



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“UNA VISIÓN TEMÁTICA EN *TORMENTO, LA
DE BRINGAS* Y *LO PROHIBIDO* DE
GALDÓS: INTERTEXTUALIDAD Y
REALISMO”

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

TUTOR: DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA

COMITÉ TUTORAL: DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA

DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA



MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a *José María Villarías* su paciencia, confianza y valiosa colaboración con que ha dirigido mi trabajo.

Mi gratitud a *Tere Miaja* y *Adriana Sandoval* por su confianza, interés y orientación a lo largo de la investigación.

A *Mariana Ozuna* y *Arturo Souto* por sus comentarios y atinadas sugerencias.

A mi casa de estudios (UNAM) y a la Casa-Museo Pérez Galdós por el apoyo brindado durante mi estancia de investigación.

A la memoria de *Paciencia Ontañón* por su cariño y quien me inició en los estudios galdosianos.

A mis maestros por la huella profesional que han dejado en mí: *Blanca Treviño*, *Vicente Quirarte* y *Horacio López Suárez*.

A mis amigos galdosistas por el apoyo incondicional y sugerencias: *Alan Smith*, *John Sinnigen*, *Rodolfo Cardona*, *Patricia Orozco*, *Rosa Burakoff* y *Alma Mejía*.

Gracias a mi *esposo*, que siempre me ha apoyado.

A mis hijas: *Astrid Atziri, Eira Anais y Claudia Leilani* por su amor y motivación.

A mis *padres, hermanos (as) y familiares* por su cariño.

Tendría que nombrar a otras personas, amigos (as), pero confío en que todas ellas cuentan con mi reconocimiento.

Dedico mi tesis doctoral a *Dios* por su amor y guiar mis pasos hasta el final.

“Con Dios está la sabiduría y el poder; suyo es el consejo y la inteligencia” Job 12; 13.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1	
INTERTEXTUALIDAD Y REALISMO EN TRES NOVELAS DE GALDÓS.....	13
1.1. Acercamiento a la Intertextualidad.....	19
1.1.1. Folletín, costumbrismo y romanticismo en los relatos galdosianos... 27	
1.1.2. Naturalismo español..... 35	
1.1.3. Cervantismo galdosiano..... 40	
1.1.4. Galdós y algunos de sus colegas prosistas: Balzac, Flaubert, Tolstoi y Dostoievski..... 42	
CAPÍTULO 2	
EL ARTE DENTRO DEL ARTE.....	48
2.1. Definición y función de la parodia y de la ironía.....	48
2.2. Diversidad de recursos narrativos en <i>Tormento</i>.....	61
2.2.1. Teatralidad..... 62	
2.2.2. Parodia de “La Cenicienta”..... 66	
2.2.3. Presencia del folletín y del romanticismo..... 71	
2.2.4. Ecos de Cervantes..... 78	
2.3. Lo cursi en <i>Las preciosas ridículas</i> y <i>La de Bringas</i>.....	81
2.4. Elegir a una mujer a la manera shakespeariana: <i>Lo prohibido</i>.....	100

CAPÍTULO 3	
LA IRONÍA EN LA FAMILIA.....	110
3.1. La familia madrileña de finales del siglo XIX.....	110
3.2. La ironía en la familia Bringas: parodia de la familia real.....	119
3.3. La ironía en la familia Pez.....	143
3.4. La ironía de “los males familiares” en los Bueno de Guzmán.....	149
CAPÍTULO 4	
AMOR, SEDUCCIÓN Y ADULTERIO.....	157
4.1. Amor y sociedad.....	157
4.2. Seducción y adulterio.....	161
4.3. Amor salvaje.....	181
4.4. Amor agustiniano.....	190
Conclusiones.....	197
Bibliografía.....	210

INTRODUCCIÓN

Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción¹.

Las palabras de Benito Pérez Galdós anuncian un compromiso con la realidad y con el tiempo histórico que vive. Su escritura permite adentrarse en el alma, en el ambiente imaginario de sus personajes y en la realidad social recreada a base de observación, de imaginación y de vivencias propias. Considerar la novela como imagen de la vida real en la que Galdós se inspira sería errónea porque la imagen de la realidad al pasar por la ficción se desvanece.

El escritor canario vivió muy de cerca las transformaciones sociales y los acontecimientos históricos de su país y de su tiempo. Llega a Madrid en 1862, a los diecinueve años de edad, y entra en contacto con los problemas de la vida

¹ Benito Pérez Galdós. Discurso de ingreso a la Real Academia Española, *La sociedad presente como materia novelable*, febrero de 1897. Se halla recogido en sus *Obras Completas*.

nacional, vive los conflictos entre viejas y nuevas formas de vida. Es de esperar que tome la materia prima de la realidad y la transforma en arte. Es decir, combinar la objetividad con la fantasía, sin perder de vista la verosimilitud.

La corriente artística del realismo intenta reproducir la realidad lo más fielmente posible y aspira a la credibilidad. Stendhal concibe la novela como un espejo que recoge los detalles encontrados a lo largo del camino sin juzgarlos; por tanto, el rasgo primordial de la narrativa realista es el objetivismo. Galdós parece compartir esa idea de Stendhal en su discurso de ingreso a la Real Academia: “Imagen de la vida es la novela”, en otras palabras, la novela como espejo de la vida y el arte de componerla significa reproducir la realidad. Sin embargo, la representación de la realidad es una nueva representación artística. El escritor canario transforma lo que entiende por realidad en un mundo de ficción. Proyecta a sus personajes en una historia, en los escenarios y ambientes del Madrid isabelino y de la Restauración, donde lo real y lo imaginado se mezclan. El universo creado por Galdós nos permite observar el desarrollo, los defectos y las cualidades de los personajes estrechamente relacionados con el mundo ficticio que le rodea.

En las siete primeras novelas “contemporáneas”, Galdós se ocupa de una sociedad en formación, la clase media, dedicada “al culto de las apariencias” y su lucha por llegar al poder a costa de lo que sea. Forman este ciclo particular: *La desheredada*, 1881; *El amigo Manso*, enero-abril, 1882; *El doctor Centeno*, mayo, 1883; *Tormento*, enero, 1884; *La de Bringas*, abril-mayo, 1884; *Lo prohibido*, noviembre de 1884-marzo de 1885 y *Fortunata y Jacinta*, enero de 1886-junio de

1887. De las novelas mencionadas elegí tres: *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*.

La bibliografía en torno a la obra de Galdós es amplia, como prueba evidente del éxito que ha alcanzado. La invitación de Rosa Amor del Olmo a “leer a Galdós con más pasión que nunca, además de a Cervantes” nos lleva a la reflexión de nuestro papel como lectores de hoy frente a la obra de Galdós. En los últimos años, la investigadora madrileña presentó el 21 de junio de 2005, el número uno de la revista de estudios galdosianos, *Isidora*, la cual dirige². La publicación de esta nueva revista de Amor del Olmo no quiere competir con los *Anales galdosianos*, sino que sea un instrumento más para profundizar en la obra de Galdós. El 30 de noviembre de 2009 se presentó el balance de los cinco años de la revista *Isidora* en el madrileño Círculo de Bellas Artes. Hasta el momento, la revista ha causado interés en los críticos galdosianos y está dando buenos frutos, desafortunadamente la difusión, la distribución y el costo elevado de la revista, son aspectos desfavorables. No en balde dice John W. Kronik que los libros y ensayos escritos en inglés no se difunden adecuadamente en España, ni siquiera los *Anales galdosianos*, lo mismo sucede con la revista.

²“La revista, que lleva por título el nombre del personaje femenino de la novela galdosiana '*La desheredada*', Isidora Rufete, cuenta con una tirada de 500 ejemplares, hasta el momento, se distribuirá sobre todo fuera de España, y en ella la escritora quiere reunir artículos de científicos y galdosistas de todo el mundo. “Hay que abrir puertas para que los galdosistas y la sociedad española hable más de Galdós, porque todo el mundo en España desde Alfonso Guerra hasta el rey ha leído a Galdós”. “La idea es que haya un lugar donde todos puedan escribir sobre la obra y vida de Galdós,” afirma. El comité científico de este primer número está formado por Germán Gullón (Universidad de Ámsterdam), Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Carmen Menéndez Onrubia (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Rosa María Quintana (directora de la Casa Museo Pérez Galdós) y Ana María Vígara (Universidad Complutense de Madrid)”. www.grancanaria.com/congreso/noticias.htm. agosto de 2007.

El interés internacional por los estudios galdosianos se observa claramente en la extensa participación en los diversos simposios y congresos. La celebración del centenario del nacimiento del autor en 1943 le dio ímpetu al galdosismo. El renovado interés, sobre todo en el nivel universitario, por la obra galdosiana se intensificó durante los años sesenta.

El libro de Anthony Percival, *Galdós and his Critics*, presenta las diversas tendencias en el galdosismo hasta 1982, en él se comenta que: “El inicio de la publicación de *Anales galdosianos* bajo la dirección de Rodolfo Cardona en 1966 fue al mismo tiempo un índice y un estímulo del *miniboom* en los estudios galdosianos de los últimos treinta años”³. Desde 1973, fecha del Primer Congreso Internacional de estudios galdosianos hasta nuestros días, Galdós figura en los programas de estudios literarios en la enseñanza media y superior en España, y en la Asociación internacional de galdosistas.

El escritor canario sigue atrayendo a lectores, estudiantes e investigadores en varias partes del mundo⁴. Diversos investigadores no sólo de Norteamérica sino de algunos lugares de Europa se han dado a la tarea de trabajar en la obra de don Benito. Afirma John W. Kronik que el legado de Galdós es permanente:

Si un artista sigue vigente más allá de su momento histórico y de su público contemporáneo, es porque su arte —no él o ella, sino su arte— se comunica con los lectores o espectadores de sucesivas épocas posteriores. Si el lector de fines del siglo veinte encuentra en unas páginas compuestas a fines del siglo diecinueve ideas,

³ Anthony Percival. *Galdós and his Critics*. Toronto University Press, Buffalo, 1985.

⁴ Por ejemplo: en la Universidad de Boston, el investigador Alan E. Smith dirige la publicación de los *Anales galdosianos*. En la Universidad de Baltimore, John H. Sinnigen dedica gran parte de su tiempo al análisis de la producción literaria del mismo autor e incluso publicó recientemente dos textos por la Universidad Nacional Autónoma de México, acerca de la presencia de Galdós en México que llevan por título: *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo* (2005) y *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine* (2008).

posturas, valores y métodos que le conmueven, iluminan y entretienen, eso quiere decir que, en un acto de creación suya que corresponde a la etapa de la recepción, ese lector del futuro ha descubierto en el texto del pasado y ha sacado de él una dimensión que el texto albergaba y que yacía en él latente⁵.

Kronik se pregunta por el interés del lector actual hacia la obra del escritor canario. En nuestro caso, cuando se lee a Galdós no sólo se disfruta, también suscita la investigación de su obra. Galdós recrea la realidad relativa e indefinible de su tiempo en sus ficciones. “Galdós se vale de la heteroglosia de la palabra, de la imposibilidad de inscribir condiciones fijas y literales en los signos, para construir un estilo que se aleje de todo absolutismo y certeza en el orden humano”⁶. De ahí surgen las diferentes tendencias de análisis y el lector reflexiona y reconoce la importancia de las obras de Galdós en nuestros días. Para Kronik la realidad descubierta por el lector nace y vive dentro de las creaciones de la imaginación del autor y por lo tanto la realidad es metafórica.

El VIII Congreso Internacional Galdosiano⁷, bajo el lema “Galdós y el siglo XX”, que se celebra cada cuatro años en la isla y que cuenta con la participación de destacados especialistas en la obra galdosiana, concluyó con la idea de transmitir a la sociedad que la última época de la ingente obra de Benito Pérez Galdós muestra a un escritor más vinculado a la posmodernidad que al siglo XIX. El escritor, que murió en 1920, estuvo publicando obras hasta 1918. “Es en este sentido en el que reside la posmodernidad de Galdós, contrariamente a lo que la

⁵ John W. Kronik. “¿Qué es un Galdós? Los estudios galdosianos en la edad posmoderna”. En *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1995, vol. 2, p. 369.

⁶ *Ibid.*, p. 397.

⁷ Celebrado en la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de junio de 2005.

crítica literaria ha venido forjando durante años tratando de demostrar que la última época de Galdós era una 'degeneración del realismo'⁸. Ahora, después de la celebración del encuentro entre galdosistas, ha quedado asentada la idea contraria, percibiendo a Galdós como un adelantado para su época.

Su última novela, *El caballero encantado*, ofrece un cambio sólo en lo formal; en su contenido retoma temas (religioso, social, político...) empleados en sus novelas anteriores. En esta novela se hacen más evidentes los elementos fantásticos con la intención de disfrazar la crítica social y política, ya utilizada, sólo que esta vez plantea los problemas de España de una manera subjetiva y eso le da mayor libertad, sin ser una "degeneración del realismo". Rosa María Quintana, directora de la Casa Museo Pérez Galdós, afirma que Galdós es "más del siglo XX que del XIX".

El IX Congreso Internacional Galdosiano⁹, bajo el lema "Galdós y la gran novela del siglo XIX", finalizó con la idea de que Galdós no sólo está de actualidad, sino que reaviva su presencia año tras año con la proyección que el cabildo grancanario otorga a la obra y la vida del autor. Además, por las características de la obra de Galdós y el interés de la crítica. En dicho Congreso, Yolanda Arencibia advirtió que "Galdós no muere ni parece que vaya a morir,

⁸ En dicho acto, Rosa María Quintana señaló que las dos sesiones de más afluencia de público habían sido "Galdós y el feminismo" —que en esta edición contaba con la presencia de dos de las grandes investigadoras de este aspecto: Akiko Tsuchiya (Universidad de Washington) y Jo Labanyi (Universidad de Southampton)—, y "Galdós y la prensa", que ha contado con la participación de Enrique Rubio Cremades, director de Cervantes Virtual y profesor de la Universidad de Alicante, José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), o Rhian Davies (Universidad de Sheffield), entre otros. "En estos dos campos la obra de Galdós ofrece muchos ángulos de investigación", destacó Rosa María Quintana. Asimismo, señaló la sección "Galdós y la crisis del estado liberal", en la que han intervenido, entre otros, Mary L. Coffey (Pomona Collage. USA), y la sección "Galdós y Cervantes", con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, que ha contado con las intervenciones de Richard Hartman (Universidad Central de Oklahoma) o Joseph Schraibman (Universidad de Washington), entre otros.

⁹ Celebrado en la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, del 15 al 19 de junio de 2009.

porque sigue concitando mucho interés entre la comunidad galdosiana en el mundo como el novelista español más importante del siglo XIX y uno de los más estudiados en el mundo”. Además señaló que “aunque la personalidad de Galdós sigue dando de qué hablar, habría que profundizar más en la presencia del novelista en Hispanoamérica”¹⁰. Esto nos habla de nuevas propuestas que enriquecen los estudios galdosianos y mexicanos.

La vigencia, actualidad y difusión de la obra no sólo queda restringida al mundo de los lectores, sino también al relacionado con el cine. Las adaptaciones cinematográficas de diversas novelas llevadas a cabo por prestigiosos directores, como en el caso de Buñuel, han sido motivo de estudio y análisis por parte de la crítica actual¹¹.

La bibliografía sobre este autor sigue creciendo así como también los enfoques críticos utilizados. Su obra continúa teniendo una gran aceptación, a pesar de los años transcurridos, y mantiene un alto nivel de reediciones y de lectura. La amplia producción literaria (31 novelas, 8 cuentos¹², 46 episodios nacionales y 24 obras de teatro), unida a su fuerza narrativa hace que sea reconocido (después de Cervantes) como el más grande novelista en lengua española, comparable a Dickens, Balzac o Dostoievski.

Este caudal de estudios y bibliografía sobre Galdós podría llevarnos a la pregunta del porqué de una Tesis doctoral¹³. El interés obedece a dos razones,

¹⁰ Apuntes tomados en la clausura del Congreso, el día 18 de junio de 2009.

¹¹ Enrique Rubio Cremades. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Castalia, Madrid, 2001, p. 300.

¹² Se consideran los ocho propuestos por Félix Rebollo Sánchez, Akal, Madrid, 2003. Sus cuentos fueron publicados en la prensa periódica y van desde 1861 —*Un viaje redondo*— hasta 1897 —*Rompecabezas*—.

¹³ Además de esta tesis y su enfoque, queda mucho por hacer. Por ejemplo: los ecos de Galdós en la narrativa mexicana (Pitol) e Iberoamericana. Sergio Pitol plasma novelas dentro de las novelas que escribe con el cuidado de mantener cierta distancia. No es casual encontrar alusiones a

haciendo a un lado el placer y la admiración: Por una parte, el interés de la crítica por *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *El amigo Manso* ha sido materia de múltiples análisis, no así el resto del ciclo particular antes mencionado. Por otra, la mayoría de la crítica simpatiza con los estudios sociales, de personajes y temáticos. Sin embargo, los estudiosos no profundizan en el carácter y lenguaje irónico de los personajes y su relación con otros textos. Los temas del amor y la familia han dado lugar a interesantes aportaciones escasas hasta el momento. Los análisis estructurales con los que a Galdós se le ha considerado un adelantado a su época, a lo que dio en llamarse “novelista moderno”, es un campo abierto para una aproximación intertextual. Lo que se pretende es arrojar luz sobre aspectos que todavía no se han explorado con detenimiento. No hay nuevas aproximaciones que incluyan la ironía y la parodia en *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884–85).

Se eligieron las tres novelas antes mencionadas de este período creativo porque convergen en los mismos temas que les dan unidad: la mediocridad del mundo en que se mueven los personajes; la relación de la mujer mediatizada por el dinero, su educación y su papel en la sociedad. Por lo que este trabajo se centra en las tres novelas, por considerar en ellas un claro avance de los personajes femeninos, llegando a la creación de un nuevo ideal de mujer con nuevas ideas que empezaban a aflorar en el Madrid finisecular. Las características

Dickens y Galdós en una de sus obras, *Juegos florales* (1990); en la cual, mientras el personaje-narrador espera su salida antes de tomar la decisión de irse a Europa: “[...] en los ratos que le dejaba la lectura de Dickens y Galdós, a quienes se asió como tablas salvadoras, todas las circunstancias que lo rodeaban le parecieron tan cargadas de oprobio, y su vida a los veintisiete años tan malgastada, perdida, hueca y mentirosa, como hueca y mentirosa era la retórica que asfixiaba la nación” (*Juegos florales*, p. 44.). La vigencia de Galdós es indiscutible y este ejemplo es uno de tantos en los cuales podemos encontrar alusiones a otros escritores.

proporcionadas por los narradores de las obras permiten conocer a los personajes y encontrar puntos de comparación entre las tres novelas. La conexión entre *Tormento* y *La de Bringas* se da por la presencia de personajes comunes en sus respectivos mundos ficcionales. La diferencia con *Lo prohibido* es el cambio de nombres, pero con semejantes características y temas que se abordan a lo largo de la investigación.

Galdós encuentra, en una serie de textos, algunos elementos para construir las novelas mencionadas, resucitándolos e incorporándolos en su narrativa. Aprende de los autores europeos, además de su propia tradición. Su narrativa es un continuo construir personajes, temas e historias. El diálogo de libros se encuentra inserto en las tres novelas elegidas. Algunas lecturas sólo mencionadas por la crítica, o estudiadas en otras novelas y otras descubiertas y analizadas en este estudio. Motivo que me sedujo para continuar en la búsqueda del arte dentro del arte y percibir el juego irónico en la novelística galdosiana.

La búsqueda de relaciones intertextuales ha sido un terreno emprendido por la crítica y como se comprobará a lo largo de la investigación sigue enriqueciendo la obra de Galdós. Apoyándome en la teoría de la intertextualidad, se analiza el uso de la ironía y la parodia en las tres novelas elegidas de Galdós.

Hayden White reconoce que todas las aproximaciones históricas en el pensamiento del siglo XIX son irónicas.

La ironía presupone la ocupación de un punto de vista “realista” sobre la realidad, desde el cual es posible ofrecer una representación no figurativa del mundo de la experiencia. Así, la ironía representa un estado de conciencia en que se ha llegado a reconocer la naturaleza problemática del lenguaje mismo. Señala la potencial futilidad de

toda caracterización lingüística de la realidad tanto como el absurdo de las creaciones que parodia¹⁴.

Galdós reproduce una imagen ficticia de la realidad pero vivida por el lector como verosímil. Retrata Madrid (gente, costumbres, acontecimientos) como una realidad desde su creatividad. La “imagen de la vida ficticia” no puede igualarse a la vida real. Por ello, los lectores no creemos en su total objetividad porque recurre a la ironía y la parodia para estructurar sus novelas. “Si se puede demostrar que la ironía no es sino una de *una serie* de perspectivas posibles de la historia, cada una de las cuales tiene sus buenas razones para existir en un nivel poético y moral de conciencia, la actitud irónica habrá empezado a despojarse de su *status* como perspectiva *necesaria* para la contemplación del proceso histórico”¹⁵. Galdós tiene la libertad de construir sus novelas con la plena conciencia histórica y con sus propias aspiraciones morales y estéticas. El reconocimiento de la ironía y la parodia nos acerca a su novelística. La crítica ha venido señalando la presencia de ambas, pero no ha profundizado en el corpus elegido. Nuestra aproximación aporta hallazgos a los estudios galdosianos.

La intención del presente estudio es demostrar, independientemente de cualquier técnica, temas o procedimientos empleados, que en las novelas elegidas siempre está presente la intertextualidad: ciertas alusiones, la ironía y la parodia. Galdós como observador y crítico, siempre estuvo atento a los gustos de sus lectores, a las nuevas tendencias y procedimientos creativos, pero fiel a la

¹⁴ Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. FCE, México, 1992, p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 412.

personalidad del individuo y del ambiente madrileño que le rodeaba. En esa búsqueda entre la conciliación y la felicidad de las generaciones futuras, propone la autoeducación. Incluye en sus novelas dos temas fundamentales en la relación del individuo de cualquier época: el amor y la familia.

A lo largo de la investigación, se exponen y analizan los rasgos que caracterizan al corpus elegido. La lectura nos lleva a descubrir las múltiples influencias de otras obras y el alma de los personajes que le dan vida al Madrid de Galdós.

En el capítulo uno se estudia las características del realismo de Galdós y se aproxima al concepto de intertextualidad. Se señalan las resonancias de otras obras o movimientos artísticos presentes en las novelas, partiendo de la bibliografía que más se acerca a tal fin.

En el capítulo dos se analiza el arte dentro del arte. En *Tormento* se propone una estructura intertextual dividida en cuatro aspectos: técnicas teatrales, la construcción del argumento influido por el cuento de “La Cenicienta”, la presencia del folletín y ecos de Cervantes en la construcción de personajes. En *La de Bringas* se considera el tema de la cursilería, aplicando la teoría de Noël Valis y se compara con *Las preciosas ridículas* de Molière. El último apartado se interesa de la intertextualidad en *Lo prohibido* y dos obras de Shakespeare: *El mercader de Venecia* y *El rey Lear*. Los estudios de Julia Kristeva y José Enrique Martínez Fernández, principalmente, sirven de apoyo a la investigación. Para analizar los recursos paródicos e irónicos y su función se consideran los aspectos propuestos por Linda Hutcheon. Los recursos intertextuales (irónicos y paródicos) hallados en las novelas nos permiten conocer los elementos convergentes que les dan unidad.

El capítulo tres aborda la ironía en la familia; aquí se analiza a tres tipos de familia: los de Bringas, los Pez y los Bueno de Guzmán. Para acercarse a la vida familiar, nos auxiliamos de estudios históricos y sociales, con la intención de reconocer la ironía y parodia implícita en las novelas. Aquí se profundiza en el carácter de los personajes inmersos en el Madrid de finales del siglo XIX y se recoge un retrato de la sociedad madrileña. Galdós no sólo describe sino que reconstruye los problemas de España, uno de ellos es la familia. Por una parte lo que históricamente es una familia española de la época y por otra la libre invención del autor.

El último capítulo estudia el carácter y el discurso amoroso que emplean los personajes. Se analizan elementos intertextuales en las relaciones amorosas que se abordan. Los temas de amor, seducción y adulterio y el capítulo anterior son imprescindibles. La construcción de los personajes en el ambiente madrileño de la época juega un papel importante en su caracterización.

La intención del proyecto está encaminada hacia el estudio del texto en sí mismo y hacia las estrategias narrativas en él observables en las tres novelas elegidas. Mediante la comparación entre ellas se establecen sus semejanzas y diferencias para establecer las observaciones y evidencias obtenidas.

Finalmente, se comprueba el interés de Galdós por atraer a sus lectores por medio de la renovación de sus procedimientos creativos. Sus obras son el vehículo para educar y atraerlos. La concepción educativa que nos presentan estas novelas nos ayuda a redescubrirlas desde una perspectiva más conciliadora.

CAPÍTULO 1

INTERTEXTUALIDAD Y REALISMO EN TRES NOVELAS DE GALDÓS

Las 'novelas contemporáneas' son el retrato de una democracia que nace muerta, vidas a la deriva, sin norte, ni ideal, ni deseos, debatiéndose entre fantasmas y desmayos, vidas que sólo se salvan como las salva Galdós, a fuerza de ironía, de gracia, de amor; a causa de sufrimiento, de su fracaso y de ese carácter español estoico, insobornable, rico en fibra moral, que las redime de todas sus bajezas y de su vulgaridad¹⁶.

Galdós busca el sentido que la realidad encierra dándole expresión en su obra mediante la creación de escenarios, argumentos y personajes, inmersos en el Madrid imaginario que construye. La sociedad madrileña a la que el escritor canario nos lleva en sus novelas no difiere, en muchos aspectos, de la actual. Por ejemplo, la carencia económica produce importantes consecuencias que afecta a la mayoría de las familias; el mal uso de los créditos y el derroche llevan a la bancarrota al individuo; y la crisis de valores que se observa en la actualidad. Sin

¹⁶ Ángel del Río. "Estudios galdosianos". En *Las Américas Publishing Company*, New York, 1969, p. 77.

embargo, la imagen de la sociedad que Galdós muestra en sus novelas es recreada en un mundo de ficción.

Toda obra propone por lo menos dos líneas de reflexión: un concepto de la vida y uno de la literatura. En cuanto a lo primero, Galdós nos ofrece una visión de la sociedad española decadente de finales del siglo XIX. Su actitud es de desencanto ante la imposibilidad de resolver el problema del individuo frente a la sociedad. Esto se observa en las tres novelas elegidas para este estudio: *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884-85), las cuales reproducen la vida del individuo inmerso en el ambiente y en la sociedad que le rodea. “Galdós fue un autor muy fecundo y el mayor creador de individualidades y personajes dotados de simbolismo y registros diferentes que, enmarcados en la acerada crítica social, le llevó a convertirse en un autor profundamente realista al estilo de Zola, Tolstoi y Balzac”¹⁷. El realismo de Galdós adquiere matices diferentes a los de sus coetáneos que más adelante se esbozan.

En cuanto a lo literario, el autor profundiza en la individualidad del personaje, su deterioro físico y moral coincide con el desmoronamiento de la sociedad. Varios personajes están inspirados en seres reales, pero con distanciamiento entre el mundo real y el imaginario. Galdós inventa un mundo ficcional y quiere mostrar personajes originales, pero siempre, encubierta o intencionalmente, surge la intertextualidad: La figura, el recuerdo, de otros autores. Conocida es la influencia cervantina y shakespeariana en Galdós. También existe la de Molière y Perrault, esta última sólo mencionada por algunos críticos y que descubrimos en

¹⁷ Rosa Regás. “La vigencia de Galdós en el siglo XIX”. En *Isidora. Revista de estudios galdosianos*. Madrid, 2005, núm. 1, p. 5-6.

las novelas elegidas. La parodia es una de las características más destacadas del modernismo finisecular y a ella se adscribe Galdós, incluyendo la observación irónica que emplea en sus novelas contemporáneas.

Galdós manipula la visión objetiva que tiene de la realidad mediante la ironía (En el capítulo siguiente se aborda el concepto y función de la ironía). “La pretensión de objetividad y realismo en las novelas de Galdós es un intento de describir con exactitud no sólo las costumbres de la sociedad, sino las normas establecidas de percepción que funcionan en esa sociedad”¹⁸. La novela se concibe como instrumento para ensayar la relación entre ficción y realidad.

A partir de *La desheredada* (1881), Galdós experimenta una nueva manera de novelar, que los críticos llaman “moderna”. Habrá que distinguir entre modernización, modernismo y modernidad. La primera representa un conjunto de procesos tecnológicos, económicos y políticos asociados a la Revolución Industrial. El modernismo queda definido en el DRAE, segunda acepción, de la siguiente manera: “2. Movimiento artístico que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, que en la literatura se concreta en innovaciones lingüísticas, especialmente rítmicas, y en una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas”¹⁹. Por último, la modernidad trata de todo lo “que en cualquier tiempo se ha considerado

¹⁸ Diane F. Urey. *Galdós y la ironía del lenguaje*. Trad. Ana Sofía Ramírez. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, p. 13.

¹⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*. 22ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando las siglas DRAE).

contrapuesto a lo clásico”²⁰. El sentido de modernidad aplicado a Galdós define la ruptura que el escritor canario hace con los modelos narrativos “clásicos” que le anteceden (novela “idealista”). Esto lo equipara con la ruptura, también moderna, que hace Cervantes en el *Quijote* con las novelas de caballería.

Tal idea surge del texto de Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno*, que responde a dos afirmaciones del escritor: una declarada en el título y la otra, a Galdós como el primer novelista español, después de Cervantes. Ricardo Gullón analiza los modos de novelar empleados por Galdós con la finalidad de probar hasta qué punto se adelantó a su época.

