hombre alejado del civismo burgués al que le mueven la violencia y la sangre. Al contraponer su inclinación estética a la de José María, este vuelve a erigirse en representante de los valores europeos que se consideraban más avanzados. Por otro lado, la cabeza del toro, a la que se vuelve a hacer mención durante uno de los desencuentros amorosos entre Camila y José María en la calle de Zurbano, trae a la memoria el mito del rapto de Europa:

Mencionado numerosas veces en los textos antiguos [...] el mito de Europa se sitúa en la antigua Fenicia y relata cómo Europa, hija de Teiefasa y de Agenor o Fénix, rey de Fenicia, estando un día recogiendo flores junto a sus compañeras en las playas de Tyro o de Sidón (Mosch. II 34 y 37), reparó en un toro de color blanco que pastaba entre los rebaños de su padre. La joven princesa, entre asustada y maravillada, se siente atraída por un animal tan bello y apacible y, no sospechando que se trata del propio Zeus que se ha metamorfoseado en toro para seducirla, le acaricia, le ofrece flores como pasto, le adorna con guirnaldas y termina por subir a su grupa, momento que aprovecha el animal para salir corriendo hacia el mar y dirigirse a Gortyna, en la costa sur de Creta, o a Tebas en Beocia, donde como colofón de toda una secuencia de seducción amorosa,



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

que tiene su cénit durante la travesía marina, se consuma la unión junto a una fuente y bajo un plátano que, en recuerdo de estos amores, obtuvo el privilegio de no perder nunca las hojas.<sup>277</sup>

Con la excusa de estar describiendo los gustos de Constantino, el narrador alude a su propio deseo: raptar a Camila y yacer con ella. A diferencia de Europa y a pesar de su propia ingenuidad, Camila no se dejará engañar cuando su primo la corteje con regalos. En una de las ocasiones en que la asedia en la casa de Zurbano, Camila «volviéndose hacia donde estaba el trofeo de toros» le responde: «la cornamenta no es para él, sino para ti, para tu hermosa cabeza de tísico. Lo menos que piensas es que cuando tú quieres plantarle cuernecitos a otros, se te carga la cabeza de ellos, sin que tú lo sepas, tontín» (P. 377). De modo que las alusiones taurinas están hablando del carácter de José María que, como el toro semental, desea gozar a la hembra que le atrae y, como Zeus, inventa artimañas para alcanzar su meta. Ejemplo de ello es su intento de romper la coraza de moralidad que separa a su prima de él. Durante los días de verano que pasan en San Sebastián, José María decide llevarla a varias tiendas: «mi idea era pasarle a Camila por delante de los ojos las tiendas francesas de novedades, y observar, al menos, qué cara ponía y si era su ánimo completamente inaccesible a cierto género de tentaciones» (P. 414).

Otro objeto significativo que va a parar a la casa de Zurbano es el cuadro que sus amigas las Pastoras envían a José María desde Inglaterra: «representaba un remanso, un molinito, sauces, chimenea humeante, y creo que había también unos niños y algún corderillo o dos. La cosa, ignoro por qué, resultaba de una moralidad edificante» (P. 531). José María corre a casa de su prima para enseñarle la imagen. Será entonces cuando la verá con las botas de su marido fregando el suelo de la cocina y, dominado por un arrebató de pasión, tratará de forzarla a quererlo. José María olvida la pintura allí. Poco después su prima Eloísa visita a Camila y ambas gritan. José María utiliza el cuadro como instrumento para averiguar qué está

---

<sup>277</sup> G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, H.ª Antigua*, nº 8 (1995), p. 383.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

ocurriendo. Pide a su criado que vaya a casa de Camila para recogerlo y le encomienda que observe lo que sucede allí. A su regreso el criado le cuenta: «la señorita Camila y la señorita Eloísa están hablando como rabaneras, y el señorito Constantino también hipa por su lado. No he podido traer el cuadro. Les hablaba y no me respondían» (P. 541). La imposibilidad de que la pieza salga de la casa de Camila simboliza la carencia de moralidad de José María. Una imagen de la que «se desprendía que debemos ser buenos» (P. 531) solo puede estar en las manos de quienes actúan con ética.

Pese al empeño que José María pone en destacar los aspectos negativos de la casa de los Miquis en Recoletos, encuentra en ella un rasgo de buen sentido. Este consiste en que la sala había sido llevada a un cuartucho insignificante próximo a la entrada. Sobre este arreglo José María opina: «me parecía laudable, pues contravenía la mala costumbre de adornar suntuosamente para visitas lo mejor de la casa, reservando para vivir lo más estrecho, lóbrego y malsano» (P. 215). Los higienistas del siglo XIX describieron la insalubridad de las viviendas obreras identificando entre sus principales problemas sanitarios «la humedad, la falta de luz y ventilación, [...] el hacinamiento»<sup>278</sup>. Al reservar las habitaciones más amplias y mejor ventiladas para el uso diario, Camila está poniendo en práctica los sabios consejos de estos higienistas. En la casa a la que se mudará en la calle de Zurbano, hará nuevo alarde de este síntoma de cordura al pedir a su primo que llame a unos obreros pues quiere modificar la estructura de la vivienda:

Pues sí, es preciso que mandes acá tus albañiles mañana mismo. Necesito que me abras una puerta de comunicación en este tabique que está a mi espalda. No sé en qué estaba pensando el arquitecto cuando trazó la casa. No se les ocurre a esos tipos que todas las habitaciones de una crujía deben estar comunicadas. Necesito además que des luz al cuarto de la muchacha, bien por el patio, bien por la cocina, poniendo una vidriera alta, ¿entiendes? Fíjate bien; parece que no haces caso de lo que se te dice... Otra cosa: es preciso que me pongas una cañera desde el grifo de la cocina al cuarto de baño, para llenar cómodamente la

<sup>278</sup> Rafael Huertas, art. cit., p. 258 .

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

tina. Y de paso me abrirán otra puerta de comunicación entre dicho cuartito del baño y el comedor. (P. 315)

Sobresale su preocupación porque exista una corriente de aire sana en el interior del hogar y por iluminar el cuarto de la muchacha. Con sus juiciosas decisiones Camila está tomando medidas preventivas reconocidas desde 1846: «la ventilacion artificial de los edificios en que los hombres se reunen en gran número, el arreglo higiénico de las habitaciones privadas, &c., son medidas que dispensarian de tener el cuidado de destruir los focos de epidemias, porque impedirian su formacion»<sup>279</sup>. Sus inquietudes muestran un sentido común alejado de la locura. La diferencia con otro personaje femenino ya estudiado es notable. Cuando Rosalía de Bringas enseña a doña Cándida la casa a la que se han mudado al inicio de *Tormento*, considera la falta de ventilación de su alcoba una virtud: «vea usted la alcoba, Cándida... ¡qué hermosa pieza y qué abrigadita! No entra aquí el aire por ninguna parte» (T. 104). Por otro lado, ni a ella ni a su marido les quita el sosiego que el cuarto de la muchacha carezca de luz: «ahora el cuarto de la muchacha... obscurito, sí; pero ella ¿para qué quiere luces?» (T. 105). Junto a la buena ventilación y a la búsqueda de luz, José María admira las medidas de aseo tomadas por su prima: «Lo único que hablaba en favor de Camila era la limpieza, pues todo lo demás la condenaba» (P. 216). Destacará de nuevo este rasgo al describir la manera en que Camila dirige la casa de Zurbano: «siempre que yo iba allí, la encontraba ocupada en algo, bien subida en una escalera lavando cristales, bien quitando el polvo a los muebles, a veces limpiando la poca plata que tenía o los objetos de metal blanco» (P. 350). Dice Rafael Huertas que los indicadores sanitarios de los barrios pobres y ricos «acabarán relacionando enfermedad y clase social»<sup>280</sup>. En el caso de *Lo prohibido*, señalan el estado mental de los personajes. Pese a todas sus excentricidades, Camila es una mujer sensata. Esto se manifiesta en su cuidado del hogar. En oposición a ella se encuentra el caso de Eloísa. Su amor al lujo le conduce a la ruina y esta le provoca

<sup>279</sup> Miguel Levy, *Tratado completo de higiene pública*, trad. José Rodrigo, Madrid, Librería de los señores Viuda de Calleja é Hijos, 1846, p. 51.

<sup>280</sup> Rafael Huertas, art. cit., p. 259.

## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

una explosión de su enfermedad nerviosa. Al filo de la muerte, José María acude a visitarla. La falta de higiene de su casa exterioriza la ausencia de pensamientos racionales en la mente de Eloísa:

Al entrar en la casa, todo cuanto en ella vi me anunciaba desolación, ruina, tristeza. [...] La escalera estaba glacial y el pasamanos empolvadísimo. No sé cómo me entró aquella indignación que no pude reprimir. «Evaristo —grité—. ¿No os da vergüenza de que las personas que entran vean esta escalera? Mira cómo me he puesto las manos. ¿En qué estáis pensando?». Y salió a decirme, gorra en mano, que no podían atender a todo, y que la casa era muy grande. Seguí subiendo. A mí qué me importaba que limpiaran o no; ni qué tenía yo que ver con semejante cosa... Desde la antesala me interné en los pasillos; mas por la mampara de cristales alcancé a ver la sala de juego con las paredes desnudas. Vi sillas en montón, patas arriba, como dispuestas para que se las llevaran, y flecos de riquísimas cortinas que arrastraban por el suelo. (P. 482-483)

El final de José María cobra tintes similares a esta decadencia padecida por Eloísa. Su parálisis le impedirá dirigir por sí mismo su hogar, así como responsabilizarse de su propia higiene corporal: «Ramón y Constantino me movían de aquí para allí, cargándome como a un leño, y haciendo conmigo lo que las madres de más abnegación hacen con un pobre niño sucio, incapacitado e irresponsable» (P. 594). Pese a que son numerosos los momentos durante la obra en que él se encarga de socorrer económicamente a Eloísa saneando sus cuentas, en este punto de *Lo prohibido* precisa ser ayudado. De sus problemas de inversión se hace cargo Severiano: «se constituyó en guardián de mis intereses, y tomó muy a pecho todo lo concerniente a los negocios míos, que habían quedado en suspenso el día de mi enfermedad» (P. 595). Incluso para realizar un acto tan mundano como es el alimentarse necesita el auxilio de alguien. Camila le sirve la comida con esmero pero José María nunca sale del trance sin mancharse: «he de decirlo claramente, no comía con limpieza. Faltábame flexibilidad en los labios, y por mucho cuidado que tuviera para no dejar caer nada de la boca, algo se me caía siempre» (P. 599). Dado que después de la hemiplejía José María experimenta su faceta más espiritual, no se

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

puede asociar su incapacidad para hacerse cargo de su higiene y para velar por sus intereses con la enajenación. Sin embargo, esta situación es consecuencia directa de los muchos desvaríos que había protagonizado con anterioridad. Él mismo reconoce: «mi estado fisiológico era tal, que yo tenía que dar un estallido. Y lo di al fin, y bueno» (P. 589). A través de su salud se está indicando el estado en que se ha encontrado su mente a lo largo de la novela. Incluso cuando reflexiona tras la hemiplejía sobre la bondad que lo invade, José María es consciente de su desequilibrio psíquico: «conservaba mi alma, aunque desquiciada, y en mi alma aquella chispa divina, por la cual me creía con derecho a reclamar un sitio en el mundo espiritual, cuando la bestia cayese por entero en el inorgánica» (P. 600).

### 2.2. LAS CASAS DE JOSÉ MARÍA

En el primer capítulo de *Lo prohibido*, José María informa a los lectores del lugar donde se sitúa el edificio en que están las casas de su familia y la suya: «vivíamos en el barrio que se ha construido donde antes estuvo el Pósito» (P. 131). Según la investigación de Ricardo Márquez, el Pósito se ubicaba en la Cava Baja en época de Felipe II pero «se debió de trasladar a la confluencia del actual Paseo de Recoletos con la calle Alcalá y la Puerta de Alcalá hacia el año 1666, ya que existen documentos en los que se mencionan algunas reparaciones hechas en el año 1685». Allí estuvo al menos hasta 1849, año en que se realiza un mapa detalle del Pósito incluido por Márquez en su artículo<sup>281</sup>.

El tío Rafael tenía su casa en el principal del edificio. Al no querer compartir las mismas paredes con sus familiares, José María toma el bajo: «era poco menos grande que el principal, pero sobradamente espacioso para mí solo, y lo decoré con lujo y puse en él todas las comodidades a que estaba acostumbrado. Mi fortuna,

---

<sup>281</sup> Ricardo Márquez, «El pósito y el pan de Madrid hasta 1868» [en línea]: *Historias Matritenses*, [s. l.]: Blogger, 2011, s. p., <<http://historias-matritenses.blogspot.com.es/2011/08/el-posito-y-el-pan-de-madrid-hasta-1868.html>>, [Consulta: 19 may. 2018]. El artículo se publicó en esta bitácora después de haber sido editado en *Ilustración de Madrid: revista trimestral de la cultura matritense*, s. v., nº 19 (2011), pp. 63-68. Puesto que no he logrado acceder a esta fuente, desconozco tanto la página a la que corresponde la cita como si el mapa detalle que aparece en la entrada del blog está incorporado también en el artículo de la revista.





## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

gracias a Dios, me lo permitía con exceso» (P. 132). Dos elementos destacan en esta cita. El primero consiste en la ausencia de deseo matrimonial. José María comenta con agrado que su casa era holgada para él solo. No le inquieta disponer de tanto espacio ni tiene el propósito de llegar a compartirlo. El segundo aspecto importante radica en el uso de su dinero. Compra objetos que satisfacen sus necesidades creando un ambiente confortable y complace sus ostentosos caprichos. Tiene un modo materialista de relacionarse con el medio y la sociedad:

Su mentalidad es típicamente capitalista, no solamente en su política económica, sino también en su vida personal. El capitalismo requiere expansión de mercados y a la vez la creación de nuevos deseos para así poder producir más mercancías que satisfagan estos nuevos deseos. De esta manera el sentimiento que opera en la gente es el de la insatisfacción y el anhelo de tener siempre aún más. Vemos reproducidas así, a nivel ideológico, las necesidades del sistema. Este mecanismo no se limita a la vida económica y al consumo de mercancías, sino también a las relaciones sociales. Esta ideología de insatisfacción y de consumo es la que opera en José María, llevándole al fin al rechazo de Eloísa. Una vez muerto Carrillo y ante la certeza de que Eloísa espera de él el matrimonio, [...] se desenamora de ella y se fija en Camila. ¿Qué es esto sino el consumismo en la esfera de las relaciones sociales?<sup>282</sup>

Unas páginas después de realizar la descripción inicial de su casa, José María interrumpe la narración comentando: «entre paréntesis, diré que yo decoraba mi casa con lujo, [...]. Soltero, rico y sin obligaciones, bien podía darme el gusto de engalanar suntuosamente mi vivienda, y ser, conforme lo exigía mi posición social, amparo de las artes y la industria» (P. 162). El verano de su llegada a Madrid, viaja a Hamburgo, Londres y Biarritz. Cuando regresa a su hogar lo que más le alegra es poder disponer de sus posesiones: «¡Qué gusto ver mi casa, el semblante amigo de mis muebles y entregarme a la rutina de aquellas comodidades adquiridas con mi dinero, y que tanta parte tenían en mis propias costumbres!» (P. 178). En todos estos fragmentos plasma José María su intención de conservar el estado de soltería que

<sup>282</sup> Alda Blanco, art. cit., p. 68.



## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

tantos placeres le aporta y de poner trabas a cualquier situación que implique compartir su peculio. Su egoísmo narcisista contrasta con la actitud de otro soltero galdosiano. Agustín Caballero también invierte mucho dinero en amueblar su vivienda. No obstante, él piensa más en cubrir las necesidades de su futura esposa que en complacer su vanidad. En el extenso monólogo interior previo a su declaración de amor a Amparo, se conoce que tenía la intención de casarse desde que decide abandonar América pues allí ha vivido muchos años «privado del calor de los sentimientos más necesarios al hombre, habitando una casa vacía, [...] sin sentir otro cariño que el que inspira el cajón del dinero» (T. 150). Esta es la primera nota discordante con respecto a José María que siente un afecto hondo e invariable por su riqueza. Agustín se marcha de Brownsville porque «allí no había religión, ni ley moral, ni familia, ni afectos puros; no había más que comercio, fraudes de género y de sentimientos» (T. 151). En este panorama social no encontraba a una mujer que poseyera nobles ideas. Sin embargo, al conocer a Amparo cree haber dado con su ideal femenino: «Vi a una mujer que me pareció reunir todas las cualidades que durante mi anterior vida solitaria atribuía yo a la soñada, a la grande, hermosa, escogida, única» (T. 152). De estas palabras se infiere que durante los años que Agustín vivió en América rumiaba el deseo de llevar una vida tranquila y familiar. Sus ideas son claras y su carácter firme. Por eso cuando se siente decepcionado a causa del pasado de Amparo, sus sentimientos por ella no se transforman en desprecio. Aunque no legaliza su situación casándose, se va a vivir con Amparo a Francia. Cabe pensar que si José María hubiera querido realmente a Eloísa, habría aprovechado la oportunidad que la muerte de Carrillo le brindaba. Su distanciamiento no se debe a un mal paso de Eloísa ya que ella ha mostrado a su primo su locura crematística desde un inicio. Se aleja porque él, al contrario que Caballero, aborrece la idea de compartir su vida con otra persona. Eloísa lo intuye pues le dice: «te asusta el casarte conmigo, lo he conocido. El *santo yugo* te da miedo. No quieres tener por mujer a la que ya faltó a su primer marido y ha adquirido hábitos de lujo» (P. 359).