No; ningún novelista español de su tiempo alcanza la grandeza de Galdós, a quien en rigor, dentro de las letras españolas, sólo se le puede parangonar con Cervantes. Es preciso buscar más arriba, mirar a lo alto, para encontrar aquellos con quienes en verdad se iguala: Balzac, Dickens, Dostoyevski. A Balzac le debe una idea interesante: el retorno de ciertos personajes que, como en *La comedia humana*, reaparecen de un libro a otro para producir la impresión de mundo propio y autosuficiente [...]”²¹

El escritor señala puntos de semejanza y diferencias entre los escritores citados y Galdós. En el caso de Balzac, la reaparición del personaje puesto en relación con otros ofrece mayores posibilidades, podemos mencionar a los siguientes: Felipe Centeno, Ido del Sagrario, don Manuel Pez y Rosalía de Bringas. Otro punto de coincidencia son los problemas económicos que padecen algunos personajes de las tres novelas que nos ocupan.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ricardo Gullón. *Galdós, novelista moderno*. Gredos, Madrid, 1973, p. 45.

Galdós junto a Dickens: “Tienen en común humor y ternura, y la facilidad para conseguir desenlaces imprevistos y plausibles”²². Ambos discernen el mundo infantil, pero, sostiene Gullón, que Galdós supera a Charles Dickens, porque Dickens tiende a lo neurótico, a crueldades poco convincentes, a exageraciones caricaturescas, y a toscos cambios de los personajes, no justificados por el desarrollo de la acción. En Dickens, los personajes son buenos, malos o pueden convertirse de unos a otros. Por ejemplo, Scrooge, protagonista de *Canción de Navidad* (1842), es reformado por medio de un sueño. En Galdós nadie puede prever lo que sucederá a los personajes como Amparo (en *Tormento*), Rosalía de Bringas (en *La de Bringas*) y José María Bueno de Guzmán (en *Lo prohibido*). Los personajes son transformados por los sucesos y Galdós es el espectador de su obra.

La comparación con Dostoievski es pertinente dado que ambos se interesan por sus personajes, pero con matices diferentes: “el ruso se interesa en personajes con problemas excepcionales, en tanto el español se preocupa por gente común, con problemas corrientes”²³. La mayoría de los personajes galdosianos actúan en función de pasiones elementales: amor, desamor, enojo, envidia... no quiere decir que los del ruso no funcionen ante ellas, pero siempre escindiéndose como ser moral y social. Finalmente, Ricardo Gullón afirma que el parentesco con Cervantes es evidente, como si Galdós quisiera declarar su admiración por el autor (este punto se aborda más adelante). Gullón no sólo precisa las influencias de algunos escritores en la obra de Galdós, además hace

²² *Ibid.*, p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 57.

ver los recursos innovadores en la novelística de Galdós como contribuciones a la literatura universal.

Posteriormente Germán Gullón reabre el tema de la modernidad de Galdós. Sostiene que al escritor le preocupa la modernidad estética, la forma, respecto a la sensibilidad, pero no en las técnicas compositivas. “La obra madura de Galdós, la escrita en los años ochenta, se sitúa en lo que debería denominarse el vértice de la modernidad de la red psicológica, y las mil posibilidades del carácter que con ella se puede atrapar, entender”²⁴. Germán Gullón sostiene que Galdós es un novelista moderno porque supo captar la diversidad de manifestaciones sociales, de voces, de personalidades, igualando a todas, en lo cual era plenamente cervantino.

Además de estas consideraciones sobre la modernidad en Galdós: adelantado a su época por sus modos de novelar, comparable con escritores realistas coetáneos, profundo al elaborar el carácter de los personajes, comprometido con la estética; se observa un compromiso e innovación estructural en sus novelas. No voy a ahondar en el tema, lo que cabe aclarar es que la modernidad representa una actitud frente al mundo en el que vive el escritor. “Así pues, lo moderno aparece como el último eslabón de la continuidad, la superación siempre activa de las diferentes etapas situadas en una misma línea evolutiva, y expresa por lo tanto una visión de la historia en la que se unen, oponen y entrecruzan paradójicamente la tradición y el progreso”²⁵. Ser moderno es un criterio de valorización.

²⁴ Germán Gullón. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Taurus, Madrid, 1992, p. 47-69.

²⁵ Gilbert Azam. *El modernismo desde dentro*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 13.

1.1. ACERCAMIENTO A LA INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad misma obedece a causas diferentes en cada momento, por lo que su investigación sigue ofreciendo pautas y caminos, todo lo diferentes que parezca, a la Teoría, la Crítica y la Literatura Comparada.

José Enrique Martínez Fernández²⁶

Julia Kristeva fue quien acuñó el término “intertextualidad” en los años sesenta y definió su función como el mecanismo de un texto²⁷ dentro de otro, por el cual se crea una especie de *collage*, es decir una obra sólo puede ser leída en relación con otros textos. Helena Beristáin define el intertexto o intertextualidad como un:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el *texto* analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece *estructuras* sintácticas o semántica comunes a cierto tipo de *discurso*), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación²⁸.

La intertextualidad es la incorporación de referencias que remiten a uno o varios textos anteriores y distintos del que se lee. Éstos le proveen a la primera una especie de tejido por el cual puede ser, no sólo leída, sino también estructurada. Es una intertextualidad porque “en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos”²⁹. Demetrio Estébanez

²⁶ José Enrique Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 197.

²⁷ Escribe Segre, citado por Martínez Fernández, el texto es “el tejido lingüístico de un discurso”, término entendido “como un producto pragmático que genera la dimensión comunicativa de los textos”. *Ibid.*, p. 17. Además el texto subyace a un discurso que manifieste coherencia y sentido.

²⁸ *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1995, p. 263.

²⁹ Julia Kristeva. *El texto de la novela*. Lumen, Barcelona, 1974, p. 15.

define el término intertextualidad como “la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.”³⁰. Se entiende por alusión textual, las formas en que los escritores hacen referencia o emplean textos conocidos que nos permiten reconocerlos. Por ejemplo, el siguiente fragmento del penúltimo capítulo de *Tormento* de Galdós:

—Adiós..., adiós..., que os divirtáis mucho..., que escribas, Agustín... Cierra, cierra la portezuela... Y no os estéis mucho por allá... Adiós..., buen viaje. Cuidado cómo dejas de escribir. Estaremos con muchísima pena mientras no sepamos... Adiós, adiós.

Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas³¹.

El narrador anuncia la llegada de otro libro que dará continuidad a la historia, no de los protagonistas que se van, sino la novela de Rosalía que se convierte en la protagonista de *La de Bringas*. La cita elegida alude al final de la primera parte del *Quijote de la Mancha*, que avisa sobre la tercera salida de don Quijote con lo que da inicio la segunda parte de la obra. “Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliás y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote”³².

Genette (1982) distingue tres tipos de relaciones intertextuales: la cita, que es sin duda la forma más explícita, puede aparecer con o sin referencia. El plagio

³⁰ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 570.

³¹ Benito Pérez Galdós. *Tormento*. Siglo XXI, México, 2000, p. 207. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando el título y la página).

³² Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha I*. Cátedra, Madrid, 1985, p. 595.

(copia no declarada, pero literal), menos explícita que la anterior. La alusión, menos literal, cuyo enunciado supone la percepción con otro al que remite.

Estébanez retoma la división que la crítica ha hecho entre los diversos tipos de relación intertextual: la *general* (textos de diversos autores), la *restringida* (entre textos de un mismo autor, como la aparición de personajes y temas comunes) y la *interna* o *autotextual* (relación de un texto consigo mismo). En las tres novelas elegidas de Galdós se percibe en mayor o menor magnitud estos tres tipos de intertextualidad que iremos analizando a lo largo de la tesis.

La intertextualidad no es nueva, se ha empleado desde la antigüedad, el fenómeno ha existido siempre, pero sí su descripción. En algunos textos se pueden encontrar mezclas de diferentes tipos. La dependencia de un texto con otros anteriores es variada y gradual, un grado alto de intertextualidad es la parodia. En un grado menor, puede contener fragmentos y alusiones textuales. Lo que hoy llamamos intertextualidad tiene sus precedentes en los conceptos de “influencia” y dialogismo de Bajtin. Helena Beristáin menciona que la teoría de las influencias:

se ha aplicado (mediante ‘el procedimiento de transformaciones orientadas, propio de la metodología comparada que procura establecer correlaciones entre los objetos semióticos’ —GREIMAS) a detectar aquellas obras de arte cuyo rastro es posible hallar en un texto, ya que en cada uno de ellos pueden existir ‘configuraciones discursivas’ cada una de las cuales abarca un conjunto de significaciones actualizadas en diferentes ‘recorridos figurativos’ [...]³³

No se niegan las influencias exteriores que una obra ha recibido, pero Martínez Fernández señala que el estudio “como proceso de causa a efecto descuidó las

³³ *Diccionario de retórica y poética...*, p. 264.

relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales, así como el papel del público en la formación del gusto y el hecho de que una obra literaria sea, ante todo, no un documento biográfico, sino una configuración estética”³⁴. El reflejo de un texto en otro es lo que la crítica tradicional trató de explicar con los conceptos de influencias o fuentes literarias. Ambos conceptos no establecen el tipo de relación entre el texto primero y el texto que lo incluye. De ahí surge la redefinición del concepto de influencia. No es lo mismo repetir las palabras de otro tal cual, que incluirlas en el propio texto con más o menos transformaciones.

En el caso de Bajtin (1981), su teoría sirvió de apoyo. La relación de voces propias y ajenas o enmarcadas y el lenguaje polifónico nos llega ideologizado de otros. En estas voces ajenas está el origen de intertextualidad. No obstante, Bajtin niega el dialogismo a los textos poéticos porque considera que el poeta integra cualquier tipo de disparidad de voces. A partir de Kristeva se extiende el concepto de intertextualidad: se incluye a los textos poéticos y a otros códigos (cine, pintura, televisión, música, etc.).

Para Roland Barthes, el texto es un espacio multi-dimensional en donde una variedad de escrituras se combinan y se confrontan. Toda escritura es una lectura de textos del pasado. El intertexto³⁵ es: “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”³⁶. Un concepto parecido al de Kristeva y Roland Barthes es el de Mercedes Bengoechea que la define como “la relación habida entre un texto y

³⁴ *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*... p. 51.

³⁵ Son los otros textos que en forma de citas y alusiones integran un texto determinado.

³⁶ Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI, México, 2007, p. 59.

otros que le preceden”³⁷. José Enrique Martínez Fernández la concibe como “las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado”³⁸. Hasta aquí, las definiciones son parecidas, sin embargo, no se precisa el tipo de relación que se debe considerar en la intertextualidad.

Genette sostiene que “todas las obras son hipertextuales, aunque el fenómeno intertextual o de copresencia sea más evidente en unas obras que otras”³⁹. En este sentido en las obras están presentes los efectos de la *transtextualidad o trascendencia textual* (relación manifiesta o secreta con otros textos), incluye todo tipo de posibles relaciones entre textos. Distingue cinco formas de relaciones transtextuales.

1. *Intertextualidad* (la copresencia de textos o evocaciones de hipotextos). A partir de las lecturas de las narraciones seleccionadas o hipertextos (transformaciones de otros textos) se determinan los hipotextos básicos (textos anteriores) que la mayoría de los escritores emplean para estructurar sus novelas. Dentro de ella distingue tres tipos ya mencionadas (la cita, el plagio y la alusión).
2. *Paratextualidad* consiste en la relación, más o menos explícita, que una obra literaria mantiene con la variedad de textos que le procuran un entorno determinado. Para Genette, el paratexto incluye todo tipo de señales: título, subtítulo, prólogos, epílogos, prefacios, notas de todo tipo, epígrafes,

³⁷ Mercedes Bengoechea Bartolomé. *Intertextuality/intertextualidad*. Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, p. 1.

³⁸ José Enrique Martínez Fernández. *Op. cit.*, p. 74.

³⁹ Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.

ilustraciones... En este sentido, el lector tiene que estar alerta para reconocerlos.

3. *Metatextualidad* consiste en “la relación —generalmente denominada ‘comentario’— que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.
4. *Hipertextualidad* definida como toda relación que une un texto B, llamado hipertexto⁴⁰ a un texto anterior A, denominado hipotexto. La subversión puede ser simple o compleja. Por ejemplo, Galdós retoma el argumento de “La Cenicienta” para construir *Tormento*, al hacerlo se inspira en el cuento y el tema del hipotexto pero lo transforma, equivale a decir lo mismo pero de otra manera. Genette hace una diferencia entre transformación e imitación, la segunda significa decir otra cosa de manera parecida.
5. *Architextualidad* es la relación paratextual: títulos y subtítulos que acompañan al título en la cubierta. Estas cinco relaciones de transtextualidad no pueden considerarse como panaceas. El mismo Genette sostiene que la architextualidad genérica se conforma por lo general históricamente por medio de la imitación, es decir, de hipertextualidades. A su vez, este texto engloba ciertos géneros como el pastiche, la parodia, el travestimiento, etc.

Para Genette, todas las obras en algún grado evocan a otra, en este sentido todas las obras son hipertextuales. Martínez Fernández subraya:

que a partir de los *Palimpsestos* (1982) de Genette cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo “*dejà dit*”)

⁴⁰ Es un texto en segundo grado o derivado de otro texto preexistente.

de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos, en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de extenso y vago en sus primeras formulaciones⁴¹.

Martínez Fernández sostiene que no se trata de buscar las influencias de autor a autor o de obra a obra, sino el fenómeno de la recepción, que implica: autor, obra y público. En el caso de Galdós la recepción inmediata de las novelas la observamos en los usos de la ironía y la parodia. Otro aspecto importante de su estudio es la deconstrucción, que concibe como huella (ya mencionada por Genette). “Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de lecturas. La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del ‘para luego’ de la huella, que abre el texto a la infinidad de relaciones textuales”⁴². Nos encontramos pues entre un diálogo de libros, un juego inacabado.

Martínez Fernández advierte de la importancia de seguir con fidelidad el texto determinado y afirma que “la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos”⁴³. Se podría decir que intertextualidad es cualquier alusión

⁴¹ José Enrique Martínez Fernández. *Op. cit.*, p. 63.

⁴² *Ibid.*, p. 70.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

a otros textos u objetos del pasado en un texto establecido. O bien, auto-referencias, plagios propios, citas propias, etc. En el caso de Galdós, recurre a la intratextualidad al repetir personajes en sus diferentes novelas. Martínez Fernández opina que la intratextualidad es una forma de dar coherencia al conjunto textual para lograr un verdadero “tejido”. Parafraseando a Martínez, se podría decir, que las fórmulas propias de Galdós se convierten en sus modelos constantes y sus textos trascienden en otros posteriores de él mismo.

Sin embargo, Galdós reelabora o perfecciona sus fórmulas con la intención de orientar la lectura de su obra. La reescritura es un ejercicio intratextual porque quedan huellas de reconocimiento. Por ejemplo, Rosalía de Bringas y Francisco Bringas aparecen en *Tormento* y continúan en la siguiente novela, *La de Bringas*. Ido del Sagrario desaparece en la segunda, pero reaparece en *Lo prohibido*.

El intento de renovación lleva a Galdós a buscar en una serie de textos algunos elementos para construir sus novelas, resucitándolos e incorporándolos en su narrativa. Por ejemplo, la alusión al *Quijote* y otros escritores es un recurso intertextual que adquiere importancia en la construcción de las tres novelas estudiadas de Galdós. La intertextualidad se puede percibir en los personajes, o en el argumento, o bien, en los temas. Diane F. Urey escribe:

Las novelas de Benito Pérez Galdós reflejan la influencia de Cervantes, de los autores ingleses de los siglos XVIII y XIX, de los románticos franceses, de Balzac, Flaubert, Zola, Dostoievsky, Tolstoy y de otros muchos. Galdós refinó las técnicas narrativas que aprendió de sus novelas, y en algunos aspectos sus originales adaptaciones del género fueron más avanzadas que las de cualquier otro autor europeo contemporáneo⁴⁴.

⁴⁴ Diane F. Urey. *Galdós y la ironía del lenguaje...*, p. 11.

Es de esperarse la deuda de Galdós con Cervantes y con otros escritores a los cuales admiraba como Perrault, Molière y Shakespeare. Francisco Caudet sostiene que Galdós se aproxima a la dialéctica de los espacios urbanos de Stendhal, Balzac y Zola en *La desheredada* y *El amigo Manso*⁴⁵. No se aborda la relación con Balzac⁴⁶, ni con Dostoievski⁴⁷ porque parecen más próximos a otras novelas que a las elegidas, cabe mencionar que Balzac ha logrado retratar a su país y su época en la *Comedia humana* repitiendo personajes en sus novelas, recurso que después emplearía Galdós en la mayoría de las suyas. A continuación se exponen los recursos que emplea Galdós para crear sus novelas.

1.1.1. FOLLETÍN, COSTUMBRISMO Y ROMANTICISMO EN LOS RELATOS GALDOSIANOS

Galdós satiriza las novelas de folletín⁴⁸ porque todas están hechas con los mismos ingredientes: “Traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureolas, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios,

⁴⁵ Véase Francisco Caudet. “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”. En *La novela española de los siglos XIX y XX*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2002.

⁴⁶ Ignacio Javier López sostiene que Galdós, igual que Balzac en *La piel de zapa*, repite el mismo proceso de preguntas y respuestas con idéntico propósito melodramático en algunos párrafos de *La desheredada*. Véase “*La desheredada de Galdós*” y *la novela de su tiempo*. En *Realismo y ficción*. PPU, Barcelona, 1989, p. 175-215.

⁴⁷ Mercedes López Baralt en su artículo: “Galdós y Dostoievski: una mirada intertextual al problema del doble”. En *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canarias, Las Palmas, 2000, p. 431-440. Compara *El idiota* y *Realidad* y divide su estudio en 9 puntos: 1. El caso de un “santo” laico. 2. La posible locura del protagonista. 3. El doble masculino. 4. El doble femenino. 5. Una muerte violenta. 6. Rasgos comunes de Myshkin y Orozco. 7. El fracaso del protagonista. 8. El final. 9. La ambigüedad de la propuesta novelesca. Concluye que en el abrazo final que cierra tanto *El idiota* como *Realidad* operan dos elementos redentores: la noción dostoeievskiana del doble y la santidad laica.

⁴⁸ La palabra *folletín*, que en sus inicios se empleaba simplemente para referirse a cualquier colaboración de tipo literario y que se publicaba en la parte inferior de los periódicos, terminó aplicándose también a la novela.

extremos de amor y odio [...]. Y estas máquinas se forjan con asombrosa facilidad por cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié”⁴⁹. Galdós no las considera representativas de lo que está ocurriendo, porque dejan al margen a la clase media.

Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias⁵⁰.

Galdós es defensor del pensamiento liberal, es decir, partidario de las ideas progresistas, y, como tal, propone una novela de tema urbano que encuentra en Madrid. La filosofía liberal cree que las clases populares son las culpables (sugestionadas del absolutismo y la religión supersticiosa) del atraso español. La mentalidad progresista se percibe en las novelas elegidas y en los escritos de Galdós. En el artículo del 12 de noviembre de 1865 publicado en *La nación*, se menciona el surgimiento de la clase media, que convive con las tradicionales: “la rancia y apergaminada aristocracia” y la importancia del dinero. Galdós se muestra partidario de una transformación social, conducida por la razón, la justicia y el respeto a los derechos humanos, que termine con el orden establecido por la arcaica tradición. “No hay tradiciones tan arraigadas que puedan tomar impunemente el calificativo de *necesarias*, porque expuestas están a ser condenadas por una sentencia que no se inspira en la Historia, ni sigue el criterio

⁴⁹ “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”. En *Revista de España*, XV, 1870.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 323.

estrecho de la costumbre, sino que condena o absuelve inspirada por la razón y justificada por el derecho”. Galdós critica la costumbre española por continuar con cierta inmovilidad social.

Se observa la presencia de elementos propios del folletín en algunas novelas galdosianas. Un ejemplo lo encontramos en *Tormento*. Un relato melodramático que transcurre por las vertientes propias del folletín. Sin embargo, lo subvierte: exagera los tipos y los sentimientos, introduce capítulos con suspensión del hilo narrativo, contrasta personajes débiles y amables con los poderosos, abusa de sobrenombre en ciertos personajes (Tormento, Thiers, Aristóteles, etc.). En *Tormento* se mantiene la intriga y la demora de la narración de ciertos hechos (en el siguiente capítulo se analizará la presencia del folletín en dicha novela). Galdós participa de una técnica folletinesca, pero con salvedades.

Toda una generación realista de novelistas de primera fila, Galdós, Valera o Pereda, entre otros, se formaron leyendo folletines, ninguno de ellos lo niega. Muchos aspectos de sus novelas reflejan cierta técnica: la tendencia a complicar los argumentos, algunos finales de capítulos, el anticlericalismo de un sector de novelas realistas⁵¹.

Consideremos el esquema válido para una gran parte de la novela popular o de folletín, que propone Antonio Salvador Plans⁵²:

- a) Conflicto previo — Requerimiento del héroe — Lucha — Final feliz.
- b) Idilio previo — Conflicto planteado — Requerimiento del héroe — Lucha — Final feliz.
- c) La búsqueda itinerante de aventuras — fin de la aventura.

⁵¹ Pilar Aparici e Isabel Gimeno (eds). *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*. Anthropos, Barcelona, 2003, p. 9.

⁵² Baroja y la novela de folletín. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.

Veamos algunas de las características del folletín señaladas por Plans y sus diferencias con las tres novelas de Galdós:

1. Títulos sugestivos o melodramáticos. Cuando los mismos autores se percatan del abuso de ellos, lo ironizan por medio de la parodia. Galdós también concede importancia a los títulos, ejemplos, las tres novelas elegidas para nuestro estudio, aunque con carácter diferente al folletín: *Lo prohibido* es la vertiginosa degradación del personaje, que carece de carácter y muere de forma extraña.
2. El protagonista folletinesco. Un héroe excepcional, dedicado a su trabajo y ajeno a todo contacto físico con la mujer. El protagonista de *Lo prohibido* dista del folletinesco. En *Lo prohibido*, José María proclama no ser héroe y se deja llevar por las pasiones.
3. El diálogo y la acción. Elementos primordiales para agradar al público, que aprovecha Galdós en sus novelas, pero los folletinistas tratan de evitar las descripciones, siendo elemento esencial en la novelística galdosiana.
4. Verosimilitud. “Uno de los defectos que se le achacan constantemente a la novela popular es su escasa verosimilitud”⁵³. El anacronismo es habitual en los autores de novelas históricas, que se limitan a describir la época con meras pinceladas. El final feliz está obligado en este tipo de obras. Los finales de *Lo prohibido* y *La de Bringas* son trágicos. En *Tormento*, el final feliz es similar al folletinesco, pero los elementos paródicos la distancian del folletín. Galdós se adentra en sus personajes a diferencia de los folletinescos que por responder a un ritmo externo, impide el estudio

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

detenido de los mismos, por tanto, no ofrecen descripción de su carácter psicológico.

No olvidemos que una de las directrices del folletín es la atención al público femenino. “El lugar de nacimiento de los protagonistas es también un elemento a tener en cuenta. Si el autor es de fama nacional lo más normal es que haga nacer a sus personajes en Madrid, en Cádiz, como Federico de la Vega en su *Paulina* o en Granada como doña Antonia Opisso, la autora de *Por qué lloran los santos*”⁵⁴. Otro elemento es el origen social de los protagonistas: ambos deben pertenecer al mismo nivel social.

La crítica ha estudiado los posibles contactos entre Galdós y Wenceslao Ayguals de Izco (Francisco Ynduráin, Juan Ignacio Ferreras, Brian J. Dendle, Leonardo Romero Tobar, Rubén Benítez). Uno de ellos es el texto, *desequilibrado*, de Ayguals con la creación del personaje Ido del Sagrario que confunde ficción folletinesca y realidad (se analizará en el siguiente capítulo). En lo social:

Fortunata y Jacinta parodia en cierto aspecto los folletines de Ayguals u otros similares, como el *Quijote* parodia la novela de caballerías. La relación entre la joven proletaria y el marqués, propia de las novelas de Ayguals, se convierte en la relación entre Fortunata y el rico Juanito. Pero Ayguals propone el ascenso del personaje a la nobleza; Galdós, en cambio advierte la contradicción dialéctica entre la burguesía y las clases bajas⁵⁵.

⁵⁴ Miguel Galindo. “Breves notas sobre el periodismo y el folletín en la prensa castellanense del XIX”. En *Boletín de la sociedad castellanense de cultura*, Castellón de la Plata, t. XLVI, vol. II, 1970, p. 191.

⁵⁵ Rubén Benítez. *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979, p. 4.

En este sentido, en *Tormento* tampoco se propone el ascenso de la protagonista para unirse a Caballero, ni en *Lo prohibido* se impide el matrimonio entre Camila y Constantino.

Ferreras afirma que el folletinista Ayguals de Izco ha sido considerado como “el más importante escritor de este tipo de literatura”⁵⁶, capaz de escribir literariamente. Su novela *María, la hija de un jornalero* se considera el folletín de más éxito en España. Algunos de los rasgos característicos son: personajes maniqueos, acción rápida, misterio e intriga, melodrama y sentimentalismo. Para Ayguals, la novela tiene una triple función: política, moral y de entretenimiento. “Lo histórico es un elemento importante en la novela por entregas; se cultiva con profusión la novela histórica. Los personajes novelescos vivirán, como más tarde en los *Episodios nacionales* de Galdós, la historia contemporánea o inmediatamente anterior de sus autores; algunas veces, también, la historia más lejana”⁵⁷. En cuanto a la lección moral, Ayguals insiste en una idea reformista, pero siempre nos propone no faltar a las leyes del decoro, una actitud ambigua.

Francisco Ynduráin reconoce cierta distancia entre Galdós y un Ayguals de Izco: “Ayguals maneja un lenguaje defectuoso, lleno de lugares comunes o ridículamente culturizados. Las motivaciones de personajes y la contextura de éstos no tienen visos de verosimilitud y, lo que es peor, resulta una psicología necia e incoherente. Ciertamente que tiene un fondo histórico, que propone un mensaje de redención social, [...]”⁵⁸. Esto se debe a que Ayguals conoce de la

⁵⁶ Juan Ignacio Ferreras. *La novela en el siglo XIX*. Taurus, Madrid, 1987, p. 121.

⁵⁷ Brigitte Magnien y Pilar Bellido (eds). *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Anthropos, Barcelona, 1995, p. 17.

⁵⁸ Francisco Ynduráin. *Galdós entre la novela y el folletín*. Taurus, Madrid, 1970, p. 69.

poca exigencia de los lectores. Sin embargo, Galdós apela a que la novela sea de gran valor estético como se verá en el siguiente capítulo. Emplea elementos del folletín, primordialmente en *Tormento*, pero los subvierte.

Cabe mencionar que otro de los recursos de Galdós es la observación de la realidad, cuyo antecedente inmediato fue el *costumbrismo*. Montesinos⁵⁹ y Ferreras sostienen que el costumbrismo influye de una manera o de otra no solamente en el periodismo, sino también en la novela.

Ferreras entiende por costumbrismo “la expresión literaria descriptiva e inmovilizadora de la realidad, por oposición científica, que totaliza al nivel conceptual, o por oposición también a la descripción dialéctica de la realidad, caso de la novela”⁶⁰. El costumbrismo se preocupa de la observación de una *realidad*, que va a ser luego la de la gran novela del siglo XIX. Su importancia como educador de la sensibilidad y del gusto de novelistas y público es considerable.

El costumbrismo con su observación directa de los tipos y escenas y su estilo cada vez más realista culmina en la obra casi naturalista de Pereda. Galdós también tiene mucho de costumbrismo en los retratos de personajes, semejantes a los tipos o “fisiologías” anteriores. Las descripciones de Pardo Bazán y especialmente de Blasco Ibáñez en sus novelas valencianas toman su procedimiento de las escenas mencionadas. En efecto, el costumbrismo contribuye mucho a la novela naturalista⁶¹.

Galdós emplea la descripción de ambientes y sufre las influencias tanto de Mesonero Romanos, de Larra, como de Pereda. Las novelas de la mayoría de los escritores realistas terminan siempre por el regreso a la tierra natal, a las raíces de

⁵⁹ Véase José F. Montesinos. *Costumbrismo y novela*. 3ª ed. Castalia, Madrid, 1972.

⁶⁰ Juan Ignacio Ferreras. *Op.cit.*, p. 42.

⁶¹ Walter T. Pattison. *El naturalismo español*. Gredos, Madrid, 1965, p. 29.

los valores de la identidad. Tienden a ser regionalistas: Santander está presente en Pereda; Asturias, en Palacio Valdés; Andalucía, en Juan Valera; Valencia, en Blasco Ibáñez; Galicia en Pardo Bazán; el País Vasco, en Trueba; Madrid en Galdós, que sin ser madrileño, sus novelas contemporáneas nos remiten a ese ambiente.

La presencia del romanticismo en la novela de Galdós bien para censurarlo o parodiarlo es un elemento caracterizador. Por ejemplo, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, emblema romántico que pervive en algunas de sus novelas. *La de Bringas* y *Lo prohibido* giran en torno al papel de las mujeres en sus relaciones amorosas y sus consecuencias económicas y sociales. La seducción del don Juan se percibe en dos figuras masculinas: Manuel Pez (*La de Bringas*) y José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*). Ambos seductores acumulan rasgos negativos, uno conserva la frialdad del burlador y el otro atraviesa una enfermedad que le agota física y emocionalmente hasta la muerte. La figura del don Juan se analizará en el capítulo cuatro.