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

En el Paseo de Recoletos pasa José María su primer periodo de enfermedad. Los detalles que da sobre su comportamiento durante este episodio permiten aportar una prueba más para respaldar la hipótesis de que es un personaje parásito. Imposibilitado para salir de la cama, José María precisa de alguien que se encargue de cuidar de él y de su hogar. Eloísa viene en su auxilio: «aún no había mi prima arreglado su casa y continuaba viviendo en la de sus padres; érale, pues, fácil vigilar la mía, mantener en ella el orden y la limpieza y no perder de vista a mis criados» (P. 183). Una de esas noches de enfermedad, Eloísa lleva una taza a su primo que se despierta parcialmente. José María confunde los estímulos reales que su cerebro percibe con sensaciones oníricas dando lugar a una alucinación:

Acercábase acompañada de un rumorcillo muy bonito, de un *tin tin* gracioso que me daba en el corazón, causándome embriaguez de júbilo. Traía en la mano izquierda una taza de té y en la derecha una cucharilla, con la cual agitaba el líquido caliente para disolver el azúcar. Ved aquí el origen de tan linda música. Avanzó, pues, a lo largo de mi gabinete que estaba, como he dicho, medio a oscuras, y se acercó a mi persona inclinándose para ver si dormía... Pues bien, en aquel instante, hallándome tan despierto como ahora y en el pleno uso de mis facultades, creí firmemente que Eloísa era mi mujer. Y no fue tan corto aquel momento. El craso error tardó algún tiempo en desvanecerse, y la desilusión me hizo lanzar una queja. (P. 190)

Este espejismo se produce antes de que Eloísa sepa los sentimientos de su primo, cuando él la desea pero al mismo tiempo teme conquistarla: «la idea de tener relaciones ilícitas con ella me causaba pena, porque de este modo habría descendido del trono de nubes en que mi loca imaginación la ponía» (P. 198). Nunca alcanzará su idealización de Eloísa. Si existiera, se comportaría como Camila, es decir, jamás accedería a mantener un romance con él. Por otro lado, desde el momento en que inician su aventura, ella pierde los dones morales que la imaginación de José María le atribuía. Por tanto, es la imposibilidad de poseer el ideal la que conduce a José María a fantasear con hacerla su esposa. A través del sueño manifiesta un anhelo que se desvanecerá en cuanto se convierta en realizable.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

El ambiente de la alcoba durante esta escena es significativo. La sala está a oscuras lo que es un «símbolo del mal, la desgracia, el castigo, la perdición y la muerte»<sup>283</sup>. Con ello la alucinación expresa la inmoralidad que subyace al deseo de José María: robar la mujer casada. No podría manifestarse en un entorno iluminado porque «recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual»<sup>284</sup>. Ni José María ni Eloísa tienen la entereza moral necesaria para evitar la relación erótica. Sin embargo, la importancia de las sombras va más allá. Transmiten la idea de ocaso. De manera que el sueño se convierte en presagio de dos muertes: la de Carrillo y la de su amor por Eloísa que será consecuencia directa de la anterior.

Otra prueba del parasitismo del personaje se produce en la casa de su tío Rafael. Al alquilar un cuarto próximo al de su vivienda, José María se había puesto «en la situación más propia para estar solo cuando quisiese o gozar del calor de la familia cuando lo hubiese menester» (P. 131). Puesto que «Eloísa vivía con sus padres; Camila en un tercero de la misma casa, pero todo el santo día lo pasaba en el principal» y María Juana «hacía largas visitas a la casa de Recoletos» (P. 144-145), José María pasaba muy buenos ratos con ellos. No obstante, en una ocasión, al subir al principal de su casa, encuentra a Eloísa llorando y a su madre tratando de calmarla. Camila le explica que la noche antes María Juana, Medina, Eloísa y ella habían discutido sobre política. La cuestión se zanjó pero al día siguiente María Juana y Eloísa reavivaron la disputa empleando expresiones acaloradas. Puesto que María Juana dominó el desencuentro, Eloísa había liberado su frustración con el llanto. José María toma el papel de mediador tratando de reconciliar a sus primas:

Sentí mucho haber perdido la escena, pues llegué cuando la tempestad había pasado, y sólo se oían truenos lejanos. En el gabinete de la derecha de la sala, la pobre Eloísa daba respiro a su corazón oprimido, diciendo entre sollozos: «Me alegraría de que viniese una revolución... grande, grande, para ver patas arriba a tanto... idiota». En el gabinete de la izquierda, María Juana [...], hacía constar la

<sup>283</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 666.

<sup>284</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.

## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

urgente necesidad de una revolución... grande, grande, que acabara de una vez para siempre con los... me parece que dijo «los *mamalones* que viven a costa del prójimo». «Pero, señoras —dije yo interviniendo y pasando de un gabinete a otro para ponerlas en paz—. ¿Qué piropos son éstos y qué furor de revoluciones ha entrado en esta casa?... (P. 158-159)

El narrador describe una sala con un gabinete a cada lado. En el derecho está Eloísa y en el izquierdo María Juana. José María sale de uno para entrar en el otro. En su *Diccionario de Símbolos*, Cirlot recuerda que en el sistema jeroglífico egipcio «entrar es ir hacia el lado derecho y salir ir hacia la izquierda, lo cual en orientación y teniendo enfrente el norte, corresponde a la apariencia de nacimiento y muerte del sol. Por esto también, el lado derecho adquiere una sobredeterminación vital y el izquierdo otra de carácter funerario»<sup>285</sup>. La prima que se halla en el gabinete derecho es la primera con quien José María va a iniciar un romance. En cuanto al gabinete izquierdo, allí se encuentra la última de las primas que logrará conquistar. De manera que su movimiento desde el gabinete derecho hacia el izquierdo parece simbolizar su propio recorrido durante la novela: emparejarse con Eloísa, enamorarse de Camila y cortejar a María Juana por despecho. Tras esta conquista sufrirá la hemiplejía. En este ir de uno a otro gabinete, Camila permanece al margen pues a su llegada al principal ella «estaba en el comedor besando al gato y arañando a su marido» (P. 157). Su actitud en este momento de la novela es similar a la que mantendrá durante todos los intentos de seducción de su primo, esto es, mostrándose indiferente.

La principal causa de que José María abandone Recoletos consiste en el pesar que le causan tanto las constantes visitas de su primo Raimundo como sus continuas peticiones de dinero: «Cuando me fui a vivir a mi casa de la calle de Zurbano, llevé conmigo, por razones que se comprenderán fácilmente, la idea de mirar mucho el dinero que salía de mi caja. Ya los golpes duros de aquel compañero de mis horas tristes empezaban a dolerme» (P. 313). Su nuevo hogar también será testigo de varios episodios de enfermedad. Se encuentra inmerso en uno de ellos al mudarse: «en aquellos días tenía yo muy pocas ganas de andar por el mundo; sentía no sé qué

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 197.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

secreto, abrumador hastío, y un indefinible anhelo de la vida de familia, de reposo moral y físico» (P. 317). Por esta razón compartía su tiempo entre su propia vivienda y las de Eloísa y Camila. Tras la muerte de Carrillo y ante la amenaza de verse en la obligación de desposar a Eloísa, se refugia en su casa: «dos semanas estuve encerrado» (P. 339). Su mayor recaída se produce tras perder la confianza de Constantino y Camila a causa del rumor que lo señala como amante de la menor de sus primas. Constantino acude al principal de José María con la pretensión de restablecer la honra de su esposa mediante la violencia: «yo vengo aquí para decirte que, ya sea mentira, ya sea verdad, no hay más remedio sino que o tú me rompes a mí la cabeza o yo te la rompo a ti» (P. 548). La reacción inicial de José María es entusiasta pero, inmediatamente después, acalorado, da salida con palabras duras a la frustración, los celos y el despecho que hasta entonces había mantenido en secreto. Finalmente sus sistema nervioso se ve superado por la estimulación de la situación: «No sé qué más atrocidades dije. Yo no tenía ideas claras ni justas sobre nada; era un epiléptico. Me caí en una silla, y estuve un rato pataleando y haciendo visajes. [...] Estuve tres días en cama y ocho sin salir de casa» (P. 550). Durante este trance su único consuelo consiste en unos zapatos que pretendía regalar a Camila:

Vais a saber dónde estaba mi consuelo en aquellas tristes horas. Haría dos semanas que, hallándose Camila en casa en ocasión que estaba también allí mi zapatero, le dije: «te voy a regalar unas botas. Maestro, tómele usted la medida». Dicho y hecho. Al día siguiente de la marimorena, trájome el maestro, con el calzado para mí, las botas de Camila, que eran finísimas, de charol, con caña de cuero amarillo. Ramón las puso casualmente sobre una mesa frontera a mi cama, y los ojos no se me apartaban de ellas. ¡Oh dulces prendas!... Una falta les encontraba, y era que, no teniendo huellas de uso, carecían de la impresión de la persona. Pero hablaban bastante aquellos mudos objetos, y me decían mil cositas elocuentes y cariñosas. Yo no les quitaba los ojos, y de noche, durante aquellos fatigosos insomnios, ¡qué gusto me daba mirarlas, una junto a otra, haciendo graciosa pareja, con sus puntas vueltas hacia mí, como si fueran a dar pasos hacia donde yo estaba! Ramón las cogió una mañana para ponerlas en



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

otro sitio, y yo salté a decirle con viveza: «Deja eso ahí». El inocente me quitaba el único solaz de mi agobiado espíritu. Porque Ramón no se riera de mí, no le mandé que me las pusiera sobre mis propias almohadas o sobre la cama... (P. 550-551)

Para comprender el significado de estas botas hay que remontarse al Siglo de Oro, momento en que el pie femenino constituye un símbolo que remite a la relación sexual. En un estudio sobre la poesía erótica de este periodo, Ignacio Díez Fernández cita, entre otros, unos versos de Barrionuevo: «a un galán que, viendo el pie de una dama, se enamoró y después la gozó»; y de fray Melchor de la Serna: «sólo un Ariosto fue/ el que en Olimpia y Lucina/ de la fuente cristalina/ fue descubriendo hasta el pie [...] El pie quiere ser chiquito/ redondete, socabado,/ y que justico calzado/ en punta salga un poquito»<sup>286</sup>. Para Sonia Núñez Puente «es en el siglo XIX cuando la bota adquiere su connotación fetichista, convirtiéndose en un objeto simbólico que sugiere sexualidad y dominio»<sup>287</sup>. No obstante, en un poema de Lope de Vega se alude ya a los botines con este mismo sentido:

Por darme pena mortal  
me enseñas el pie graçioso  
y el justo botín curioso  
tan apretado e igual;  
si no te aprieta mi mal  
¿qué me importa que él te apriete?:  
que me mata de amor, cúbrelo y vete.<sup>288</sup>

<sup>286</sup> J. Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 90. El autor extrae las letras de Barrionuevo de J. R. Fernández de Cano, «Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado», p. 351. En cuanto a los versos de fray Melchor de la Serna, han sido tomados de *Manuscrito «Fuentesol» (Madrid, Palacio II-973) con poemas de Fray Luis de León, fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Góngora, Lope y otros, seguido ahora, de un apéndice con las poesías del fraile benito fray Melchor de la Serna*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard, Cleveland, Cleveland State University, 1997 (Anejo de la Colección de Cancioneros Castellanos), nº 2.

<sup>287</sup> Sonia Núñez Puente, «Cuerpos fragmentados: Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo», *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, s.v., nº 2 (2006), p. 11.

<sup>288</sup> Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz, «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, XII, nº 2 (2006), p. 146.

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Tanto los versos de Lope de Vega como los de Melchor de la Serna recalcan la precisión con que el zapato debe ajustarse a las formas del pie. La ensambladura de ambos elementos evoca el acto sexual. En este punto se advierte el paralelismo entre estos autores áureos y las palabras del personaje galdosiano que encuentra en los botines un defecto: «no teniendo huellas de uso, carecían de la impresión de la persona» (P. 551). Los botines vírgenes simbolizan la resistencia de Camila, que se mantendrá fiel a Constantino. De manera que el lamento de José María es doble. Al carecer de la impresión de la persona, su fetiche no tiene suficiente fuerza para hacerle imaginar a Camila cerca de sí. Por otro lado, el hecho de que no los haya usado le recuerda su mayor congoja: no puede poseerla. La carga erótica de este objeto se incrementa cuando José María expresa que le gustaría ponerlos en su cama o en su almohada. Este es el lugar donde querría tener a Camila.

Según Kossoff el pie desnudo sirvió a Cervantes y Lope de Vega para caracterizar a sus personajes femeninos: «al lector y público de entonces el mero mencionar del pie desnudo sugirió el ámbito en que iba a moverse el personaje de que se trataba»<sup>289</sup>. En el caso de Cervantes, Kossoff se está refiriendo al personaje de Dorotea y al capítulo XXVIII de la primera parte del *Quijote*, donde el cura y el barbero ven a un mozo lavándose los pies: «suspendióles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño»<sup>290</sup>. Descubren que se trata de una mujer, Dorotea, que escapó de casa por amor. Sin embargo, su amante la abandonó tras yacer con ella. Kossoff expone que el pie desnudo con que se presenta a este personaje está sugiriendo su lascivia ya que accede a mantener relaciones sexuales a pesar de no estar casada.

En *Lo prohibido* la narración se detiene en varias ocasiones para describir el calzado de Camila. Cuando organiza una velada en su casa, recibe a su primo y a su

---

<sup>289</sup> David A. Kossoff, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.) *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, p. 386.

<sup>290</sup> Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 2010, I, p. 345.





## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

hermano Raimundo «arrastrando zapatillas bordadas de oro» (P. 217). Llevaba «un par de botas viejas de Constantino» (P. 532) durante la visita de José María en que él intenta tomarla por la fuerza: «creo que me arrojé al suelo, que quise besarle aquellas desproporcionadas sandalias medio rotas, que me golpeó la cara con ellas sin hacerme daño» (P. 534). Paciencia Ontañón de Lope Blanch ve en esta escena una prueba de que «Camila desempeña al final de la novela el papel de la madre castradora; de la madre que, indignada con el hijo incestuoso, lo castiga con la pérdida de su virilidad»<sup>291</sup>. No obstante, la descripción del calzado de Camila que más interesa en este estudio es la realizada por José María mientras la observa bañando a su marido: «salía sin esquivar los charcos, metiendo los pies en el agua. Llevaba zapatillas de baño de esparto, bordadas con cintas de colores; pero a lo mejor se le caían, y seguía descalza, como si tal cosa, sobre los fríos ladrillos» (P. 393). Puesto que conocemos el final de la novela, sabemos que la desnudez de sus pies no es como en *Dorotea* un signo de lascivia.

En «Camila: la denominación de un personaje de Galdós», los autores reparan en que el nombre de este personaje galdosiano tiene importantes antecedentes en la literatura: Virgilio, Ariosto, Garcilaso y Cervantes. De todos ellos se interesan especialmente por el primero y el último. Proponen que Cervantes tuvo en cuenta la Camila de Virgilio y que al llamar a su personaje del mismo modo pretendía recordar a sus lectores los rasgos de aquella —guerrera, fuerte y casta— para sorprenderlos después con una personalidad contraria: débil y adúltera. Defienden que Galdós no solo imitó a Cervantes utilizando este mismo nombre sino también en su manera de usarlo: «¿había Cervantes utilizado adrede, para su mujer fuerte que sólo sorprendentemente se rinde al final, el onomástico identificado con la fuerte y virtuoso Diana de Virgilio? [...] Él, Galdós, se hallaba, pues, en condiciones de utilizar el mismo onomástico, y con igual función inversa»<sup>292</sup>.

<sup>291</sup> Paciencia Ontañón de Lope Blanch, «Simbolismo en...», cit., p. 269.

<sup>292</sup> Alfred Rodríguez y Darcy Donahue, art. cit., p. 76. En la nota 133 que figura en la misma página los autores aclaran: «Aparecen personajes así llamados, y con gran prominencia, en *La Eneida*, *La segunda égloga* de Garcilaso de la Vega y “El curioso impertinente”. La aparición en Ariosto, de eco virgiliano, es mínima». Pese a que el presente trabajo respalda la hipótesis de este artículo acerca del juego cervantino imitado por Galdós, el paralelismo entre la Camila galdosiana y la que

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

Una hipótesis similar se puede plantear acerca de la desnudez de los pies de Camila. Teniendo en cuenta la significación que arrastra esta imagen, la intención de Galdós al usarla podría consistir en hacer creer a los lectores que Camila es tan casquivana como Eloísa y que finalmente cederá a los deseos de su primo. Puesto que se mantiene firme en su rechazo hasta el final de la novela, los lectores se asombran de su honradez hasta el punto de que Clarín manifestó: «la historia de su virtud sencilla, natural, mitad virtud, mitad salud, poética hasta lo sublima, con apariencias prosaicas, es lo más interesante y lo más bello de este libro»<sup>293</sup>. Galdós estaría repitiendo la técnica de contradecir el antecedente literario. Con ello el pie desnudo recibe una nueva connotación erigiéndose en símbolo de pureza.

Sin embargo, el significado de los botines comprados por José María a Camila no concluye aquí. María Juana observa la importancia que su primo les da y comprende que son para él un vínculo con Camila. En su afán por asimilarse a ella para resultar más atractiva a José María, aprovecha un momento en que se queda a solas en el cuarto de él para cambiar sus botas por aquellas. José María la escucha reír desde su gabinete. Después se despiden con normalidad. Cuando entra en su habitación descubre el motivo de su risa: «¿Qué creéis que hizo? En cuanto fui a mi alcoba me enteré de la travesura. ¡Se había puesto las botas de Camila, mis dulces prendas, y había dejado las suyas en el mismo sitio que ocupaban aquéllas y del

---

propone Garcilaso es notable. También la Camila de *La segunda égloga* está emparentada con el protagonista, Albanio, pues al hablar sobre ella comenta: «Tú conociste bien una doncella/ de mi sangre y agüelos descendida». Incluso el forcejeo mantenido entre la cazadora y Albanio recuerda al de José María y su prima. Cuando Albanio encuentra a Camila dormida, se acerca a ella y la retiene para que lo escuche. Ella exclama: «¡Ninfas del verde bosque, a vos invoco;/ a vos pido socorro desta fuerza!/ ¿Qué es esto, Albanio? Dime si estás loco». A lo que él responde: «Locura debe ser la que me fuerza/ a querer más qu'el alma y que la vida/ a la que a aborrecerme a mí se 'sfuerza» (Garcilaso de la Vega, «Égloga II» [en línea]: *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, [s. l.]: Ciudad Seva. Casa digital oficial del escritor Luis López Nieves, 1995, s. p., <<https://ciudadseva.com/texto/egloga-ii/>>, [Consulta: 26 may. 2018]). La misma enajenación ciega a José María cuando insta a su prima a corresponder su amor: «Creo que me arrojé al suelo, que quise besarle aquellas desproporcionadas sandalias medio rotas, que me golpeó la cara con ellas sin hacerme daño, que le besé la orla de su falda, que la abracé vigorosamente por las rodillas, que la hice caer sobre mí, que nos levantamos ambos dando tumbos y apoyándonos en lo primero que encontrábamos. Tan trastornado estaba yo, que no me di cuenta de lo que hacía. Ella volvió a coger las tenazas y me amenazó tan de veras, que llegué a temer formalmente que me las metiera por los ojos» (P. 543).

<sup>293</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 144.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

propio modo que estaban colocadas!» (P. 559). Esta sustitución de calzados es un «indicio de cómo anda buscando lo que tuvieron las otras o ella cree que tuvieron»<sup>294</sup>.

El último periodo de enfermedad que José María vivirá en la calle de Zurbano se produce tras la hemiplejía que padece. Tomando consciencia de su estado exclama: «¡Terrible trance verme en tanta miseria [...] no pudiendo valerme sin ajeno auxilio» (P. 594). Se ha comentado que ya durante su etapa en Recoletos necesitó la ayuda de Eloísa denotando un carácter dependiente. En este momento final su parasitismo es total. Su cuidado recae sobre los hombros del marido de Camila: «aquel noble mancebo a quien yo había ofendido gravemente, hiriéndole en su opinión si no en su honor, era quien con más gallardía cuidaba de mí» (P. 594). De sanear su economía se encarga Severiano e incluso precisa la ayuda de un amanuense, José Ido del Sagrario, para concluir la escritura de sus memorias. La situación que mejor muestra su desamparo es aquella en que le resulta difícil reconocer a sus primas:

Estaban las tres apoyadas en el tablero inferior de mi cama, grande como de matrimonio. Véialas yo de medio cuerpo arriba, los brazos sobre el tablero, en actitud de estar asomadas a un balcón... La que estaba en medio tenía cristales en sus ojos, que brillaban en la penumbra de mi estancia con efecto semejante al que hacen en la oscuridad los ojos de los gatos. A su derecha estaba otra que me miraba también. Me pareció que a ratos se llevaba una mano a los ojos, y que en la mano tenía un pañuelo. ¿Por qué lloraría aquella buena señora?... Y era guapa. La de la izquierda me miraba con fijeza observadora y más bien curiosa que enternecida. Era morena, de muy acentuada delantera, esbeltísima... Nada, que aquellas tres caras y aquellos tres bustos no me eran desconocidos; pero mi cerebro ardía en un trabajo furioso de indignación, sin poder sacar en claro quiénes eran ni cómo se llamaban. (P. 591)<sup>295</sup>

<sup>294</sup> José F. Montesinos, *op. cit.*, II, p. 191.

<sup>295</sup> M<sup>a</sup> Carmen Ramírez Herrera, art. cit., p. 54: «Al analizar el problema de José María, Stannard observa que Galdós está describiendo un caso de prosopagnosia y explica cómo pudo llegar este conocimiento médico hasta él: “Those who have read the books of the late American neurologist Oliver Sacks will recognize this as an instance of face-blindness or *prosopagnosia*. While this rare condition is most commonly congenital, as in Dr Sacks' case, it occasionally follows a stroke. Two of the great neurologists of Galdós's day, Charcot in Paris and Hughlings Jackson in London,

## PARTE II: PERSONAJES PARÁSITOS

La que está situada en el extremo derecho es Eloísa. A su lado está María Juana y en última lugar Camila. Se han colocado en el orden en que han estrechado su relación con José María. Camila es la última porque no ha llegado a conquistarla. De nuevo dibuja Galdós una línea de derecha a izquierda tal y como hiciera en el capítulo II de la primera parte, cuando Eloísa y María Juana discuten y se refugian en los gabinetes que hay a ambos lados de la sala. En el extremo derecho vuelve a encontrarse Eloísa por ser la prima con quien inicia sus devaneos adúlteros e incestuosos. María Juana se posiciona en el centro porque su amorío con ella tiene lugar tras la relación con Eloísa pero antes de que su obsesión por Camila dé su estallido final. Puesto que «el lado derecho adquiere una sobredeterminación vital y el izquierdo otra de carácter funerario»<sup>296</sup>, este es el espacio reservado a Camila. La causa se halla en que la monomanía por conseguir su amor ha desencadenado el final de sus días a través de la hemiplejía. Por tanto, el significado que tiene la dirección de la mirada de José María en esta escena viene a apoyar la interpretación que María del Prado Escobar hace de la presencia de las tres mujeres: «la vaga referencia a las tres parcas parece indudable en esta visión que de las primas tiene José María que ha estado a punto de morir»<sup>297</sup>.

Del análisis de los hogares de José María se extrae la conclusión de que son espacios destinados a la convalecencia. Quizá por esto se experimenta «un sentimiento de asfixia [...] leyendo esta novela»<sup>298</sup>. Este se incrementa tras la hemiplejía de José María. El protagonista no sale de su alcoba donde se niega a hablar porque se avergüenza de los sonidos que produce. Entonces «se abre el silencio» en la novela y «el lector se siente súbitamente trasladado a un espacio otro, cerrado»<sup>299</sup> donde es testigo de las amargas reflexiones del protagonista.

---

described acquired inability to recognize faces in association with failure to recognize other formerly familiar objects in 1883 and 1876 respectively. [...] While it seems unlikely that Galdós would have been aware of these sources, my guess is that he heard about or saw an example through his medical friends. The condition is so singular that it must have piqued his interest sufficiently for him to include it, quite appropriately, in his description of the ailing roué of *Lo prohibido*.» (*Galdós and Medicine 4*).

<sup>296</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 197.

<sup>297</sup> María del Prado Escobar, *art. cit.*, p. 127.

<sup>298</sup> J. de Siles, Crónica: «Lo prohibido», *La Época*, 11 de mayo de 1885.

<sup>299</sup> Ricardo Gullón, *Espacio y...*, *cit.*, p. 100.



## CAPÍTULO 2. JOSÉ MARÍA BUENO DE GUZMÁN

Otra nota común a ambas viviendas consiste en que su proximidad a la casa de algún pariente convierte los dos bloques de pisos en edificios familiares. En Recoletos, su tío Rafael vive en el principal y Camila en el tercero. En la calle de Zurbano, José María cree que vivirá lejos de ellos. Sin embargo, Camila le sigue los pasos: «entró el portero muy afanado y me dijo que la señorita Camila se estaba mudando al cuarto tercero de la derecha, el único que no se había alquilado todavía» (P. 313). Cabe preguntarse si es mera coincidencia el que Camila viva en los dos casos en un tercero y José María en un piso más bajo o si esto posee algún significado. Para interpretarlo hay que emprender un estudio similar al que se realizó en *La desheredada* sobre la vivienda de Emilia Relimpio. Por ello, se ha de tener en cuenta una vez más el simbolismo inherente a la verticalidad de toda edificación:

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. [...] Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero. El sótano [...] es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo.<sup>300</sup>

Esto se cumple en *Lo prohibido*. José María se identifica con valores negativos tales como la debilidad, la inmoralidad y la locura. Su vivienda se sitúa al principio en un bajo y después en un primero. Por la proximidad de estos espacios al suelo, se han de relacionar con «la irracionalidad de lo profundo». Por el contrario, Camila representa la fuerza, la honradez y el sentido común pese a su extravagancia. A ella destina Galdós los pisos más elevados donde «se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta» de un matrimonio formado por dos seres honrados. Puesto que no hay lugar para José María dentro de él, cuando intenta reconciliarse con ellos, cae por las escaleras desde el tercer piso al principal lo que implica un descenso del paraíso creado por los cónyuges al infierno de la hemiplejía.

---

<sup>300</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 48-49.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN *LA INCÓGNITA Y REALIDAD***



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

*La incógnita* está contada a la manera biográfica de *El amigo Manso* y *Lo prohibido* si bien se diferencia de estas en que pertenece al género epistolar. El autor de las misivas, Manuel Infante, también padece erotomanía. El origen de su idea fija es su amor por su prima Augusta a quien acompaña constantemente con el propósito de cortejarla. Su dependencia afectiva de ella lo sitúa entre los personajes parásitos estudiados con anterioridad. Infante no es el único personaje que padece monomanía. La proximidad al género dramático de *Realidad* posibilita que los otros caracteres involucrados en la historia sean conocidos de primera mano. Augusta tiene delirio romántico por Federico Viera a quien quiere salvar económicamente. Sin embargo, ella carece de dinero propio. Puesto que depende a nivel emocional de Federico y a nivel monetario de su marido, es un personaje parásito. Por su parte, Federico Viera se aproxima a Isidora Rufete por su idealismo. Obsesionado con su ascendencia aristócrata, es incapaz de adaptarse a los cambios sociales que presencia. Tras traicionar a su amigo Orozco, la culpa le enloquece. El desorden de su doble vida hace de él un personaje errante.

Debido a que el secreto que Augusta guarda constituye el vínculo entre estas dos obras, la presente investigación se focaliza en ella. No obstante, a través de este hilo conductor se profundiza en el conocimiento de la actividad psíquica de Infante y Viera. Por otro lado, al centrar el estudio en Augusta se hace posible ahondar en el análisis sobre cómo Galdós llevó a las páginas de sus novelas la división de género que observaba entre sus coetáneos.

En *La incógnita* y *Realidad* se advierte una estrecha relación entre el personaje de Augusta y los espacios que habita. A través de este vínculo se manifiesta, por un lado, la situación política y social de la mujer en época de Galdós y, por otro, la rebeldía de este personaje femenino contra el comportamiento que se espera de ella. Estos espacios son: la casa de Carlos María de Cisneros, su padre; las habitaciones que conforman su propio hogar y el edificio donde tienen lugar sus encuentros con Federico Viera. Ambas novelas se complementan pues como expresa Caudet: «La novela *Realidad* no habría resultado del todo comprensible en el momento de su publicación, ni tampoco hoy, sin toda la información que sobre los



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

personajes, su medio y mentalidades va emergiendo en *La incógnita*»<sup>301</sup>. De manera que, los espacios a analizar se han de estudiar teniendo en cuenta la doble perspectiva que sobre ellos ofrecen las novelas.

Puesto que el narrador de *La incógnita* es el primo de Augusta, Manuel Infante, Galdós nos transmite la vida y los actos de este personaje femenino a través de la mirada del otro: «Characters are introduced, described according to visible traits, and their known statements about one another, as well as reportable observations of other parties concerning them, are given»<sup>302</sup>. Tanto en *La incógnita* como en lo superficial de *Realidad* Clarín observa que «el asunto era la opinión pública apasionada por la crónica del crimen, erigiéndose en tribunal, y dando una en el clavo y ciento en la herradura»<sup>303</sup>. La implicación de la opinión pública del siglo XIX en ambas novelas es relevante también en cuanto a la consideración que tenía sobre la capacidad intelectual de la mujer, su papel en la sociedad y su conducta moral:

La mujer, a quien se debilita quitándole los medios de subsistencia con la privación de los trabajos lucrativos y oponiéndose a que cultive sus facultades intelectuales; la mujer, a quien se desarma para la lucha, ha de ser fuerte en ella, ha de triunfar de sus afectos, de sus instintos, de la natural propensión de creer a quien se ama y de confiar en el que puede dar protección y la promete. El pecado en el ser fuerte se llama triunfo, en el débil *caída*; y la opinión, que le empuja para que caiga, le escupe y le pisa cuando está por tierra.<sup>304</sup>

En *La incógnita*, estas ideas están representadas por las especulaciones de los demás personajes acerca de la posible implicación de Augusta en la muerte de Federico Viera. Lo que llega hasta los lectores es la historia entrevista por conocidos más o menos allegados. Por tanto, no es de extrañar que el hogar que Augusta comparte con Orozco se describa desde la perspectiva externa de su primo que aspira a penetrar su intimidad. Más que presentar la relación directa entre la psicología de

<sup>301</sup> Francisco Caudet, introducción a *La incógnita. Realidad*, ed. cit., p. 23.

<sup>302</sup> Gerald Gillespie, art. cit., p. 14.

<sup>303</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 199.

<sup>304</sup> Concepción Arenal, *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1974, p. 43.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Augusta y los espacios en que se desarrolla su día a día, *La incógnita* expone la opinión pública sobre la esposa de Orozco sirviéndose, entre otros elementos, de cómo describe Infante los espacios en que su prima se mueve. En cambio, en *Realidad* estos están más encaminados a proyectar los sentimientos, las creencias y reflexiones hondas de Augusta. Esto se debe a que con esta segunda obra Galdós quería dar a sus lectores la historia verdadera que subyace en aquella otra conjeturada por la opinión pública: «La equivocación del vulgo es la parte de la novela de costumbres que hay en esta obra; pero queda lo que había debajo, lo que no podía ver ni calcular la plebe, lo que nosotros vemos ahora en los soliloquios de Federico, de Tomás y de Augusta, y en los delirios de todos ellos».<sup>305</sup>

La casa de Carlos María de Cisneros es significativa porque es allí donde Manuel Infante se retira a un ángulo de un gabinete para meditar seriamente sobre si su prima es o no fiel a Orozco. Aunque los pensamientos que le asaltan durante ese momento de abstracción no se describen, se infieren de la preocupación que hace explícita con anterioridad. En la casa de Cisneros se ha producido una disputa entre su propietario y Malibrán acerca del posible autor de un cuadro. Cisneros sostiene que se trata de una obra de Masaccio mientras que Malibrán declara que es un Pinturicchio. En el debate se involucran Augusta, Villalonga e Infante. Los dos últimos se posicionan del lado de Cisneros, en cambio, Augusta apoya a Malibrán. Esta complicidad despierta las sospechas de Infante que piensa: «Mi suspicacia y el odio instintivo que aquel pegajoso diplomático me inspiraba, odio revelador también, lleváronme a creer que cuanto hablaron mi prima y Malibrán aquel día encerraba un sentido doble, y que sus palabras eran fórmulas de inteligencia convenidas, al modo de una clave cifrada» (I. 198). Este recelo aumenta cuando Malibrán abandona la casa pocos minutos después de hacerlo Augusta. De manera que, el consecuente silencio de Infante es traducido por el lector atento como un estado de meditación en que reflexiona sobre Augusta, Malibrán y una posible relación entre ambos. En las novelas realistas, los objetos no aparecen en el discurso de forma ingenua sino que

---

<sup>305</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 199.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

tienen una gran carga significativa<sup>306</sup>. De igual modo, la descripción que realiza Infante de los elementos en que fijaba su atención durante su trance está cargada de simbología. Entre esos objetos y la situación de Augusta, Manuel Infante y Federico Viera se pueden establecer equivalencias. Por tanto, el espacio se convierte en un instrumento más con el cual explicar la historia, a la vez que aventura la incógnita de lo que sucederá:

Retíreme a un ángulo del gabinete aquel, tan bonito, tan diferente de cuanto vemos en otras casas, y durante largo rato examiné una por una las rosas del suelo. Necesito explicarte esto. Hay allí una magnífica alfombra de Santa Bárbara, hermana de las de Palacio y Sitios Reales, blanda, gruesa y amorosa bajo nuestras pisadas. Es de fondo blanco, rameado amarillo y guirnaldas de rosas, estilo Carlos IV, que ante la crítica dominante pasa hoy por anticuado. A mí no me lo parece... Pero, sea lo que quiera, los colores se conservan admirablemente; el tejido es de una solidez que avergonzaría a toda la industria moderna, y en cuanto a las rosas, te diré que las deshojé con mis miradas, mientras en el otro extremo de la pieza, apuraban el tema Villalonga y Cisneros. Éste, inquietísimo, entraba y salía, trayendo papeles y libretos con alguna referencia en apoyo de su dictamen; y también cuadros para buscar argumentos comparativos. Vi abierta ante mí una papelera, en cuyos compartimientos brillaba el oro antiguo y de ley con la amarillez elegante de las onzas peluconas. De aquellas áureas gavetas sacó mi tío un papel, que leyó como se podría leer un bando. Era el inventario citado por Cea Bermúdez; y en el trajín que el buen señor armaba, se tambaleó de improviso una armadura completa, milanesa, y cayó al suelo con estrépito y chirrido de articulaciones metálicas, como guerrero que cae mal herido en el combate. (I. 199)

Las únicas alusiones a la actividad de Infante en aquel instante son las expresiones «durante largo rato examiné las rosas del suelo» y «las deshojé con mis miradas». Las rosas podrían representar a Augusta pues entre las identificaciones que

---

<sup>306</sup> María Cristina Arroyo Díez, *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, p. 64.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

se conceden a este elemento está la de «mujer amada»<sup>307</sup>. Su primo está inspeccionando sus recuerdos. Analiza las situaciones que le han resultado extrañas y que ha clasificado y guardado para lograr encontrarles sentido en el futuro. No en vano Bachelard afirma: «El rincón se convierte en un armario de recuerdos [...], los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden»<sup>308</sup>. Apartado de Villalonga y Cisneros, en una esquina del gabinete, ese momento de revelación ha llegado. La camaradería entre Malibrán y Augusta arroja lógica sobre los momentos en que Infante no encontraba explicación para el comportamiento esquivo de su prima. Sus ideas se conectan. De ahí que el rameado de la alfombra sea amarillo, pues «es el color de la intuición, [...] ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos»; y que repare en las guirnaldas, ya que constituyen un elemento de conexión<sup>309</sup>. Infante deshoja las rosas de la alfombra en un *se aman-no se aman* que a pesar de no ser manifestado en su narración, el lector intuye.

En este fragmento, el relato de las acciones se interrumpe cediendo ante la descripción de un objeto aparentemente trivial como es la alfombra. Infante alude a la opinión desfavorable que los entendidos en decoración en el siglo XIX manifestaban sobre las alfombras estilo Carlos IV. En cambio, él no considera anticuado este objeto. Su valoración acerca de la alfombra corre paralela a su idea sobre la moral. En el siglo XIX, España experimenta cierta apertura a las costumbres y movimientos ideológicos procedentes de otros países europeos. Esto se expresa principalmente en la adaptación de la sociedad al gusto francés e inglés en el vestir y en la decoración de los hogares. Sin embargo, aún existen muchas reservas en lo concerniente a modificar el modo tradicional de pensar. Ejemplo de ello es cómo en otros países surgió un nuevo concepto de la mujer, más favorecedor, que aquí quedó ahogado: «a diferencia de otros países de cultura liberal más arraigada, en España el ideario burgués liberal se mostró incapaz de reemplazar las viejas concepciones sobre las mujeres»<sup>310</sup>. La misma reticencia al cambio se comprueba en el ámbito de la

<sup>307</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 392.