En ocasiones, Galdós subvierte algunas de las características del romanticismo. Por ejemplo, el supuesto suicidio de la protagonista de *Tormento*, no es físico sino moral, pues termina en una farsa. Otro elemento es la descripción del paisaje melancólico del “cenotafio” que aparece en *La de Bringas*. No obstante el romanticismo arquetípico que emplea Galdós, siempre lleva en mayor o menor intensidad un tono irónico. Estos y otros elementos se analizarán en el siguiente capítulo.

1.1.2. NATURALISMO ESPAÑOL

El naturalismo intenta explicar al hombre por su fisiología y comportamiento humano como producto de aquella sociedad. “Se entendía por naturalismo la visión de los aspectos más sórdidos de la vida y una expresión cruda de esa sordidez, como antes había ocurrido con el realismo desde la esfera del conservadurismo”⁶². Cabe mencionar que el naturalismo francés es ateo y el español nunca llegó a serlo.

Emilia Pardo Bazán fue una de las escritoras españolas más eminentes del siglo XIX. Una de sus mayores contribuciones fue el hecho de reflexionar sobre el movimiento literario conocido como naturalismo en España, iniciando un gran debate sobre el tema. Defiende el francés, pero se declara “realista a la española”, es decir, un realismo atemperado, dulcificado. La propuesta de Pardo Bazán, frente a los modelos de moda, es ecléctica: “la novela española será realista como la inglesa y romántica como la francesa: de ésta tomará el gusto por la fantasía y la idealización, de aquélla el costumbrismo social e histórico”⁶³.

Sostiene Zavala⁶⁴ que a partir de *L' Assomoir* (1877) de Émile Zola⁶⁵, se recibieron novelas de Galdós, Clarín y Pardo Bazán como expresiones del naturalismo. Además, esta generación de narradores oscila entre el realismo y el

⁶² Francisco Ayala. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Aguilar, Madrid, 1972, p. 404.

⁶³ Emilia Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 49.

⁶⁴ Véase Iris M. Zavala. “Romanticismo y Realismo”. En *Historia y Crítica de la literatura española*. Francisco Rico (ed.). Editorial Crítica, Barcelona, 1982, vol. 5.

⁶⁵ Comte, Darwin y Taine son los tres hombres que sustentan la doctrina del autor, además de una guía metodológica de Claude Bernard. Del positivismo de Comte proceden las posibilidades de la ciencia, por lo que propugna por una *novela científica*. Del darwinismo toma Zola la visión del determinismo genético y ambiental y la concepción de la organización familiar y social. De Bernard toma el término “experimental”.

naturalismo, que empieza a desarrollarse a partir de *La desheredada* (1881) de Galdós. Es innegable el influjo del naturalismo en la narrativa de Galdós, sin embargo, éste se ve atemperado por algunas características propias del escritor. Por ejemplo: el humor cervantino, la parodia, la ironía, etc.

Isabel Román expone que los llamados “naturalistas” españoles retoman ciertos elementos de las teorías de Zola, e incluso, se llega a confundir realismo y naturalismo en España por el “fluir de determinados elementos naturalistas en obras o autores concretos, sin que llegue nunca a adquirir la consistencia de una escuela literaria”⁶⁶.

Algunos escritores españoles presentan los problemas religiosos, en el caso de Galdós, no desde el punto de vista doctrinal y dogmático, sino desde el punto de vista político-social. No atacan la religión, sino la simulación de la vida religiosa, “la hipocresía, la utilización de la religión por las fuerzas inmovilistas. [...] La novela liberal reivindica a las minorías oprimidas. La educación es considerada como el fundamento incondicional para edificar una nueva España”⁶⁷.

Había un realismo literario español, anterior a las doctrinas del realismo francés e independiente de ellas. “Por eso mismo sostiene Galdós que ‘nuestro arte de naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico, responde mejor que el francés a la verdad *humana*’; por eso mismo habla de ‘la realidad de

⁶⁶ Isabel Román Gutiérrez. *Historia interna de la novela española del siglo XIX. La novela realista II*. Alfar, Sevilla, 1988, p. 20.

⁶⁷ Juan Oleza. *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Laia, Barcelona, 1984, p. 23.

la Naturaleza y del *alma*', conjunción copulativa que tácitamente rechaza el mismo materialista zolesco"⁶⁸. Según Zola:

El novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. Se trata casi siempre de una experiencia 'por ver' como la llama Bernard⁶⁹.

Con *La desheredada* (1881) se inicia la influencia naturalista, aunque sin el trasfondo ideológico de Zola. Isabel Román sostiene que los elementos temáticos en dicha novela son indiscutibles: "determinismo ambiental y hereditario, científicismo, leyes fisiológicas, degradación moral, social y física, transcripción del lenguaje popular, descripción típicamente naturalista..."⁷⁰ Abandona un poco el simbolismo utilizado en novelas anteriores, como en *Doña Perfecta*, por citar alguna. El naturalismo francés tendió a ser un documento humano de denuncia social, el español, además tiende a la moralización, por lo que Galdós hunde sus raíces en el clásico realismo hispánico.

Zola presenta los estratos más miserables de la sociedad, uno de sus temas es el amor degradante. El personaje es derrotado en sus impulsos por lograr sus objetivos, imposibilitado ante la deformidad del mundo y sin ningún aliciente. Los personajes de Zola que no se someten a los deseos y las pulsiones son señalados

⁶⁸ *Ibid.*, p. 968.

⁶⁹ Emile Zola. *El naturalismo*. Trad. Jaume Fuster. Península, Barcelona, 1972, p. 34.

⁷⁰ Isabel Román Gutiérrez. *Op. cit.*, p. 117.

de rígidos y miserables. Pero aquellos que se dejan llevar por tales deseos terminan por ceder a la corrupción circundante.

Zola cree que el individuo se resiste al bien. En *Germinal* intenta demostrar que la colectividad es la auténtica portadora del ideal, esa forma (la cuestión del bien y el mal) pasa por un trabajo liberado de la servidumbre y de la corrupción que la injusticia social impone a los seres humanos.

Galdós emplea algunos elementos del naturalismo en *La desheredada* (1881) y *Lo prohibido*. Isidora Rufete llega de provincia a Madrid con la ilusión de heredar el marquesado y conquistar la capital, pero es desterrada de sus sueños y cae en la prostitución. En *Lo prohibido*, José María Bueno de Guzmán también llega a Madrid; a diferencia de Isidora, recibe una herencia, se instala cómodamente en la urbe, pero el final de ambas novelas es trágico. Los elementos temáticos, que establece Isabel Román, son evidentes en ambas obras. Éstas responden a la estética naturalista, por vivir a la moda, pero con salvedades. A propósito del tema, Sadi Lakhdari sostiene:

Se trata de una obra escrita en pleno apogeo del naturalismo en Francia y en España (1884–1885), pero sin embargo no respeta los planteamientos teóricos enunciados por Zola, en particular en lo que se refiere a la concepción del sujeto que no es el sujeto racional del saber, sino el sujeto del deseo, tal como lo muestra el análisis del personaje principal que es al mismo tiempo el narrador, José María Bueno de Guzmán⁷¹.

⁷¹ Sadi Lakhdari. "La escritura de la modernidad en *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós". En *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2004, p. 414.

Algunos críticos como Montesinos y Casaldueiro opinan que existen rasgos naturalistas⁷² en *Lo prohibido*, sin embargo, la actitud de Galdós frente a dicho movimiento es de reticencia, dado que su enfoque no es ortodoxo y tiende a la moralización⁷³. Sin embargo, no puede negarse el apoyo de la ciencia en esta novela. Por ejemplo: las descripciones de enfermedades fisiológicas y psicológicas hereditarias que padecen los personajes de la familia Bueno de Guzmán.

En *Tormento* y *La de Bringas* domina la tendencia naturalista en la crudeza de algunos cuadros de miseria y el intento de explicar el vicio como resultado de esta miseria y en *Lo prohibido*, como consecuencia de la herencia o taras fisiológicas. Es evidente que Galdós se ve influenciado por el ambiente artístico europeo, lo que le permitió aprovechar los puntos de vista y la técnica de Balzac⁷⁴, Dickens o Zola y modelar su actitud artística, dentro de cauces personales. Es cierto que su preocupación por los valores místicos, éticos y religiosos son característicos de la cultura española y que se encuentran también en la novela rusa del siglo XIX. Su actitud personal se integra en las corrientes del realismo literario europeo. Por otra parte, el arte de Galdós trasciende los supuestos comunes de la escuela realista y se sumerge cada vez más en la profundidad de la criatura humana, descubriendo así la conciencia individual.

⁷² La crítica ha tratado de distinguir entre el historicismo galdosiano y el determinismo zolaesco. Ricardo Gullón prefiere hablar de “acentuación del realismo” no de naturalismo. Véase Ricardo Gullón. *Galdós, novelista moderno*.

⁷³ El DRAE proporciona dos definiciones de moralizar: “1. Tr. Reformar las malas costumbres enseñando las buenas. 2. Intr. Discurrir sobre un asunto con aplicación a la enseñanza de las buenas costumbres”.

⁷⁴ Tanto Galdós como Balzac suelen interpolar en sus novelas reflexiones morales. Por ejemplo, el fracaso de la sociedad, la hipocresía religiosa, el egoísmo humano, etc. No tienen fe en la política como regeneradora de la sociedad. A través de su obra Galdós se enriquece con preocupaciones sociales, producto de la inquietud metafísica tan bien plasmada igualmente en Balzac. En Galdós encontramos otra *Comedia humana*, de la complejidad y categoría de la de Balzac.

1.1.3. CERVANTISMO GALDOSIANO

La crítica ha señalado la influencia de Cervantes en el quehacer literario de Galdós por las continuas alusiones a los personajes del *Quijote*, por la reproducción de frases literales de la novela y por las analogías que establece en la creación de los personajes. “La influencia de Cervantes es palpable por dondequiera que se enfoque la obra de Galdós, desde giros de lenguaje copiados *verbatim*, o transformados ligeramente, a una concepción de la novela que incluye la división en capítulos, el conflicto entre realidad e ilusión, el uso del humor, de la locura, y así de un sinfín de elementos técnicos y morales”⁷⁵. Gustavo Correa, Francisco Ayala, Ricardo Gullón y otros críticos advierten que la influencia decisiva en Galdós es Cervantes.

Galdós interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales, pues quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad; que los delirios de grandeza sean reemplazados por el trabajo paciente; que el amor a la gloria y el heroísmo dejen su lugar a la disciplina, al servicio de la sociedad; que en lugar de pensar en Dulcineas se piense en las necesidades cotidianas⁷⁶.

Ignacio Elizalde afirma que Galdós sitúa a Cervantes “junto a las celebridades que más admira: Shakespeare, Dante, Goethe —por este orden—, pero proclama que fue Cervantes el más universalmente reconocido y más rápidamente consagrado, aunque los españoles no se dieron cuenta”⁷⁷.

⁷⁵ José Schraibman. “Los estilos de Galdós”. En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, p. 579.

⁷⁶ Joaquín Casaldueiro. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 2ª ed. Gredos, Madrid, 1961, p. 71.

⁷⁷ Ignacio Elizalde. *Pérez Galdós y su novelística*. 2ª ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, p. 239.

La afinidad se basa, según Ricardo Gullón en el modo de presentar y mover personajes, la integración de lo real y ficticio, la cordura y la locura, la ironía y el lenguaje.

Un ejemplo quijotesco puede ser el personaje de Ido del Sagrario, además de otros que aparecen a lo largo de su novelística. Es sobre todo de notar, según la afirmación de Rodolfo Cardona⁷⁸, la persistencia en la obra de Galdós de la voz de Cervantes. Para Yvan Lissorgues, el *Quijote* es un modelo a imitar en sus procesos narrativos, en lo humorístico e incluso en su reelaboración imaginativa de los datos proporcionados por la realidad⁷⁹.

Rubén Benítez piensa, “que el uso de la *intertextualidad* diferencia a Galdós de todos los realistas europeos, con la excepción quizá de Flaubert, y lo acerca en cambio a manifestaciones de la narrativa moderna de Europa, España e Hispanoamérica”⁸⁰. El autor no se libera por completo de los resabios cervantinos, folletinescos, románticos, naturalistas y del propósito de hacer de la novela un fiel reflejo de la sociedad y al mismo tiempo una obra de ficción.

El VIII Congreso galdosiano dedica una sección a la relación entre Galdós y Cervantes quedando comprobada la referencia a don Quijote. El final de algunas novelas puede relacionarse con el del *Quijote de la Mancha*. Otra de las filiaciones es la parodia que en ocasiones emplea en la construcción de sus personajes, las alusiones a lugares o personajes desequilibrados.

⁷⁸ En “Un olvidado texto de Galdós”. En *Anales galdosianos*, año III, 1968, p. 151.

⁷⁹ Yvan Lissorgues. “Hacia una estética de la novela realista”. En Paul Aubert (ed). *La novela en España: siglos XIX - XX*. Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2001, p. 57.

⁸⁰ Rubén Benítez. *Cervantes en Galdós*. Universidad de Murcia, Murcia, 1990, p. 17.

1.1.4. GALDÓS Y ALGUNOS DE SUS COLEGAS PROSISTAS: BALZAC, FLAUBERT, TOLSTOI Y DOSTOIEVSKI

Los personajes de las novelas españolas aspiran a la quimera de la autonomía con una pasión que no puede dejar de respetarse, aunque su fracaso no sorprenda a nadie. El fracaso de los sueños más nobles es percibido como la ley ineludible de la vida humana, precisamente porque la imposibilidad de su realización está, por así decirlo, planteada de antemano y porque los protagonistas conservan en el ridículo de su caída toda la grandeza de sus ambiciones⁸¹.

Los escritores españoles imaginan, cada uno a su manera, personajes arraigados en su medio, cercenados entre su imperfección y sus anhelos. Cuidan los detalles históricos y sociales, e intentan avalar la verdad de los diálogos y captar lectores. Thomas Pavel sostiene que los escritores del XIX están obligados a resaltar los defectos de los personajes y a su vez, retratar una imagen positiva de los mismos para ganarse la simpatía de los lectores.

Los autores muestran interés por los detalles del ambiente que rodean al personaje y por su experiencia interna del mundo. A la mayoría les inquieta la relación entre el individuo y el medio social.

Para Balzac, las personas son producto de su ambiente; asume el papel de autor omnisciente al margen de los acontecimientos narrados, de su explicación teórica y de su conversación con sus lectores acerca de lo social y moral de los sucesos presentados. *La comedia humana* es una recopilación de tipos sociales y

⁸¹ Thomas Pavel. *Presentar la existencia. El pensamiento de la novela*. Trad. David Roas Deus. Crítica, Barcelona, 2005, p. 330.

de comportamientos. Sus personajes están dotados de una especialización profesional.

Nacidos en una sociedad que desconfía de la fuerza y de la originalidad, esos personajes se encuentran ante una elección cuyas consecuencias no siempre sospechan: son libres de dedicar toda su energía a cualquier gran empresa sin que las tentaciones del mundo circundante los aparten de su camino, pero también son libres de extraviar esa energía poniéndola al servicio de los deseos generados por tales tentaciones y de malgastar así la superioridad innata de su talento⁸².

Los personajes de Balzac tienen la libertad de escoger entre el bien y el mal. Probablemente los tipos extraordinarios de Balzac son dignos de ejemplo en una sociedad mediocre. Su personalidad está determinada por su clase social y su formación que proviene de sus raíces en la infancia, por sus rasgos físicos y su capacidad de elección.

En el caso de Flaubert, las descripciones del autor comunican al lector el conocimiento del medio en el que se desarrolla la acción y también hacen comprender los sentimientos que ese medio causa en los personajes. Un ejemplo se percibe en *Emma Bovary*: los personajes no son modelos de comportamiento, con la intención de disminuir la distancia con el lector. Emma anhela vivir un amor verdadero como muchas lectoras que viven frustradas ante un matrimonio arreglado. En su obra, el mundo está determinado. Por una parte, mantiene prisioneros a los individuos que lo habitan y por otra, la existencia de esos individuos se aniquila al perseguir objetivos inútiles. La evolución de sus personajes los conduce a la *deformación* y a la aceptación de su propia

⁸² *Ibid.*, p. 233.

decadencia, por las aspiraciones individuales y las exigencias morales de la sociedad. “Así, Emma Bovary, tras creer durante cierto tiempo en la posibilidad de evadirse de la prisión conyugal para vivir el verdadero amor, comprende que el adulterio —con todo su acompañamiento de mentiras, compromisos e irregularidades financieras— es el único consuelo que le queda”⁸³. Emma Bovary escapa de la tristeza del mundo que le rodea mediante la creación de un universo imaginario.

En *Madame Bovary* (1856) se percibe la ironía, la tristeza y un cierto antiidealismo⁸⁴. Existen semejanzas entre Emma Bovary y Rosalía de Bringas, cuando ambas, arruinadas, acuden a sus amantes, Rodolfo y Pez, respectivamente, para pedirles dinero prestado y saldar sus deudas. Ellos se niegan a prestarles el dinero porque argumentan que no tienen. Rodolfo le contesta a Emma Bovary: “—No los tengo, querida señora mía. No mentía. Si los hubiera tenido seguramente se los habría dado, aunque generalmente sea desagradable hacer tan bellas acciones, pues de todas las borrascas que caen sobre el amor, ninguna lo enfría tanto como las peticiones de dinero”⁸⁵. Pez, en cambio, le envía una carta a Rosalía exponiendo su quiebra: “Declaraba sin esbozo, en el seno de la confianza, que todo el boato de su casa no era más que apariencia...’ ‘A pesar de esto, él hubiera acudido presurosísimo en auxilio de su

⁸³ *Ibid.*, p. 270.

⁸⁴ El objetivo de los escritores antiidealistas “consiste en desvelar la imperfección humana, adoptando el sistema del arraigo, el determinismo social e histórico latente en dicho sistema tiende a pasar al primer plano: definidos por la sociedad en la que viven, pero privados de la perfección moral que les asignaba el idealismo novelesco, los seres humanos —limitados y defectuosos— apenas poseen los medios para superar su condición” *Ibid.*, p. 269.

⁸⁵ Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Trad. Germán Palacios, Cátedra, Madrid, 2008.

amiga, si casualmente en aquel mismo día no tuviera un vencimiento ineludible...”

(*La de Bringas*, p. 245).

Ambos escritores desarrollan los temas del adulterio y suicidio, presentes en la narrativa decimonónica, pero en el caso de *La de Bringas* es sugerido y no se llega al suicidio. En la siguiente novela de Galdós, *Lo prohibido*, el tema del adulterio es tratado con mayor libertad.

Eloísa de *Lo prohibido* y Emma Bovary cometen adulterio contra sus esposos a quienes consideran universitarios fracasados. Oscar Cálvelo encuentra paralelismo entre Fortunata y Madame Bovary, sostiene lo siguiente:

El texto de Flaubert centra la causa inicial de los desvíos de Emma en sus lecturas románticas. Con ellas constituye las ilusiones que alimentan y frustran sus deseos sobre la base de contactos reales o imaginarios con mundos socialmente más elevados opreciados: el castillo, la casa de Rodolfo, Rouen, París. Es una adúltera que se nutre de solitarias lecturas y quien se oculta en lugares cerrados, el más memorable de los cuales es el constituido por el carruaje que la pasea junto con León por la ciudad de Rouen. Fortunata, en cambio, nos es presentada en un lugar público, inquietante y consciente de su sexualidad, que la impulsa⁸⁶.

Estos aspectos son parecidos en Eloísa, no necesita de textos románticos para liberarse, la ciudad de Madrid y el abandono público a su esposo para irse con José María Bueno de Guzmán son elementos naturales, que la inducen al adulterio.

Como Flaubert, Tolstoi se muestra sensible al carácter artificial de las costumbres sociales, así como a los papeles establecidos por la sociedad. Para Tolstoi, el lugar que los individuos ocupan en el mundo social, les incita a

⁸⁶ Oscar Cálvelo. “Fortunata y Madame Bovary”. En *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*. Asociación Internacional de Hispanistas, 1995, p. 7.

modificarse a sí mismos y por iniciativa propia, a transformar su modo de comprender la realidad y desenvolverse en ella. Según Tolstoi, la desgracia de su sociedad ha sido desde siempre la separación esencial entre el pueblo y las clases superiores sugestionadas por la cultura europea. Él crítica a la sociedad mediante sus obras, por ejemplo en *Ana Karenina* (1877), la pasión de la protagonista, después de herir a Karenin y desmoralizar a su amante, Vronski y las circunstancias sociales la conducen a la autodestrucción⁸⁷.

Dostoievski no ubica el determinismo social e histórico en el centro de sus obras, ni define a sus personajes en función de su clase social y se despreocupa por las normas de la vida moral. Al autor le preocupa más la evidencia de la imperfección metafísica que su explicación y el interés por su nación. Sus personajes son rusos, pero pocos asumen su arraigo ruso, que sería un fin a alcanzar. La verdadera Rusia es para aquellos que quieren mirarla. Los hombres son imperfectos y sólo una perfección cae en algunos, por ello, Dostoievski sugiere a los hombres que se sumerjan en la bondad divina.

Los novelistas españoles tenían a su disposición las obras de sus contemporáneos. “Por esta razón, las obras de Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas “Clarín” no se ven aquejadas por el pesimismo y el reduccionismo tan evidente en los naturalistas franceses”⁸⁸. La grandeza de espíritu se ve influenciada por cierta locura de tradición cervantina.

Los personajes de Galdós a diferencia de algunos de sus coetáneos, tienen la posibilidad de rebelarse. Por ejemplo, la protagonista de *Tormento*, acepta huir

⁸⁷ Ana cae en una depresión y por el miedo a ser abandonada se suicida.

⁸⁸ Thomas Pavel. *Op. cit.*, p. 324.

con Agustín Caballero convencida de su felicidad. En esta novela, la inadaptación a las exigencias de la vida social de algunos personajes (el sacerdote Pedro Polo, Agustín Caballero y Refugio) es presentada como resultado de la singularidad del personaje. Thomas Pavel argumenta que la novela española concede un lugar importante a la figura del sacerdote porque es una sociedad dominada por el clero. Esta figura tiene dos propósitos: exhibir los defectos de los clérigos ignorantes, glotones y lujuriosos o guiar al alma bondadosa hacia su salvación. En *Tormento*, aparecen ambas figuras: Pedro Polo encarna la decadencia moral y Nones la bondad conforme a los principios cristianos.

En la segunda mitad del siglo XIX, España no se integra del todo en el nuevo sistema industrial y comercial porque se siente segura de su influencia pasada. Los novelistas españoles, en su búsqueda del idealismo moderno, evitan la confrontación entre las posiciones extremas representadas por el encantamiento de la interioridad y por la reducción del ser humano a su medio.

Existen diferencias entre Galdós y sus colegas realistas, no obstante, en la mayoría se observa la intención de captar lectores por medio de la novela realista.

CAPÍTULO 2

EL ARTE DENTRO DEL ARTE

La duplicación interior o inserción de una novela dentro de otra novela, de un drama dentro de un drama, sirve para reforzar la verosimilitud de situación y personajes en la obra que sirve de estuche, situando a los entes de ficción al nivel del lector, en cuanto unos y otros son espectadores de lo que acontece en el drama o novela encapsulados.

Ricardo Gullón⁸⁹

2.1. DEFINICIÓN Y FUNCIÓN DE LA PARODIA Y DE LA IRONÍA

Algunos sucesos ficcionales permanecen en la memoria, por ejemplo, el episodio de *Tormento* cuando Ido del Sagrario está escribiendo un folletín dentro de la novela del autor, que sirve de marco a los acontecimientos. Ambas historias se unifican, hacen más convincente la narración y el personaje adquiere autonomía.

⁸⁹ Galdós, *novelista moderno...*, p. 307.

La construcción de la historia enmarcada, también hallada en algunos textos medievales, no es una idea original de Galdós, más bien responde a la auto-reflexión del autor y da pie a la intertextualidad. Walde Moheno subraya la originalidad de la estructura de *Triunfo de amor* (escrita entre 1475–1476 aproximadamente), novela sentimental, de Juan de Flores. Nombra el fenómeno de reduplicación a la inserción de una narración en otra que le sirve de marco, siendo un rasgo característico de las novelas sentimentales:

nos encontramos ante una obra que contiene dos fábulas interrelacionadas; una, que apenas desarrolla el escritor, funciona como marco de la otra, la cual es la que se trata con todo detalle. La primera, ciertamente, da lugar a la segunda, y los resultados de esta última inciden en la que le dio origen y que, como hemos visto, se retoma específicamente en la última parte de la novela⁹⁰.

Mediante esta estructura el autor asocia dos planos diferentes: uno “real” y otro ficticio. Ricardo Gullón afirma que la novela dentro de la novela no es la única forma en que el desdoblamiento interior puede producirse, pero sí la forma más evidente de fundir realidad y ficción.

El arte dentro del arte percibido en distintas direcciones que iremos examinando a lo largo de este capítulo. Del corpus elegido se estudia la diversidad de recursos narrativos, uno de ellos, la parodia que emplea Galdós para construir sus novelas.

⁹⁰ Lillian Von der Walde Moheno. “El ‘marco’ de *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores”. *Revista electrónica Lemir*, No. 7, 2003, www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/TriunfoAmor.htm. (13-05-2011).

En *Tormento* se analizan las técnicas teatrales y la parodia: de “La Cenicienta”, del folletín, de algunos elementos propios del romanticismo y ecos de Cervantes en la construcción de personajes.

En *La de Bringas*, el elemento parodiado es la cursilería, vista en la vestimenta de las mujeres, “el cenotafio” y los modales. Dicho elemento relacionado con *Las preciosas ridículas* de Molière.

En el último apartado del capítulo se compara *Lo prohibido* con dos obras de Shakespeare: *El mercader de Venecia* y *El rey Lear*.

El primer paso es identificar los pasajes en que Galdós ha recurrido a la transformación de citas o alusiones (textos, fragmentos, objetos) de otros escritores, para poder apreciar la intención estética de escribir arte sobre arte, o cómo emplea en sus novelas los elementos más diversos tomados de otros sistemas artísticos o de otras culturas y el efecto estético de estos recursos.

El objetivo es conocer cómo funciona la parodia en las tres novelas: *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. ¿Cuáles son los elementos parodiados por Galdós en cada una de las tres? Podríamos definir la parodia como una forma de imitación que exagera o distorsiona algunas características de un texto, revelando sus debilidades e interpretando el objeto parodiado. Para Linda Hutcheon, el término parodia no sólo confiere una función ridiculizadora de carácter burlesco, como se define en el diccionario, sino como procedimiento de relación crítica intertextual entre dos obras literarias o artísticas. “It will be clear by now that what I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned

in the standard dictionary definitions”⁹¹. En este sentido, la parodia es un procedimiento para convertir en nueva, una vieja forma, superando la preocupación anterior o para dar por entendido un procedimiento literario anterior, renovándolo en formas correspondientes a la ideología de la época, pero manteniendo la continuidad. Es decir, la eterna lucha artística entre tradición y renovación.

La parodia moderna, nos dice Linda Hutcheon, es una forma de liberación para el autor y el lector. Un medio liberador de exorcizar sus fantasmas personales. “Many of these artists have openly claimed that the ironic distance afforded by parody has made imitation a means of freedom, even in their sense of exorcizing personal ghosts —or, rather, enlisting them in their own cause”⁹². La parodia moderna no busca desvalorizar el texto parodiado sino poner de relieve las diferencias con él.

Margaret A. Rose define la parodia como “imitation of the form of a work with a change to its content’ is no longer very useful or meaningful”⁹³, ella enfatiza en la auto-reflexión, que consiste en la doble función del parodista que ejercita el papel de lector del texto que está parodiando y por otro, autor del texto parodiado. Linda Hutcheon sostiene también que la parodia es una de las principales formas de auto-reflexión. Es esencial la intención del autor (encargado de codificar el texto) y el efecto producido en el lector (encargado de decodificarlo).

⁹¹ Linda Hutcheon. *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century art forms*. University of Illinois Press, Chicago, 2000, p. 5.

⁹² un medio liberador de exorcizar sus fantasmas personales. *Ibid.*, p. 35.

⁹³ Margaret A. Rose. *Parody/ Meta-fiction*. Croom Helm London, London, 1979, p. 28.

Este juego de textos es lo que constituye la parodia, y nuestra tarea consiste en descifrar la obra parodiada. No se trata de una imitación, sino que a partir de una alteración de los elementos principales, se obtiene otro resultado, que va desde una leve exageración a una inversión total.

La parodia tradicional se limita a la crítica literaria del pre-texto, mientras que la parodia moderna puede establecerse en un texto literario para orientarse a temas extraliterarios.

Galdós emplea principalmente la parodia irónica para burlarse de sus propios personajes. Los diálogos irónicos están presentes a lo largo de su novelística.

Subvierte la parodia en algunos casos, por ejemplo en el argumento tomado de "La Cenicienta". Cabe la pregunta ¿Cuál es la intención de Galdós al emplear la parodia? La intuición de Galdós lo lleva a utilizar este recurso para que el lector participe de sus creaciones a través de la lectura.

El lector debe codificar el mensaje implícito para interpretar el texto. Se requiere de mayor esfuerzo a diferencia de las novelas de folletín, sin embargo aprovecha el éxito que tuvieron aquellas para atraer a lectores, otorgando calidad literaria a este "género". Su propósito es crítico, en algunos casos de una inclusión consciente para rendir homenaje y en otras para rechazar un texto que incluye pero lo transforma. En esta paradoja entra nuestra participación como lector. Nuestro estudio no se limita a la mera destrucción burlesca del pre-texto, sino encontrar la transformación creativa del parodista.

La mayoría de los críticos opina que la parodia es una forma de intertextualidad y ven en ella una estructura dialógica, evocadora de un texto concreto.

Una tendencia que parece predominar en las teorías recientes (Kiremidjian, Rose, Hutcheon, Genette, Deguy), otorgándoles ciertas homogeneidad, consiste en destacar el carácter metaliterario, intertextual, de la parodia. En opinión de Gonzalo Navajas, la parodia es una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura doble: por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original⁹⁴.

La parodia es una forma de alusión intertextual en la que los textos se producen. Nos centraremos en las aportaciones de Hutcheon en torno a la teoría de la parodicidad literaria con el propósito de encontrar una orientación a nuestra aproximación a las tres novelas elegidas.

El primer paso se basa en el reconocimiento de un pre-texto dentro del texto estudiado. El pre-texto puede ser una o varias obras de un autor u obras de varios autores. La relación paródica se caracteriza por una distancia irónica con diferentes matices. Según Rose, el efecto cómico se consigue mediante la parodia. "One of the chief sorces of the comic effect in parody has, moreover, been the incongruous juxtapostion of texts, in which counterfeit may play a preparatory role in evoking the reader's expectations for imitation"⁹⁵. No obstante, puede ser desde un tono humorístico hasta el tono serio.

Es decir la parodia evoca los pre-textos no para repetirlos sino con una finalidad constructiva. El siguiente paso es analizar los recursos paródicos y su función. Consideremos tres aspectos de la parodia propuestos por Linda Hutcheon:

⁹⁴ Elzbieta Sklodowska. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1991, p. 10.

⁹⁵ Margaret A. Rose. *Op. cit.*, p. 21.

-La obra parodiada debe ser célebre y la obra imitada ser reconocible para incitar el placer de la doble lectura.

-La obra parodiada exagera los defectos de la otra, haciendo que el significado se oponga hasta llegar a ridiculizarlo.

-Finalmente, la imitación irónica que realiza el escritor en sus obras.

Este marco conceptual propuesto por Hutcheon es a nuestro juicio de interés, pues ayuda a identificar y entender los recursos paródicos encontrados en las novelas elegidas.

Respecto a la ironía, el DRAE proporciona tres conceptos: “1. f. Burla fina y disimulada. 2. f. Tono burlón con que se dice. 3. f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. Se puede definir como una figura retórica con la que se dice lo contrario de lo que se desea decir y entran en juego los contextos, las intenciones y las interpretaciones. Helena Beristáin⁹⁶ define a la ironía como una figura retórica que modifica el orden lógico en las expresiones y presenta una idea distinta de la que se deduce del texto. Demetrio Estébanez Calderón la define como un recurso ingenioso, fundamental para la literatura humorística.

Está en relación con la sátira y el sarcasmo. De hecho, el sarcasmo no es más que una ironía llevada a un grado de dureza, crueldad o cinismo amargos. En general, la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal. En la lengua escrita, el lector debe descubrirla a través del contexto⁹⁷.

⁹⁶ *Diccionario de retórica y poética...*, p. 271.

⁹⁷ *Diccionario de términos literarios...*, p. 574.

La ironía la encontramos en las palabras, actitudes, acontecimientos y situaciones que aparecen en las novelas de Galdós.

Por ejemplo, el nombre propio o apellidos forman parte del personaje que en ocasiones es contradictorio, con la intención de crear un retrato irónico. Galdós nos presenta las características más importantes de los personajes, para después desarrollarlas a lo largo de la novela.

La presentación de Rosalía de Bringas desde su nombre y apellidos, el origen de su matrimonio y la belleza física se demeritan a lo largo de las novelas por sus ambiciones y vanidad, a lo que el narrador llama “orgullete cursi”. Su altivez inhibe los sentimientos de compasión que podrían despertar en el lector. “Las convenciones dominantes en la sociedad novelesca en la que ella alterna, y que el lector reconoce como semejante a la suya, son los vehículos de su propia ironía”⁹⁸. Rosalía es el ejemplo de la hipocresía de la clase media, aparece ridiculizada (igual que Manuel Pez, pero en el ámbito político) y su retrato motiva la crítica. Las descripciones de la casa, la ropa, los gestos, las expresiones, los ademanes, etc., permiten al lector observar su ser.

Por medio del estilo indirecto libre o monólogo interior conocemos los sentimientos más íntimos de los personajes. Esto le permite al narrador parodiar con la intención de dar a conocer la opinión del personaje. El diálogo puede conducir a la ironía, estableciendo una relación con su público que provoca una sonrisa y una sensación de superioridad. En toda ironía existe objetividad y un efecto subjetivo; el lector debe interpretar y evaluar el texto que apela a sus competencias. El texto mismo orienta al lector a la interpretación.

⁹⁸ Diane F. Urey. *Op. cit.*, p. 53.

Wayne Booth centra su estudio de la ironía en la retórica e intenta dejar en claro su significado: “como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación”⁹⁹. El autor desarrolla la noción de *ironía estable*, centrada en lo verbal y propone cuatro rasgos para distinguirla:

1. Existe una intencionalidad irónica.
2. Hay un sentido oculto o encubierto.
3. Son ironías estables porque sólo soportan una sola reconstrucción del significado.
4. Son finitas en su aplicación: “Los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados”¹⁰⁰.

Las *ironías inestables* son aquellas cuya interpretación se puede disparar hasta el infinito. Centrarse en las ironías estables evita que el lector se pierda. En este sentido, la propuesta de Booth resulta de utilidad porque se centra en estudiar palabras, enunciados precisos y localizables que caracterizan a una obra literaria, pero restringe otras posibilidades. De los cuatro puntos anteriores, los dos primeros cuentan con el acuerdo de la mayoría de los estudiosos. De los dos últimos se ha argumentado que la ironía puede alcanzar cierta ambigüedad en función de las posibilidades del lector. “Cuanto más profunda es la ambigüedad, más difícil es de descodificar la implicación conversacional, y más refinada y compleja es la ironía. [...] El secreto de la ironía en cuestión de indicios está en

⁹⁹ Wayne Booth. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Taurus, Madrid, 1986, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

una adecuada dosificación: ni demasiado ambigua, ni demasiado evidente”¹⁰¹. Sino hubiera ambigüedad la burla desaparecería.

Otra de sus propuestas es la importancia del lector de las ironías y considera tres pasos para explicar el proceso:

1. El lector descubre la incongruencia del significado literal.
2. Se ensayan otras explicaciones.
3. El lector toma una decisión en función de los conocimientos que posee.
4. Elige un significado o varios. El lector realiza juicios sobre lo propuesto, valora lo reconstruido. Cuenta con pistas textuales que guían su decisión, guiños o advertencias en la voz del propio autor, expresiones absurdas, contrastes de estilo y conflicto de creencias.

Lo que plantea Booth es interesante, porque intenta ordenar la comprensión de la ironía desde la retórica, pero resta importancia a las *ironías inestables*, que remiten a una época, a una convención literaria, a un tema ó a un género. En las novelas de Galdós, la ironía aparece en ambas formas: como ironía estable porque la intención del autor se oculta en el sentido literal y el lector debe detectarla a través de los indicios de la narración. La ironía inestable evoca a la Revolución de 1868, como lo ejemplifican los siguientes fragmentos: “Amargaban su contento las voces que corrían en aquel condenado año 68 sobre si habría o no trastornos horrorosos, y el temor de que la llamada revolución estallara al fin con estruendo” (*La de Bringas*, p. 19). En esta cita se ubica a la novela en una época

¹⁰¹ Emma Sopena Balordi. *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, p. 455.

conflictiva y se aprecian, el carácter testimonial y la objetividad en la descripción de la narración.

Douglas C. Muecke distingue, por un lado la ironía verbal (intencional), por el otro, la situacional¹⁰² (a veces inconsciente). En la primera, se destaca el doble nivel del significado, lo no visible y lo visible; la oposición entre ambos; y, por último, un elemento de simulación (pretender que existe cuando no existe) o disimulación, fingimiento (pretender que no existe cuando sí existe). “La ironía puede encontrarse en las palabras y actitudes, en los sucesos y las situaciones; o quizás no encontramos nada en la tierra y menos aún en el cielo que no sea irónico”¹⁰³. La ironía situacional abre las posibilidades del análisis. Según Muecke “el objeto de la ironía puede ser una persona (incluyendo al propio ironista), una actitud, una creencia, una costumbre social, una institución, un sistema filosófico, una religión, una forma de civilización o la vida misma”¹⁰⁴. La ironía, fuente de todo sentido figurado, puede emplearse como recurso retórico (ironía verbal) para imponer el significado, o como recurso dramático (burla irónica o ironía satírica) para descubrir la hipocresía o la vanidad.

Northrop Frye clasifica la ironía de acuerdo “con el poder de acción del héroe”. Distingue la forma de actuar del personaje irónico, aquel que resulta inferior a los seres humanos comunes: “de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo”¹⁰⁵.

¹⁰² Para Muecke la ironía situacional debe reunir cuatro requisitos: una dualidad en los hechos, la oposición de sus términos, la ignorancia de la víctima, y la presencia de un observador con sentido de la ironía.

¹⁰³ Douglas C. Muecke. *El compás de la ironía*. Methuen, Londres, 1969, p. 3.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵ Northrop Frye. *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Trad. Edison Simona. Monte Ávila, Caracas, sf., p. 53.

Con todo esto podemos señalar algunos elementos de aproximación a la ironía que nos pueden servir de ayuda en el estudio de nuestras novelas elegidas.

1. Ironías verbales centradas en la palabra o la frase.
2. Ironías extensas o inestables que se pueden extender a todo el discurso artístico.

Debe añadirse, además, que la ironía se ha extendido hasta dominar las obras, desde la temática hasta el desarrollo del estilo. Linda Hutcheon¹⁰⁶ pone como límite el nivel verbal y estructural de la ironía, aunque amplía el concepto al romper con la noción de tropo y hablar de ironía como *estrategia discursiva*, que no puede apartarse de aspectos sociales, históricos y culturales, así como de sus contextos.

Siguiendo a Hutcheon vale la pena diferenciar entre ironía, sátira y parodia. Ella señala que si bien la ironía puede estar presente en cualquier texto, la parodia y la sátira son los dos géneros que acuden a este recurso verbal, aunque de manera diferente. El objetivo de la parodia es relacionarse con otro texto; mientras que la sátira se enfoca hacia la crítica de las costumbres censurables de una sociedad. Hutcheon describe el funcionamiento de la ironía como un señalamiento evaluativo:

La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implica, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eiróneia*, que provoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una

¹⁰⁶ *Irony's Edge. The theory and politics of Irony*. Routledge, Londres-Nueva York, 1994.

actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo¹⁰⁷.

De acuerdo con lo anterior, podría decirse que una diferencia entre el humor y la ironía es que el primero tiende a lo cómico, y la segunda privilegia una intención evaluadora, en mayor o menor grado peyorativa. Ambas coexisten y resulta difícil diferenciarlas. A continuación se analizan los recursos intertextuales (la parodia y la ironía) más significativos en las tres novelas.

¹⁰⁷ Linda Hutcheon. "Ironía, sátira y parodia". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. Pilar Hernández Cobos. UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 176-177 (Este texto es una versión en español de "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, febrero de 1981, núm. 46, p. 140-155).

2.2. DIVERSIDAD DE RECURSOS NARRATIVOS EN *TORMENTO*

El diálogo mantenido en la convivencia de textos diferentes –intertextuales– se reduce en el metatexto galdosiano a dos elementos: la novela folletinesca y la novela realista. La importancia de la novela galdosiana radica en el cambio jerárquico de estos dos discursos y de los valores asociados a estos discursos. En *Tormento* se subordinan, a través del diálogo, los autores y las obras folletinescas¹⁰⁸.

En *Tormento*, el autor emplea varios recursos narrativos al mismo tiempo, como lo sostiene Alicia G. Andreu. La novela se encuentra subordinada mediante autores y obras folletinescas y la voz realista deja de ser verdadera para convertirse en dos voces transformadas en el diálogo intertextual, que determina la estructura de la obra. A propósito de este estudio, no es mi intención volver sobre él, sino aportar otros elementos paródicos¹⁰⁹.

Galdós emplea técnicas propias del teatro, inicia y termina la novela con diálogos entre personajes secundarios. Se propone una estructura intertextual dividida en tres aspectos. Por una parte construye el argumento influido por el cuento de “La Cenicienta”. En un segundo punto, el desarrollo de la historia en dos

¹⁰⁸ Alicia G. Andreu. “El folletín como intertexto en *Tormento*”. En *Anales galdosianos*, año XVII, 1982, p. 55-60.

¹⁰⁹ La escritora aborda los conceptos del tiempo y del espacio y los juegos dialógicos entre el discurso folletinesco y el realista. Respecto a lo primero, analiza la dualidad temporal, por una parte el presente y el pasado en el texto realista y por otra la irónica. En cuanto al espacio, el de Ido se centra en un solo lugar donde las dos heroínas trabajan, y el realista crea un tejido espacial. Ella demuestra que la presencia circular del tiempo y del espacio cerrado son características del folletín, además de algunos temas, pero se encuentran parodiados. Por ejemplo, el texto realista parodia el concepto de “honradez” en el cual se basa el esquema moral del texto de Ido. En el sentido intertextual la falta de virginidad de Amparo le niega la oportunidad de casarse, por lo que rompe con el final de la novela por entrega.

textos: el folletín que escribe Ido del Sagrario y el realista que es la novela de Galdós; y el tercero, ecos de Cervantes en la construcción de personajes.

Tormento está estructurada como un *collage* de ahí su riqueza y complejidad. Esto nos lleva a las siguientes preguntas: ¿Por qué Galdós recurre a técnicas teatrales? ¿Por qué parodia el cuento de “La Cenicienta” y el folletín para estructurar su novela? ¿Por qué construye personajes inspirados en *El Quijote*? Estas preguntas se responderán a lo largo del apartado.

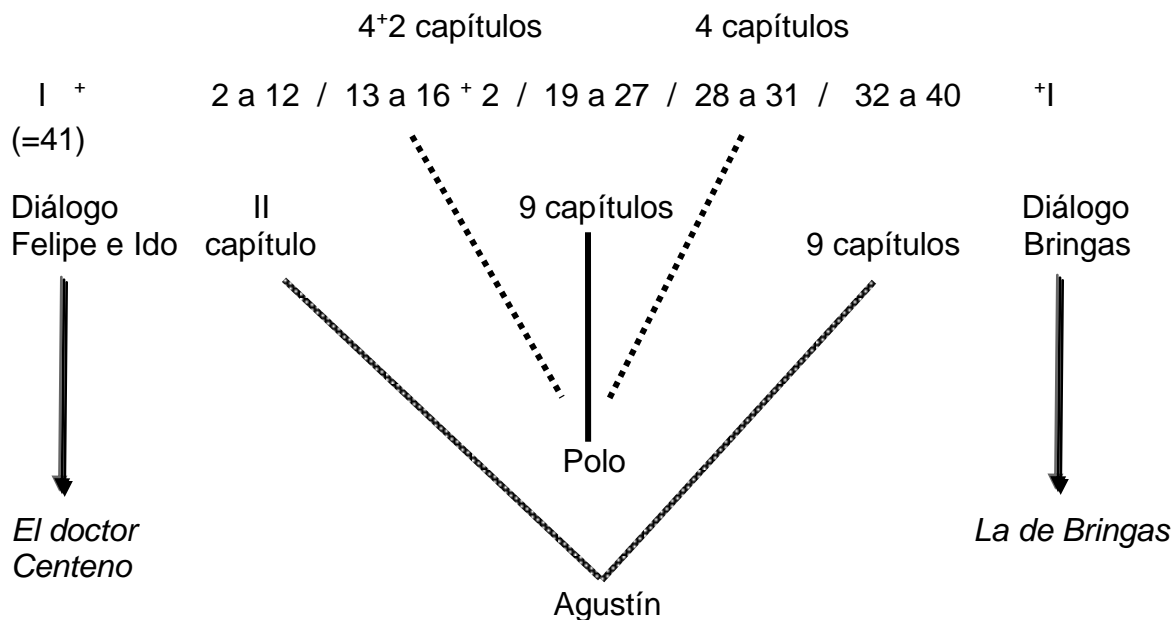
2.2.1. TEATRALIDAD

Quisiera señalar que el gusto de Galdós por el teatro se viene observando en algunas de sus novelas anteriores y la que aquí nos ocupa. *Tormento* inicia y termina con diálogos directos y emplea la tensión dramática. Al inicio de *Tormento* se adoptan formas dialogadas como en el teatro, en las que se entremezclan los cauces de presentación. “El cauce narrativo tiende a confundirse con el dramático en algunas de las novelas del último Galdós, como *El abuelo* (1897), novela dialogada pero no destinada a la representación, puesto que para el teatro, el año 1904, el autor se vio obligado a cercenar el número de los personajes y de las escenas”¹¹⁰. Cabe señalar el caso de *Realidad* (1889), a pesar de su apariencia

¹¹⁰ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona, 2005, p. 168.

dramática y de los antecedentes de *La incógnita*¹¹¹ (1888–89), es una novela que se convirtió, en 1892, en el drama del mismo nombre.

Galdós informa de la vida de los personajes y sus aspiraciones por medio de la técnica teatral, con la intención de dar verosimilitud al discurso de éstos e involucrar al lector. Lo que dicen los personajes en forma dialogada es la expresión de sus pensamientos, de sus intenciones, de sus acciones y omisiones, pero no por ello hay que inferir que dicen la verdad. Por ejemplo, al final de *Tormento*, Rosalía y Francisco Bringas dialogan en torno a la huida de la sobrina y las palabras del esposo terminan siendo una farsa. El esquema propuesto por Eric Freysselinard¹¹² resume la estructura externa de *Tormento*:



¹¹¹ Las respuestas de *La incógnita* aparecen en *Realidad*, por lo que entre estas dos novelas hay una dependencia tal que constituyen un todo conjuntado.

¹¹² *Aproximación a una trilogía galdosiana: El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas*. Institut D'études Ibériques et Latino-Américaines. Université de Paris –Sorbonne, Paris, 1984, p. 104.

En este esquema se observan las intromisiones de los diálogos y los capítulos relacionados con Polo y Agustín. “La relación entre *Tormento* y *La de Bringas* sigue el mismo procedimiento. La primera termina con un diálogo, del mismo modo que comenzó. Francisco Bringas y Rosalía comentan el desenlace de la novela (Agustín y Amparo no se casan y se van a vivir a Francia) y preparan la ficción futura: ambos serán los protagonistas de la novela siguiente”¹¹³.

La estructura externa tiene que ver con el desarrollo interno de los personajes. Se puede sugerir un prisma, por ejemplo: Agustín idealiza a Amparo en los primeros capítulos, pero su amor se ve afectado por amores del pasado, al final se desengaña, sin embargo da pie a la reflexión y regeneración del personaje. Pedro Polo mantiene la tensión de la novela hasta que se descubre el secreto. Galdós emplea la tensión dramática para dar mayor emotividad al relato. El amor prohibido entre Pedro Polo y Amparo da fin: ni Amparo se suicida, ni Pedro Polo, personaje iracundo y ególatra, es vencido por el amor de Amparo y Agustín.

El personaje de Amparo se desarrolla a lo largo de la novela, en un principio es el arquetipo de la mujer romántica, incluso el supuesto suicidio es un resabio del romanticismo, y finalmente salva su nueva relación amorosa y su visión es realista. Alicia G. Andreu escribe:

El desenlace de Agustín y de Amparo a finales de la novela destruye el sentimentalismo de las Cenicientas convertidas en flamantes esposas de (indianos) ricos. Como amantes, el papel de ‘la virtud siempre paga’ se invierte y, en su lugar, tenemos a una heroína romántica cosechando los beneficios materiales a despecho de aquellos valores sociales responsables de la fórmula original¹¹⁴.

¹¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹¹⁴ Alicia G. Andreu. *Modelos dialógicos en Galdós*. John Benjamins Publishing Company, Vermont, 1989, p.28.

El final contribuye al aspecto paródico del folletín, como bien lo ha señalado la escritora.

Galdós emplea el melodrama en su novela. Peter Brooks considera que uno de sus elementos es la hipérbole¹¹⁵. El melodrama se emplea para confrontar a los personajes con un contexto en el cual el significado original cobrará nuevos sentidos y la bondad es perseguida por el mal. La lucha entre el bien y el mal son representados por los tres personajes: Amparo y Agustín (el bien) y Polo (el mal). Sus actitudes marcan la diferencia y no queda duda para el lector quién o quiénes son los buenos o los malos. Al final del “drama”, Amparo recibe su premio y Polo su castigo. El escritor exagera las acciones con la finalidad de que llegue a cualquier clase de público.

Otro elemento del melodrama es que nada se queda en suposiciones, todo es explícito. Sin embargo, Galdós le otorga nuevo sentido al melodrama al no relatar los amoríos del pasado entre Amparo y Agustín y las conversaciones que se cuentan en secreto Ido y Centeno.

Al inicio de *Tormento*, las descripciones son transformadas en acotaciones dramáticas, dando entrada a confesiones políticas y sinceras en las voces de don José Ido del Sagrario y Felipe Centeno¹¹⁶. Este último es un personaje

¹¹⁵ Peter Brooks. “The Melodramatic Imagination”. D. Thornburn y G. Hartman (comps.) En *Romanticism*. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1971, p.198-220.

¹¹⁶ El nombre y apellido de Felipe Centeno son parecidos a los de Isidora Rufete: el nombre tiene aire de grandeza y poesía, mientras el apellido, Rufete, *rufián*, ordinario y vulgar. Los aires de grandeza de ambos, son el deseo colectivo de un estrato de la sociedad española de no querer trabajar, y de preferir mejorar sus condiciones de vida por medio de glorias pasadas y del parasitismo. Por medio de ellos, el narrador da a entender que sí hay que soñar, pero sueños posibles, sólo accesibles por medio de una buena educación y del trabajo productivo. Lo mismo

marginado¹¹⁷, se intuye que es un joven estudiante y desea ser doctor¹¹⁸. Reaparece en *Tormento* sirviendo a Agustín Caballero, quien también sirvió a Alejandro Miquis en la novela anterior, *El doctor Centeno* es un adolescente con deseos de llegar a ser médico, pero con poca iniciativa propia y finalmente queda desamparado y a las órdenes de Rosalía de Bringas. Centeno no tiene otra alternativa más que soportar la condición social y económica que vive. La función de Felipe, apodado Aristóteles, por su necesidad de educarse, es hacer ver la realidad a don José Ido, que puede representar el idealismo del personaje del *Quijote*¹¹⁹: “parodia novelesca y crítica teatral se unen y entrecruzan en una sola obra. En *Tormento* son muchos los personajes cuya vida parece salida de un guión dramático”¹²⁰.

2.2.2. PARODIA DE “LA CENICIENTA”

Además de la teatralidad, el argumento de *Tormento* funciona como parodia del cuento. Galdós renueva procedimientos literarios creando una obra paralela y

sucede con Felipe, su nombre hace alusión al rey, pero su apellido es ordinario. Desea llegar a ser un médico famoso pero no cuenta con los medios para lograrlo.

¹¹⁷ Su autobiografía evoca a la novela picaresca, que supone la vida de un huérfano ajeno a su sociedad, cobarde y acomodaticio.

¹¹⁸ Recordemos que desde *Marianela*, Felipe aspira a ser doctor y al final, el narrador promete una novela dedicada a Centeno que se publica años después con el título de *El doctor Centeno*.

¹¹⁹ Así como el *Quijote* es una parodia de las obras de Caballería, Ido del Sagrario es del *Quijote*. Ido es idealista, vive de ilusiones, la realidad supera su fantasía. El personaje que lo hace ver la realidad es Centeno, función parecida a la de Sancho.

¹²⁰ Hazel Gold. “*Tormento*. Vivir un dramón, dramatizar una novela”. En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1, p. 52-71.

contraste con un modelo anterior. Nos referimos al cuento de “La Cenicienta” (1697) de Charles Perrault¹²¹.

Varios críticos (Montesinos, Alicia G. Andreu, Bridget Aldaraca y Antonio Porras Moreno) han señalado la semejanza de *Tormento* con el cuento. José Fernández Montesinos reconoce en Agustín al príncipe de la Cenicienta. Sostiene que la impresión de Amparo ante la casa lujosa de caballero le produce embobamiento: “el halago de la Cenicienta ante las maravillas que ve no quiere decir que no sienta un afecto profundo por el príncipe, que es la mayor de ellas. Todo esto, humanísimo, condición eterna de la mujer y aun de muchos hombres, está reproducido con rigor admirable”¹²². Alicia G. Andreu sostiene que: “La distorsión final del cuento de Cenicienta, en la cual la hermosa muchacha termina siendo amante y no esposa, es el castigo —atenuando si se quiere— de Amparo”¹²³. Castigo por querer cambiar los esquemas tradicionales.

La misma idea arguye Bridget Aldaraca cuando dice: “Galdós anatomiza esta imagen popular y mide el valor social de cada uno de sus componentes: la belleza, la vulnerabilidad, la humildad y la castidad. En este proceso, la historia de Amparo viene a ser una fuerte recusación que hace el autor no sólo del ideal femenino de su época sino también de la perversión coercitiva que obliga a las mujeres a intentar forzosamente a realizar aquella norma”¹²⁴. El mismo Galdós en su libro, *Biblioteca de viajes* (1895), menciona el cuento. “La otra, parte de ‘la Plaza Vieja’,

¹²¹ Bruno Bettelheim, en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, editado por Grijalbo, Barcelona, 1988, realiza un análisis comparativo con otras versiones del mismo cuento.

¹²² José F. Montesinos. *Galdós II*. Castalia, Madrid, 1969, p. 112.

¹²³ Alicia G. Andreu. *Galdós y la literatura popular*. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982, p. 149.

¹²⁴ Bridget Aldaraca. “*Tormento*: la moral burguesa y la privación de la virtud”. En *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1990, p. 216.

como se llama en prona, el lugar se queda casi a oscuras; es la Cenicienta del cuento. De día bordea el paseo, a la izquierda una fila de cestos de alquiler, y a cada instante pasa el tranvía...” En ambas obras hay semejanza con un distanciamiento crítico.

Linda Hutcheon define este aspecto de la parodia de la siguiente forma: “parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity”¹²⁵. Las dos obras presentan una problemática común que es la opresión social frente a la libertad individual, pero con soluciones opuestas. El caso concreto es el matrimonio. En *Tormento* la solución al problema es la rebelión pasional mediante la huida sin matrimonio, es decir, un final realista, mientras que en el cuento de “La Cenicienta” el matrimonio se consuma con final feliz.

En el caso de *Tormento*, la unión libre representa un escándalo para la sociedad, pero también el desafío de la protagonista por la libertad individual de elección matrimonial. Ambas heroínas (Cenicienta y Amparo) representan simbólicamente la opresión autoritaria y una correspondiente reivindicación revolucionaria de liberación social en las costumbres, en cuanto aspiraciones.

Algo interesante es que a los “príncipes” de ambas historias no les decepciona verlas vestidas con harapos porque saben reconocer sus cualidades inherentes. “De esta manera, se disminuye el fuerte contraste que existe entre las hermanastras, que sólo se fijan en lo externo y material, y Cenicienta, que apenas se ocupa de ello”¹²⁶. Agustín Caballero idealiza a Amparo, figurándosela como un

¹²⁵ Linda Hutcheon. *A theory of parody...*, p. 12.

¹²⁶ Bruno Bettelheim. *Op. cit.*, p. 353.

modelo de virtudes y él como el benefactor que la convertirá en una “princesa”, sin embargo ese ideal se cae cuando descubre sus amoríos del pasado, pero su atracción no cambia. Esto marca la diferencia entre Amparo con Rosalía y Refugio. Los esfuerzos que Rosalía y Refugio hacen para conseguir sus objetivos mediante cosas materiales resultan inútiles; de nada les sirve preocuparse tanto por las apariencias de los mejores vestidos para que el “zapato” de la sociedad se ajuste a sus pies, si finalmente la primera recurre al adulterio y la segunda termina prostituyéndose. Sólo una mujer sencilla como Amparo alcanza la victoria final. Galdós incluye un triángulo amoroso entre Pedro Polo, Amparo y Agustín Caballero para hacer más interesante la trama.

Otro elemento por el cual se relacionan estas dos historias es la perversidad de la madrastra y de la hermana; simbólicamente estarían representadas por Rosalía de Bringas y Refugio respectivamente. Ambas se oponen, abusan, maltratan y sienten celos por la belleza de Amparo. Rosalía quisiera arrebatarse lo que le corresponde a la heroína. El hecho de que Rosalía degrade a Amparo no tiene otra causa que el deseo de favorecer a su propia hija, pero como Isabelita no cuenta con la edad, quisiera ser Rosalía la favorecida.

El papel de Rosalía se asemeja al de la madrastra de Cenicienta, ambas buscan escalar socialmente por medio de un matrimonio por conveniencia; y la hostilidad de Refugio se debe a los celos que siente por Amparo. Sin embargo, esta última se libera de su situación humillante para pasar a otra mejor, y a pesar de que los obstáculos (amoríos del pasado con Polo) que la rodean parecen insuperables, logra liberarse.

El tema de la zapatilla tiene una variante en *Tormento*, porque se trata de la pérdida de un guante. Amparo tiene dos citas con Pedro Polo y en la segunda es descubierta por Marcelina Polo: “Era un guante. Tomándolo por un dedo lo mostró a su hermano, y dijo con frialdad inquisitorial: —¿De quién es este guante?” (*Tormento*, p. 163) El cuerpo del delito reconocido por Marcelina, la “bruja” que la delata, desata el escándalo. En el caso de Cenicienta, acude dos veces al baile y hasta la segunda vez se le cae la zapatilla. Los problemas terminan en el instante en que la zapatilla se ajusta a su diminuto pie. En Amparo sucede lo contrario, en el instante en que Marcelina encuentra el *guante*, inicia el “Tormento” que debe afrontar la protagonista, sufrir penalidades y salir victoriosa. Amparo se ve obligada a revelar su secreto.