<sup>308</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 178.

<sup>309</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 140 y 239 rsp.

<sup>310</sup> Nerea Aresti Esteban, *art. cit.*, p. 363.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

cultura y en el modo de concebir la moral. Las obras que se representaban en los teatros en esta época habían abandonado la idea de que el marido traicionado debía vengarse con un acto violento que recayese en su esposa adúltera. Belot explica: «este honor se transforma en honorabilidad burguesa y se condena el adulterio antes que nada porque atenta contra la familia, y porque más que al individuo, daña y lesiona al orden social»<sup>311</sup>. Sin embargo, no se condena al hombre y a la mujer por igual sino que, como afirmó Arenal, lo que en ella es pecado y debe condenarse, en él es triunfo. Manuel Infante se erige en modelo del liberal burgués español que trata de conquistar a la mujer casada y, ante sus desplantes, se asegura de que no está manteniendo una relación con otro hombre y faltando así al comportamiento que la sociedad le impone. Por tanto, se puede formular una identificación de la alfombra con la moral católica. Cuando Infante alude a sus colores diciendo que «se conservan» y comenta que su tejido «es de una solidez que avergonzaría a toda la industria moderna», bien podría estar hablando del modo en que el pueblo español protege sus valores tradicionales y de la actualidad de unos principios morales injustos con la mujer.

En este gabinete lleno de símbolos, cabe destacar el comportamiento de Cisneros que entra y sale sucesivamente. Su actitud evoca su entrada y salida del conflicto del adulterio. Al final de este capítulo, Cisneros aconseja a su ahijado que no tenga respeto por sus amigos y trate de conquistar a sus esposas y gozar así de la vida: «Mira, Manolo, tú no seas tonto. Haz el amor a las mujeres de todos tus amigos, y conquíсталas si puedes. No pierdas ripio por cortedad, ni por escrúpulos, ni por miramientos sociales de escaso valor ante las grandes leyes de la Naturaleza» (*I.* 201). En este momento de *La incógnita*, Cisneros no se ha visto tocado del estigma de la deshonra. En cambio, en la última jornada de *Realidad* tras conocer los rumores que circulan sobre la relación de su hija con Federico reacciona con ira: «Éste es un país de liliputienses. Dan ganas de andar sobre él así... (*pisa fuerte*), destruyéndolo a pisotones, como a las hormigas» (*R.* 576). Cisneros no parece dar crédito a lo que

<sup>311</sup> Albert Belot, «*Realidad*: Galdós y “la fábula del adulterio”», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, XXIX (1982), p. 81.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

escucha pero ha comprado el silencio de *la Peri* con un cuadro. Por tanto, conoce de primera mano los hechos. Aquello que fomentaba desde la posición del hombre sin conciencia que apetece disfrutar de placeres carnales es lo mismo que aborrece como padre afrentado. Por tanto, el doble rasero con que mide el adulterio equivale a ese entrar y salir del gabinete.

El último aspecto reseñable sobre este elemento espacial de la novela es la armadura que cae empujada por el movimiento de Cisneros. La armadura aparece ya en la primera novela que compuso Galdós, *La sombra*. Sobre esta obra, Casaldueiro afirma: «Cuando se presenta la armadura roñosa no sólo se alude al Quijote, sino que se interpreta el primer capítulo de la novela de 1605»<sup>312</sup>. La armadura aparece en *La sombra* junto a otros objetos como el reloj parado o el Cristo sangriento. Todos vuelven a presentarse en otras obras galdosianas adquiriendo valor de símbolo. Como objeto quijotesco, se debe identificar la armadura con un personaje representativo de los ideales de caballería que han perecido por completo en la sociedad del siglo XIX. Este personaje no puede ser otro sino Federico Viera de quien Sobejano dice que es «el español vuelto hacia el pasado e incapaz de adaptarse a la nueva sociedad democrática»<sup>313</sup>. Cisneros, que como hombre liberal burgués gusta de guardar las formas al tiempo que disfruta de modo soterrado del engaño, es un buen representante de la nueva sociedad que se ha ido configurando. Con su movimiento hace caer la armadura. Del mismo modo, la presión de la opinión pública y la pérdida de los valores morales conducirán a Federico a encontrar en el suicidio la única salida a su situación. La caída de la armadura es un presagio de la caída de Federico.

En *La incógnita*, Manuel Infante pasea por los alrededores de la casa de los Orozco cuando más obsesionado está con la idea de descubrir al posible amante de su prima. Su atención se centra especialmente en la observación de las ventanas de la alcoba y del tocador de Augusta. Aunque no llega a realizar detalladas descripciones

<sup>312</sup> Joaquín Casaldueiro, «La sombra», cit., p. 34.

<sup>313</sup> Gonzalo Sobejano, «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*, de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, XXX (1964), p. 89.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

de estos espacios íntimos, transmite al receptor de sus cartas una idea general de la casa de Tomás Orozco:

En la casa de Orozco están representadas visiblemente las ideas de su ingeniosa dueña, y fuera de dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja, y un Murillo (Malibrán dice que es Tobar), no hay en ella un cuadro antiguo ni para un remedio. Allí no verás más que pinturas frescas, nuevecitas, de buena mano, firmadas por García Ramos, Jiménez Aranda, Mérida, Martín Rico, Domínguez, Román Ribera, Sala, Beruete, Plasencia y otros muchos; escenas andaluzas o madrileñas, tipos gitanescos, militares, marítimos, cabezas elegantísimas, grupos parisienses, majas, y además paisajes muy lindos, imagen exacta de la Naturaleza. [...] reconociendo mi ignorancia, te declaro, con rudeza de un bruto, que me entretiene mucho más la colección de mi prima que la de Cisneros. Tengo que añadir un perfil a la figura, diciéndote que es muy apasionada del estilo Luis XV y del barroquismo como arte decorativo. Posee un sin fin de cacharros de gran precio, cornucopias y marcos de talla dorada muy hermosos. Ciertamente que el Luis XV no tiene sustitución posible para decorado de salones elegantes; pero Augusta extrema su preferencia, afectando no entender las bellezas de la ornamentación árabe, detestando lo gótico, y sosteniendo que todo lo griego está muy bueno para cementerios. (I. 212-213)

El padre de Augusta también es aficionado a la pintura. Manuel Infante explica que toda la casa de Cisneros está llena de cuadros. Son «pinturas ennegrecidas en su mayor parte [...] representando asuntos de frailes cartujos, rostros cadavéricos, muertos que se levantaban de sus ataúdes, y mártires en carne viva o estrangulados, con medio palmo de lengua fuera de la boca» (I. 156). En su edición de ambas novelas, Francisco Caudet comenta: «Los asuntos de estos lienzos remiten a una concepción lúgubre y añeja de la religión y de la vida que, por cierto, nada tienen que ver —tal vez ésta sea su función en *La incógnita* y en *Realidad*— con la concepción que Cisneros, terrateniente absentista, tiene de la religión y de la vida»<sup>314</sup>. No obstante, Cisneros acostumbra a guardar las apariencias. La función de estas

---

<sup>314</sup> Francisco Caudet, introducción a *La incógnita. Realidad*, ed. cit., p. 156.





### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

pinturas podría consistir en ser representativas del gusto artístico predominante en una sociedad conservadora. Están en la casa de Cisneros por el mismo motivo que la alfombra estilo Carlos IV, para proyectar la imagen de sobriedad española y de orden. A su vez, sirven de contraste con las preferencias de Augusta. En oposición a la colección pictórica de su padre, las piezas que se pueden encontrar en su casa se caracterizan por representar escenas de la vida cotidiana que sugieren movimiento, acción y energía. La temática andaluza, los tipos gitanescos, las majas, los militares y los paisajes nos hablan de su carácter que, como ella misma manifiesta, aborrece cuanto supone equilibrio: «Yo soy así: estoy cansada de la regularidad. Me ilusiona el desorden» (R. 441). Este es el motivo de que no entienda la belleza de la ornamentación árabe en la que prima la armonía y rechace el arte griego donde deben evitarse las aglomeraciones<sup>315</sup>. Augusta se decanta por lo barroco puesto que este estilo «trata, de manera compulsiva y con frecuencia caótica, de distanciarse de la civilización antigua y de dar algún paso hacia delante sin necesidad de apoyarse en ella»<sup>316</sup>. Del mismo modo, Augusta quiere escapar de lo establecido y dirigirse con arreglo a su propia concepción de la realidad que le circunda y de la moral. En su búsqueda de una alternativa a la vida ordenada que se ve obligada a llevar y que le hace sentir limitada, encuentra en el estilo barroco la manifestación artística que encaja mejor con su idiosincrasia. Ama a Federico y al arte barroco como ama todo aquello que rompe con las fronteras de su cotidianidad. En cuanto al arte gótico, es muy probable que el motivo de que lo deteste se halle en que «corresponde a una época llena de entusiasmos religiosos»<sup>317</sup>. La única ley espiritual que obedece Augusta es la que impone la naturaleza que deja fluir las emociones de modo espontáneo. Cuando su marido busca en ella una confesión de su pecado ella reflexiona así: «Si en él viera yo el noble egoísmo del león que se enfurece y lucha por defender su hembra..., me sería fácil humillarme y pedirle perdón» (R. 591).

Pese a que la descripción de Manuel Infante en *La incógnita* sobre la casa del matrimonio Orozco permite esta aproximación al carácter de Augusta, la información

<sup>315</sup> Juan José Martín, *Historia del arte*, Madrid, Gredos, 1974, I, pp. 346 y 149, resp.

<sup>316</sup> Jon R. Snyder, *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 22.

<sup>317</sup> Juan José Martín, *op. cit.*, p. 462.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

que aporta sobre el hogar es superficial. Hay que esperar a *Realidad* para saber que está constituido por tres salas principales que dan acceso al resto de la casa. Así lo describe Galdós en una acotación de la primera jornada:

*La representa tres habitaciones de la casa de OROZCO; gran salón en el centro y dos salas laterales, las tres piezas comunicadas entre sí y decoradas con elegancia y riqueza. Por la puerta del fondo del salón entran los personajes que vienen del exterior. La sala de la derecha, en la cual se ven las mesas de tresillo, comunica por el fondo con el comedor y billar de la casa; la de la izquierda con gabinetes y dormitorios. Es de noche. El salón y sala de la derecha están profusamente alumbrados. En la sala de la izquierda, decorada a estilo japonés, sólo hay dos lámparas, ambas con grandes pantallas. (R. 369)*

La primera habitación que llama la atención por su situación nuclear es el salón a través del cual los personajes acceden a la casa. En él se reúnen los hombres con la finalidad de espiar a Augusta. Se trata de una sala bien iluminada donde las intenciones de los personajes quedan al descubierto. Es aquí donde los dos grandes perseguidores de Augusta, Malibrán y Manuel Infante, van a manifestar su pretensión de descubrir si la esposa de Orozco tiene un amante y de quién se trata. Por tanto, esta sala simboliza el espacio de la búsqueda de la verdad. Una cita sobre Infante confirma esta interpretación:

*MANOLO INFANTE entra en el salón y lo recorre, observando con precaución. Atisba por la puerta de la izquierda.*

INFANTE. Está en la sala japonesa con Cícero, Villalonga y no sé quién más. Malibrán ha comido aquí hoy. ¿Se habrá marchado ya? Probablemente; es de los invitados esta noche por *la Peri...* (*Mirando por la puerta que da a la sala de juego.*) ¡Ah!, no; está haciéndole la partida a Cisneros, y dejándose ganar. [...] A Federico no le veo ni le oigo; pero no ha de tardar. Observaremos... (R. 378-379)

En este fragmento, Augusta está en la sala de la izquierda donde permanece la mayor parte del tiempo. La luz es menor tanto en este espacio como en las habitaciones contiguas a él. Al entrar en la alcoba de su prima, Manuel Infante alude



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

a la escasa luminosidad: «No había luz en aquella estancia, sino en la próxima, y por entre las cortinas apenas penetraba la claridad suficiente para que pudiéramos vernos las caras» (I. 299). En cambio, Tomás Orozco no solo hace su primera aparición en la sala de la derecha sino que suele situarse en este espacio donde la iluminación es abundante. En opinión de Cirlot: «psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual»<sup>318</sup>. Por tanto, no resulta extraña la identificación del esposo con la sala mejor alumbrada. Orozco ha reflexionado mucho acerca de la moral hasta definir con notable claridad el papel que quiere y debe cumplir con respecto a su entorno social. Generoso y altruista, no apetece del reconocimiento de sus actos sino que rehuye las alabanzas y encuentra siempre la voluntad precisa para refrenar sus pasiones. No solo ha encontrado en él mismo un foco de virtud sino que desea transmitir esta forma de vida a su esposa:

Aquí, solo dentro del círculo de mis pensamientos, apartado del mundo, ante el cual represento el papel que me señalan, restablezco mi personalidad, me gozo en mí mismo, examino mis ideas, y me recreo en este sistema..., lo llamaré religioso..., en este sistema que me he formado, sin auxilio de nadie, sin abrir un libro, indagando en mi conciencia los fundamentos del bien y del mal... ¡Qué placer descubrir la fuente eterna, aunque no podamos beber en ella sino algunas gotas que nos salpican a la cara! Hay en el mundo más de cuatro necios que me creen fanatizado por las prácticas de esta o la otra religión positiva. Su error me encubre. No les sacaré de él... Una sola idea me aflige, y es que mi mujer está aún distante, pero muy distante de mí. (R. 399)

Este alejamiento entre Orozco y Augusta se materializa en la distribución del edificio en dos hemisferios cada uno de los cuales constituye la zona confortable de uno de los cónyuges, correspondiendo el derecho a Orozco y el izquierdo a Augusta. Allí donde la iluminación es menor, se exponen sin tapujos los pensamientos y sentimientos más sinceros de la esposa adúltera, pues quedan ocultos de la mirada ajena. En las obras galdosianas correspondientes a la etapa más materialista de las

<sup>318</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 293.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

*Novelas Contemporáneas*, la escasez de luz en el hogar entronca con la ausencia de sosiego mental en el personaje. En el capítulo once de la primera parte de *La desheredada*, titulado «Insomnio número cuarenta y tantos», el cerebro excitado de Isidora tras la visión del Palacio de Aransis no cesa de producir pensamientos exaltados de diversa temática. La actividad frenética de su mente tiene lugar en la más completa oscuridad. Ella misma toma conciencia de esto: «¡Jesús, qué negro está mi cuarto! Si no duermo, vale más que encienda luz y me levante, y abra el balcón y me asome a él... Pero no, tendré frío, me constiparé, cogeré una inflamación, una erisipela» (D. 215). En *Tormento*, las referencias a la oscuridad predominante en las salas y pasillos de la casa del matrimonio Bringas son constantes. En *La de Bringas*, tras la ceguera de don Francisco, todos los postigos de la casa permanecen cerrados pues él se queja de que la luz hiere sus ojos. No obstante, esta carencia de iluminación parece más relacionada con Rosalía y la obsesión crematística que ocupa su pensamiento. La esposa de Bringas solo puede aparecer en gabinetes ensombrecidos porque no hay claridad ni fuerza espiritual en su mente. De hecho, aunque abandone su hogar y se mueva en el espacio perteneciente a otro personaje, la lobretez la acompaña. En el capítulo XLVI de *La de Bringas*, Rosalía va en busca de Refugio Sánchez Emperador para pedirle auxilio económico. Sofocada por la urgencia con que tenía que reunir el dinero que debía al prestamista Torquemada, quien comunicaría a su marido sus gastos si no le pagaba a tiempo, así como por las mofas de Refugio, que aprovecha la situación para invertir los papeles de *Tormento* donde su hermana Amparo servía a Rosalía; la esposa de Bringas se siente asfixiada: «Hija, hace aquí un bochorno horrible». Refugio soluciona el problema oscureciendo la sala: «Espere usted; entornaré las maderas para que entre menos luz» (B. 281). También en *Lo prohibido* la escasez de iluminación sirve de ambientación al momento en que se manifiesta la obsesión del protagonista, José María Bueno de Guzmán, por su prima Eloísa. En el capítulo cuarto titulado «Debilidad», José María cae enfermo y en una de sus noches de convalecencia es víctima de una alucinación. Esta tiene lugar en un gabinete sin luz:



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Un ratito después, creo que me hundí un poco en el sueño. Pero resurgí pronto viendo a Eloísa que entraba por la puerta de la alcoba. Vestía de color claro, bata de seda o no sé qué. Acercábase acompañada de un rumorcillo muy bonito, de un *tin tin* gracioso que me daba en el corazón, causándome embriaguez de júbilo. Traía en la mano izquierda una taza de té y en la derecha una cucharilla, con la cual agitaba el líquido caliente para disolver el azúcar. [...] Avanzó, pues, a lo largo de mi gabinete que estaba, como he dicho, medio a oscuras, y se acercó a mi persona inclinándose para ver si dormía... Pues bien, en aquel instante, hallándome tan despierto como ahora y en el pleno uso de mis facultades, creí firmemente que Eloísa era mi mujer. (P. 190)

Como en estos ejemplos, en *Realidad* los espacios que presentan una claridad menor sirven de escenario para las situaciones que informan o bien del desequilibrio psicológico de un personaje, o bien de una acción inmoral. De hecho, es en la sala japonesa donde Federico y Augusta hablan de su relación. Aunque los personajes a penas se esconden del esposo engañado, están solos en la habitación. Es entonces cuando este lugar ambientado en el lejano Japón, donde la luz se intuye insuficiente por la alusión a dos únicas lámparas de grandes pantallas, se convierte por un momento en el espacio de intimidad de los enamorados. De manera que, la sala vacía, como la «concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños de refugio»<sup>319</sup>. La sala japonesa se erige en madriguera de la relación ilícita y a solas, a oscuras, expuestos solo por una entrada que Federico vigila como animal que presiente el peligro, Augusta y él sortean las miradas de quienes quieren descubrirlos:

*En la sala de la izquierda se quedan solos AUGUSTA y FEDERICO.*

AUGUSTA. (*En pie, airada.*) Al fin se ha ido Manolo, el centinela de vista, y podemos hablar un instante. Tengo que decirte que te estás portando indignamente.

FEDERICO. Yo, ¿por qué? (*Va a la puerta, atisba y retrocede.*) También yo deseaba que estuviéramos solos, para poder decirte...

AUGUSTA. No quiero saber nada. ¡Seis días sin verme!

FEDERICO. Por culpa tuya.

<sup>319</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 142.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

AUGUSTA. No; tuya, mil veces tuya... No sé qué tienes en esos ojos..., la traición, la mentira y el cinismo. (*Muy agitada.*) Ya me estoy acostumbrando a la idea de que te vas de mí, atraído por personas indignas, que no quiero ni debo nombrar.

FEDERICO. No digas disparates. ¿Te espero mañana?

AUGUSTA. No, repito que no. (*Mirando al salón con recelo.*) No vuelvo más; no me mereces. (R. 396)

Aparentemente, la decoración japonesa no añade ninguna información sobre los sucesos que transcurren en el interior de la sala y bien podría haberse tratado de cualquier otro estilo ornamental. Sin embargo, se advierte una correspondencia entre la concepción que Augusta tiene de la moda en el hogar y la imagen que se ha forjado en su mente de la personalidad de Federico Viera. En cuanto al japonismo, sabemos que cobró un interés sobresaliente en la sociedad española a raíz de la participación de la cultura nipona en la Exposición Universal de Barcelona de 1888<sup>320</sup>. Pese a esto, algunos críticos han observado que el conocimiento que se poseía sobre la cultura y el arte japonés era superficial. Así lo manifiesta Barlés: «nuestro país vivió la fascinación por un Japón lejano, exótico, de exquisita sensibilidad y de bellas *geishas* con sus kimonos, sombrillas y abanicos (una imagen epidérmica ciertamente sugestiva),... pero, allí se quedó»<sup>321</sup>. Los burgueses que hacían acopio de objetos decorativos de esta índole no alcanzaron una visión profunda de la civilización japonesa y tuvieron en cuenta únicamente los tópicos sobre ella. Del mismo modo, Augusta se siente fascinada por las características que Federico exterioriza y que le dotan de una apariencia de hombre desordenado, mientras que desconoce la esencia de su personalidad. Los ideales morales de Federico le igualan al marido engañado del que tan alejada se siente Augusta. Ella los considera dos personalidades contrapuestas y no ve cuánto hay de similar en ellos. Prueba de esto son las siguientes palabras que dice a su amante: «¿Por qué me

<sup>320</sup> Vicente David Almazán Tomás, «Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China», *Artigrama*, s. v., nº 21 (2006), p. 94.

<sup>321</sup> Elena Barlés, «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artigrama*, s. v., nº 18 (2002), p. 43.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

enamoraste tú, grandísimo tunante? Porque eres una realidad no muy clara, porque no veo tu vida cortada por el patrón de este puritanismo inglés que aborrezco, porque llevas en ti el gustillo ese del disparate, que a mí me sabe tan bien» (R. 442-443).

De esto podemos inferir que la inclinación de Augusta por el japonismo se equipara a la seducción que Federico obra en ella, en tanto que ambos la estimulan por alejarse de lo usual. El amante es para Augusta una imagen epidérmica sugestiva tal y como las *geishas* lo fueron para la sociedad burguesa del siglo XIX. Por tanto, el entorno en que se desarrolla la escena entre Augusta y Federico no podía ser otro que la sala japonesa. Allí proyecta Galdós el gusto por lo exótico que tiene la señora de Orozco al tiempo que refleja las emociones que Federico suscita en ella.

En contraposición a la sala japonesa, la sala de la derecha destaca por su abundante iluminación. El hecho más significativo que se produce en ella es la conversación entre Villalonga y Malibrán en la séptima escena de la última jornada de *Realidad*. Malibrán explica cómo transcurrió el fin de semana que pasó con Orozco en las Charcas, donde recibieron juntos la noticia de que Federico había sido hallado muerto. La intención de Malibrán era aprovechar el momento de intimidad para contar a Orozco sus averiguaciones sobre la relación entre Augusta y Federico. No obstante, la fatal circunstancia le evita tomar parte en la situación:

MALIBRÁN. Sea lo que quiera, me alegro mucho de que el Acaso, el socorrido *Fatum* me librara del compromiso fastidioso de tener que cantar. Y se me quitó un peso de encima cuando llegó el telegrama de Calderón anunciando a Tomás la inesperada tragedia. Los dos nos quedamos, al leer el parte como quien ve visiones, y celebré para mi sayo que la divina Providencia se encargase de la misión difícil que yo me había impuesto. (*Bajando la voz.*) Porque tengo para mí que, en presencia de este hecho elocuentísimo, Orozco no puede permitirse seguir ignorando... ¿Qué te parece? Desde que se conoció la catástrofe en Madrid, el nombre de Augusta figura en todas las versiones que corren de boca en boca. (R. 571)

Respecto a las acciones de Malibrán en *Realidad*, Feal comenta: «Tiene también interés que sea Malibrán y no el marido, Orozco, quien descubre los amores

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

clandestinos de Augusta. Allí donde el marido se abstiene de los deberes que la sociedad de macho le adjudica (vigilar a la mujer, castigarla si ella lo engaña), otros hombres se encargan de esta misión»<sup>322</sup>. De modo paralelo, tiene interés que las conclusiones de Malibrán se expresen en la sala de la derecha. En este caso, la sala bien alumbrada simboliza el espacio donde los hechos se conocen tal y como son. Se trata del lugar donde la incógnita queda finalmente esclarecida para algunos representantes de la sociedad que poseen el poder de forjar la opinión pública. De ahí que Villalonga refrene a su amigo y le pida que guarde en secreto lo que ha descubierto. Este comportamiento conduce a una interpretación secundaria de la sala como lugar donde descubrimos la doble moral de los personajes. Villalonga manifiesta rechazo hacia el espionaje de Malibrán pero pronto conocemos que sus intentos de acallararlo están motivados por el miedo a que Orozco pierda su situación social prestigiosa. Si su entorno deja de estimarlo, las personas favorecidas por él se verán afectadas. Villalonga, a quien Tomás cedió su puesto de senador, no quiere perder su protección.

Puesto que los personajes que aparecen en la sala de la derecha durante periodos más largos de tiempo son hombres, puede afirmarse que se trata de un lugar eminentemente masculino. Son pocas las ocasiones en que Augusta está allí. La división del hogar en espacios especialmente utilizados por hombres y aquellos más propicios para la presencia femenina es un reflejo de la diferenciación de género que se daba en el siglo XIX. En *La de Bringas*, Rosalía se recluye en numerosas ocasiones en la sala de costura que la familia había bautizado con el nombre de *Camón*. Este espacio es testigo de las compras que realiza y los préstamos que pide a escondidas del marido. En *el Camón* conocen los lectores el verdadero ser de la esposa de Bringas que no deja entrar allí ni a Francisco ni a sus hijos. En esta novela, como en *Realidad*, la presencia de un lugar femenino desligado del hombre se presenta como la consecuencia inevitable de un matrimonio mal avenido. Sin embargo, en *Tormento*, se aprecia la misma fragmentación en la casa que Agustín Caballero prepara con ilusión para su futura esposa sin que se haya producido entre

<sup>322</sup> Carlos Feal Deibe, «Honor y adulterio en *Realidad*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), p. 54.





### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

ellos ninguna disconformidad. Felipe cuenta a Amparo que su señor tiene un gabinete para el uso exclusivo de su prometida:

En el cuarto que va a ser para la señora hay muchos, muchísimos monigotitos de porcelana. No pasa día sin que el amo traiga algo nuevo, y lo va poniendo allí con un cuidado... ¡Y qué sofá, qué sillas de seda ha puesto en el tal cuarto! Nosotros decimos: «Aquí tiene que venir una emperatriz...» ¡Ah!, también hay en el cuarto de la señora una jaula de pájaros, todo figurado, con música, y cuando se le da al botón que está por abajo, *tiriqutiplín...*, empiezan a sonar las tocatas dentro, y los pájaros mueven las alas y abren el pico... (T. 176)

En este caso, el espacio de la mujer se identifica con la imagen idealizada que Agustín tiene de Amparo. Está arreglando un lugar magnífico para una mujer a quien considera extraordinaria. Tras su fallido primer intento de declararle sus sentimientos, Agustín reflexiona sobre lo que le hubiera gustado confesarle y destaca las cualidades que ve en ella: «No necesitaba yo de rebuscados antecedentes para saber que era virtuosa, prudente, modesta, sencilla, discreta, como no necesitaba de ojos ajenos para saber que era hermosa» (T. 153). Al avanzar la obra, el narrador se adentra en el interior del gabinete de Agustín Caballero comunicando con detalle los elementos que lo componen. Estos contrastan con la decoración y ambiente de la sala puesta a Amparo:

Desdeñando la rutina de los tapiceros, puso Agustín su despacho a estilo de comerciante rico, y lo primero que al entrar en él se veía era el copiador de cartas con su prensa de hierro y demás adminículos. [...] Dos estantes, uno repleto de libros de comercio y otro de literatura, hacían juego con la exhibición de figurillas, mas la literatura era toda de obras decorativas, si bien entre ellas las había tan notables por su contenido como por sus pastas. Un calendario americano, género de novedad entonces, ocupaba uno de los sitios más visibles. El reloj de la chimenea era un hermoso bronce parisiense, de estilo egipcio, con golpes de oro y cardenillo. (T. 255)

Mientras que en el espacio preparado para la mujer destaca el ornato vacío (figuras de porcelana, sillas de seda y una jaula de pájaros artificiales con música), el

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

del hombre atesora maquinaria útil, como el copiadore de cartas o el reloj, y mantiene custodiada la literatura. Agustín no pretende impedir a Amparo el acceso a los libros. Lo que sucede es que no llega a contemplar la posibilidad de que estos le resulten de interés. La razón se halla en que Agustín es víctima de las corrientes de pensamiento del siglo XIX que definían cuáles debían ser los atributos del hombre frente a los de la mujer, así como los comportamientos propios de cada género. Aunque en España el krausismo defendía la capacidad intelectual de la mujer y su derecho a recibir una educación, estas ideas no consiguieron calar en la mentalidad de la población. Esto se debió a que el krausismo hubo de competir con el positivismo, ideología más restrictiva que acrecentó las diferencias entre hombre y mujer:

Una idea fundamental pobló las mentes de los teóricos progresistas y sirvió de punto de partida en todas las polémicas sobre estas cuestiones. En su opinión, tanto en el campo social como político e incluso epistemológico, de un lado se situaban el progreso, la ciencia, la educación, el materialismo más o menos radical, las nuevas clases sociales, la razón, el futuro, y también la masculinidad. Del otro, la religión, el espíritu, la tradición, la ignorancia, la oscuridad, el pasado, y las mujeres.<sup>323</sup>

Estos pensamientos explican que en el gabinete de Agustín se encuentren ejemplos de la última tecnología de la época mientras que en el de Amparo solo hay elementos decorativos que recuerdan la principal cualidad atribuida tradicionalmente a la mujer, esto es, la belleza. También aclaran el porqué de la asociación que se establece en *Realidad* entre los hombres y las salas bien iluminadas. Si según Aresti, la mujer se vinculaba con elementos negativos destacando entre ellos «la oscuridad», los hombres debían relacionarse con su contrario: la luz. Por último, la cita permite conocer el porqué algunos críticos contemporáneos a Galdós expresaron que los caracteres de Federico y Tomás eran más interesantes y meritorios que el de Augusta. Es el caso de Clarín: «Augusta, por ser como debe ser, desaparece empuñecida, deslumbrada entre las figuras colosales de su amante y su marido»<sup>324</sup>. Esta opinión ha

<sup>323</sup> Nerea Aresti Esteban, art. cit., p. 371.

<sup>324</sup> Leopoldo Alas (Clarín), *op. cit.*, p. 186.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

perdurado a pesar de los cambios ideológicos en la sociedad. Así Ricardo Gullón manifiesta: «La intriga sería una vulgar historia de adulterio si Viera y Orozco no fueran espíritus excepcionales, de personalidad bien diferenciada, capaces de reacciones, si no inverosímiles, muy extrañas»<sup>325</sup>. No obstante, también han surgido opiniones que ensalzan al personaje femenino. Ejemplo de ello es Chopernning para quien «of the three principal characters of *Realidad*, is Augusta to whom Galdós is most sympathetic»<sup>326</sup>. A diferencia de estas perspectivas que ensalzan a uno u otro personaje, Galdós ofrece en *Realidad* la posibilidad de que todos ellos expresen sus emociones por igual. Esto se debe a su necesidad de pasar de lo externo a lo interno. Respecto a esto, Casaldueiro afirma: «Ha cambiado su manera de concebir la realidad, la cual ya no se le presenta como algo exclusivamente mecánico y material, sino espiritual también»<sup>327</sup>.

Gracias a este cambio, podemos conocer que la mayor preocupación de Tomás es que su esposa no confiese sus actos pues es prueba de que no puede educarla de acuerdo con sus ideales. Trata a Augusta como a un objeto o una parte de sí mismo que debe arrancarse porque no encaja en el modo de vida que se ha impuesto. En cuanto a Viera, su amor por Augusta se transforma en rechazo cuando compara su afrenta con la noble actitud de Orozco, que pretende salvar su situación económica. Luego también él la ha considerado un objeto que antes le divertía pero ahora le resulta pesado. Por eso afirma: «Ya, ni aun podré engañar las soledades de mi vida llamando a la mujer seductora y diciéndole: “Vente a pasar un rato conmigo.” Romperemos» (R. 565). Por su parte, Augusta no fuerza sus decisiones de acuerdo a una ideología. Lo que prima en ella es la parte visceral. Por eso se guía de sus sentimientos defendiendo su amor por Federico. Frente al «español vuelto hacia el pasado e incapaz de adaptarse a la nueva sociedad democrática»<sup>328</sup> que es Viera, Augusta constituye el ser humano natural, con sus virtudes y defectos pero sobre todo fiel a sus ganas de vivir, que transgrede las normas artificiales impuestas por la

<sup>325</sup> Ricardo Gullón, «Una novela psicológica», *Ínsula*, LXXXII (1952), p. 4.

<sup>326</sup> Joseph F. Chopernning, «Illusion, Reality and *Realidad*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), p. 40.

<sup>327</sup> Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, cit., pp. 94-95.

<sup>328</sup> Gonzalo Sobejano, «Forma literaria...», cit., p. 89.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

sociedad. En contraposición al marido que desea encorsetarla en una doctrina ascética, ella es la mujer que pretende emanciparse del hombre e incluso trata de igualarse a él. Esto se comprueba cuando intenta mantener económicamente a su amante, acto que podría realizar sin resistencias si ella fuera hombre. Las aspiraciones de Augusta recuerdan a otro personaje galdosiano que sí consigue un matrimonio caracterizado por la equidad y la complicidad. Se trata de Camila, una de las primas del protagonista de *Lo prohibido*. No obstante, Camila se asimila más en su forma de ser a Tomás Orozco que a Augusta. Si él quiere educar a su esposa de acuerdo a su propia ideología, Camila no solo pretende hacer lo propio con Constantino sino que lo lleva a cabo. En una ocasión en que se haya enfadada porque su marido pretende aceptar un puesto militar fuera de Madrid, ella manifiesta su despecho así: «Si se lo dan para Burgos, como dijeron, vaya con Dios. Quiero estar sola, [...] yo enseñarle mil cosas que no sabe, hasta el modo de andar, y darle lección de lo que ha de decir cuando va a una visita; yo pensar por él, educarle, criarle como a un niño» (P. 511-512). Pese a que ambos personajes femeninos se guían por su naturaleza, Augusta lo hace de un modo irracional. Quizá por este motivo se asocia con los espacios situados a la izquierda. En cambio, Camila, a quien inicialmente se describe como una loca en *Lo prohibido*, demuestra ser la más sensata de las tres primas. No parece casual que el espacio en que se ubica su casa esté situado en la parte derecha del edificio donde reside su primo: «Una mañana estaba yo vistiéndome, cuando entró el portero muy afanado y me dijo que la señorita Camila se estaba mudando al cuarto tercero de la derecha, el único que no se había alquilado todavía» (P. 313).