El pasado de Amparo no queda claro en esta novela, lo sabemos por la novela anterior, *El doctor Centeno*; en ésta sólo quedan cenizas de sus amoríos con Polo; recordemos que el título de “Cenicienta” significa vivir entre cenizas. En este sentido, Amparo vive entre cenizas del pasado. Sabemos que Polo no es el príncipe sino el villano que trata de impedir el matrimonio entre ella y Caballero y lo logra, pero no la huida de ambos.

La intromisión del padre Juan Manuel Nones es necesaria en el desenlace de la relación entre Amparo y Pedro Polo. Es Nones, representante de la institución eclesiástica, el que obliga a Polo a cumplir con su responsabilidad y retomar los votos religiosos.

Es claro que Galdós recurra al cuento de “La Cenicienta” porque es una forma de seducir a lectoras parecidas a Amparo, con posibilidades de encontrar a su príncipe azul sin tener que casarse. En los elementos parodiados de la Cenicienta

se observa cierta renovación y una crítica al melodrama de los cuentos clásicos, a su vez parecidos a los folletines de la época, que no son reflejo fiel de la sociedad.

2.2.3. PRESENCIA DEL FOLLETÍN Y DEL ROMANTICISMO

Un gran número de obras, sin adoptar la forma del folletín, se publicaron por entregas periódicas en diarios y revistas. En este sentido, ¿en qué medida se puede afirmar que Galdós no concibió algunas de sus novelas, como *Tormento*, teniendo en cuenta las primicias del folletín, lo que explicaría ciertos rasgos estructurales y su éxito? Indudablemente, a mediados del siglo XIX, el folletín desempeña un papel significativo en la difusión de la producción novelesca, dado que el costo de los libros es elevado, sin embargo, no compite con ellos. Recordemos que Rosalía de Bringas pide prestadas las novelas porque no tiene dinero para adquirirlas. Todavía entrado el siglo XX, son pocos los diarios que no reservan un espacio al folletín.

Al principio de *Tormento* sabemos que Ido del Sagrario colabora con un autor de novelas por entregas y que se propone escribir otra por su cuenta. Galdós sabe que una de las funciones del folletín es el modo melodramático y una perspectiva de mucha moralidad para agradar a los lectores. Por lo tanto, Galdós apela a que la novela no sólo sea una historieta intrascendente al estilo de Ido del Sagrario o del cuento de “La Cenicienta”, sino de gran valor estético como la novela misma de *Tormento*. Galdós critica y condena al folletín, pero al mismo tiempo lo utiliza.

El narrador juega con la curiosidad del lector a través de la técnica típica del folletín de cortar la intriga a final de capítulo, de abrir interrogantes no resueltos hasta numerosas páginas después. Este recurso se emplea casi al final de *Tormento* para crear suspenso, en los capítulos XXXVIII y XXXIX el narrador introduce dos soliloquios de Agustín. La lucha interna entre la decisión de la huida y la atracción por Amparo, lo orillan a ir a verla para despedirse y como reto a los prejuicios sociales, de ahí el grito: “¡viva la inmoralidad, viva la anarquía!” (*Tormento*, p. 201). El narrador nos da a saber que sale sin decir a dónde va e introduce un diálogo entre Felipe e Ido del Sagrario hasta finalizar el capítulo. Es decir, en el texto básico —del narrador— se intercalan otros textos, el diálogo, que interrumpen la línea de la historia presentada y se insertan en la misma. Mientras Felipe e Ido dialogan, Agustín llega a la casa de Amparo, acción que abre el capítulo XXXIX. El discurso de Agustín convence a Amparo y lo que aparenta ser una tragedia para ella se convierte en una decisión auténtica por parte de Agustín, pues le propone la huida a Burdeos.

La diferencia con el folletín es la decisión de Agustín, que opta por vivir una nueva moral pragmática que rompe con la moral normativa, una nueva ética que lo empuja a su libre realización. Las palabras de Agustín al finalizar el monólogo son un claro ejemplo de su postura ideológica: “Sal ahora por el ancho camino de tu instinto, encomiéndate al Dios libre y grande de las circunstancias. No te fíes de la majestad convencional de los principios, y arrodíllate delante del resplandeciente altar de los hechos... Si esto es desatino, que lo sea” (*Tormento*, p. 206). En Agustín se van perfilando nuevas dimensiones y confrontaciones. Se observa

cierta madurez en su pensamiento y actitudes. No cualquiera, después de un desengaño, acude a ver a una mujer para llevársela a vivir con él.

Los criterios de selección de los nuevos folletines de finales del XIX apelaban “a una obra que sorprende al lector y lo sugestiona con sucesos tan extraordinarios e interesantes que hacen imposible abandonar la novela antes de concluirla (*El Imparcial*, 28/4/1896)”¹²⁷. Difícilmente se puede dejar de leer la novela por todas las cosas no dichas y que sólo se infieren, esto hace que las lectoras se involucren en la novela.

Desde el inicio de la novela Ido del Sagrario le confiesa un secreto a Felipe, probablemente es acerca de Amparo, recordemos que Felipe es su admirador. Podemos inferir el secreto por boca de Refugio cuando dice: “Guarda tu dinero, hipocritona” (*Tormento*, p. 69) y por el narrador: “la más grande falta, que mujer alguna podría cometer” (*Tormento*, p. 174). Además el cortar la historia en lo más importante crea suspenso e interés por seguirla leyendo, queremos saber qué pasó con Amparo, nos enteramos al final de la novela, después de varios soliloquios y la intromisión de otros personajes, que decide irse con Agustín Caballero.

Diane F. Urey¹²⁸ comenta que la novela es discontinua, no sabemos de los amoríos del pasado con Amparo y Polo, lo cual origina que se ponga en duda la virtud de la heroína, sin embargo se salva su reputación porque no vuelve a caer en las redes del cura enamorado.

¹²⁷ Brigitte Magnien y Pilar Bellido (eds). *Op. cit.*, p. 35.

¹²⁸ Véase: “Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós' *Tormento*”. En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1, p. 45-47.

El folletín debe ser una historia dramática como las historias que le piden a Ido del Sagrario que escriba. Galdós incluye una historia, la del personaje de Ido del Sagrario, dentro de la novela del mismo autor. “El editor es hombre que conoce el paño, y nos dice: ‘Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad’” (*Tormento*, p. 10). Por eso a Ido del Sagrario se le ocurre emplear en su obra a las hermanas Sánchez Emperador¹²⁹, porque son huérfanas y honradas, según él, ahí se encuentra la moralidad, que radica en vencer la tentación aunque les apriete el hambre. Pero resulta, no en la obra de Ido del Sagrario, sino en la del narrador, que las hermanas no son puras ni castas, sino de dudosa reputación y pertenecen a la clase media; ante tal desigualdad de las clases, Ido trata de remediarlo con finales agradables como forma de denunciar su inconformidad ante la sociedad española; no obstante, la realidad no es como los folletines que construye el personaje de Ido.

Casi al término de la novela, Ido muestra su ironía al jugar con el final del romance entre Amparo y Caballero y con el de la novela que escribe. Se burla de Amparo porque sólo tiene dos caminos: convertirse en “Hermana de la caridad” o suicidarse, haciendo alusión a los románticos. Dos finales imaginados, que fallan en su obra, porque no contaba con que a Caballero no le importará el honor y terminará por llevarse a Amparo.

¹²⁹ Estas hermanas son parecidas a las de Rufete, incluidas en *La desheredada* y por cierto su padre se llama don José de Relimpio. *La familia Relimpio* es un caso muy especial en la que la ausencia paterna, por la debilidad de don José, es la que marca y de hecho permite la organización matriarcal de la familia. Don José es una figura esperpéntica, ya que el personaje se reduce a simple caricatura trágica y grotesca; la misma esposa, doña Laura, lo califica como tal: “— Quita allá, quita, esperpento. ¡Contenta me tienes!...” Benito Pérez Galdós. *La desheredada*. Porrúa, México, 1996, p. 79.

Una de las cualidades de los caballeros medievales era el honor, lo cual contraviene con el personaje de la novela. Agustín Caballero no se siente identificado con la sociedad del momento, reflexiona y critica la incompatibilidad de su época. Es decir, la realidad supera la fantasía quijotesca de don José y además no se obtienen frutos artísticos. Porque el arte de don José Ido es popular o “cursei”. Irónicamente, él “engorda” física y económicamente gracias a su oficio de escritor de novelas por entregas, ya que lo importante es ganar dinero aunque la calidad de la literatura sea deficiente.

Las novelas de Ido son sentimentales, la misma Amparo, al ensayar la explicación de su falta, teme caer en la expresión cursei de Ido del Sagrario. La postura de Amparo es realista, opuesta a la visión folletinesca y romántica de Ido del Sagrario. Bridget A. Aldaraca opina que la inserción de Ido representa ese elemento romántico en la psicología de Galdós¹³⁰ y no sólo eso, sino una parodia de los novelistas de aquella época que sólo se preocupaban por la producción en serie y no por la calidad. También Amparo es un resabio del romanticismo, se debate entre su amor apasionado del pasado con Pedro Polo, el cual le atormenta y su amor conveniente (relacionado con el dinero) del presente por Agustín Caballero.

Pilar Aparici sostiene que no todos los novelistas por entregas consideran que lo esencial sea moralizar, el objetivo es crear una nueva realidad que será la historia de sus personajes ficticios o históricos. En el tratamiento novelesco del matrimonio, se parte del fracaso de la pareja central por la falta de amor, por ser

¹³⁰ Véase. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trad. Vivian Ramos, Visor, Madrid, 1992.

matrimonios arreglados y el factor de la edad. El fracaso de las parejas folletinescas se traduce no por el divorcio sino por el adulterio, consumado por el marido en una mayoría de casos. Se supone que la mujer de entonces era fiel porque la infidelidad iba en contra de su naturaleza. Los folletinistas promueven una mayor eficacia del matrimonio burgués por medio de una mayor preparación de las mujeres. Galdós crea una nueva forma de hacer novela retomando elementos existentes pero renovándolos.

La postura de Galdós es liberal a diferencia del carácter moralista de los folletinistas. Se puede ejemplificar en el relato *Los tres hijos del crimen* de García del Canto, construido sobre la culpa y su castigo. Es la historia de tres muchachas seducidas que pertenecen a distintas clases sociales (burguesía, pueblo y nobleza).

El primer seductor es el doctor Mercurio y la víctima una joven de clase media que muere al dar a luz a un hijo: Enrique Guzmán. Éste será, diecinueve años más tarde, seductor de otras dos desgraciadas jóvenes. El capítulo final reúne a todos los personajes dispersos a lo largo de la compleja historia (técnica típica del novelista por entregas) y los culpables recibirán su castigo. El principal de ellos, el doctor Mercurio, primer seductor, morirá “justiciado” por unos bandidos a sueldo porque, como repiten reiteradamente todos los demás personajes, para él “No hay perdón”. Su hijo Enrique Guzmán se retirará con su esposa e hijos a una casa de campo y “La Chachi”, la joven de humilde condición objeto de la segunda seducción de la historia, “se afilió en las hermanas de la caridad”. Los hijos nacidos de las seducciones de Enrique Guzmán, el joven Enrique y Enriqueta, vivirán felices porque, para ellos pedirá perdón su padre, en su arrepentimiento final: ‘Dicen que los hijos del crimen tienen que ser criminales hasta la tercera y cuarta generación; pero yo imploraré al Dios de las misericordias que caigan mis culpas sobre mi cabeza pecadora, y perdone a mis inocentes hijos’ (vol. II, parte II, cap. XXV.)¹³¹.

¹³¹ Pilar Aparici e Isabel Gimeno (eds). *Literatura menor del siglo XIX...*, p. 19.

El carácter moralizante influye en esta novela de folletín, incluso en la estructura misma. Probablemente, el donjuanismo y la elección de tres muchachas hayan influido en *Lo prohibido* de Galdós. Pero no todos los folletinistas consideran que lo principal sea moralizar. Sin embargo, su carácter dualista: maldad/bondad, vicio/virtud serán los ejes en torno a los cuales se estructurarán las narraciones de este tipo sean del género que sean. Esta simplificación de la realidad es una de las acusaciones más divulgadas que se ha hecho contra los folletines.

Pilar de Sinués pretende transmitir otras preocupaciones, que su obra sea un modelo de virtud tradicional. Ángela Grassi comparte la misma idea en su novela *El ángel del hogar*.

En *Tormento*, Agustín Caballero tiende al reformismo en el matrimonio; por eso se une a Amparo, no por interés, sino por amor. La contraposición entre provincia y ciudad tiene una variante en Galdós. Agustín Caballero es un personaje provinciano que se traslada a Madrid, no para hacerse rico o adquirir una posición social como en el folletín, sino para disfrutar de las riquezas que con su trabajo adquirió fuera de España. Sergio Beser¹³² sostiene que el ideal de vida burgués de Agustín se derrumba al conocer el pasado de Amparo. La realidad destruye su sueño, pero abre la posibilidad de perdonarla; esto implica un desafío a aquella sociedad de la que había decidido formar parte, aunque sabemos que nunca se siente integrado.

¹³² Véase el artículo: "Dos ejemplos de inversión ideológica en la narrativa de Galdós: Agustín Caballero y Ramón Villamil". En *Diálogos hispánicos. Narrativa de la Restauración*. Anuario Spaans Seminarium, Universiteit van Amsterdam, 1984, núm. 4, p. 83-96.

2.2.4. ECOS DE CERVANTES

Hemos copiado un fragmento de las palabras de Ido del Sagrario que dan muestra del parecido con el *Quijote*: “al acostarme, hijo, siento en mi cerebro ruidos como los de una olla puesta al fuego... Y por la calle, cuando salgo a distraerme, voy pensando en mis escenas y en mis personajes. [...] a mi Nicanora la llamo doña Sol o doña Mencía” (*Tormento*, p. 10). Su imaginación lo lleva casi a la locura de la cual no se percató; este diálogo con Felipe Centeno es un claro ejemplo de indicios de locura y semejanzas con el *Quijote*. Es decir, la similitud se observa en algunos sucesos ficcionales. Nótese que el cambio de nombre de su esposa se parece al de Dulcinea, este mismo recurso emplea Galdós años después en *El caballero encantado*, en donde Cintia y Pascuala son la misma persona. Pascuala es una maestra de escuela a la que el pueblo llama *Pascua*, pero el héroe Gil-Tarsis¹³³ le cambia el nombre. Este desdoblamiento del personaje es necesario para poder criticar a la sociedad en que vive. No es gratuito que don José Ido en el *Doctor Centeno* sea maestro de escuela; cuenta con la preparación necesaria, pero le falta talento, como a muchos escritores de folletín.

La complejidad estructural de la novela e ironía de Galdós llegan muy lejos: critica a Ido del Sagrario, pero a la vez le da la oportunidad de criticar a la sociedad de su época haciéndolo pasar, al estilo del *Quijote*, por loco, desacredita sus obras folletinescas, pero a la vez se nutre de ellas, pero renovadas. Por ende,

¹³³ En un lugar cercano encuentra a la labradora Pascuala, identificada por el protagonista con su antigua amiga, la americana Cintia, quien se negó a aceptarlo en matrimonio.

“no parece aventurado en exceso suponer que en todos los alucinados galdosianos late, más o menos evidente, la referencia al hidalgo manchego”¹³⁴.

Don José Ido del Sagrario¹³⁵ sueña con ser escritor y todo el tiempo piensa en escenas y personajes. A esto responde lo de “Ido¹³⁶” o “loco”. Felipe Centeno constantemente trata de sacarlo de sus fantasías, como Sancho al Quijote. Un ejemplo son las siguientes palabras que Centeno le dice a Ido: “—Usted cree que las cosas han de pasar según usted se las imagina... No sea memo... Todo sucede al revés de lo que se piensa...” (*Tormento*, p. 203). Ido del Sagrario desaparece en *La de Bringas* y reaparece en *Lo prohibido* al final de la novela, para ayudar a José María a narrar sus memorias. El recurso en *Lo prohibido* no es por medio de la teatralidad, sino las memorias del personaje principal que José Ido da a conocer y por otro con eco cervantinos: Don José termina siendo una parodia de las novelas de folletín y el amanuense al estilo cervantino.

Las creaciones de don José son un medio para denunciar la injusticia social, como el loco que dice la verdad. La mayoría de los personajes tratan de conseguir boletos para ir al teatro como forma de entretenimiento, pero sólo las clases

¹³⁴ María del Prado Escobar Bonilla. *Galdós o el arte de narrar*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 91.

¹³⁵ En *El doctor Centeno* se describe con detalle a don José Ido: hombre inteligente, pálido, de expresión llorosa, místico, flaco, abnegado e interesado por los niños, pero su enseñanza es rígida, de ahí su máxima: *Siembra coscorriones y recogerás sabios*. “Tenía en la frente un mechón de negros y espeluznados cabellos que parecía un pábilo humeante, y en sus ojos, siempre mojados, chisporroteaban, con la humedad y el pestañeo, desgarradoras elegías. Era el mártir oscuro y sin fama de la instrucción, el padre de las generaciones” Benito Pérez Galdós. *El doctor Centeno*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 134.

¹³⁶ Definiciones del DRAE: la palabra *Ido* significa que la persona está falta de juicio. “Sagrario” está definida como: “1. m. la parte interior del templo, en que se reservan o guardan las cosas sagradas, como las reliquias. 2. Lugar donde se guarda y deposita a Cristo sacramentado. 3. En algunas iglesias Catedrales, capilla que sirve de parroquia”. El nombre y el apellido “del Sagrario” son irónicos, este último le confiere cierta importancia al personaje, ya que es quien guarda los secretos de los que le rodean.

privilegiadas tienen acceso a ir a él; en este sentido, Felipe y don José están excluidos de la función teatral.

Don José utiliza su imaginación para escribir historias reales o folletines, pero no se atreve a levantar la voz para regenerar a la sociedad por su debilidad de carácter. Escapa de la realidad, como *El Quijote de la Mancha*, por medio de la creación de sus fantasías y pasa el tiempo imaginando que es un gran escritor, pero no se observa el producto de su obra.

Finalmente, la narrativa de Galdós es un continuo construir modelos, personajes, temas e historias. Por consiguiente los elementos intertextuales forman parte de su narrativa.

2.3. LO CURSI EN *LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS* Y *LA DE BRINGAS*

Francia consagra solemnemente el 15 de enero la gloria del inimitable Molière.

Benito Pérez Galdós¹³⁷

Es de esperar en la obra de Galdós no sólo los ecos de autores españoles, también aquellos a los que admira y tiene presentes, uno de ellos: Molière. Varios críticos han señalado ciertas resonancias de Molière en Galdós. Pilar Torralba Álvarez¹³⁸ afirma que desde el primer capítulo de *Tristana* (1889) se perciben varios referentes literarios, entre ellos *La escuela de las mujeres*. Carlos Moreno¹³⁹ comenta que la afectación ridícula de Doña Cándida en *El amigo Manso* (1882), recuerda a *Las preciosas ridículas* (1659) y que en la mayoría de las novelas contemporáneas se observa la influencia francesa.

Jesús Páez Martínez sostiene que el valor de la obra *Electra* está en el trazo de los caracteres, por ejemplo, “Don Salvador Pantoja, el individuo y carácter más válido desde una perspectiva actual, por su parentesco con el *Tartufo* de Molière que lo distancia del mero tipo caracterológico y lo eleva a la categoría de individuo dramático de gran altura patética y complejidad”¹⁴⁰. Los arquetipos caracterizados por Molière prevalecen en los personajes de Galdós. Sigue existiendo el avaro

¹³⁷ “Variedades. El aniversario de Calderón” (17-1-68). En *Revista de Madrid. Veinticuatro diarios (Madrid, 1850-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, ed. Simón Díaz. CSIC, Madrid, vol. IV.

¹³⁸ Véase la Introducción de *Tristana*, Akal, Madrid, 2003.

¹³⁹ Véase la Introducción de *El amigo Manso*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007.

¹⁴⁰ Jesús Páez Martín. “Una lectura contemporánea de *Electra*: El triunfo de un doble contexto”. En *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 98.

(Francisco Bringas) y las ridículas e hipócritas (Rosalía de Bringas y Milagros), pero con mayor hondura.

En las obras elegidas, la falsa apariencia de los valores estéticos queda al descubierto por medio de la parodia. En *Las preciosas ridículas* se percibe la burla de un nuevo manierismo social, poco intelectual, al igual que en *La de Bringas* esta burla se manifiesta en el cenotafio y en el deseo femenino por estar a la moda francesa. Ambos escritores hacen que sus personajes aparezcan en sus obras de forma ridícula y exponen situaciones trágicas con sentido del humor. Cuanto más exagerada es la representación de los vicios de los personajes, que aparecen en sus respectivos mundos ficcionales, más risible resulta su efecto.

El tema de la cursilería es una constante a lo largo de *La de Bringas* y en la mayoría de sus novelas contemporáneas. Su mundo ficcional muestra personajes incapaces de salir adelante, la mayoría malviven con tal de lograr una posición superior a sus propios medios. La poca educación de la mujer y la obsesión por aparentar la llevan a caer en lo *cursi*, de acuerdo con el DRAE: “Se dice de un artista o de un escritor, o de sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados. 2. Dicho de una persona: Que presume de fina y elegante sin serlo. 3. Dicho de una cosa: Que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridícula y de mal gusto”. En la novela, la palabra responde a un problema de mal gusto¹⁴¹.

¹⁴¹ En 1901 Jacinto Benavente estrena una comedia titulada *Lo cursi* dedicada a Galdós con quien entabló una estrecha amistad. Curiosamente los protagonistas se llaman Amparo y Agustín (como los de *Tormento*) y están casados por conveniencia como Rosalía y Francisco Bringas. La noción de lo cursi es similar en Benavente y Galdós: un problema de gusto.

Carlos Moreno asocia el término cursi al vestuario y a la moda femenina¹⁴², lo considera como una variante de lo grotesco. Ambos términos se identifican con el teatro y la sociedad española en la segunda mitad del siglo XIX. Sostiene que Galdós es el escritor que ha combinado estas dos formas, “como temas asociados al vestuario y a lo teatral”¹⁴³. No es casual que Galdós califique de grotesco al “trabajo de pelo” de Francisco Bringas.

Noël Valis sostiene que los detalles sobrecargados del cenotafio es arte cursi y producen un efecto ridículo en el lector. Para ella, lo cursi es una forma de imitación de la clase media a la aristocracia. “La imaginación popular lo explica más escuetamente como ‘querer y no poder’. Lo cursi es una forma de deseo impotente, frustrado en sus aspiraciones a un orden de cosas más elevado en la vida”¹⁴⁴.

Lo novedoso de Valis es mostrar al lector que la cursilería no surge solamente del querer aparentar, sino que está enraizada en el desarrollo de la clase media en el siglo XIX y a la naciente modernidad española. Explica tres movimientos que la acompañan: uno hacia atrás (la nostalgia), otro hacia adelante (empuje hacia la modernidad y un capitalismo reciente) y uno hacia afuera (la atracción por lo parisino). La sociedad española impulsa estos tres movimientos y al copiar de las demás modernidades europeas cae en la cursilería.

Asimismo, lo cursi es el elemento parodiado, que se exagera hasta lograr un efecto ridículo en *La de Bringas*, visto en el cenotafio, el lenguaje, el vestuario y

¹⁴² Aplicado al hombre es una feminización de lo burgués.

¹⁴³ Carlos Moreno Hernández. *Literatura y cursilería*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, p. 109.

¹⁴⁴ Noël Valis. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Trad. Olga Pardo Torío. Antonio Machado, Madrid, 2010, p. 52.

los modales de algunos personajes. Indudablemente esta forma hiperbólica es la clave de la parodia.

La actitud crítica de Molière y Galdós son similares: respecto al papel histórico que deberían asumir determinadas clases sociales; a la educación superficial de la mujer que la lleva a caer en lo cursi; la intención de hacer sonreír a sus lectores por medio de la ironía. Nos interesa analizar esos aspectos convergentes y a su vez la subversión en ambas.

El papel histórico de determinadas clases sociales

La situación de Molière en la sociedad de su tiempo no correspondía a la de un revolucionario, sin embargo resultaba un escritor incómodo a varios sectores poderosos de la Francia de Luis XIV. *Las preciosas ridículas* es una sátira de lo cursi que impera en la época de Molière. Al inicio de la comedia, dice La Grange: “El estilo precioso no sólo ha infectado París, sino que también se ha extendido por las provincias, y nuestras ridículas doncellas han absorbido su buena dosis. En una palabra: son una mezcolanza de preciosas y de coquetas sus personas”¹⁴⁵. La mayoría de la gente burguesa trata de alcanzar una posición social alta mediante una aparente “cultura preciosista” que la ubica en lo cursi.

Las palabras finales de Gorgibus descubren el miedo al ridículo y al *qué dirán*: “Y vosotras tunantas, no sé qué me detiene para no trataros de igual modo; vamos a servir de mofa y de irrisión a todo el mundo, y esto es lo que os habéis buscado con vuestras extravagancias. Id a esconderos, miserables; id a

¹⁴⁵ Molière. *Comedias*. Porrúa, México, 2001, p. 49. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando el título y la página).

esconderos para siempre” (*Las preciosas ridículas*, p. 64). Gorgibus no puede evitar el ridículo que le hacen pasar Madelón y Cathos por querer aparentar lo que no son, sin embargo logra darles una lección. Desaprueba la extravagancia y el ocio de ambas porque defiende el matrimonio y una forma de vida familiar recatada. El motivo que desencadena la acción dramática es una pretensión de matrimonio.

En la obra se observa la crisis de valores de la familia tradicional y los nuevos roles sexuales que se estaban originando en París. Madelón desea convivir con la aristocracia sin apresurar el matrimonio y Cathos lo considera desagradable. Esto también se percibe en España del cambio de siglo. Desafortunadamente, la poca educación de Madelón, Cathos y Rosalía de Bringas no ofrecen cambios para sus respectivas sociedades.

Curiosamente, *La de Bringas* finaliza con la vergonzosa salida de la familia de Palacio por la caída de la reina Isabel II. Francisco se resigna y agacha la cabeza. A diferencia de Gorgibus, Francisco Bringas permite la organización matriarcal de la familia al delegar las responsabilidades en Rosalía. El final de la novela marca un cambio para la mujer, ya que se convierte en el sostén de la familia, aunque el narrador lo pone en tela de juicio, con las siguientes frases en las que concluye el relato: “pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica”¹⁴⁶. A pesar de que Bringas termina siendo un burócrata fracasado,

¹⁴⁶ Benito Pérez Galdós. *La de Bringas*. Alianza, Madrid, 2007, p. 281. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando el título y la página).

viviendo a costa de otros, siempre conserva su honradez y disfruta de su vida familiar.

El capítulo que abre *La de Bringas*¹⁴⁷ es la descripción del cenotafio: representación figurada de una tumba vacía, construido de “pelo o en pelo” con diferentes elementos sobrepuestos copiados de la naturaleza que dan la impresión de un *collage*. “Estos objetos se encaramaban unos sobre otros, cual si se disputasen, pulgada a pulgada, el sitio que habían de ocupar” (*La de Bringas*, p. 7). Un ejemplo simbólico de lo que podría ser la intertextualidad: conjunto de “fragmentos” o alusiones a otras obras. La intención de este objeto cumple los tres movimientos que señala Valis: la nostalgia del pasado, la modernidad y la atracción por lo extranjero. La obra cursi que construye Francisco Bringas estaba de moda en los años cincuenta y setenta del siglo XIX.

Era aquello..., ¿cómo lo diré yo?..., un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo, a la usanza gótica, con ciertos atisbos platerescos donde menos pensaba, y, por fin, cresterías semejantes a las del estilo tirolés que prevalece en los quioscos (*La de Bringas*, p. 8).

Este paisaje sentimental¹⁴⁸ nos anuncia la pretensión de Bringas por copiar a la Naturaleza y también incluir elementos de otras épocas. El narrador emplea el

¹⁴⁷ Definición del DRAE: (Del lat. *cenotaphium*, y este del gr. κενotάφιον, sepulcro vacío). m. Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica.

¹⁴⁸ Estos elementos evocan a diferentes épocas: al romanticismo por la intromisión del sauce llorón junto al cenotafio y el empleo del claroscuro de un sepulcro. No son gratuitos los adornos platerescos: “sería un estilo o manifestación decorativa italianizante, aplicado a unos edificios de estructura gótica, sin seguir los principios de orden y proporción clásicos”. Fernando Checa. *Arquitectura del Renacimiento en España*, Guida Editori, Madrid, 2001, p. 61. El estilo “viñolesco” hace alusión al arquitecto paisajista del Renacimiento, Giacomo da Vignola (1507-1573). Otro aspecto presente en la creación de Bringas es el medieval, ejemplificado por dos elementos religiosos contrastantes: las gárgolas, los doseletes y un “modelado del angelote”.

humor para ridiculizar el mismo fenómeno del siglo XIX: la cursilería y la manipulación de símbolos para pagar una deuda política. Esto nos recuerda a Ido del Sagrario, su arte es cursi, producto de la moda de la época. El melodrama romántico en las obras de Ido del Sagrario también se observa en el cenotafio; el producto en ambas novelas es de carácter popular.