Al estudiar las obras galdosianas que versan sobre la Revolución de Septiembre, López-Morillas observa que en ellas el autor inyecta «una tensión ideológica que no es sino reflejo de la radicalización que se ha producido en el mundo real y que el propio novelista siente con aguda intensidad»<sup>329</sup>. Lo mismo sucede en *Realidad* con el debate que existía en la época sobre el feminismo. La tensión ideológica generada por esta controversia tiene su reflejo en la obra. La

<sup>329</sup> Juan López-Morillas, *op. cit.*, p. 30.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

novela no solo habla de adulterio o del poder de la opinión pública, sino que también realiza una crítica de la situación de la mujer a través del personaje de Augusta:

Declaro que hay dentro de mí, allá en una de las cuevas más escondidas del alma, una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más allegadas a mí ignoran esta querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla. Pues sí, tengo antipatía al orden pacífico del vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. Esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga. Bendito sea lo repentino, porque a ello debemos los pocos goces de la existencia. ¿Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? No, para algo nos habéis dado la facultad de imaginar y de sentir, por algo somos un alma que ama los espacios libres y quiere dar un paseíto por ellos. Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá no me hace a mí maldita gracia. Y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo. De este modo aprendemos la hipocresía, y buscamos compensación al fastidio, trayendo a nuestra vida algún elemento secreto, algo que no esté a la vista ni aun de los más próximos. Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entrometerse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas... (R. 406)

Ya en *La desheredada*, Isidora posee un «escritorio pequeño con gavetillas y algún secreto» (D. 292). La incógnita de qué guarda no llega a revelarse. Al insertar este sutil comentario, Galdós consigue enardecer la imaginación de sus lectores que rápidamente se preguntan qué está escondiendo Isidora. No obstante, lo que destaca verdaderamente en este personaje es la tenacidad con que defiende su fingida identidad Aransis. Si lograra burlar a la sociedad haciéndole creer en su procedencia noble, Isidora lograría obtener la vida con la que sueña. En ella burlar a la sociedad no es «un recreo esencial de nuestras almas con corsé» sino un acto necesario para la conservación de su personalidad. La prueba de ello es que al perder el pleito y verse

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

obligada a reconocer que estaba defendiendo una mentira, Isidora renuncia a su identidad: «Me aborrezco; quiero concluir, ser anónima, llamarme con el nombre que se me antoje, no dar cuenta a nadie de mis acciones. [...] Ya no soy Isidora» (D. 498). En *La de Bringas*, los secretos de Rosalía no se mencionan a las claras pero quedan implícitos en sus actos. Ejemplo de ello es el capítulo XXXIV, cuando Rosalía se propone quitar a su marido algunos de los billetes que guarda en una caja. Pese a que la ceguera de Francisco debería facilitar esta tarea a su esposa, Rosalía se ve en la tesitura de solucionar un grave inconveniente: su marido suele sacar el dinero de la caja para contarlo asegurándose de que sigue poseyendo la misma cantidad. De manera que Rosalía prepara unos billetes falsos con los que pretende suplantar a los verdaderos. Para conseguir una mejor imitación, se encierra en *el Camón* refugiándose de su hija Isabelita, quien suele espiarle y contar a su padre cuanto ve: «“¿Qué buscas aquí, niña? —dijo con enfado a Isabelita, que iba, como de costumbre, a meter su hocico en todo—. Vete a acompañar a papá, que está solito”. Encerróse en el *Camón* para evitar indiscreciones, y allí arrugaba el papel, dejándolo como una bola» (B. 219). La economía doméstica de *Bringas* despierta en Rosalía un rechazo similar al que originan en Augusta los principios morales de Orozco. La protagonista de *Realidad* se opone a su racional marido pues ella se identifica con la facultad de imaginar y de sentir. Esta diferencia unida al deseo de Augusta de escapar del disimulo y renunciar a la opresión que padece conducen a la imposibilidad de sentir complicidad con su esposo. No obstante, la pasión que experimenta por Federico tampoco implica unidad:

Tomás Orozco está separado de su mujer por la diferencia de estatura moral que media entre quien vive más allá de los convencionalismos sociales y quien, dependiente de ellos, se goza en desobedecerlos infantilmente. Augusta y Federico están separados por razones muy semejantes: la diferencia de capacidad (no de efectividad) moral y la falta de confianza generada por esa diferencia y por la desigualdad económica.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> Gonzalo Sobejano, «Forma literaria...», cit., p. 96.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Si la separación del matrimonio se manifiesta en el elemento espacial a través de una casa dividida en dos hemisferios, cabe proponer una segmentación similar en el edificio donde Augusta y Federico tienen sus encuentros amorosos. También este se describe partiendo de dos habitaciones principales, una a la derecha y otra a la izquierda, de las cuales la segunda da acceso a la alcoba. Al establecer un paralelismo con la casa de los Orozco, donde la sala japonesa permite la entrada a la habitación del matrimonio, podría inferirse que en la casa de los amantes también es la sala de la izquierda conectada con la alcoba la que se identifica con Augusta:

*Dos habitaciones comunicadas, pequeñas, puestas con dudosa elegancia. En la de la derecha, sofá, butacas, un secreter, velador con tapete, un entredós con lámpara de bronce, cortinas de seda, chimenea encendida, sobre la cual hay un gran espejo. En la de la izquierda, tocador con colgadura, una silla larga, banquetas de pelouche, armario de luna, lavabo. En el fondo de este gabinete la puerta que comunica con una alcoba. (R. 436)*

Acerca de los valores de derecha e izquierda, Cirilot apunta: «la izquierda, para todas las civilizaciones del Mediterráneo anteriores a nuestra era, significaba la dirección de la muerte»<sup>331</sup>. Puesto que el apoyo de Augusta a Tomás en sus intentos de salvar a Federico activan en este un malestar del que solo logra liberarse suicidándose y, teniendo en cuenta que Tomás responsabiliza a su esposa de la distancia establecida entre ellos, puede considerarse que ella es causante tanto de la muerte del amante como del fin del matrimonio. En consecuencia, si hay que adjudicarle un espacio propio en ambos edificios, este debe ser el constituido por las habitaciones de la izquierda. Con este nuevo argumento la atribución realizada con anterioridad se afianza.

En cuanto a la sala de la derecha, pese a ser el lugar en que ambos amantes hablan y actúan, vuelve a asociarse con un emisario de la moral. En este caso se trata de Federico Viera. Aunque él no practica el bien como Tomás, sus remordimientos e ideas del comportamiento noble y caballeresco le hacen dinamitar su estabilidad psicológica. Está en el punto opuesto a Orozco en tanto que ha pecado al enamorar a

<sup>331</sup> Juan Eduardo Cirilot, *op. cit.*, p. 169.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

la mujer casada y ha traicionado a un amigo. Quizá por ello este espacio está dominado por un calor demoníaco que sofoca a los amantes. La propia Augusta lo manifiesta así: «Hace mucho calor aquí. No echéis ya más leña a esa chimenea que parece el infierno» (R. 436). Este símil proyecta la impresión de que es en la sala derecha donde se desarrollan exclusivamente las flaquezas del alma. No obstante, ese calor sirve para transmitir al lector la ansiedad y asfixia que padece Federico. La manera romántica que encuentra para solucionar su situación le iguala en moral a Orozco y, puesto que el primer tiro que se da tiene lugar en este espacio, la sala queda redimida de esa comparación inicial con el infierno. Otra razón para interpretarla como un ambiente espiritual positivo consiste en que aquí Viera reflexiona sobre su amancebamiento y habla con su conciencia que toma la forma de la sombra de Orozco.

También la verticalidad de este edificio comunica el lado menos materialista y más próximo a los ideales de Tomás que posee Federico. Cuando se dispara por primera vez, baja las escaleras y sale a la calle. Felipa y Augusta le siguen. Según la interpretación de Bachelard: «Hacia el tejado todos los pensamientos son claros», en cambio, los pisos más bajos, como el sótano, son «el ser oscuro de la casa»<sup>332</sup>. Esto conlleva que las habitaciones superiores de un edificio se asocien con la objetividad y moralidad del personaje que lo habita, mientras que las inferiores se identifican con sus pensamientos menos racionales y sus pasiones. Partiendo de esta premisa, cabría suponer que las salas de la casa por su proximidad al tejado y porque se distancian de la calle a través de la escalera son espacios asociados con la serenidad de espíritu, la razón y el bien. Sin embargo, la polaridad transmitida por la verticalidad del hogar queda invertida cuando Federico desciende por las escaleras buscando la calle. Es en este ambiente abierto donde logra la liberación final. Su descenso de la casa le acerca a la muerte y esta le hermana moralmente con su amigo Orozco. A esta simbología transmitida por la oposición entre los valores de arriba y abajo hay que sumar la que se establece entre la zona norte y la zona sur del Madrid decimonónico que Galdós evoca. Al estudiar el papel del espacio urbano en *Misericordia*, Sábada advierte:

<sup>332</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 48-49.





### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Algo tan evidente para los madrileños del fin de siglo como es la polaridad Norte-Sur que se percibe en su ciudad y que es sintomática de una escisión clara en el plano social y económico entre las gentes, va a ser aprovechada por Galdós para hacer un dibujo de sus personajes, evitando descripciones prolíficas. Esta distinción se explicita en la novela a través de la curiosa figura del señor Ponte, que sobrevive como puede de trabajosillos más o menos decorosos, y se ve en la tesitura de moverse por los barrios del Sur, sin pisar el Centro y el Norte, para así evitar que cualquier conocido, sabedor de las antiguas glorias de Frasquito, le vea en la comprometedor situación de llevar unos zapatos y unos vestidos indignos de su persona.<sup>333</sup>

Esta polaridad Norte-Sur conduce a cuestionarse en qué parte de la ciudad está ubicada la casa en que Augusta tiene sus encuentros con Federico pues su emplazamiento puede arrojar nuevos datos para su interpretación. Después de que el cadáver de Viera fuera encontrado, Infante acude al depósito junto al juez, el escribano y el médico forense para reconocer el cuerpo de su amigo. Al contar aquella experiencia al destinatario de sus misivas, Infante escribe:

Después quisimos ver el lugar donde apareció el cadáver, y atravesando todo Madrid, fuimos al paseo de Santa Engracia, más arriba de la Fábrica de Tapices, donde hay unas casas modernas muy hermosas. A la izquierda ábrese una calle en proyecto, cortísima, que sólo tiene un edificio a cada lado, y termina en terraplén, sobre un suelo mucho más bajo. Para llegar a éste, hay que descender un vertedero de tierra movediza. Aún había allí carros echando cascote y arena del vaciado de casas en construcción. (*I.* 295-296)

Una vez allí, el juez cuenta a Infante algunas de las pistas encontradas en el lugar y alguien interviene en la conversación diciendo que antes hubo en aquel sitio «una vereda que permitía pasar desde Santa Engracia a la calle de Trafalgar» (*I.* 297). Según HISDI-MAD, el geoportal de cartografía y demografía histórica para la ciudad de Madrid entre 1890 y 1935, la vereda que en la obra galdosiana conecta el paseo de Santa Engracia con la calle Trafalgar solo puede corresponderse con una de las tres

---

<sup>333</sup> Soraya Sábada Alonso, art. cit., p. 65.

### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

calles que desembocaban en la Plaza de Olavide: calle Sagunto, calle Feliciano o calle Raimundo Lulio. Todas ellas están situadas en el barrio de Trafalgar que a su vez pertenece al distrito de Chamberí. En *Misericordia* también se menciona este distrito pero a pesar de estar bien situado, su prestigio se empaña «por la referencia a un espacio destinado al albergue de gente sin techo»<sup>334</sup>. Lo mismo sucede en *La incógnita* pues la calle en construcción por la que Infante accede al lugar donde se encontró el cadáver de Federico destaca por sus miserias:

A la derecha, vense chozas construidas con adoquines gastados, tablas, planchas de calamina; detrás de ellas montones de basura; y delante de algunas, corrales cercados por baldosas rotas, tablas y alambres substraídos a las plazoletas municipales; cubiles de cerdos entre los montones de paja; bastantes gallinas picoteando aquí y allí. Todo aquello está en hondo, y debe quedar sepultado cuando los terraplenes iniciados por una parte y otra lleguen a unirse. En el centro de la hondonada corre un arroyo, por donde las aguas van a parar a la alcantarilla. Próximo al arroyo, y en la línea más avanzada de las tierras vertidas, encontraron el cuerpo. (I. 296)

Al situarse en la zona norte de Madrid y asociarse con las personas que tenían poder adquisitivo, Chamberí simboliza la aspiración de Federico Viera de vivir con la holgura de un noble. Infante dice de él: «Crióse para aristócrata; [...] se hizo al regalo, a la disipación, al lujo, a la generosidad, y a los vicios que cría la espléndidez y que no pueden separarse de ella» (I. 229). En cambio, el lugar donde se suicida no se vincula con esa vida ostentosa a la que aspira sino que se asocia con su mala situación económica debida a las numerosas deudas que ha contraído. Este ambiente pobre constituye una nota discordante en el interior de Chamberí del mismo modo que la forma de vida de Federico disuena respecto a la practicada por su círculo social. A través de la oposición entre el barrio y el lugar donde se encontró el cadáver, Galdós nos está recordando que Federico ha muerto como ha vivido, esto es, incapaz de adaptarse a la clase poderosa de su época.

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 66.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INCÓGNITA Y REALIDAD

Puesto que el espacio urbano llega a alcanzar una notable importancia en las obras de Galdós, llama la atención que no se ubique con precisión la casa de los amantes pese a su implicación en la trama. El asombro aumenta si tenemos en cuenta que «antes de *Fortunata y Jacinta* la utilización de Madrid como fuente de organización novelística es vacilante y poco sistemática»<sup>335</sup>. Al publicarse dos años después de *Fortunata y Jacinta*, tanto *La incógnita* como *Realidad* deberían proponer un uso de Madrid similar al que se realiza en ella. No obstante, es muy posible que Galdós no quisiera ser específico. Al no aclarar el lugar exacto de los encuentros amorosos incrementa en los lectores la sensación de que se hallan ante un enigma. En *La incógnita*, Galdós solo permite que se sepa la ubicación aproximada una vez que Federico aparece muerto y las dudas de Infante se esclarecen. Sin embargo, un halo de incertidumbre prevalece pues aún hay que dar paso a *Realidad* para que se sepa con certeza qué ha sucedido entre Augusta y Federico.

La sensación de misterio aumenta si se tiene en cuenta que en ninguna de las dos obras se da información sobre dónde está la casa que Augusta comparte con su marido. No sucede lo mismo con el hogar de Carlos María de Cisneros. Al contar al receptor de sus cartas que el padre de Augusta poseía una enorme colección de arte, Infante expresa: «Apenas cabe en aquel enorme principal de la plaza del Progreso, el cual tiene veinticinco balcones y da a tres calles, casa de tal amplitud, que pocas he visto en Madrid con tanta luz y desahogo» (I. 161). También la casa de Federico Viera se sitúa con exactitud: «Vive en lo más bajo de la calle de Lope de Vega, cerca de la del Fúcar, lugar escondido y excéntrico, a donde no se va sin precisión de ir» (I. 233). En ambos casos se trata de edificios que son propiedad de los personajes. Por el contrario, Augusta depende económicamente o bien de su marido o bien de su padre. Si la casa es «nuestro rincón del mundo»<sup>336</sup>, no se conoce la ubicación del edificio donde Augusta vive porque no es verdaderamente suyo. Si la narración de *La incógnita* hubiera girado en torno a descubrir los secretos de Orozco, es muy posible que sí hubiéramos conocido la calle donde se sitúa su hogar. Otro tanto sucedería en

<sup>335</sup> Farris Anderson, *op. cit.*, p. 11.

<sup>336</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 34.



### PARTE III: ESPACIO Y MONOMANÍA EN LA INGÓGNITA Y REALIDAD

*Realidad*. Si el conflicto amoroso desvelado en esta novela dialogada hubiera tenido como eje a Tomás, es muy probable que la dirección de su casa se hubiera nombrado, tal y como sucede con la de Federico. Pese a la identificación de Augusta con las salas situadas a la izquierda tanto en la vivienda de Orozco como en el edificio donde se veía con Viera, carece de un espacio de su propiedad. Puesto que «sólo en posesión de una casa, sólo disponiendo de una esfera separada del público, “privada”, puede el hombre realizar su esencia»<sup>337</sup>, Augusta no logra efectuar sus planes de futuro con Federico ni emanciparse del marido. Al final de *La incógnita* acepta su derrota ante su primo Infante, que representa el poder de la opinión pública y de la sociedad que la oprime. A él confiesa: «No he sido honrada; pero estoy decidida a serlo ahora, y lo seré hasta el fin de mis días» (I. 360).<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 128.

<sup>338</sup> El contenido de este capítulo ha sido aceptado para su publicación en una monografía titulada *La hora de Galdós* que será editada antes de la finalización de este año.



## CONCLUSIONES

La presente Tesis Doctoral demuestra que los protagonistas de *La desheredada*, *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido* establecen un importante vínculo con los espacios que habitan. Estos sirven a Galdós para caracterizar a sus creaciones. En el caso de Isidora Rufete, el matrimonio Bringas, los hermanos Manso y José María Bueno de Guzmán, sus viviendas se utilizan para comunicar sus respectivas locuras a través de la simbología de los objetos que se encuentran en ellas. El análisis de las similitudes y diferencias existentes entre estos personajes ha posibilitado que sean clasificados en dos grupos. De un lado, están los personajes errantes que no logran arraigarse en un lugar concreto y experimentan constantes mudanzas. Del otro, se encuentran los personajes parásitos que dependen emocionalmente del apoyo de familiares y amigos. Con esta clasificación, la investigación sienta una base de la que partir en futuras aproximaciones hermenéuticas a la relación que se da en las Novelas Contemporáneas entre los personajes locos y las casas que habitan.

La primera parte del trabajo advierte acerca de la importancia que los constantes cambios de hogar realizados por Isidora y la familia Bringas tienen en sus vidas. Debido a que no se arraigan a un espacio concreto, su desequilibrio psicológico aumenta conforme avanzan los argumentos de las obras que protagonizan. No poseer una vivienda que sea de su completo agrado y les



## CONCLUSIONES

pertenezca a largo plazo conlleva que carezcan de conciencia de sí mismos. Renuncian a aceptar sus límites económicos y se empeñan en fingir que ostentan un puesto distinguido en la jerarquía social. Huyen de quienes verdaderamente son y rechazan los instrumentos reales de que disponen para prosperar. Prefieren entregarse a los sueños que crea su activa imaginación antes que asumir su situación y buscar estrategias factibles para modificarla. Este fomento de la pasión que adolecen les lleva a la locura.

El capítulo destinado al estudio de Isidora Rufete analiza los dos espacios que cobran especial relevancia en su vida durante la primera parte de *La desheredada*, así como los hogares en los que habita durante periodos largos de tiempo en la segunda parte de la novela. La casa donde se hospeda a su llegada a Madrid es el número 23 de la calle Hernán Cortés. En ella vive junto con la familia de su padrino. Las salas que más información aportan sobre su personalidad son el salón y su habitación. A través del salón se manifiesta la división de los habitantes en personajes positivos y negativos. En cuanto a su gabinete, Isidora trata de modificarlo para adecuarlo a su personalidad. Sin embargo, no puede deshacerse de los objetos que hay en él pues estos ayudan a describir su carácter. El análisis de la simbología de estos ambientes prueba que la exploración del interior del espacio habitado permite profundizar en la psicología del personaje. Se inaugura así una nueva línea de investigación que tiene aún mucho campo por explorar en el conjunto de las Novelas Contemporáneas de Galdós. Por otro lado, puesto que las obras estudiadas se inscriben dentro del naturalismo, la investigación también abre camino al análisis de la relación entre los personajes y el espacio que habitan en novelas naturalistas de otros autores.

En oposición al número 23 de la calle Hernán Cortés se sitúa el Palacio de Aransis. Isidora sueña con habitar este otro lugar. Es su anhelo por conseguirlo el que motivará su pleito y mantendrá su fe en su lucha. Los paralelismos entre los dos capítulos que transcurren aquí, titulados «Bethoveen» y «Sigue Bethoveen», ponen de relieve el contraste entre la mujer que Isidora es y aquella en que desea convertirse. Aquí se aprecia un claro ejemplo de cómo Galdós se sirve del elemento espacial para establecer su dialéctica entre lo real y lo ideal.



## CONCLUSIONES

En el Palacio de Aransis suceden dos grandes acontecimientos para Isidora. El primero se produce cuando Miquis la lleva de visita. Entonces ella cree que todo lo que ve le pertenece y se dispara en su mente la ambición. El segundo momento se da cuando se entrevista con la marquesa de Aransis y esta niega que Isidora sea su nieta. Sentir que es rechazada por quien cree su familia y que ha perdido todo lo que creía de su propiedad provoca una fractura en su personalidad. De manera que Galdós utiliza el vínculo que Isidora ha establecido con el Palacio de Aransis para organizar el material narrativo de *La desheredada*.

Los espacios en que Isidora habita durante la segunda parte de la obra se alejan progresivamente de su vivienda ideal hasta reflejar la degeneración sufrida por la protagonista. El lugar donde vive por más tiempo es la calle de Hortaleza. Se trata de una vivienda puesta por Joaquín Pez pero que también presencia sus amores con Sánchez Botín. Posteriormente vive en la casa de Emilia y José Castaño por recomendación de su amigo Miquis. El último hogar en que aparece antes de que la novela concluya es el número 93 de la calle Pelayo. Allí se hospeda con su padrino que muere intentando evitar su caída en la prostitución. A través del avance que la investigación realiza por el interior de estas viviendas se alcanza el objetivo de llegar a lo más íntimo del personaje a través de la exploración de sus hogares. El deambular de Isidora de casa en casa unido a la pérdida final del que había considerado su auténtico hogar sitúan a la protagonista como alguien que no posee conciencia de su lugar en el mundo. Su locura final es irremediable.

Los Bringas tampoco logran enraizarse en un hogar fijo. La primera casa en que Galdós los sitúa está en la calle de Silva. Sin embargo, no se conocen detalles de ella porque se mudan al inicio de *Tormento* a la calle Costanilla de los Ángeles. De todas sus habitaciones, la investigación focaliza la atención en la sala de costura por tratarse de un espacio asociado al momento de decisión que modifica la vida. Se relaciona tanto con Rosalía como con Amparo Sánchez Emperador. Con la primera porque a partir de *Tormento* su ambición va a incrementarse, creando un caldo de cultivo para la monomanía incontrolable que padecerá en *La de Bringas*. Para la segunda porque allí Agustín Caballero le pide matrimonio y rompe con esta



## CONCLUSIONES

propuesta su rutina como criada de los Bringas. Este ejemplo sirve para constatar que el presente estudio logra ahondar en el conocimiento sobre cómo las distintas salas de una vivienda influyen en el comportamiento de los personajes que la habitan.

En *La de Bringas*, el matrimonio ha alcanzado su sueño de vivir en el segundo piso del Palacio Real. Aquí también tiene Rosalía una sala de costura que recibe el nombre de *Camón*. Este espacio posibilita que desarrolle sus planes para conseguir dinero y mantener en secreto las actividades que su marido condenaría. En este caso, la interrelación entre el personaje y el espacio contribuye a expresar la mutua influencia que se da en la realidad entre las personas y el medio. Rosalía puede modificar *el Camón* añadiéndole o quitándole objetos. A su vez este espacio provoca un cambio en su forma de pensar y actuar al proporcionarle una esfera íntima donde puede dar rienda suelta a las pasiones que había mantenido acalladas durante años. Por tanto, la investigación inicia el estudio sobre el modo en que la función atribuida a una determinada sala condiciona las acciones que se realizan en ella y, como consecuencia, afecta a la personalidad del personaje que la frecuenta.

Mientras que *el Camón* constituye el espacio de Rosalía, Francisco también posee un lugar para él solo. Se trata del gabinete llamado *Gasparini*. Puesto que en *Tormento* existía una partición de la vivienda similar, se puede afirmar que en estas novelas el espacio permite detectar la división de género característica de la España decimonónica. Esta interpretación puede extrapolarse al resto de Novelas Contemporáneas. Por ello, esta Tesis Doctoral da inicio al estudio de cómo Galdós reproduce en sus obras la conexión que existía en el siglo XIX entre las relaciones sociales de género y la configuración de los espacios.

Las mudanzas realizadas por la familia constituyen un recorrido curvo por el centro de Madrid que se origina en la Calle de Silva, pasa por la Calle de Costanilla de los Ángeles y termina en el Palacio Real. El logro social y económico de vivir en este último espacio concluye cuando *La de Bringas* toca a su fin. Con la caída del reinado de Isabel II, Francisco pierde su puesto de trabajo y el permiso consecuente para vivir en Palacio. Los Bringas experimentan una última mudanza. La obra termina con la salida de la familia del hogar. Puesto que sus cambios de residencia





## CONCLUSIONES

han servido para estructurar su historia, cabe plantear la cuestión de si el tema de la mudanza aparece en Novelas Contemporáneas posteriores con la misma finalidad.

Por su parte, los traslados que emprenden los personajes estudiados en la segunda parte de la investigación también contribuyen a su inestabilidad psicológica. El estudio se centra aquí en los hermanos Manso y en José María Bueno de Guzmán. Estos se diferencian de los personajes de la primera parte en que son parásitos sentimentales de sus familiares o bien de otros personajes con quienes mantienen una relación de confianza y afecto. Las casas donde viven comunican su dependencia emocional ya sea porque su localización está próxima a la vivienda de sus seres queridos o por la simbología de los objetos que se pueden encontrar en ellas. Por otro lado, la investigación esclarece en qué se diferencian sus locuras de las de Isidora Rufete y el matrimonio Bringas.

En *El amigo Manso*, el protagonista, Máximo Manso, tiene dos manías. Le obsesiona contagiar de su filosofía de vida a su círculo social. Por otro lado, su mente se pierde en un ejercicio constante de idealizar a Irene, la institutriz de sus sobrinos. Comienza la obra haciendo un recorrido por las casas donde vivió durante su infancia y juventud. En Madrid habitó durante mucho tiempo una vivienda junto a su madre. A lo largo de la novela serán dos los espacios donde resida. El primero se sitúa en la calle del Espíritu Santo donde tiene por vecina a doña Javiera, madre de su discípulo Manuel Peña. Las salas en que el estudio focaliza la atención son la alcoba y el despacho. Se analizan los objetos en que Máximo repara durante encuentros significativos con otros personajes. La investigación demuestra que sus posesiones ayudan a comunicar tanto su manera de pensar como sus sentimientos.

El segundo hogar que Máximo tiene durante la novela es un gabinete en la vivienda que doña Javiera adquiere en la calle Alfonso XII. Su preocupación por proporcionarle un ambiente confortable conduce a equiparar su rol con el papel protector que desempeñaba la madre de Máximo. Puesto que doña Javiera realiza la mudanza de los enseres de su vecino mientras él está de viaje, se puede afirmar que Máximo no es el auténtico poseedor del gabinete donde vive. Al poner en marcha la mudanza, doña Javiera le ha privado del libre albedrío y de la esfera personal que



## CONCLUSIONES

constituía su casa. La consecuencia de esto es la desintegración de Máximo al carecer de un espacio propio. La mayoría de los personajes enajenados estudiados en este trabajo acaban sufriendo la descomposición al ser privados de sus viviendas. Esto resulta coherente puesto que sus mentes materialistas están obsesionadas con la idea de poseer un espacio, una posición social o incluso a una persona. Puesto que el ciclo de obras que cierran las *Novelas Contemporáneas* se enmarcan dentro del naturalismo espiritualista, surge la cuestión de si la carencia de un espacio propio provoca en los personajes enajenados que aparecen en ellas un efecto similar al que se expone aquí.

En su segunda vivienda, Máximo convive con Manuel Peña e Irene. Al enlazar las vidas de ambos discípulos, siente que ha cumplido la finalidad de su existencia. Además, debe aceptar que ella no es la mujer que había imaginado. Todo ello le conduce a un debilitamiento progresivo hasta morir. Galdós recurre nuevamente al espacio para expresar la problemática entre lo real y lo ideal. Hace coincidir la comprensión de Máximo sobre la auténtica identidad de Irene con el momento en que doña Javiera le priva de su antigua casa. De manera que la carencia de un espacio vital propio simboliza la pérdida de su ideología idealista. Al faltarle ambas circunstancias, Máximo se desdibuja. Como no logra enraizarse en el mundo que conoce, no puede existir.

La locura de José María Manso está a caballo entre la crematística y la erotomanía. A través de él puede estudiarse la figura del indiano que al volver a España no logra habituarse debido al cambio cultural. José María adolece de un prurito de fama que satisface involucrándose en un partido político. Su ambición y su vanidad crecen conforme avanza la obra. Utiliza su casa en San Lorenzo para congrega a personas distinguidas con la pretensión de hacer contactos que le ayuden a avanzar en su carrera política. Este espacio se encuentra muy próximo a la casa de su hermano Máximo anunciando su dependencia de este. El gabinete donde Lica, Chita y doña Jesusa pasan la mayor parte del tiempo evoca la fragmentación del matrimonio a través de todos los elementos divididos que hay dentro. Este caos se identifica con la mente del propietario que se bifurca en dos personalidades. Por un



## CONCLUSIONES

lado, se comporta como un padre cariñoso y un político implicado ya sea en las reuniones que mantiene en su despacho o durante las tertulias que organiza en su salón. En otras ocasiones actúa de manera desequilibrada expresando tanto su obsesión por conseguir un alto cargo político como por Irene.

La vivienda que coloca a la institutriz de sus hijos exterioriza este otro lado de su personalidad. En oposición a él se sitúa la figura de Agustín Caballero en *Tormento*. Aunque también es un indiano, su comportamiento es muy contrario. Dominado por el sentido común y la prudencia, Agustín rechaza ser el foco de atención y solo desea un futuro familiar y tranquilo. Estos modos tan diferentes de concebir la realidad se manifiestan en el espacio. Las salas del piso que José María alquila para que Irene viva en él están mal amuebladas y carecen de la mayoría de los objetos indispensables para la rutina diaria. Por el contrario, Agustín Caballero, siempre racional, prepara para su prometida Amparo un hogar confortable y lleno de objetos modernos, bellos y prácticos.

José María Bueno de Guzmán, protagonista de *Lo prohibido*, se clasifica en el mismo grupo que los hermanos Manso porque como ellos padece erotomanía y es un parásito emocional de sus familiares. A sus cambios de casa durante su infancia y juventud hay que sumar los dos que realiza durante la obra. En los primeros capítulos se está instalando en un bajo de Recoletos, concretamente, en el mismo edificio en que viven sus tíos y su prima Camila con su marido. Posteriormente se muda a la calle de Zurbano. Para el estudio de la relación que este personaje establece con las viviendas se han considerado también las casas de sus primas porque las utiliza para aproximarse a ellas. Les regala muebles con los que consigue un doble efecto: fijar su presencia en sus casas y comprar su afecto.

José María no necesita obsequiar a María Juana porque ya tiene su interés romántico. Por el contrario, los regalos que hace a Eloísa en la primera parte de la obra son numerosos. Es consciente de que agasajándola con ellos conseguirá aumentar los sentimientos que le profesa. Por eso, cuando se enamora de Camila piensa que podrá conquistarla mediante la misma estrategia. Sin embargo, Camila solo admite un regalo suyo cuando él aún no se ha enamorado de ella. Se trata de

## CONCLUSIONES

unos muebles europeos que se identifican con José María poniendo de relieve su intervención en la vida matrimonial de Camila y su marido. Al observar su presencia en las casas de sus primas la investigación da un paso más en el estudio de la relación existente entre los personajes y el espacio. Las casas donde José María vive dejan de ser las únicas capaces de aportar información acerca de su locura. Las viviendas de otros personajes por los que siente afecto se erigen en nuevos puntos de interés debido a los datos simbólicos que aportan sobre su psicología. Esto se aprecia en el capítulo correspondiente al análisis de *El amigo Manso* si bien no alcanza tanta trascendencia como en el estudio de *Lo prohibido*. El hecho de que sean parásitos sentimentales es el que otorga tanta importancia al espacio habitado por los personajes de los que dependen.

Por su parte, los hogares de José María denotan que es un hombre soltero que dedica su dinero a satisfacer sus caprichos y que aborrece la idea de vincularse de por vida a una persona. Solo llaman su atención los romances imposibles. Por otro lado, sus casas son espacios de convalecencia pues se recluye en ellas durante sus frecuentes periodos de enfermedad. En el edificio de Recoletos se ha analizado la verticalidad del conjunto de viviendas. Se atribuyen a sus habitantes rasgos positivos o negativos dependiendo de la planta en que se localizan. La situación se repite cuando José María se muda a la calle de Zurbano porque Camila le sigue los pasos y se instala en el mismo bloque de pisos. Otro aspecto que se ha podido estudiar en ambas casas consiste en el movimiento de derecha a izquierda que José María realiza en dos momentos muy dispares de la novela. En ambos casos, a su derecha está Eloísa mientras que a su izquierda se encuentra María Juana. El desplazamiento que José María realiza predice su comportamiento en la novela pues parte de un romance con la prima mediana y concluye cortejando a la mayor. Camila está presente en ambas situaciones. Su posición se identifica con su papel en la novela, esto es, al margen de los conflictos emocionales de sus parientes.

Estas simbologías acerca de la verticalidad de los edificios y del desplazamiento de derecha a izquierda que realiza José María contribuyen a tomar conciencia tanto de su desequilibrio psicológico como de las circunstancias que lo

## CONCLUSIONES

motivan. En cuanto a sus cambios de vivienda, organizan los acontecimientos narrados. A su llegada a Madrid inicia el cortejo de Eloísa. Desde el momento en que se muda a la calle de Zurbano y su prima Camila se instala en el tercero del mismo edificio, comienza a pretenderla.

La tercera parte de la investigación cumple con dos de los objetivos propuestos inicialmente. En primer lugar, se ahonda en el conocimiento de la existencia de espacios femeninos y masculinos en la obra galdosiana. Con el análisis de *La incógnita* y *Realidad* se confirma que Galdós quiso dejar constancia de cómo, en el siglo XIX, las relaciones sociales de género determinaban la distribución y uso que se daba a las salas de una vivienda. En segundo lugar, se manifiestan los paralelismos en la expresión de la relación espacio-personaje existentes entre estas obras y las cinco primeras Novelas Contemporáneas estudiadas en las partes primera y segunda. Por otro lado, al exponer la relevancia del elemento espacial en la novela dialogada *Realidad*, se señala una nueva línea de estudio consistente en el análisis de dicho elemento en las obras dramáticas de Galdós.

El estudio de todos los espacios mencionados se ha realizado a través de una metodología comparativa. Una vez recopilada la información acerca de los personajes locos y de las casas que estos habitan, ambos tipos de datos se han puesto en relación. Este procedimiento ha posibilitado la formación de argumentos en defensa de la relación que se preveía entre los personajes y sus viviendas. Por otro lado, el cotejo entre los resultados extraídos de cada novela ha dado lugar al establecimiento de las dos categorías de personajes propuestas: errantes y parásitos. Se constituye una clasificación innovadora que está abierta a futuras incorporaciones de personajes enajenados pertenecientes a Novelas Contemporáneas posteriores a las que aquí se estudian.

Durante la etapa de análisis y desarrollo de los resultados se empleó con frecuencia el método interdisciplinar. Gracias a su uso se han obtenido los conocimientos necesarios para determinar la locura de los personajes e interpretar tanto el interior de sus hogares como la localización de estos. Para lograrlo se ha recurrido a textos médicos del siglo XIX que describen los tipos de enajenación



## CONCLUSIONES

mental y sus síntomas. Por otro lado, se han cotejado los datos extraídos de las obras con las nociones sobre el espacio expresadas por el crítico y filósofo Gaston Bachelard, así como con las interpretaciones de los objetos ofrecidas por el diccionario de símbolos de Eduardo Cirlot y la obra conjunta de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. Mediante estas ideas se ha profundizado en el interior de los espacios galdosianos revelando lo que representan las posesiones de los personajes y el significado del vínculo que establecen con ellos. Por último, el conocimiento de los rasgos socioeconómicos atribuidos a los diferentes barrios madrileños en el siglo XIX ha posibilitado averiguar por qué Galdós ubicó las casas de sus personajes en una determinada zona en lugar de otra.

Puede afirmarse que mediante esta original exégesis focalizada en las cinco Novelas Contemporáneas materialistas de Galdós se ha contribuido al panorama crítico sobre la relevancia, empleo e implicación del elemento espacial en las novelas del naturalismo español. La investigación sienta las bases para un posible quehacer comparativo entre el vínculo espacio-personaje de las primeras Novelas Contemporáneas con obras espiritualistas de este mismo ciclo. Asimismo establece los principios metodológicos para la realización de análisis similares en composiciones de autores coetáneos a Galdós tales como Juan Valera, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. FUENTES PRIMARIAS

#### 1.1. OBRAS LITERARIAS CITADAS

- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Madrid, Castalia, 2010.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo Manso* [1882], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *El doctor Centeno* [1883], Madrid, Imprenta y litografía de La Guirnalda, 1888.
- , *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* [1886-87], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *La de Bringas* [1884], ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *La desheredada* [1881], ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2011.
- , *La incógnita. Realidad* [1889], ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *La sombra* [1866-67], ed. Rodolfo Cardona, New York, Norton & Company, 1964.
- , *Lo prohibido* [1884-85], ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Obras inéditas I. Fisonomías sociales* [1923], Madrid, Renacimiento, 1923.
- , *Obras inéditas II. Arte y Crítica* [1923], Madrid, Renacimiento, 1923.



## BIBLIOGRAFÍA

- , *Tormento* [1884], ed. Antonio Porras Moreno, Barcelona, Castalia, 2011.
- VEGA, Garcilaso de la, «Égloga II» [en línea]: *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, [s. l.]: Ciudad Seva. Casa digital oficial del escritor Luis López Nieves, 1995, s. p., <<https://ciudadseva.com/texto/egloga-ii/>>, [Consulta: 26 may. 2018].
- 1.2. FUENTES MÉDICAS PUBLICADAS EN EL SIGLO XIX
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique, *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal* [1847], Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1847.
- , *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* [1838], Paris, Bailliére, 1838.
- GINÉ Y PARTAGÁS, Juan, *Tratado teórico-práctico de Freno-patología ó estudio de las enfermedades mentales fundado en la clinica y en la fisiologia de los centros nerviosos* [1876], Madrid, Moya y Plaza, 1876.
- LEVY, Miguel, *Tratado completo de higiene pública* [1846], trad. José Rodrigo, Madrid, Librería de los señores Viuda de Calleja é Hijos, 1846.
- MONLAU, Pedro Felipe, *Curso de Psicología y Lógica, para uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza. I Elementos de Psicología* [1849], Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1849.
- MORENO BUSTAMANTE, Luis, *Curso de Psicología, Lógica y Filosofía Moral* [1892], Logroño, Imprenta de Ricardo M. Merino, 1892.
- POLO Y PEYROLÓN, Manuel, *Psicología elemental* [1879], Valencia, Miguel Gimeno, 1902.