El conocimiento y gusto por el arte llevan a Galdós a la reflexión y a la crítica en sus novelas. W. H. Shoemaker destaca el gusto de Galdós por el arte. “En su juventud, Galdós pintaba lo mismo acuarelas que cuadros al óleo, siendo premiado con una ‘mención honorífica’ en una exposición provincial del año 1862. Marañón ha declarado que se conservan varias tablitas pintadas al óleo de paisajes y marinas montañosas, realizadas con una gracia candorosa...”¹⁴⁹. El mismo autor comenta que a lo largo de la vida de Galdós fue amigo y compañero de varios pintores, destacándose en la intimidad de su compañerismo los hermanos Mélida (Enrique y Arturo), Antonio Beruete y el toledano Ricardo Arredondo, quien le enseñó a apreciar El Greco. Además sostiene que don Benito estuvo en contacto y al corriente de las tendencias del arte español. El conocimiento que Galdós tiene del arte lo llevan a colocar a Francisco Bringas como un artista cursi.

Galdós emplea la sátira, la ironía y el melodrama en la creación de sus personajes. Roberto Augusto Míguez sostiene que el recurso narrativo de la ironía es fundamental dentro del planteamiento estético de Galdós, al relatar situaciones trágicas con sentido del humor, parecidas a las comedias de Molière.

¹⁴⁹ William H. Shoemaker. “¿Cómo era Galdós?” En *Anales galdosianos*, año VIII, 1973.

De esta forma, la narración adquiere una mayor profundidad y distancia en lo que se nos cuenta, con un tono más realista e inteligente. La ironía, por lo tanto, se convierte en el instrumento de Galdós para denunciar las contradicciones en las que se hallan inmersos la mayoría de los personajes de esta obra, obsesionados completamente con las apariencias y el culto al dinero¹⁵⁰.

La ironía también se emplea a la inversa: situaciones cotidianas adquieren significados relevantes, como sostiene Augusto Míguez, con la intención de denunciar las contradicciones de los personajes preocupados por la moda y las apariencias. El deseo femenino de comprar vestidos es una fuerza incontrolable que amenaza a la familia. No en balde las palabras de Francisco Bringas dirigidas a Refugio: “Tu industria es la ruina de las familias y el noviciado de San Bernardino” (*La de Bringas*, p. 145).

Cabe preguntarnos: ¿qué lleva a Francisco Bringas a evadir su realidad por medio del cenotafio? El ocio de Bringas le permite especular sobre la realidad, utilizando el cenotafio como escudo del arte y como consuelo, ante la desilusión social. Él no termina la obra a causa de una ceguera temporal. En este sentido, la cursilería implica lo cultural, social y afectivo. La ociosidad de Francisco Bringas lo acerca a los personajes de Molière; en ellos el refinamiento del lenguaje y la moda dan prestigio y nivel social. Los elementos antiguos incorporados a su obra adquieren fama para él y la gente tradicional que le rodea. Don Francisco se protege por el arte contra las amenazas del mundo, porque su soporte social ya no existe, sin embargo desea el reconocimiento, aunque éste solamente es imaginario.

¹⁵⁰ Roberto Augusto Míguez. “Aspectos narrativos y literarios de las novelas de Galdós”. *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003, núm. 23.

La educación superficial de la mujer

Los personajes se mueven bajo las convenciones sociales, las apariencias y el materialismo vigente en las obras elegidas. En el caso del personaje femenino, su ambición de poder lo conduce a una liberación económica. De eso resulta lo cursi, cuando una burguesía en ascenso económico no dispone, por herencia histórica, de una auténtica y sólida tradición cultural. La comedia de Molière critica a las mujeres provincianas que presumen de buen gusto, despreciando su vida de hogar y luciéndose en salones de la aristocracia. La imagen burguesa de la mujer de entonces debía ser de encierro en el hogar, madre ejemplar y esposa servicial.

Las preciosas ridículas parodia el modo de expresarse de las jóvenes a la moda. La Grange se ofende del maltrato de Madelón y Cathos, y busca vengarse utilizando a su criado Mascarilla, que presume de una clase superior a la que no pertenece y menosprecia a otros criados. El siguiente diálogo es un ejemplo del ambiente que impera en París:

LA GRANGE.— La tomo, sin duda, y de tal suerte, que quiero vengarme de esta impertinencia. Sé lo que ha motivado ese desprecio. [...] Ya veo lo que hay que ser para que le reciban a uno bien; y si me hacéis caso, les prepararemos una jugarreta que les hará ver su necedad y podrá enseñarles a conocer un poco mejor el mundo.

DU CROISY.— ¿Y cómo, pues?

LA GRANGE.— Tengo cierto criado, llamado Mascarilla, que pasa, en opinión de muchas gentes, por una especie de cultilocuente, pues no hay nada más asequible hoy día que la cultilocuencia. Es un maniático a quien se le ha metido en la cabeza alardear de hombre distinguido (*Las preciosas ridículas*, p. 49).

El estilo ridículo en las apariencias de las mujeres parisinas se ha extendido a todas las clases sociales. Misma idea late en Galdós en la voz de Refugio:

Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas. Parecen duquesas, y los niños, principitos. ¿Cómo es eso? Yo no lo sé. Dice un caballero que yo conozco, que de esos misterios está lleno Madrid. Muchas no comen para poder vestirse; pero algunas se las arreglan de otro modo... Yo sé historias, ¡ah!, yo he visto mundos... Las tales se buscan la vida, se negocian el trapo como pueden, y luego hablan de otras, como si ellas no fueran peores... (*La de Bringas*, p. 257).

Refugio y Mascarilla se burlan de la falsedad de la sociedad burguesa. Nuestros escritores denuncian la incapacidad de la mujer para asumir su posición social, adoptando una frívola moral de las apariencias. Madelón se avergüenza de su padre porque anhela “un origen más ilustre”¹⁵¹ (*Las preciosas ridículas*, p. 53). Recordemos el gusto de Rosalía por figurar entre personas nobles y ser admirada, aunque tenga que disimular su pobreza. Se podría decir que la cursilería es una expresión de los cambios sociales y económicos, ante los males de la clase media española que no sabe cómo actuar. Valis la denomina “como un signo de la modernidad emergente en España”¹⁵².

La de Bringas nos ofrece un panorama complicado para la mujer porque se encuentra entre la tradición y la modernización. Es difícil lograr un equilibrio ante los cambios en la sociedad. Esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cuál es el papel de la mujer en la sociedad de aquella época? Biruté Ciplijauskaitė señala que la mujer del siglo XIX no está preparada y que las opiniones acerca de ella se

¹⁵¹ En *La desheredada*, la protagonista se cree descendiente de una ilustre familia, nieta de una marquesa cuya hija había tenido amores culpables. Isidora Rufete rechaza a su padre por ser pobre y creerse hija de una madre de buena familia que por motivos de familia, lo que llaman producto del “pecado”, los da a criar a cualquier pobre, y ellos viven ignorando su buen nacimiento.

¹⁵² Noël Valis. *Op. cit.*, p. 4.

producen en los periódicos. “Según la Condesa de Campo Alange, en 1878 sólo el 9,6% de las mujeres saben leer. Aunque la influencia krausista es notable, en 1880 aún no hay colegios de segunda enseñanza para chicas —y no son admitidas a los de chicos”¹⁵³. Recordemos que Rosalía Pipaón de la Barca¹⁵⁴ lee novelas sólo cuando una amiga se las presta, Amparo (*Tormento*) sólo cuenta con la *Biblia* y Camila (*Lo prohibido*) no sabe resolver operaciones básicas. La mayoría de los críticos que publican en ese medio, opinan que la mujer es complemento del hombre y cuando una de ellas decide participar en la sociedad se le considera de mente masculina, es decir, renuncia a su femineidad.

La mujer de la época debe ser ama de casa, no arrogante, sino sumisa; considerada para la familia y el hombre para el estado. Conviene tener presente este panorama al leer las novelas de Galdós, porque observamos que Rosalía no asume las características que la mujer de la época debe poseer. Por ejemplo, en aquella época muy pocas mujeres se inclinaban al derroche, aspecto que se observa en Rosalía, Milagros; Eloísa y María Juana¹⁵⁵ (*Lo prohibido*). Esto se debe a las nuevas posibilidades de adquisición.

Algunos críticos de la época consideran que la mujer se vuelve histérica a partir de que tiene más posibilidades de expresión y podemos añadir, a la

¹⁵³ Biruté Ciplijauskaitė. *La mujer insatisfecha*. Edhasa, Barcelona, 1984, p. 22.

¹⁵⁴ El apellido materno “de la Barca” nos sugiere al gran escritor, Pedro Calderón de la Barca, nombre histórico que le da al personaje identidad y poco a poco va adquiriendo significación, valor y una serie de transformaciones, de ahí su permanencia y su reconocimiento en las dos novelas.

¹⁵⁵ Cabe mencionar que la cursilería se observa en los adornos de la casa de María Juana, en *Lo prohibido* se menciona “que lo elegante y lo cursi andaban a la greña. Había cosas muy buenas, compradas recientemente en casa de Ruiz de Velasco, y otras del gusto fiambre, caobas y palisandros barnizados, papeles horribles con vivos de negro y oro”. Benito Pérez Galdós. *Lo prohibido*. Castalia, Madrid, 1971, p. 320. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando sólo el título y la página.) Eloísa y María Juana organizan fiestas una los jueves y otra los lunes respectivamente, con la finalidad de aparentar aunque esto las lleve a la ruina económica.

posibilidad de comprar a crédito. Un ejemplo son los sentimientos que describe el narrador cuando Rosalía compra una manteleta a crédito, incitada por Milagros: “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 de contacto y peso de la manteleta, que creyó llevarla ya puesta” (*La de Bringas*, p. 55). En el caso de Rosalía, los regalos de Agustín Caballero despiertan su pasión por las prendas de vestir. “Mientras no se probó la fruta, prohibida por aquel dios doméstico, todo marchaba muy bien. Pero la manzana fue mordida, sin que el demonio tomara aquí forma de serpiente ni de otro animal ruin, y adiós mi modestia” (*La de Bringas*, p. 49). La alusión al Génesis no es gratuita, significa el despertar de la vanidad y del derroche de Rosalía, a los que Francisco Bringas la tenía sujeta.

Curiosamente el narrador comenta que Rosalía “no podía ver sin cierto rubor lo cursi que era en dicha época” (*La de Bringas*, p. 228); es decir, en la época del sistema bringuístico, “de *un trapito atrás y otro adelante*, y a las infinitas metamorfosis del vestido melocotón, érale ya imposible; engañar a aquel infeliz dábale mucha pena” (*La de Bringas*, p. 230). Éste es un ejemplo de la cursilería, vista en la vestimenta de Rosalía que combina lo trasnochado y viejo con ciertos aires de renovación francesa. También lo podemos notar en el deseo de tener bienes materiales, abriendo paso a la modernidad capitalista.

Rosalía empieza a preguntarse sobre los principios económicos de su marido y se convierte en un ángel caído al malgastar el tesoro familiar. Después de probar las mieles del vestido, es imposible que ella regrese a la sujeción de Bringas. Es la reencarnación de Eva, quien cae en el pecado del objeto prohibido. José María

Bueno de Guzmán también cae en lo mismo en *Lo prohibido*. Ambos transgreden la estructura familiar y social.

En España, los krausistas¹⁵⁶ contribuyeron a la educación de la mujer, pero a la vez reafirmando en su papel de soporte familiar como madre y esposa. Cuando Galdós llega a Madrid se ve atraído por el krausismo, pero nunca formará parte de él. Si bien es cierto que algunos ideales krausistas expuestos por Sanz y Giner, como la importancia de la mujer en la familia y el interés por educarla¹⁵⁷, se observan en *La de Bringas*, esto no quiere decir que esté totalmente de acuerdo. Mostrar la deficiente educación de varios personajes de la novela da pie a la denuncia del sistema educativo. Galdós aborda el tema de la educación con cierta ironía.

En aquella sociedad española de cambio, la mujer busca distracción, encontrándola en la moda francesa. En algunos casos no cuenta con los recursos, ni económicos, ni culturales, y recurre al crédito, cayendo en el derroche, la vanidad y la cursilería.

La visión que nos ofrece el narrador de *La de Bringas* es de cambio para la mujer. La sociedad la incapacita para gestionar riquezas propias y cuando tiene la oportunidad la aprovecha, pero su deficiente educación la conduce a un refinamiento fingido. Como Molière, Galdós nos ofrece una visión decadente de su sociedad mediante la voz de sus personajes.

¹⁵⁶ Corriente promulgada por Friedrich Krause (filósofo alemán) a mediados del siglo XIX. El krausismo abre paso a una visión racional del mundo, a la libertad y a la laicización del conocimiento, pero al mismo tiempo, una conciliación de la ciencia y la fe. Este aspecto reformista y humanista se aplica particularmente a la pedagogía.

¹⁵⁷ La primera institución docente fundada por los seguidores de Sanz fue la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1871).

Galdós se vale de las costumbres para ubicar dentro de la cursilería a Rosalía de Bringas y Milagros, la marquesa de Tellería. El diálogo entre ellas es una muestra de la crítica del narrador a los términos exóticos franceses empleados en las prendas de vestir:

ROSALÍA (*Mirando un figurín*) Si he de decir la verdad, yo no entiendo esto. No sé cómo se han de unir atrás los faldones de la *casaca de guardia francesa*.

MILAGROS (*con cierto aturdimiento, al cual se sobrepone poco a poco su gran juicio.*) Dejemos a un lado los figurines. Seguirlos servilmente lleva a lo afectado y *estrepitoso*. Empecemos por la elección de tela. ¿Elige usted la muselina blanca con viso de *foulard*? Pues entonces no puede adoptarse la casaca.

ROSALÍA (*Con decisión*) No; escojo resueltamente el *gros glasé*, color *cenizas de rosas*. Sobrino me ha dicho que le devuelva el que me sobre. El *gros glasé* me lo pone a veinticuatro reales.

MILAGROS (*Meditando.*) Bueno: pues si nos fijamos en el *gros glasé*, yo haría la falda adornada con cuatro volantes de unas cuatro pulgadas. ¿A ver? No; de cinco o seis, poniéndole al borde un *biés* estrecho de *glasé verde naciente*... ¿Eh?

ROSALÍA (*Contemplando en éxtasis lo que aún no es más que una abstracción.*) Muy bien... ¿Y el cuerpo? (*La de Bringas*, p. 52).

Este diálogo dramatizado nos permite entender gran parte de la novela: la preocupación por los convencionalismos sociales, el refinamiento, el parasitismo, la ociosidad de la mayoría de los personajes y la falta de educación intelectual. El discurso de ambas las muestra como ignorantes, sugestionadas de un alto complejo de superioridad, con una vida vacía, sin sentido y únicamente movidas por el vestido y los actos sociales.

Galdós caracteriza a ambas mujeres para mostrarnos su condición social, su ocupación y su formación cultural, en dos sentidos, positivo, cuando el uso del francés es correcto o negativo, si se utiliza de forma incorrecta (depende de la extracción social). Por otra parte, al igual que Molière, Galdós desea producir un

efecto humorístico. Rosalía y Milagros son las únicas que emplean palabras francesas cuando hablan de moda. Esto no debe causar sorpresa sino algo natural en la lengua galdosiana y como si se tratara de una moda. La ironía radica en la incongruencia en la conducta de ambas mujeres que planean una estrategia: se muestran expertas en la moda y toman decisiones importantes en un acto “simple” al elegir una tela.

La ironía en esta novela nos lleva a confirmar la teoría de Valis. Rosalía se deja llevar por las novedades europeas pero a la vez se ve obligada a mezclar las telas existentes en casa para armar un nuevo vestuario dando como resultado un atuendo cursi. Sin embargo, no se percata de ello; hasta el final de la novela se entera por boca de Refugio, que la marquesa de Tellería la considera cursi, lo cual la hierde en su orgullo por tratarse de una mujer de la aristocracia y a quien Rosalía considera como una diosa. Es interesante la postura tímida de Rosalía ante la presencia de su ídolo, de ahí el significado de su nombre: Milagros, que paradójicamente no la saca de apuros, sino la hunde con sus incitaciones y préstamos.

El proceso que Rosalía sigue desde *Tormento* es de liberación; su afán de poderío ha ido creando enemigos (Ido del Sagrario, Felipe Centeno y Refugio). Sus buenas intenciones en *Tormento* comienzan a desvirtuarse en *La de Bringas* al no lograr su fin: escalar en la sociedad. A medida que se enfrenta a la frustración, va creando una imagen deteriorada de la mujer española. No acepta su realidad, prefiere estar perdida en una sociedad a la que no le interesa el individuo como tal. Rosalía no posee una identidad propia, sino que está

constituida por lo que los demás piensan de ella o de lo que ella piensa de los demás.

Las dos mujeres burladas de Molière y las de Galdós engañan a algunos con su barniz de aristócratas, la mentira ha sustituido a la verdad. Mascarilla y Jodelet visten ropa prestada para aparentar una clase superior y burlar a las damas. Rosalía de Bringas es burlada por Amparo y Caballero al fugarse sin casarse; por Refugio al humillarla y llamarla cursi; por Pez al no prestarle el dinero requerido y por su “amiga” Milagros, que no paga lo prestado.

Los diálogos a lo largo de la novela entre Rosalía y Milagros nos preparan para lo que vendrá: el desastre familiar y de la nación. Al final de la novela, Rosalía muestra su rabia hasta desenmascarar su propia realidad.

Las palabras de Mascarilla, casi al final de *Las preciosas ridículas*, son una crítica a “la vana apariencia”:

MASCARILLA.— ¡Tratar de este modo a un marqués! Así es el mundo: la menor desgracia hace que nos desprecien aquellos que nos querían. Vamos, camarada; vamos a buscar fortuna a otra parte; bien veo que aquí no se ama más que la vana apariencia, y que no se considera nada a la virtud totalmente desnuda (*Las preciosas ridículas*, p. 63).

La misma crítica que Refugio hace a la sociedad madrileña desde *Tormento*:

Parecen gente, ¿y qué son? Unos pobretones como nosotros. Quítales aquel barniz, quítales las relaciones, ¿y qué les queda? Hambre, cursilería. Van de gorra a los teatros, recogen los pedazos de tela que tiran en Palacio, piden limosna con buenas formas (*Tormento*, p. 55).

—Un caballero amigo mío —dijo Refugio pasando de aquel tono convencido al de la jovial ligereza— me ha dicho que aquí todo es pobretería, que aquí no hay aristocracia verdadera, y que la gran mayoría de los que pasan por ricos y calaveras no son más que unos

cursis... Porque vea usted... ¿En qué país del mundo se ve que una señora con título, como la de Tellería, ande pidiendo mil reales prestados, como me los ha pedido a mí? (*La de Bringas*, p. 259).

El testimonio de Refugio permite conocer a los Bringas y la manera de ser y de pensar de ella misma, que percibe la realidad tal cual es. Casi al final de *La de Bringas*, Refugio considera que Madrid es un carnaval, donde los pobres se visten de ricos y todo es pura facha. Rosalía de Bringas menosprecia a Refugio, de quien finalmente recibe apoyo económico.

En el caso de Molière, los criados toman el papel de nobles; en el de Galdós la mayoría de los personajes pertenecen a la clase media y desean ser burgueses. Rosalía y Milagros piden dinero prestado y se endeudan; en el caso de Rosalía, para aparentar una clase que no es la suya y en el de Milagros, para conservar falsamente el marquesado. Las compras a crédito de Rosalía y Milagros son una forma de cursilería porque satisfacen sus deseos sin los medios suficientes para cumplirlos. Los escritores antes mencionados denuncian la falsa apariencia, buscan educar y prevenir a sus lectores.

Madelón y Cathos, en *Las preciosas ridículas*; Rosalía y Milagros, en *La de Bringas*; son ejemplos de personajes contruidos a partir de determinados rasgos comunes a la gran mayoría de individuos que forman su colectivo. No obstante, se observa cierto distanciamiento, que Linda Hutcheon llama: “una imitación con una diferencia crítica”. Los personajes de Galdós poseen rasgos individuales que nos permiten reconocerlos, mediante detalles sobre su vida. Por ejemplo: las cejas fruncidas de Rosalía cuando está tramando algo; la tendencia exagerada a hinchar la nariz como gesto de enojo; su manía de calcular el dinero que las

personas tienen y sus clásicos insomnios, por no saber cómo pagar sus deudas, por cargo de conciencia y por aburrimiento. Estos ejemplos dan muestra de la personalidad de Rosalía que la hacen única. El cuidado de Galdós, al crear a sus personajes, permite analizar sus sentimientos, actitudes, e incluso, la agonía de algunos.

Francisco Bringas trata de imitar un arte en desuso, obsoleto, que lo aleja de la realidad. El lenguaje en la descripción del cenotafio oscila entre lo elegante y lo ridículo que lo acerca a Rosalía y Milagros. Estos personajes son ejemplos de los cambios de la época en una sociedad de consumo. Francisco Bringas, pese a su tacañería, gasta en la construcción del objeto, lo mismo que Rosalía y Milagros en vestuario. Los personajes imitan las costumbres extranjeras (París y Londres) por el deseo de ser modernos. A diferencia de Molière, Galdós profundiza en la psicología de sus personajes y lleva hasta las últimas consecuencias la ironía.

Los personajes de Molière encarnan una condición que es propia del ámbito social, saca provecho cómico de la vida cotidiana y capta la conducta del hombre frente a situaciones precisas. La sátira contra el ocio y los tipos inútiles de la sociedad se observan en *Las preciosas ridículas*. Estos atisbos los aprovecha Galdós en *La de Bringas*, confirmando que su narrativa es un continuo construir personajes.

Tanto Molière como Galdós utilizan un arquetipo de mujer de la época y resulta que la sociedad española retratada por Galdós es tan *cursi* como la francesa vista por Molière. Finalmente, lo cursi en ambas obras es una forma de comportamiento visto en la moda, en el habla y en la elección de objetos culturales. El lenguaje de la elegancia es un signo de refinamiento, reflejo de un

estilo de vida aristocrático al que la mayoría de los personajes aspira. Las demandas de la época impulsan a ser congruente con ello y por lo tanto se tiende a caer en lo cursi, que es una preocupación en la vida de aquellas naciones.

2.4. ELEGIR A UNA MUJER A LA MANERA SHAKESPEARIANA: *LO PROHIBIDO*

El entusiasmo literario y la fanática admiración que las obras de un superior ingenio despiertan en nosotros llegan a tomar en aquel sitio el carácter de fervor religioso que aviva nuestra imaginación.

Benito Pérez Galdós¹⁵⁸

En septiembre de 1889, don Benito realiza un viaje a Inglaterra para visitar la casa del dramaturgo en Stratford-on-Avon. De aquella aventura en busca de las huellas del genio de la literatura universal ha sido rescatada en el libro: *La casa de Shakespeare*¹⁵⁹. Este volumen recupera la admiración que siempre sintió Galdós por la literatura y la organización política de Gran Bretaña. Las siguientes frases que don Benito nos ofrece en este breviarío, reviven su entusiasmo y conocimiento por la obra de Shakespeare:

Aquí *Lady Macbeth* lavándose la mano; más allá, Catalina de Aragón reclamando sus derechos de reina y esposa, o el Rey Lear, de luenga barba, lanzando imprecaciones contra el cielo y la tierra; por otra parte, el fiero *Glocester*, de horrible catadura; el cínico *Falstaff*, panzudo y locuaz; más lejos, el judío *Shylock* ante el tribunal presidido por la espiritual *Porcia*¹⁶⁰.

Ortiz-Armengol afirma que el personaje de Porcia es admirado por Galdós, “que había llegado a decir que esta mujer es ‘la mujer de superior instinto que

¹⁵⁸ *La casa de Shakespeare*. Rey Lear, Unión Europea, 2007, p. 57.

¹⁵⁹ Las impresiones sobre aquel viaje fueron publicadas por primera vez en 1906, dentro del volumen 'Memoranda', que incluía también otros textos sueltos. Lo editó Sucesores Hernando y se pusieron en circulación mil ejemplares.

¹⁶⁰ Benito Pérez Galdós. *La casa de Shakespeare...*, p. 40.

personifica la delicadeza y el claro entendimiento propios de su sexo'. Doña Emilia era una "Porcia" viva y actual..."¹⁶¹.

Lo que nos interesa en este apartado es la intertextualidad en *Lo prohibido* y dos obras de Shakespeare: *El mercader de Venecia* y *El rey Lear*. La narración autobiográfica del protagonista de la novela que aquí nos ocupa, es de autocrítica y duda existencial, que lo coloca como un antihéroe, "uno de tantos", incapaz de tomar decisiones y determinado por las circunstancias de su vida, por lo tanto las pasiones pueden más que él. El título de la novela gira en torno al tema de la prohibición, de la trasgresión, del incesto y de sus consecuencias.

La elección entre tres mujeres que se plantea en *Lo prohibido* tiene precedentes en las dos obras mencionadas del escritor inglés¹⁶². "Galdós pone a José María Bueno de Guzmán ante tres mujeres, irradiando hacia ellas concienzuda y sistemáticamente sus facultades amorosas. La modernidad principal del libro consiste en el drama cerrado entre cuatro personas"¹⁶³. El punto de coincidencia en ambos escritores radica en la conquista de la mujer de quien creen estar enamorados. José María elige a la menor porque posee cualidades que se irán destacando.

¹⁶¹ Pedro Ortiz-Armengol. *Vida de Galdós*. Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 2000, p. 282.

¹⁶² James Whiston sostiene que Galdós incorpora características en sus personajes influido por *Macbeth* de Shakespeare y que la conexión radica en la concepción de héroes y villanos siendo el principal motivo en *Macbeth*. "The mixture of attraction and revulsion with which the reader or spectator views the character of Macbeth is doubtless an important element in Galdós's incorporation of reminiscences of the play into *Lo prohibido*". En "Heroes and Villains in Galdós: *Lo prohibido* and *Macbeth*". En *Anales galdosianos*, año XXVII-XXVIII, 1992-93, p. 77. Últimamente se han realizado estudios comparativos de las obras de Galdós con otros escritores como: Cervantes, Unamuno, Machado, Dickens, Flaubert, William Shakespeare, entre otros.

¹⁶³ Rosa Chacel. *Obra completa II. Ensayo y poesía*. Provincial, Valladolid. Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1989, p. 337.

En las dos novelas anteriores, *Tormento* y *La de Bringas*, se observa la hipocresía y la cursilería. Y de pronto las encontramos dentro de una nueva situación pecaminosa en *Lo prohibido*, que nos presenta el protagonista en primera persona. Un giro interesante, porque ahora Galdós escoge al hombre, no a la mujer, para representar los vicios de la sociedad. José María Bueno de Guzmán nos revela su conciencia enferma de un don Juan fracasado.

En la primera parte de la novela se narra la relación del protagonista con Eloísa, una de las protagonistas de la historia, que cae en lo cursi al poner en juego la apariencia más de lo que la economía doméstica familiar permite. No le importa ser cursi con tal de satisfacer sus lujos, formar parte de la aristocracia y no está dispuesta a vivir una vida modesta de acuerdo con sus condiciones, derrocha lo que le queda y ostenta un lujo prestado.

Curiosamente en esta novela se menciona la ruina de la tienda de ropa de “Sobrino Hermanos”, que tenía una cartera de sesenta mil duros incobrable. “Así no era de extrañar que elevaran el valor de los géneros. Parecía mentira que el frenesí de los trapos ocasionara estos desequilibrios en la riqueza. Y lo peor es que han de seguir surtiendo a las que no les pagan, pues si les negaran el género, los desacreditarían sólo con decir que no traen más que cursilería” (*Lo prohibido*, p. 326). En esta tienda es donde Rosalía se endeuda al comprar una manteleta. A Rosalía y Eloísa les abren las puertas para que compren y lo vayan pagando “a pijotadas, si es que pagan algo...” (*Lo prohibido*, p. 327).

El derroche de Eloísa es una de las razones por las cuales el protagonista se aleja de ella. María Juana, hermana de Eloísa, es otra mujer cursi que ofrece comidas en su casa, “pero el adorno de la casa era un campo de maniobras, en

que lo elegante y lo cursi andaban a la greña” (*Lo prohibido*, p. 320). Origen de la elección de José María por Camila, que no necesita aparentar para quedar bien con la sociedad, incluso ella le pide a José María ropa usada para vestir a su marido porque no quiere gastar dinero.

En *El mercader de Venecia*¹⁶⁴, el protagonista elige el cofre correcto al no dejarse llevar por las apariencias del oro y la plata. Bassanio y José María eligen el cofre que aparentemente tiene menor valor. En *Lo prohibido*, Camila es la favorita, no por ser la más guapa, ni la más refinada, ni por ostentar riquezas, como sus hermanas, sino porque posee las cualidades que José María busca en una mujer: es primitiva y capaz de dar amor materno; goza de buena salud; es sencilla; ama a su esposo y muestra compasión por el enfermo.

Al inicio de *Lo prohibido*, las cualidades que se le atribuyen a Camila por parte de la familia son desfavorables: su padre y José María la consideran *loca* y la menos guapa de las tres; María Juana la cree vulgar y sin mérito alguno. Sin embargo, la llamada *loca* es la más saludable de la familia, por tanto, su locura responde a que sus cualidades contradicen las “buenas costumbres” de la época. “Estas acusaciones y juicios negativos que provoca Camila tan consistentemente, se desacreditan sin embargo en la obra por la parcialidad y el subjetivismo —fácilmente discernible— de sus portavoces”¹⁶⁵. Porcia, la protagonista del *Mercader de Venecia*, también comete actos de “locura” para la época al hacerse

¹⁶⁴ En la obra se describen las peripecias que el mercader, Antonio, sufre al prestar un dinero a Bassanio, su mejor amigo, quien solicita la mano de Porcia, rica heredera, que es a su vez solicitada por varios pretendientes. Ella no puede elegir voluntariamente, sino por medio de un acertijo que consiste en la elección entre tres cofres: de oro, de plata y de plomo. El afortunado es Bassanio, al elegir el cofre de plomo que contiene el retrato de Porcia.