## BIBLIOGRAFÍA

### 2. ESTUDIOS Y MONOGRAFÍAS

- ACOSTA DE HESS, Josefina, *Galdós y la novela de adulterio*, Madrid, Pliegos, 1988.
- ALAS, Leopoldo (Clarín), *Galdós, novelista*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1991.
- ALCÁZAR HERNÁNDEZ, José, «El amigo Manso», *Revista de España*, LXXXVII (1882), pp. 374-375.
- ALFIERI, J. J., «El arte pictórico en las novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, III (1968), pp. 79-85.
- ALFONSO, Luis, «*El amigo Manso*. Por B. Pérez Galdós», en *La Época*, 28 de agosto de 1882, p. 3.
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva, «*Eiréne* y otras palabras griegas sobre la paz», en Beatriz Molina Rueda y Francisco A. Muñoz Muñoz (coords.), *Cosmovisiones de paz en el Mediterráneo antiguo y medieval*, España, Universidad de Granada, 1998, pp. 123-152.
- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David, «Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China», *Artigrama*, s. v., nº 21 (2006), pp. 85-104.
- ANDERSON, Farris, *Espacio urbano y novela: Madrid en «Fortunata y Jacinta»*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- APARICIO, José y CALLIANO, Antonio Raffaele, [*El año del hambre en Madrid*] *Inventado y Pintado por D. José Aparicio Pintor de Cámara de S.M.C.; Dibujado y grabado por D. Antonio Calliano en 1820* [en línea]: Biblioteca Digital Hispánica, [Madrid]: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1820, <<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=el+a%C3%B1o+del+hambre+en+madrid&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>>, [Consulta: 9 jul. 2017].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, Concepción, *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1974.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea*, s. v., nº 21 (2000), pp. 363-394.
- ARROYO DÍEZ, María Cristina, *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- AZCÁRATE, Teresa, «Mujeres buscando escenas y espacios propios», *Nueva Sociedad*, s.v., nº 135 (1995), pp. 78-91.
- AA.VV., «Los naufragios de Trafalgar» [en línea]: Catálogo Exposición Trafalgar, [Sevilla]: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, s. p., <[https://www.researchgate.net/profile/Manuel\\_Bethencourt/publication/270280848\\_Los\\_naufragios\\_de\\_Trafalgar/links/54a65a100cf257a63608e156/Los-naufragios-de-Trafalgar.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Manuel_Bethencourt/publication/270280848_Los_naufragios_de_Trafalgar/links/54a65a100cf257a63608e156/Los-naufragios-de-Trafalgar.pdf)>, [Consulta: 21 abr. 2018].
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BAJTIN, Mijail, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-410.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 2009.
- BARLÉS, Elena, «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artigrama*, s. v., nº 18 (2002), pp. 23-82.
- BELLOT, Albert, «Realidad: Galdós y “la fábula del adulterio”», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, XXIX (1982), pp. 81-97.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.



## BIBLIOGRAFÍA

- BERKOWITZ, H. Chonon, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1951.
- BLANCO, Alda, «Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo prohibido*», *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 62-72.
- BLANCO, Alda y BLANCO AGUINAGA, Carlos, introducción a B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-45.
- BLANCO CARPINTERO, Marta, «El siglo fetichista: pie y calzado como técnica narrativa de Galdós», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2011, pp. 327-341.
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- BONET, Laureano, *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus, 1972.
- , «Juegos prohibidos: Alegoría y naturalismo en *La desheredada*», en Àngels Santa (ed.), *Camins creuats: Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Universidad de Lleida, 1997, II, pp. 139-166.
- BOSCH, Rafael, «Galdós y la teoría de la novela de Lukács», *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 169-184.
- BRAVO MORENO, Fernando, *Síntomas de la patología mental que se hallan en las obras literarias de don Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Imprenta del Instituto Mental de la Santa Cruz, 1923.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, «El naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, s. v., nº 230 (1969), pp. 479-486.
- CABREJAS, Gabriel, «Los niños de Galdós», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, nº 1 (1993), pp. 333-351.
- CARDONA, Rodolfo, introducción a B. Pérez Galdós, *La sombra*, Madrid, New York, Norton, 1964, pp. ix-xxvi.



## BIBLIOGRAFÍA

- CASALDUERO, Joaquín, «La sombra», *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 33-38.
- , *Vida y obra de Galdós: (1843-1920)*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- CAUDET, Francisco, introducción a *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-142.
- CHAMBERLIN, Vernon A., «Galdós' Chromatic Symbolism Key in *Lo prohibido*», *Hispanic Review*, XXXII (1964), pp. 109-117.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- CHOPERNING, Joseph F., «Illusion, Reality and *Realidad*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), pp. 39-46.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.
- CORDONES-COOK, Juana María, «*Lo prohibido*, narrativa narcisista», *Anales Galdosianos*, XXV (1990), pp. 35-44.
- CRUZ QUINTANA, Sebastián y RUIZ DE LA SERNA, Enrique, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós, contribución a una biografía*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.
- CSIC, HISDI-MAD [en línea]: *Infraestructura de Datos Espaciales histórica de la ciudad de Madrid*, [Madrid]: CSIC, 2013, <<http://www.idehistoricamadrid.org/hisdimag/index.htm>>, [Consulta: 19 dic. 2017].
- DÍEZ, José Luis, «Catálogo», en José Luis Díez (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 119-468.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- DIFRANCO, Ralph A. y LABRADOR HERRAIZ, José J., «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Calíope: Journal of the Society for*



## BIBLIOGRAFÍA

- Renaissance and Baroque Hispanic Society*, XII, nº 2 (2006), pp. 119-167.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, Marta y VILÀ BOSQUED, Gemma, «Los centros urbanos de las grandes ciudades españolas: una perspectiva demográfica y urbanística. Los casos de Madrid y Barcelona» [en línea]: *XI Congreso Español de Sociología*, [Madrid]: Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 1-24, <<http://www.fes-sociologia.com/los-centros-urbanos-de-las-grandes-ciudades-espaolas-una-perspectiva-demografica-y-urbanistica--los-/congress-papers/565/>>, [Consulta: 31 dic. 2017].
- DURAND, Frank, «The Reality of Illusion: *La desheredada*», *Hispanic Issue*, LXXXIX, nº 2 (1974), pp. 191-201.
- EARLE, Peter G., «La interdependencia de los personajes galdosianos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, s. v., nº 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971), pp. 117-134.
- ENGLER, Kay, «Linguistic Determination of Point of View: *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, V (1970), pp. 67-73.
- EZEMA GIL, Ángeles, «La invención del espacio en un cuento “maravilloso” galdosiano: el Madrid de *Celín*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIII (1993), pp. 617-627.
- FEAL DEIBE, Carlos, «Honor y adulterio en *Realidad*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), pp. 47-62.
- FERRERA, Carlos, *La frontera democrática del liberalismo: Segismundo Moret (1838-1913)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- FLOR MARTÍNEZ, Adrián, «Simbología animal en *La celestina*», *Narrativas*, s. v., nº 14 (2009), pp. 33-44.
- GARCÍA SARRIÁ, F., «Acerca de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós», en s. coord., *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1973*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, pp. 414-418.



## BIBLIOGRAFÍA

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GILLESPIE, Gerald, «Reality and Fiction in the Novels of Galdós», *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 11-30.
- GORDON, M., «“Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro”: Galdós' Conception of Humanity in *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XII (1977), pp. 29-37.
- GULLÓN, Agnes, «Escenario, personaje y espacio en *Nazarín*», en s. coord., *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, II, pp. 211-222.
- GULLÓN, Germán, «La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación», en s. coord., *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, I, pp.155-169.
- , «Originalidad y sentido de *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XVII (1982), pp. 39-50.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- , «Una novela psicológica», *Ínsula*, LXXXII (1952), p. 4.
- HAFTER MONROE, Z., «Galdós' Presentation of Isidora en *La desheredada*», *Modern Philology*, LX (1962), pp. 22-30.
- HUERTAS, Rafael, «Vivir y morir en Madrid: la vivienda como factor determinante del estado de salud de la población madrileña (1874-1923)», *Asclepio*, LIV, nº 2 (2002), pp. 253-276.
- KOSSOFF, David A., «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386.
- LABORIE, Séverine, «The raft of the Medusa» [en línea]: Musée du Louvre. Department of Paintings: French painting, [Paris]: Musée du



## BIBLIOGRAFÍA

- Louvre, s. a., s. p., <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa>>, [Consulta: 22 abr. 2018].
- LISSORGUES, Yvan, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad», *Anales de Literatura Española*, s. v., nº 24 (2012), p. 83-109.
- LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979.
- LÓPEZ MONTEAGUADO, G. y SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P., «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, H.<sup>a</sup> Antigua*, nº 8 (1995), pp. 383-438.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972.
- MARQUÉS DE LOZOYA, *Muebles de estilo español. Desde el gótico hasta el siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- MÁRQUEZ, Ricardo, «El pósito y el pan de Madrid hasta 1868» [en línea]: *Historias Matritenses*, [s. l.]: Blogger, 2011, s. p., <<http://historias-matritenses.blogspot.com.es/2011/08/el-posito-y-el-pan-de-madrid-hasta-1868.html>>, [Consulta: 19 may. 2018].
- MARTÍN, Juan José, *Historia del arte*, Madrid, Gredos, 1974, I.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel, «Pablo y Virginia en España: recepción, modalidades y consecuencias» [en línea]: Biblioteca virtual universal, [s. l.]: Editorial del Cardo, 2010, pp. 1-13, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152158.pdf>>, [Consulta: 9 jun, 2018].
- MARTINELL, Emma, «Isidora Rufete (*La desheredada*), a través del entorno inanimado», *Letras de Deusto*, XVI (1986), pp. 107-122.

## BIBLIOGRAFÍA

- MAS HERNÁNDEZ, Rafael, *El barrio de Salamanca. Planteamiento y propiedad inmobiliaria en el ensanche de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.
- MIRALLES, Enrique, «Galdós y el Naturalismo», *Ínsula*, s. v., nº 514 (1989), pp. 15-16.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000.
- MONLEÓN, José B., «La sombra y la incertidumbre fantástica», *Anales Galdosianos*, XXIV (1989), pp. 31-41.
- MONTAÑÉS RODRÍGUEZ, Juan, «El nacimiento de la Psicología Científica en España», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, s. v., nº 1 (1987), pp. 149-164.
- MONTESINOS, José. F., *Galdós. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1968-73, 3 vols.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia, «Cuerpos fragmentados: Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo», *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, s. v., nº 2 (2006), pp. 6-34.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M., «Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada», *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, s. v., nº 1 (2000), pp. 27-66.
- O'BYRNE CURTIS, Margarita Rosa, *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.
- O'DONNELL, Hugo, «Análisis de las fuerzas aliadas (buques, mandos y dotaciones)», *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, s. v., nº 48 (2005), Madrid, pp. 115-133.
- ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia, «El tema del doble en Galdós», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro





## BIBLIOGRAFÍA

- (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, II, pp. 338-343.
- , «La locura en personajes galdosianos», en s. coord., *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 237-244.
- , «Simbolismo en *Lo prohibido* de Galdós», en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1992)*, España, AIH, 1994, pp. 264-271.
- OROZCO QUIBRERA, Olivia y MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia, «La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos», *Arte, Individuo y Sociedad*, s.v., nº 29 (2017), pp. 279-296.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro, *Relojes y tiempo en «Fortunata y Jacinta». Cronología de una novela de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978.
- PATTISON, Walter T., «*El amigo Manso* and el amigo Galdós», *Anales Galdosianos*, II (1967), pp.136-149.
- PÉREZ PÉREZ, M<sup>a</sup> Concepción, «La representación realista del espacio. De *Madame Bovary* a *La Regenta*», en Manuel Bruña Cuevas *et al.* (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, s. ed., 2006, pp. 605-615.
- PIERA, Mónica, «La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII», *Pedralbes*, s. v., nº 25 (2005), pp. 259-282.
- POPE, Randolph D., «El espacio de la falsificación en *La de Bringas* de Galdós», en Gabriella Menczel y László Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, pp. 42-47.
- PORRÚA, María del Carmen, «Calles y jardines. Casas y palacios. La espacialidad en Galdós y Valle Inclán», en s. coord., *Actas del VI*



## BIBLIOGRAFÍA

- Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1997*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 570-581.
- PRADO ESCOBAR, María del, «Análisis de *Lo prohibido*. El asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo», en s. coord., *Actas del cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 119-138.
- PRICE, R. M., «The five “padrotes” in Pérez Galdós's *El amigo Manso*», *Philological Quarterly*, XLVIII (1969), pp. 234-246.
- QUEVEDO GARCÍA, Francisco Juan, «El espacio novelesco como medio de conocimiento», en Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Simposio «Didáctica de Lenguas y Culturas»*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993.
- , «Los nombres y su función narrativa en *El amigo Manso*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, s. v., nº 8-9 (1989-1990), pp. 283-291.
- RAE, «Sacramental» [en línea]: *Diccionario de la lengua española*, [Madrid]: RAE, <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=sacramental>>, [Consulta: 19 ago. 2018].
- , «Vanidad» [en línea]: *Diccionario de la lengua española*, [Madrid]: RAE, <<http://dle.rae.es/?id=bL2DcMA>>, [Consulta: 29 dic. 2017].
- RALLO GRUSS, Asunción, «El retrato naturalista y el retrato modernista. Pérez Galdós y Valle Inclán» [en línea]: Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, [Málaga]: Universidad de Málaga, 2017, pp. 1-16, <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/14659>>, [Consulta: 23 ago. 2018].
- RAMÍREZ HERRERA, M<sup>a</sup> Carmen, «Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol», *Anales Galdosianos*, LI (2016), pp. 45-61.



## BIBLIOGRAFÍA

- , «Dentro de las casas y de las mentes. Un estudio de *La incógnita y Realidad*», en Yolanda Arencibia (dir.), *La hora de Galdós*, pendiente de publicación.
- REY GONZÁLEZ, Antonio M., «La introducción del moderno saber psiquiátrico en la España del siglo XIX», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, II, nº 4 (1982), pp. 4-26.
- RISLEY, William, «*La desheredada*: El nuevo Galdós y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 197-212.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, «La carnavalización del texto en el teatro clásico: el entremés *La maestra de gracias* de Luis Belmonte», en Manuel Crespillo Bellido y José Lara Garrido (coords.), *Comentario de textos literarios*, España, Universidad de Málaga, 1997, pp. 147-174.
- RODRÍGUEZ, Alfred y DONAHUE, Darcy, «Camila: la denominación de un personaje de Galdós», *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 74-77.
- e HIDALGO, Linde, «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, XX, nº 2 (1985), pp. 19-23.
- RODRÍGUEZ ACOSTA, M<sup>a</sup> Carmen, «Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos», en s. coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, I, pp. 303-311.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «Las estampas literarias decimonónicas. Élite y masas: popularización, contaminación, apropiación y desprecio», en Dolores Thion Soriano-Mollá y Jorge Urrutia (eds.), *Élite y masas. Textualizaciones*, Madrid, Devenir el otro, 2013, pp. 237-252.



## BIBLIOGRAFÍA

- ROUND, Nicholas G., «Rosalía Bringas' Children», *Anales Galdosianos*, VI (1971), pp. 43-52.
- RUIZ SALVADOR, Antonio, «La función del trasfondo histórico en *La desheredada*», *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 53-61.
- RUSSELL, Robert H., «El amigo Manso, Galdós with a mirror», *Modern Language Notes*, LXXVIII, nº 2 (1963), pp. 161-168.
- SÁBADA ALONSO, Soraya, «Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós», *Cuaderno de Investigación Filológica*, s. v., nº 27-28 (2001-2002), pp. 63-80.
- SANTIS, Francesca de, «Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro», *Hispanófila*, s. v., nº 166 (2012), pp. 39-56.
- SCHMITZ, Sabine, THIEM, Annegret y VERDÚ SCHUMANN, Daniel A., Prefacio a Schmitz, Thiem y Verdú (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 9-23.
- SIEBURTH, Stephanie, *Inventing high and low: literature, mass culture, and uneven modernity in Spain*, Durham, Duke University Press, 1994.
- SILES, J. de, Crónica: «Lo prohibido», *La Época*, 11 de mayo de 1885.
- SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> Carmen, *La mujer madrileña del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982.
- SNYDER, Jon R., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós», *Anales Galdosianos*, IV (1969), pp. 4-11.
- , «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad*, de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, XXX (1964), pp. 89-107.
- STANNARD, Michael W., «Galdós and Medicine» [en línea]: The fifteenth Annual Pérez Galdós Lecture, [Sheffield]: University of Sheffield, 1



## BIBLIOGRAFÍA

- Dic. 2015, pp. 1-17, <[www.gep.group.shef.ac.uk/stannard.html](http://www.gep.group.shef.ac.uk/stannard.html)>, [Consulta: 18 abr. 2016].
- , «Las bases científicas del saber médico de Galdós», en s. coord., *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, p. 225-234.
- STECHER, Pablo von, «Estudios científicos y estética literaria. Un análisis del discurso médico-académico en la Argentina (1890-1910)», *Acta Poética*, XXXV, nº 1 (2014), pp. 119-147.
- TORRES, David, «La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII (1976), pp. 301-307.
- TUBERT, Silvia, «Rosalía de Bringas: el erotismo de los trapos», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, nº 4 (1997), pp. 371-387.
- TURNER, Harriet S., «Creación galdosiana en el marco de la medicina», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, II, pp. 441-447.
- VICENTE ALBARRÁN, Fernando, «Barrios pobres, calles malas: imágenes y delitos en la configuración del espacio madrileño a finales del siglo XIX» [en línea]: *No es país para jóvenes. Actas del III encuentro de jóvenes investigadores de la Asociación Histórica Contemporánea*, [País Vasco]: Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-24, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4721251>>, [Consulta: 2 ene. 2018].
- WRIGHT, Chad C., «Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*», *Anales Galdosianos*, XIII (1978), pp. 5-10.
- ZAMOSTNY, Jeffrey S., «El malestar estomacal en *La de Bringas* de Galdós», *Decimonónica*, VII, nº 1 (2010), pp. 61-75.