¹⁶⁵ Margarita Rosa O’Byrneurt Curtis. *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 182.

pasar por doctor en leyes; así salva al amigo de su esposo y por ello se le perdona la usurpación. Sorprende la inteligencia e interés de Porcia, como también el autodidactismo de Camila. Ambas son rebeldes, una se tiene que vestir de hombre para lograr su propósito y la otra contraviene las costumbres sociales.

La elección de Bassanio es la correcta y obtiene a la mujer amada. José María Bueno de Guzmán elige a la mujer que considera más valiosa, pero está casada, ama a su esposo y por lo tanto está prohibida.

En la novela se retoma el mito de Adán y Eva. El protagonista se lanza a la conquista de la fruta prohibida y recibe el ejemplar castigo bíblico de la expulsión del Paraíso y de la transformación de su ser en una criatura repulsiva, al modo de Nabucodonosor, condenado a llevar vida rastrera con otros animales.

¡A qué prueba me sujetaba Dios! Comprendía el no vivir más que a medias, el ser Nabucodonosor, el no tener otras sensaciones que las de la comida, el no poder andar sin auxilio; pero hablar de aquella manera..., francamente, y con perdón de la Justicia Divina, me parecía demasiado fuerte. Dicho se está que ni que me asparan chistaba yo delante de nadie, mucho menos delante de Camila (*Lo prohibido*, p. 477).

En consecuencia, José María aparece como la encarnación del diablo seductor, cuyo fin se halla en la conquista pecaminosa de la fruta prohibida.

En *Lo prohibido*, las tres hermanas se ven sometidas ante las acechanzas del seductor. Mientras las dos mayores caen, la menor sale avante. Recordemos que en *El rey Lear* las dos mayores adulan al padre para conseguir las mejores ventajas, mientras la menor calla porque es la menos interesada.

La riqueza de Cordelia (*El rey Lear*) y Camila (*Lo prohibido*) no se encuentra en lo material, sino en la franqueza de su auténtico amor: una por su padre y la

otra por su esposo. En el siguiente fragmento de las palabras de Cordelia a su padre se observa un amor libre de intereses personales:

Una postrera súplica dirijo a vuestra majestad. —Confieso que no poseo ese lenguaje meloso, ese arte de prodigar vanas palabras. Lo que resolví, lo hago antes de hablar de ello. Dignaos declarar que, si pierdo vuestro afecto y vuestras bondades, no es porque esté mancillada con algún crimen o vicio, ni por haber deshonrado mi sexo con alguna bajeza o acción indigna de mí, sino que toda mi falta consiste (y esta privación es mi riqueza) en no tener un ojo ávido que sin cesar mendigue, ni una lengua que dista mucho de envidiar, aun cuando me cuesta la pérdida de vuestra ternura¹⁶⁶.

Cordelia no tiene la gracia para hablar, eso hace que su padre la desherede y destierre de su lado, no obstante, es la que más lo ama. Camila tampoco tiene la fineza de la lengua y su amor es salvaje, pero auténtico. Su sencillez y sinceridad la igualan a Cordelia.

El cariño ardiente y sincero que parecía tener al simplín de su marido, era para mí una de las cosas más dignas de admiración que había visto en mi vida. La sencillez de sus costumbres y su alejamiento de las ostentaciones de la vanidad también me agradaban. Pero estas dotes, recién descubiertas, creía yo que no debían estimarse como positivas hasta que las circunstancias no las pusieran a prueba. Era cosa de verlo (*Lo prohibido*, p. 212).

Camila no se rige por los convencionalismos sociales, aunque con el tiempo refina sus modales y mejora su educación. Otra de las relaciones con *El rey Lear*¹⁶⁷ se observa cuando José María decide a quién va a dejar sus bienes. Al

¹⁶⁶ William Shakespeare. *El rey Lear*. Porrúa, México, 2003, p. 238.

¹⁶⁷ La tragedia cuenta que Lear, ya viejo, tiene tres hijas y decide adelantar la herencia. Entonces, para saber cómo repartir la herencia, le pide a cada una que digan cuánto lo quieren. Las dos hijas mayores hablan de lo mucho que quieren a su padre, así que les da bienes y parte del reino para ellas y sus esposos. Cuando le toca el turno a la hija menor, Cordelia, ésta se queda callada y esto, para Lear constituye una afrenta y un signo del desamor de esta tercera hija. Entonces deshereda a Cordelia y finalmente reparte el reino y los bienes de la Corona en dos. Estas dos

final de la novela el personaje es un hombre viejo y nada varonil, que hereda su fortuna a los hijos de Camila y Constantino, como una forma de renunciar al amor y entregarse a la muerte. La diferencia con *El rey Lear* radica en que José María hereda su fortuna al hijo de Camila, como medida de precaución para que no sea malgastada, y como pago a la bondad y desinterés de Camila y Constantino.

James Whiston sostiene que Galdós incorpora características en sus personajes influido por *Macbeth* de Shakespeare y que la conexión radica en la concepción de héroes y villanos. “The mixture of attraction and revulsion with which the reader or spectator views the character of Macbeth is doubtless an important element in Galdós's incorporation of reminiscences of the play into *Lo prohibido*”¹⁶⁸. Al final de las historias ambos protagonistas terminan mal.

La concepción de héroes y villanos que menciona James Whiston también la podemos relacionar con *El rey Lear*. Ambos protagonistas de nuestras historias son amados y respetados por su bondad, riquezas y posición social, pero a su vez son odiados. El rey Lear es amado por Cordelia, por el Bufón, por Albany, por Kent, por Gloucester y por Édgar, del mismo modo que es odiado y temido por Goneril, Regan, Cornwall y Oswald. José María es amado por la familia Bueno de Guzmán (tíos y primos), pero a su vez es temido por los esposos de las primas debido a sus inclinaciones morbosas.

Algo en común de José María y el rey Lear es el excesivo amor y la necesidad del mismo por Camila y Cordelia, respectivamente. La elección recae en la

hijas que lo adulan demuestran ser absolutamente desagradecidas. Una vez que se apropian del poder, al viejo Lear lo humillan, no le dan los soldados que necesita para su guardia personal, no lo reciben de visita, etcétera. Lear se da cuenta tarde; enloquece y la obra termina en una escena en la que Lear loco y desnudo, lleva desolado en brazos los despojos mortales de su hija Cordelia, la cual lo quería de verdad.

¹⁶⁸James Whiston. *Op. cit.*, p. 77.

tercera, es decir en la desgracia, en la muerte, en la madre tierra. Ambos son amantes y moribundos, sus malas decisiones los llevan al fracaso.

Otra constante es la influencia de Cervantes en la novelística de Galdós y *Lo prohibido* no es la excepción. La imitación con Cervantes es paródica; en esta novela se observa en la construcción de sus personajes. En la caracterización física de José María y el *Quijote* existe un distanciamiento, sin embargo, en su interior ambos tienen rasgos en común: ideales políticos, sociales y amorosos. Un suceso interesante es cuando Camila descubre que José María escribe sus memorias, se pregunta por su inclusión y la de Constantino.

María del Prado Escobar señala que “es indudable el eco de los primeros capítulos de la Segunda parte del *Quijote*, cuando gracias a las noticias del bachiller Sansón Carrasco, D. Quijote y Sancho se enteran de que ha sido publicada la historia de sus aventuras”¹⁶⁹. Al final de la novela Camila y Constantino no son célebres pero sí adinerados e interesados por su educación. Se transcriben las palabras de Camila cuando busca en la biblioteca del protagonista material para que él lea y se instruya.

A ver, querido Cacaseno, echa un vistazo a estos letreros y escoge lo que mejor suene en tus orejas para que te civilices... ¿Qué es esto? *Muller... Historia Universal*. ¡Hala!, te conviene. A ver si te lo tragas todo. *Chaskepire...* ¡inglés! Nos estorba lo negro, chico, y aunque estuviera en castellano, éstas son muchas mieles para tu boca... Sigue mirando. No, no me cojas un verso porque te divido. Prosa, hijito, prosas claras que enseñen lo que se debe saber. Historia, y alguna novela para que me la leas a mí de noche. ¿Qué es esto? *Life of...* Esto es cosa de la *jilife*. Déjalo ahí. No va con nosotros. *Don Quijote...* ¡Hala!, tu paisano; llévalo. ¿Y esto? Padre Rivadeneyra... Esto de padre me huele a religión... No te metas con

¹⁶⁹ María del Prado Escobar. *Op. cit.*, p. 122.

eso. *La Revolución francesa...* Cógelo, cógelo... (*Lo prohibido*, p. 391).

En esta cita se menciona a dos escritores importantes: Shakespeare y Cervantes, ambos apreciados por Camila, pero finalmente, se decide por el texto de historia, cuya elección es una muestra del gusto del personaje.

Otro eco de Cervantes lo encontramos en la imagen estereotipada de Ido del Sagrario con el amanuense del *Quijote* casi al final de la novela. Este personaje proviene del modelo cervantino pero con cierta distancia humorística. Al término de la novela, José María deja sus memorias a don José Ido del Sagrario para que las publique un amigo de ambos después de su muerte. “De acuerdo con Ido, remití el manuscrito, puesto ya en limpio y con los nombres bien disimulados, a un amigo suyo y mío que se ocupa de estas cosas, y aun vive de ellas, para que lo viese y examinara, disponiendo su publicación si conceptuaba digno del público mi mamotreto...” (*Lo prohibido*, p. 486). José María toma sus precauciones y no permite que Ido meta mano a su relato.

Decíame Ido que él era del oficio; que si yo le dejara meter su cuchara, añadiría a mi relato algunos perfiles y toques de maestro que él sabía dar muy bien; pero no se lo permití. Por ningún caso introduciría yo en mis Memorias invención alguna, ni aun siendo tan llamativa como todas las que brotaban del fecundísimo cacumen de mi escribiente (*Lo prohibido*, p. 482).

Lo que caracteriza a Ido es su “desbocada fantasía” y lo que el protagonista pretende es que se diga la verdad. El final trágico del protagonista nos presenta a un héroe con una vida desordenada, de despilfarro y ocio que lo conducen a la muerte. “La muerte de Ángel Guerra, como la de Manso o de José María en *Lo*

prohibido, la de Alejandro Miquis en *El doctor Centeno* tendrían que ver con la representación necesaria del fracaso como en el Quijote, permitiendo el triunfo siempre provisional del autor”¹⁷⁰. En este sentido, José María no puede satisfacer sus deseos eróticos, es castigado y finalmente se convierte en un niño indefenso, necesitado del amor y comprensión de unos padres, y su amor por Camila se vuelve ideal como el del *Quijote* por Dulcinea.

Finalmente, la mayoría de los textos de Galdós evocan a Cervantes en diferentes ámbitos y lo pudimos constatar en las tres novelas elegidas de Galdós.

¹⁷⁰ Sadi Lakhdari. “Galdós y Cervantes: una identificación heroica”. En *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2005, p.121.

CAPÍTULO 3

LA IRONÍA EN LA FAMILIA

La familia es un “ser moral” del que hablamos, sobre el que pensamos y al que representamos como un todo. Hay unos flujos que la atraviesan y mantienen esa unidad: la sangre, el dinero, los sentimientos, los secretos y la memoria¹⁷¹.

3.1. LA FAMILIA MADRILEÑA DE FINALES DEL SIGLO XIX

La familia es la institución básica de la sociedad y constituye una forma importante de comunicación y de unidad. Considerando a la familia nuclear (padre, madre e hijos) con unión conyugal estable y legal es posible construir el estilo de vida de las familias que aparecen en las novelas elegidas. El matrimonio es la base de las tres familias analizadas en este capítulo: Bringas, Pez y Bueno de Guzmán.

¹⁷¹ Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Santillana, Madrid, 2001, vol. IV, p. 185.

La familia incluye a los miembros del mismo parentesco que viven bajo un mismo hogar. Para constituirse como un hogar, habrá que sumar a los sirvientes y a los familiares. La mayoría de los conflictos familiares se resuelven en el interior del hogar. Precisamente esos flujos que mantienen unida a la familia nuclear son los que interesa resaltar.

El linaje incluye a los parientes que por sangre o matrimonio forman un hogar. Éste fortalece la permanencia de las clases, por medio de relaciones matrimoniales mediatizadas por el dinero. Los parientes, miembros del linaje, tienen derecho al apoyo y la lealtad. La relación del individuo con su linaje es lo que proporciona identidad en las clases sociales.

La burguesía del XIX hacía coincidir el dinero y el linaje por medio de los matrimonios arreglados. “El dinero podría purificarse casándose con el linaje, mientras que el linaje podría reponer sus fondos casándose con el dinero. Pero estas alianzas estaban lejos de ser causales o fáciles: la resistencia de las familias negociantes frustró en muchas ocasiones unas uniones que el amor o el puro interés habrían dictado”¹⁷². Las tres familias estudiadas son ejemplos de crisis de valores, preocupadas por el linaje y el dinero.

Pérez Galdós no sólo describe sino que reconstruye los problemas de la familia como paradigma de los de España. Por una parte lo que históricamente representa una familia española de la época y por otra, la libre invención del autor. Como se expuso en el capítulo uno, el escritor retoma elementos de la realidad para construir sus novelas, pero busca trascender los límites que la restringen

¹⁷² Peter Gay. *La experiencia burguesa. De victoria a Freud I. La educación de los sentidos*. FCE, México, 1992, vol. I, p. 29.

utilizando la ironía o la parodia o ambas. La visión galdosiana de la familia y la sociedad madrileña que refleja son pesimistas pero tratadas con cierta ironía (concepto definido en el capítulo dos).

En el capítulo se estudia el uso de la parodia (superposición de textos) y la ironía, esta última no sólo en su acepción de dar a entender lo contrario de lo que se dice o se piensa (figura retórica, Beristáin; ironía estable, Wayne Booth; ironía verbal (intencional), Muecke, Hutcheon), además el tono con el que se expresa (ironía inestable, Wayne Booth; ironía situacional, Muecke; burla irónica, Hutcheon). El tono irónico permite poner de manifiesto cierta actitud respecto de un enunciado o pensamiento en forma de mención o eco (de una proposición, de un pensamiento o de un discurso preexistente).

La ironía la emplean el narrador y los personajes: “El ironista utiliza la voz de otro para ridiculizarla, o por lo menos mostrarla como absurda o incoherente, pero escondiéndose detrás de ella y produciendo una refracción de su propia forma de pensar”¹⁷³. La inversión de sentido que caracteriza a la mayor parte de los enunciados o pensamientos irónicos sólo se produce en una dirección: de lo positivo a lo negativo. Se describe o critica a los personajes, o la sociedad o algún tema como si se alabara cuando se quiere desvalorizar. Sin embargo, no se trata de transformar una frase en su contrario sino percibir la intención de la ironía. Para ello se estudian dos tonos de la ironía: burla irónica (fina y disimulada) e ironía satírica (con la intención de ridiculizar a los personajes, descubriendo la hipocresía o la vanidad por medio de descripciones exageradas enfatizando sus defectos).

¹⁷³ Emma Sopeña Balordi. *Op. cit.*, p. 457.

Hutcheon explica que se puede presentar un tono satírico si entendemos que la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”¹⁷⁴. Abordar la ironía permite analizar tanto los enunciados antifrásticos como aquellos que pensamos como discursos irónicos pero que no expresan más que un valor de burla o sátira.

Las familias burguesas de estas tres novelas crean su genealogía porque anhelan un origen aristócrata y luchan por llegar al poder a costa de lo que sea. La confusión de los cambios de la época se observan en el estilo de vida de los personajes. La ignorancia está presente en el seno de la familia: la mayoría de los personajes busca la apariencia de equiparación social con la aristocracia. Galdós expone el problema de lo que significa no pertenecer a la alta burguesía o a la aristocracia. La clase media busca la igualdad con ellas, sin el deseo de ser productiva. La mayoría de los personajes caen en la ociosidad, con las excepciones de Amparo y Camila que representan “el orden doméstico”.

Ya Montesinos había notado que en estas novelas, especialmente en las dos últimas (*La de Bringas* y *Lo prohibido*), domina lo que calificó de “locura crematística”¹⁷⁵, acumulación y circulación del dinero. En la introducción a *La de Bringas*, Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga sostienen que, “tras *El amigo Manso* y *El doctor Centeno*, vuelve Galdós a retomar en *Tormento*: situación de la mujer en la sociedad-bazar; alienación en el mundo del fetichismo de la mercancía que se describe minuciosamente en *La de Bringas* y, repetimos, de manera

¹⁷⁴ Linda Hutcheon. “Ironía, sátira y parodia”..., p. 178.

¹⁷⁵ Véase, José F. Montesinos. *Galdós*. Gredos, Madrid, 1968-1973, 3 vols.

excepcionalmente brillante en *Lo prohibido*¹⁷⁶. Sabemos que la novela galdosiana revela una estructura social en la que son claramente identificables todas las clases sociales. El elemento que las relaciona es el dinero. “La potencia del dinero pasa a un primerísimo plano en sus conciencias y comportamientos [de los personajes], y oscurece la de otros imperativos intelectuales o emocionales”¹⁷⁷. Pero, sobre todo estas tres novelas revelan a través de sus personajes y de las situaciones evocadas, cuáles son sus modos de sentir, de pensar y de respirar.

Galdós recurre a la ironía para burlarse de la sociedad, hace una caricatura de la mujer que no sabe valorar su situación y de la falta de una buena educación. Mezcla lo establecido con formas surgidas de la modernidad naciente, y sustituye la trivialidad de las acciones de los personajes. De esto se vale Galdós para mostrar que Madrid cambia sin rumbo fijo. Se produce una “mudanza de gobiernos” soñada por Alfonsito Bringas. La política sigue siendo gobernada por las familias de siempre (Pez, Bueno de Guzmán, Tellería, etc.), y ostentada por los hombres; sin embargo, Rosalía se acerca al poder y observa cómo funciona, desafortunadamente se corrompe.

Estas tres novelas se diferencian en cuanto al contenido, pero tienen algunos rasgos en común, siendo uno de los más destacados, una fuerte crítica de la sociedad española, en especial de la perteneciente a la clase media y aristócrata en Madrid. Las convenciones sociales, la respetabilidad y el miedo al qué dirán, forman parte de ese tipo de familias, cuyos valores son falsos, como: el bienestar,

¹⁷⁶ Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga (eds). “Introducción a *La de Bringas*”. Benito Pérez Galdós. *La de Bringas*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 21.

¹⁷⁷ Carmen Servén. “Las leyes económica y los personajes galdosianos: de Rosalía a Benina”. En *Isidora. Revista de estudios galdosianos*. Madrid, 2005, núm. 1, p. 65-77.

la dignidad, el honor, el sentimiento religioso, la organización política y económica. Por ejemplo, los Bringas deben abandonar el palacio a la salida de España de Isabel II, tras un reinado de arbitrariedades, corrupción y tragedia civil. Como se mencionó en el capítulo uno, Galdós retoma de la sociedad algunos elementos y los recrea en sus novelas.

Las familias Bringas, Pez y Bueno de Guzmán se ven favorecidas por las amistades que tienen en el gobierno. En los tres casos, el matrimonio desempeña uno de los papeles centrales, siendo éste la base de la familia, desafortunadamente está mediatizado por falsos valores.

Cada una de las novelas aborda el tema del matrimonio con una intencionalidad irónica, manifestada ésta en el retrato de los personajes que integran las familias y en la incongruencia del significado literal del lenguaje (palabras del narrador o de los mismos personajes y actitudes). Por ejemplo: en el caso de la familia Bringas, existe un paralelismo de Rosalía con la familia real que se percibe desde los nombres de los hijos, del esposo, de las habitaciones, hasta en las actitudes de ella por parecerse a la reina Isabel II. La ironía satírica del retrato de la familia Bringas tiende a exhibir la situación decadente del Madrid de la época, principalmente de las clases media y alta, que tratan de imitar el derroche de la aristocracia.

En la familia Pez aparece otro ejemplo de ironía vinculada al fanatismo religioso. La religión debería desempeñar el papel de mediador entre Dios y el hombre, pero mal entendida produce comportamientos irracionales e incomprensión en esta familia. Por ejemplo: las actitudes neuróticas de la esposa o la descripción irónica de Pez al compararlo con San José: “Sus ojos eran

españoles netos, de una serenidad y dulzura tales, que recordaban los que Murillo supo pintar interpretando a San José” (*La de Bringas*, p. 64). Los ojos serenos, y más adelante el que lo llame “espiritual San José”, son características contrarias al personaje porque no tiene nada de santo, ni espiritual y sabemos que va a la Iglesia por cubrir las apariencias.

Los Bueno de Guzmán representan el extremo de la ironía, porque en mayor o menor grado todos están enfermos. Tal parece que presenciamos una degradación familiar que va desde la apariencia en las costumbres (los Bringas), pasando por principios religiosos mal entendidos (los Pez), hasta enfermedades físicas y mentales (los Bueno de Guzmán).

Familias que no cumplen con su función mediadora de la que habla John H. Sinnigen: “La familia es el lugar donde se forma y se reprime el deseo erótico. Por tanto, la novela realista, y la galdosiana, desempeñan un papel mediador entre el individuo, la familia y la nación. Efectivamente, en las novelas de Galdós la alegría nacional se narra por medio de una serie de historias amorosas y familiares”¹⁷⁸. La novelística galdosiana, en general, se caracteriza no sólo por la denuncia de la sociedad patriarcal sino más bien por la denuncia de las relaciones amorosas de conveniencia. Los matrimonios que se examinan lo son ante la ley, es decir por conveniencia y sólo dos, que se analizan en el siguiente capítulo, están unidos por amor.

El momento histórico tiene influencia en la conformación y el pensamiento de la familia. La Revolución de septiembre de 1868, animada por las teorías del

¹⁷⁸ John H. Sinnigen. “Continuidades y rupturas: El sexenio en las novelas contemporáneas y en la quinta serie de *Episodios Nacionales*”. En *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, 2 vols., p.54.

krausismo español¹⁷⁹, abre un momento de esperanza para España, y en 1869 proclama “la libertad de cultos, la ley de matrimonio civil, la ley de libertad de enseñanza”¹⁸⁰, pero las familias continúan aparentando ser algo para adquirir un sitio en la sociedad. Viven una falsa devoción, mojigatería interesada y mentirosa.

El krausismo, “corriente de emancipación y de regeneración, [...] puede ser esquemáticamente caracterizado, con Elías Díaz, por el espíritu de armonía, la defensa de la libertad, el culto de la ciencia, la afirmación de la razón, el moralismo, las preocupaciones pedagógicas, la religiosidad y la honestidad intelectual”¹⁸¹. Movimiento que impulsó la autonomía de un pensamiento metódico aplicado a la experiencia humana y social, que afecta el pensar y el vivir, “un movimiento de renovación cultural y espiritual cuyos efectos continuarán haciéndose sentir hasta el final del siglo y aun más allá”¹⁸². Francisco Giner de los Ríos (1840–1915), heredero del krausismo, promulga, además de la primacía de la razón y la secularización de la vida, porque la libertad de investigación y la tolerancia sean los principales motores de la función educativa.

Con esta finalidad se crea la Institución Libre de Enseñanza (1876), inspirada en el espíritu reformista y de exigencia intelectual, forjando “minorías selectas” responsables de participar en el ámbito político y social. Más tarde, Manuel de la Revilla (1846–1881), sigue desarrollando ideas de Giner de los Ríos, se plantea el problema de una ciencia literaria, racional y experimental a la vez. Dos de sus

¹⁷⁹ Movimiento que promulga el espíritu de armonía, la defensa de la libertad religiosa, culto a la ciencia, afirmación de la razón, moralismo y pedagogía, una actitud intelectual.

¹⁸⁰ José Luis Gómez Martínez. "Galdós y el krausismo español". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Georgia, 1983, núm. 22, p. 55-79.

¹⁸¹ Jean Canavaggio. *Historia de la literatura española: El Siglo XIX*. Trad. Juana Bignozzi, Ariel, Barcelona, 1995, vol. V, p. 16.

¹⁸² *Idem*.

postulados son el gusto por la educación y el desarrollo del arte, igualmente compartidos por Galdós. El deseo krausista, al menos en literatura, sí ha quedado satisfecho. La literatura cobra fuerza logrando un equilibrio entre lo hermoso y lo útil. Es decir, entre lo formal (estructura estética marcada por una intertextualidad) y el contenido (reflejo de la sociedad para hacer una crítica a esa misma sociedad).

En la etapa isabelina, el prestigio de la Iglesia como fuerza legitimadora del poder permanece intacto y la burguesía obtiene el aval de su fortuna económica y social. “La revolución había roto el tejido social construido pacientemente por hábitos y costumbres inspirados en la doctrina cristiana”¹⁸³. El catolicismo necesitaba una regeneración para volver a convertirse en esencia de la España nueva. Galdós exhibe la hipocresía religiosa y parodia algunos motivos retomados de pasajes bíblicos o la vida de algunos santos.

En este capítulo se analizará la parodia e ironía presentes desde el nombre y el retrato de los personajes, bíblicos o de santos, hasta ciertos sucesos. Por ejemplo: En *La de Bringas* y *Lo prohibido* presenciamos la transformación de dos héroes bíblicos (Manuel María José del Pez y José María Bueno de Guzmán) que al principio parecen modelos de perfección, pero al final transgreden las normas familiares.

¹⁸³ Soledad Miranda García. *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*. Pegaso, Madrid, 1982, p. 248.

3.2. LA IRONÍA EN LA FAMILIA BRINGAS: PARODIA DE LA FAMILIA REAL

Hijita, no me digas que eres mujer. Yo te digo que eres un ángel... Mira, hasta ahora no se ha hecho en la casa más voluntad que la mía. Has sido una esclava. De hoy en adelante no se hará más que tu voluntad. El esclavo seré yo (*La de Bringas*, p.170).

Lo que Francisco Bringas profetiza a Rosalía se hace realidad. La sociedad patriarcal asigna a la mujer el papel de adorno del hogar y la incapacita para crear riqueza propia. La mujer juega un papel importante dentro de la familia, como la encargada de la salud y la educación de los hijos; de las labores domésticas, considerar el costo de los alimentos hasta su preparación; de guardar el dinero de su marido; de ahí su presencia en el hogar. La madre tiene mayor responsabilidad con las hijas, basada ésta en el papel conservador que deberían tener: el comportamiento en bailes y recepciones, lecciones de piano y de bordado. El tipo de mujer de la época no coincide con el retrato de Rosalía, por lo tanto se emplea la ironía satírica para exhibir su hipocresía y vanidad; dichos atributos prevalecen por encima de su cariño por sus hijos.

Cuando Francisco delega la responsabilidad familiar, surge el despertar del ingenio femenino de Rosalía y por ende, el fracaso familiar por su poca educación y vanidad: "Bringas has officially defected as family head, delegating his full authority to his wife"¹⁸⁴. Joaquín Casaldueiro y Ricardo Gullón opinan que el

¹⁸⁴ Lou Charnon-Deutsch. "*La de Bringas* and Politics of Domestic Power". En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1, p. 70. La traducción es mía: "Bringas oficialmente ha desertado como cabeza de familia, delegando toda autoridad en su esposa".

trasfondo de *La de Bringas* es la Revolución del 68; observable en la actitud de Bringas, que sólo siente la presión política y se olvida de la familia. Incluso el nombre de don Francisco coincide con el del rey y Rosalía se conduce con la libertad de Isabel II, a quien ellos sirven. Rosalía imita los derroches de su amiga la marquesa, Milagros de Tellería, que a su vez imita a la máxima representante de la aristocracia, la reina. La conducta de Rosalía la hace análoga a Isabel II. Ambas viven por encima de sus posibilidades, lo cual tendrá como consecuencia el inicio de la revolución, la ruina del país y de la familia.

Existen varios ejemplos que muestran la parodia familiar de los Bringas con respecto a la familia real, como si esta familia fuera una reproducción en miniatura de aquélla. Los hijos de Bringas —Paquito, Isabelita y Alfonsito— tienen los mismos nombres que los reyes o sus hijos, lógicamente en diminutivo, para denotar la ironía. Los nombres de las habitaciones del departamento de los Bringas coinciden con los nombres de las estancias del piso principal de la casa real. 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 le llamó *la Furriela* (*La de Bringas*, p. 29).

La burla fina y disimulada yace con la intención de contemplar una escena absurda (Northrop Frye). Si la parodia es una imitación irónica de un modelo

entonces, la ironía es un elemento esencial de la parodia, del contraste que la produce. Los Bringas representan un microcosmos de la sociedad española, y como ella copia y asume el comportamiento de la familia de la reina Isabel II: la casa real vista en la caricatura de la familia Bringas. Este tono de sutil ironía va a estar presente en la voz del narrador de la historia.

En el caso del retrato de Rosalía, la ironía satírica cumple la función de ridiculizar la “majestuosidad” y orgullo de Rosalía, además para enfatizar los defectos de la protagonista. Como se mencionó, su vivienda es una imitación de la casa real y su conducta debe asemejarse al de la reina. “En la vecindad había familias a quienes Rosalía, con todo su orgullete, no tenía más remedio que conceptuar superiores. Otras estaban muy por bajo de su grandeza pipaónica; pero con todas se trataba y a todas devolvió la ceremoniosa visita inaugural de su residencia en la población superpalatina. Doña Cándida...” (*La de Bringas*, p. 30). La ironía satírica del narrador al enfatizar en “su grandeza pipaónica” es una constante a lo largo de la novela. La imagen de “la ceremoniosa visita inaugural” nos remite a las ceremonias del palacio real. Doña Cándida¹⁸⁵, viuda del general Minio, persona distinguida y una de las visitas contantes de los Bringas, representa la elegancia, el culto de la apariencia y por tal motivo se puede “conceptuar superior”, aunque realmente no tiene recursos económicos. Sin embargo, su presencia es indispensable para que las ceremonias de Rosalía tengan “brillo y pompa”, y busca no sólo su elegancia, también la de sus hijos.

¹⁸⁵ Personaje secundario en *El amigo Manso* (1882), tía de la protagonista, Irene. Cándida no es cándida, sino alcahueta y parásito social.

Galdós logra diferenciar a sus seres de ficción a través de todos los recursos de los que dispone; no se contenta con describir con minuciosidad el físico y el carácter del personaje ficticio, sino que además suele llevar a cabo la reproducción detallada de su supuesta conducta quinésica, es decir, de sus gestos y posturas. En Rosalía se percibe la obsesión por imitar a la reina y la gente que le rodea (Milagros y Doña Cándida). Sus derroches le acarrearán insomnio y crisis nerviosas. Las caídas de la reina y Rosalía son inminentes por la incapacidad de resolver los problemas financieros. La reina pierde el poder y debe salir de España rumbo al exilio. Rosalía, por su parte, pierde su relativa estabilidad económica, sale de palacio y, por sus propias necesidades y ambiciones económicas, caerá en el adulterio. “El paralelismo irónico entre Rosalía y la Revolución de 1868 se hace especialmente evidente al final de la novela, donde parecen coincidir los mundos novelesco e histórico”¹⁸⁶. La preocupación por la revolución que vive el país afecta los bolsillos de los Bringas, pero al mismo tiempo otorga libertad a Rosalía para hacer su voluntad; desafortunadamente no está preparada para los cambios.

El autor emplea el estilo indirecto libre¹⁸⁷ con la exclamación y la interrogación. Por ejemplo, la expresión de Rosalía cuando Bringas se queda ciego, causando dolor a la vez alegría por la solución que presenta para sus deudas: “una idea salvadora, una solución fácil, eficacísima, derivada, ¡oh rarezas de la vida!, de la misma situación afflictiva en la que la familia se encontraba. ¡Qué cosas hace Dios! Él sabrá por qué las hace” (*La de Bringas*, p. 111). La

¹⁸⁶ Diane F. Urey. *Galdós y la ironía del lenguaje...*, p. 69.

¹⁸⁷ Modalidad discursiva que permite reflejar el pensamiento del personaje sin abandonar la tercera persona del narrador.

intervención divina en un asunto mundano da lugar a la burla irónica, e incluso, cuando Rosalía no obtiene dinero lo atribuye a la disposición de los santos, según ella: “No siempre están los santos del mismo humor” (*La de Bringas*, p. 184). Esta conducta permite al lector observar un indicio claro de su personalidad y su estado de ánimo. “La novela recoge la información acerca del comportamiento gestual a través de dos canales: por una parte, el narrador, que suele proporcionar información descriptiva; por otra, las intervenciones directas e indirectas de los personajes”¹⁸⁸.

Los Bringas¹⁸⁹ son un ejemplo de familia de clase media, inconformes con su condición. Son incultos, con el único libro que cuentan es con la *Biblia*, se imponen sacrificios domésticos con tal de cumplir con los compromisos sociales. “La comida era escasa, mal hecha, y el comedor, presuroso y sin amenidad” (*Tormento*, p. 34). Este aspecto que nos describe el narrador refleja la vida privada de una familia atosigada por la pobreza, pero que aspira a una mejor posición y clase social, la aristócrata, con el fin de aparecer en la vida pública; recurre al refinamiento del vestido, la asistencia a las tertulias y el teatro para relacionarse con la aristocracia. Para poder cumplir con los compromisos no falta quien los ayude¹⁹⁰.

¹⁸⁸ M^a del Mar Forment Fernández. “Los repertorios extraverbales del personaje literario”. En *Actas del V encuentro de jóvenes hispanistas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

¹⁸⁹ La familia Bringas aparece en *Tormento* y en *La de Bringas*, está integrada por los padres, Rosalía y Francisco, y tres hijos: Paquito Bringas de quince años, destinado a estudiar Leyes, para seguir las huellas burocráticas de su padre; Isabelita de diez años y Alfonsito de nueve, herederos de la belleza de su madre.

¹⁹⁰ Por ejemplo, Agustín Caballero, apoya a la familia con los gastos familiares: regala boletos para ir al teatro; compra el piano se Isabelita. “Tocar el piano es algo que participa en definitiva de la inutilidad del tiempo femenino”. Philippe Ariès y Georges Duby. *Op. cit.*, p. 460.

Es evidente que su miseria no les permite disfrutar de un verano fuera de Madrid, siendo una costumbre de las familias españolas; sólo los que no salían eran la clase más baja. No salir significa no estar acorde con la clase social a la que aspira la protagonista. Este suceso exhibe la incongruencia de la familia al querer aspirar a la clase aristocrática sin poder mantener el costo de la clase media a la que pertenece.

Las señoras de la casa son las indicadas para asegurar la circulación entre los distintos ámbitos privados. Son ellas las que legitiman su pertenencia a la burguesía, de ahí la necesidad de organizar tertulias y visitas. Vanidad y apariencias son signos de la época que se ven plasmados en la personalidad de Rosalía. Su preocupación por escalar socialmente la conducen al endeudamiento y al adulterio, como sostiene Montesinos: “Lo más importante en España no es tener dinero o talentos; es tener 'relaciones'. España es un sistema de clientelas”¹⁹¹. Éste es precisamente el éxito de Rosalía, estar relacionada con la gente para satisfacer los lujos que su marido no puede proporcionarle; gracias a los conocidos puede ir al teatro y vestirse decorosamente. Por tanto, como comenta Ricardo Gullón¹⁹², a Rosalía sólo se le puede entender situándola en una sociedad dominada por el lujo. Esto nos lleva a pensar que la lucha de la clase media tiene como meta la posesión económica y social a costa de lo que sea.

Adriana Sandoval sostiene que algunas protagonistas de las novelas realistas, tanto mexicanas como españolas, se rebelan, como en el caso de Rosalía, “ante el lugar que les ha tocado; pero carecen de los instrumentos y de

¹⁹¹ José F. Montesinos. *Galdós II...*, p. 99.

¹⁹² Véase, *Galdós novelista moderno...*

los medios para mejorar su posición de una manera que no les resulte, paradójicamente, destructiva”¹⁹³. La poca educación y visión de Rosalía la conducen a la inversión en vestuario como medio para acceder al círculo burgués: “El vestuario de Rosalía no es, sin embargo, una mera sustitución de la satisfacción sexual. Sus galas representan la precaria autonomía que empieza a vivir a espaldas de su marido”¹⁹⁴. Rosalía vende su virtud para construir su porvenir y el de su familia. Al final de la novela el narrador insinúa que ella será el sostén de la familia.

En este sentido, se observa que siente la necesidad de libertad: “Una libertad que, si en todo se opone al ideal de la 'mujer virtuosa' y/o 'ángel del hogar', se traduce paradójica e irónicamente —según queda claro al final de la novela— en que es ella, no el inútil de su esposo, quien logra salvar a la familia de la pobreza con sucesivos adulterios. ¡Sorprendente 'heroína!'”¹⁹⁵ Sin embargo, no se soluciona el problema de la relación mujer-dinero, porque los hombres lo siguen controlando, aunque prostituyéndose, saque ella adelante a la familia.

En efecto, el primer acto humano de libertad y rebeldía fue realizado por una mujer. Nos referimos a la Eva bíblica, que ejerce poder sobre su “marido”, haciéndolo compartir con ella un mismo fruto prohibido para obtener ambos la sabiduría. Galdós subvierte este principio, porque Rosalía no busca sabiduría y está privada de toda iniciativa amorosa, así que sólo le interesa la obtención de dinero y recursos, reflejo sin duda, del materialismo imperante.

¹⁹³ “Semejanzas y diferencias entre *La Calandria* de Rafael Delgado y *La desheredada* de Benito Pérez Galdós”. *Texto Crítico*, Xalapa, Veracruz, núm. 14, 2004, p. 7-22.

¹⁹⁴ Bridget A. Aldaraca. *Op. cit.*, p.134-135.

¹⁹⁵ Carlos Blanco Aguinaga. “De vencedores y vencidos en la restauración, según las novelas contemporáneas de Galdós”. En *Anales galdosianos*, año XXIX-XXX, 1984-85, p. 46-48.

El relato de la propia Rosalía de su infierno doméstico se acerca al de otras mujeres insatisfechas que aparecen en las tres novelas. Rosalía encarna un modelo negativo de rebeldía. En su caso, la frustración se libera más que por el adulterio por el lujo. La seducción de los nuevos objetos de consumo no sólo expresa su debilidad desde la óptica del marido, sino que le proporciona un medio de rebelarse ante la tiranía. El matrimonio Bringas no es el paraíso imaginado para ambos, sin embargo, Rosalía está forzada a permanecer en él.

El cariño de Rosalía por los hijos la lleva a la resignación y la costumbre. Su matrimonio vive “estrecheces y fingimientos, una comedia doméstica de día y de noche” (*La de Bringas*, p. 158). La falsedad de su vida matrimonial la incita al adulterio. Según el narrador, Pez ejerce una acción narcótica sobre sus nervios. En estas circunstancias, el adulterio cumple la función de satisfacer el deseo sexual de Rosalía con Pez, dado que el esposo está ciego, es viejo y aburrido¹⁹⁶.

Rosalía infringe las reglas de la familia y el orden para recobrar su libertad: aprovecha la ceguera de Bringas para tomar parte del dinero familiar y prestarlo. Esto nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Es necesario reconsiderar el rol social de la mujer? Rosalía protesta de la monotonía y la mediocridad de la vida, se rebela pero no cuenta con la educación para hacer los cambios necesarios.

¹⁹⁶ Gonzalo Sobejano define el aburrimiento en las novelas de Galdós de la siguiente manera: “como la tonalidad afectiva deprimida que procede de la hartura y conduce a una especie de odio pasivo. Formado de saciedad y enojo, el aburrimiento significa impotencia para comprometerse. El aburrido, incapaz de comprometerse en un proyecto trascendente, trata de escapar a su aburrimiento por medio de la aventura. En la aventura —sea mortal, estética o amorosa— intenta recuperar lo perdido: el entusiasmo. [...] En general Galdós no se contenta con describir el aburrimiento: aspira a redimirlo o a castigarlo. Ante la realidad más negativa este novelista, pese a su firme realismo de contenido y de presentación, adopta en último término la actitud reformadora del misionero”. “Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós”. En *Anales galdosianos*, año IV, 1969.

Nos recuerda a *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen. Nora pide un préstamo para salvar la vida de su marido enfermo, encarna la figura de la mujer rebelde al imponer su visión del mundo basada en la libertad y la verdad y asume una posición frente al mundo. El final abierto refleja la intención de afirmar o negar la decisión de Nora e imaginar cuál fue finalmente la actitud de su esposo ante su reclamo. Ibsen no da soluciones sino problemas. Sintetiza los conflictos del siglo XIX.

Sabido es el gusto de Galdós por la obra de Ibsen. Los viajes a Francia e Inglaterra, en compañía de su amigo, Alcalá Galiano, lo ponen al corriente de los estrenos realizados en París y Londres de escritores contemporáneos como Ibsen.

En la actual biblioteca de la Casa Museo de Pérez Galdós se conservan precisamente las traducciones francesas de las obras que él citaba de Ibsen: *El pato salvaje*, *Romersholt*, *La dama del mar*, *Un enemigo del pueblo*, *Espectros*, *Casa de muñecas*, *Solness*, *el constructor*. Todas ellas son las segundas ediciones publicadas por Albert Savine en París, entre 1891–1893. Son las primeras traducciones directas, a cargo del conde Moritz Prozor, depuradas de la sintaxis alemana que infligía tan poca naturalidad a los diálogos en las calcadas traducciones francesas¹⁹⁷.

Ibsen y Galdós conocían a sus respectivas clases medias, compartían valores y preocupaciones de la época por encima de las idiosincrasias. “La crítica al problema de la mujer, el matrimonio, la familia, las apariencias y convenciones burguesas, el clericalismo, el determinismo de la herencia y el medio ambiente, el individualismo, la igualdad y la justicia sociales, la propiedad, el progreso, el trabajo; pero también, el amor, la voluntad, la verdad, la mentira, razón y fe, la

¹⁹⁷ Dolores Thion-Soriano Mollà. “Galdós e Ibsen, indagaciones para la modernidad teatral”. En *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 546.

libertad, etc., atañía a cualquier pueblo por encima de sus particularismos”¹⁹⁸. Ambas obras concluyen con un final abierto, pero con diferentes posibilidades para las protagonistas.

En *Casa de muñecas*, Nora exige para su regreso, ciertas condiciones de igualdad y participación que permitan construir “un verdadero matrimonio”. Nora no defiende su igualdad, sino su dignidad. Es un personaje rebelde que impone su visión del mundo basada en el ejercicio de la libertad. El final nos sugiere una esperanza para el restablecimiento de la institución familiar. Nora huye de la jaula del matrimonio, lo mismo que Amparo en *Tormento*. Una forma de reivindicación de la mujer y del matrimonio, resultado de esto: la separación (*Casa de muñecas*) o la unión libre (*Tormento*).

En el caso de Rosalía, se queda en el intento de reivindicación, su libertad es negativa, no ofrece cambios para la familia y al final se resigna. Se queda por conveniencia para seguir manteniendo la hipocresía familiar e institucional.

Don Francisco Bringas y Caballero, el buen Thiers¹⁹⁹, es un personaje de cincuenta años, tonto e inútil; “casi sin vista, tembloroso, baboso, y tan torpe de palabra como de andadura.” (*Tormento*, p. 14). La ironía intencional (de la que habla Mucke) se emplea para acentuar la debilidad de carácter del personaje. Su retrato irónico satírico lo hace ver ridículo y anciano.

Jon Juaristi sostiene, al mencionar a “Thiers”, que “Galdós lo está comparando implícitamente con González Bravo, última esperanza de los

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 550.

¹⁹⁹ “Galdós se refiere evidentemente a Louis Adolphe Thiers, historiador, economista y estadista, de cuyo libro *De la propriété*; poseía un ejemplar en versión española”. Tomado de John E. Varey. “Francisco Bringas: nuestro buen Thiers”. En *Anales galdosianos*, año I, 1966, p. 66.

moderados. La ceguera ‘metafórica’ de Bringas equivale entonces a la del jefe de gobierno de la Reina, que se niega a ‘ver’ la incesante defeción de los sectores políticos y militares en que se apoya la monarquía”²⁰⁰. En efecto, Francisco Bringas se niega a aceptar los cambios que se están gestando.

A propósito de la ceguera de Francisco Bringas, se puede afirmar que es un rasgo biográfico y una constante en la novelística galdosiana encontrada en otros personajes, por ejemplo, en Pablo Penáguilas de *Marianela*, en Almudena de *Misericordia*, Evaristo Feijoo de *Fortunata y Jacinta*, entre otros. Los ciegos representan un papel simbólico y son vistos con ternura. Manuel Herrera Hernández sostiene que Galdós comienza con problemas de pérdida de visión antes de los 40 años, padecimiento que ocultaba a la familia e incluso al médico de confianza. “Cuando Galdós tiene 41 años (1884) lee menos porque no quiere forzar la vista y tarda en leer la novela ‘Pedro Sánchez’ que le ha enviado José Pereda y le escribe ‘porque el cansancio físico de mis ojos y de mi cabeza no me permiten entregarme con pasión a esa lectura’”²⁰¹. La ceguera de Francisco Bringas coincide con la publicación de la novela.

Su primer apellido procede de la Mancha y el segundo, “de aquellos Caballeros gaditanos, familia opulenta del pasado siglo, la cual se arruinó después de la guerra” (*Tormento*, p. 14.). Su nombre hace alusión a san Francisco de Asís²⁰², quien renunció a los bienes paternos y se entregó de lleno a Dios. Ambos

²⁰⁰ Jon Juaristi. “Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*”. En *Universidad del País Vasco*, Euskal Herriko Unibertsitatea, año XXXVIII, 1990, núm. 1, p.277-296.

²⁰¹ *Consideraciones sobre la ceguera de Benito Pérez Galdós*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p.19.

²⁰² Véase los artículos de Octaviano Schmucki: “Enfermedades que sufrió san Francisco de Asís antes de su estigmatización” y “Las enfermedades de san Francisco durante los últimos años de su vida”. En www.Franciscanos.org/sfa/schmucki.htm. 3 de marzo de 2008.

comparten la enfermedad de la ceguera. “El personaje, dotado de un nombre, es y actúa frente a otros personajes a los que se opone, complementa o equivale”²⁰³.

Bringas pierde la vista y así evade sus problemas financieros y la traición de su esposa. Tiene dos religiones, “la de Dios y la del ahorro”. Estas dos características forman parte de su carácter, que son llevadas a dos extremos: la idolatría hacia su esposa y el ahorro²⁰⁴. Su apellido lo aproxima de manera simbólica a don Quijote y su nombre al santo.

Bringas es decente, sencillo, quiere a sus hijos y funge como protector de Amparo. Varey destaca la simpatía de Galdós con Bringas, “hombre leal, bueno, cariñoso y que se decepciona a sí mismo”²⁰⁵. Este personaje no aspira a más, asume su clase social, a diferencia de su esposa, pero peca de ahorrativo. Esto nos lleva a pensar en que la inconforme es ella no él, por consiguiente se observa un cambio progresivo en Rosalía, mientras que Francisco va perdiendo fuerza a lo largo de las dos novelas.

A Francisco Bringas lo podemos ubicar en el siglo XIII, es decir, atrasado; como don Quijote, un personaje de la época de la Caballería, que no acepta los cambios modernos, por lo tanto le desilusionan. Por otra parte, el personaje se acerca a Francisco de Asís²⁰⁶, que vivió con sencillez y sin apego a las posesiones materiales²⁰⁷. Comparte la primera característica, pero la segunda aleja a Bringas del santo.

²⁰³ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México, 2005, p. 68.

²⁰⁴ Este último se refleja en su hija Isabelita, que todo lo va guardando celosamente.

²⁰⁵ John E. Varey. *Op. cit.*, p. 64.

²⁰⁶ Por cierto, Emilia Pardo Bazán publica un libro titulado: *Francisco de Asís. Siglo XIII*, probablemente conocido por Galdós.

²⁰⁷ Donald Spoto comenta que al santo lo que menos le interesaba era el dinero: “Al identificarse con las personas rechazadas por la buena sociedad, Francisco demostró la absurdidad de buscar

Según Bringas, el momento que vive España es el inicio de la Revolución, cuando no se respeta nada: “ni el sagrado del hogar ni la familia. La Religión es escarnecida, y los derechos del estado son cosa de risa” (*Tormento*, p. 199). Irónicamente, estos valores son quebrantados por su propia esposa. La Revolución significa un cataclismo para Francisco y su ruina económica. En esta novela el narrador nos anuncia lo que sucederá en la siguiente, cuando la familia debe abandonar el Palacio. Lo cual significa la pérdida del cargo que Bringas ocupa en él: “Oficial primero de la Intendencia”.

La vida de Bringas es trivial, se rinde ante los acontecimientos a diferencia de Francisco de Asís, que no se deja vencer ni por las secuelas de la ceguera y la frustración. “En cierto modo, su vida representa una larga lucha contra la trivialidad, y en esto, a mi juicio, reside la clave para entenderlo”²⁰⁸. Se sabe que Francisco de Asís no fue intelectual, tenía dificultades para leer y escribir. A pesar de sus limitaciones, en su vida adulta se dio a conocer como un juez audaz de la experiencia humana. El santo es un caballero andante de la fe, combate con los gigantes de la herejía sin más armas que su palabra. Don Quijote también lo es de sus ideales. Ambos modelos representan un idealismo importante en el contexto materialista en el que se desenvuelve el personaje.

La perspectiva irónica desarrollada por Galdós hace que Francisco Bringas termine siendo una caricatura de ambos personajes célebres. El carácter endeble de don Francisco marca y permite la organización matriarcal de la familia. Su

la felicidad en el dinero y los bienes materiales”. *Francisco de Asís. El santo que quiso ser hombre*. Vergara, Barcelona, 2004, p. 24.

²⁰⁸ *Idem*.

ineptitud para el manejo de su hogar refleja su inhabilidad para representar el papel masculino que la sociedad le exige.

Don Francisco podría ser una figura esperpéntica, ya que el personaje se reduce a simple caricatura trágica y grotesca. El mismo Manuel Pez critica la obra de pelo²⁰⁹, de su aparente amigo, como una tontería esperpéntica. Esto nos recuerda al *Quijote de la Mancha*, quien evade su realidad por medio de la locura y Bringas por la ceguera.

Galdós se halla inmerso en estas novelas en el denso mundo cervantino del *Quijote*, mas la perspectiva cervantina cobra en ellas especial sentido y dirección al hallarse fundida con la tradición mística española. De esa manera, confluyen en Galdós las dos vertientes fundamentales de la mente y de la cultura hispánica²¹⁰.

Galdós se nutre de dos modelos para crear a Francisco Bringas, por una parte la figura de Francisco de Asís y por otra el personaje del Quijote. Don Francisco tiene rasgos inspiradores en el hidalgo manchego, su idealismo desinteresado proviene del cervantismo pero revestido de algo ridículo que se observa en Francisco.

A lo largo de la novela se nota la fatiga de Francisco Bringas hasta el punto de no escuchar a su esposa porque se queda dormido, distante de toda relación amorosa y sin ninguna preocupación. Rosalía lo llega a considerar un ángel y un ser de perfección, mientras no le toque su presupuesto. Pero cuando lo compara

²⁰⁹ El “cenotafio” que le absorbe el tiempo, a tal grado que se olvida del alboroto que existe en su casa, de las visitas de Milagros, de los gastos de Rosalía en vestidos y asuntos, que a Bringas le disgustan. Incluso llega a “no ver” la infidelidad de ella.

²¹⁰ Gustavo Correa. “Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97”. *Hispania*, LII, 1970, núm. 4, p. 159.

con Pez lo tacha de roñoso, menguado e insignificante. “Así, al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del 'retrato moral' ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor”²¹¹.

Al respecto, varios críticos señalan la intromisión del narrador homodiegético (dentro del relato) que se introduce en la acción (primera persona), como testigo omnisciente de la misma, con la finalidad de implicar a los lectores, y que también forma parte del tono irónico del autor: “Además es consciente de su papel de narrador de un relato y constantemente hace comentarios metaliterarios acerca de ello en los que intenta también implicar a los lectores”²¹². Por ejemplo: “Al ratoncito Pérez daba lástima verle. Apoyado en el brazo de su señora, andaba con lentitud, la vista perturbada, indecisa el habla” (*La de Bringas*, p. 281).

El narrador innominado, amigo de algunos personajes (Pez, Francisco Bringas y Rosalía), se permite disfrutar de la compañía íntima de Rosalía. Al final del relato adquiere importancia cerrando la novela con reflexiones irónicas acerca de la protagonista.

Cómo se las compondría para este fin es cosa que no cae dentro de este relato. Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero. Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades (*La de Bringas*, p. 280).

²¹¹ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 75.

²¹² María del Mar Mañas Martínez. “Benito Pérez Galdós y Pedro Olea: Dos visiones para un mismo ‘tormento’”. En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Universidad de la Rioja, Madrid, 1990, núm. 8, p.135-143.

El narrador sigue de cerca los acontecimientos de los Bringas e incluso insinúa ser amante de Rosalía. Algunos críticos, Shoemaker, Freysselinard y Diane F. Urey creen que el narrador puede ser Ido del Sagrario por las expresiones que aparecen en los párrafos finales de la novela: “Francamente, naturalmente, los vi salir con pena”. Eric Freysselinard opina que no es casual la expresión al final y al principio de un párrafo: “el que Ido del Sagrario limite el uso de su muletilla es verosímil. [...] Ido aparece en todas las novelas desde *El Doctor Centeno* hasta *Fortunata y Jacinta*, menos en *La de Bringas*, en que no existe ninguna alusión a don José”²¹³. Resulta difícil creer que Rosalía pueda interesarse o ser amante de un personaje pobre como Ido del Sagrario, cuando se ha visto su ambición económica.

Luz Aurora Pimentel menciona que “los narradores de la novela del siglo XVIII y del XIX, con algunas excepciones, consideran el discurso doxal o gnómico —es decir, un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra— como un aspecto de comunicación que es fundamental al propósito de sus novelas”²¹⁴.

La existencia de un personaje como Bringas parece necesaria para que haya un equilibrio, de lo contrario, el derroche desmedido de la esposa llevaría a la ruina a cualquier familia como en el caso de los Bringas. Desafortunadamente lo endeble de este personaje no evita la ruina familiar, poniendo en entredicho su propia existencia y la consistencia de sus relaciones con los demás.

²¹³ Aproximación a una trilogía galdosiana: *El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas...* p. 122.

²¹⁴ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p.142.

Don Benito aprende del *Quijote*, pero por otro lado, condena el “quijotismo”, y propone que sea reemplazado por el trabajo para impulsar el progreso de España. La Mancha de donde proceden Francisco Bringas y Don Quijote es una alusión estereotipada al idealismo y a la falta de un carácter práctico que confluye en la pérdida de sentido de la realidad o la locura.

La clase media alta no ofrece cambios para la sociedad española de la época, comparte la ociosidad de la clase burguesa. Vicios y herencias de los padres los vemos también en sus tres hijos: Alfonsito, Isabelita y Paquito de Asís Bringas.

Alfonsito es un niño robusto, destructor, mal hablado, de mente soñadora y aficionado a los carros de mudanza, cuya “[...] ilusión era ser como aquellos tíos, dirigir un carro, cargarlo, descargarlo, y se imaginaba uno tan grande, tan grande, que cupieran en él todos los muebles de Palacio” (*La de Bringas*, p. 221). Este delirio de grandeza es producto de su mente soñadora, parodia de los sueños de grandeza de la madre. Se entretiene horas enteras dando a su imaginación el mayor grado de realidad posible. “Como don Quijote soñaba aventuras y las hacía reales hasta donde podía, así Alfonsín imaginaba descomunales mudanzas y trataba de realizarlas” (*Idem*). Jon Juaristi sostiene que el significado de mudanza se emplea en el sentido moral. “También Alfonso XII soñó grandes ‘mudanzas’, grandes cambios para España. Pero los soñó quijotesca e incesantemente”²¹⁵. Mudanza adquiere el significado de caos por los cambios que vive Madrid.

Niño astuto, sabe obtener beneficios de la madre por medio de caricias y que está tan loco como ella. Es agresivo y sus juegos, rudos; no para de gritar, patear y descargar latigazos sobre las cosas. Probablemente, la agresividad del niño

²¹⁵ Jon Juaristi. *Op. cit.*, p. 291.

tenga que ver con el abandono de los padres: Francisco metido en la elaboración del cenotafio o enfermo y Rosalía dándose la gran vida de dama de sociedad o paseando con Pez e Isabelita.

Al final de la novela, el narrador menciona que Alfonsito goza con aquel espectáculo de mudanzas, atropellado movimiento de gente, de muebles y trastos; “que habría deseado encargarse del transporte de todo en carros de su propiedad” (*La de Bringas*, p. 280). El niño no se percata de las amargas circunstancias familiares, vive soñando, sin embargo su actitud es un claro reflejo de su anhelo de movilidad social que comparte con su madre.

De manera emblemática y reflejo del deseo de tener una “reina” en el hogar de sus padres, Isabelita es una niña epiléptica, bonita, comunicativa y ahorrativa como el padre; enfermiza, lo cual no impide a su madre dejarla en manos de Amparo para ir al teatro. La costumbre de dejar encargados a los niños es común en la sociedad española de la época, pero sólo para la gente de la alta burguesía y de la aristocracia. Rosalía estaría excluida de este privilegio, sin embargo se aprovecha de la nobleza de Amparo.

En *La de Bringas*, el narrador da mayor información de la niña y equipara la descripción física con la de su padre. “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 vómitos y convulsiones, y, a veces faltando este síntoma, el precoz mal se manifestaba de modo más alarmante” (*La de Bringas*, p. 45). Gustavo Correa sostiene que las novelas de este período (*La desheredada*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*) se hallan bajo el influjo del naturalismo francés, por

consiguiente es de esperarse la herencia biológica, la influencia del hogar y de la escuela en la formación del niño²¹⁶. Curiosamente, con los vómitos y convulsiones disminuye el síntoma de la enfermedad.

La inestabilidad familiar y de la nación se percibe en la enfermedad de Isabelita. Los vómitos (lo interiorizado) salen por la boca de la niña para superar el malestar. Desde un punto de vista simbólico, podrían interpretarse como la expulsión de España de Isabel II en un intento de restauración nacional. La enfermedad de Isabelita parodia el malestar de una parte del país, que desea expulsar al gobierno isabelino por medio de revoluciones (vómitos) para que el bienestar vuelva a la normalidad.

En el colegio, el aprendizaje de Isabelita es lento, no se le puede regañar porque en la noche lo reproduce en agitados sueños. En uno de sus delirios ve la realidad deformada. La ciudad está agitada, los muñecos de su delirio tienen prisa y repiten: “Ya es la hora”. En el patio del palacio observa cómo se revuelven las clases sociales, “como una gran cazuela en que hirvieran miembros humanos de muchos colores, retorciéndose a la acción del calor...” (*La de Bringas*, p. 47). A sus padres los ve hermosos, sobre todo a él, a quien anhela ver convertido en “caballero del Santo Sepulcro” porque el Rey se lo promete. Ofrecimiento irónico y sin sentido, ya que el giro inesperado del destino deja sin valor el nombramiento de Francisco Bringas: recordemos que junto con la reina, la familia Bringas debe abandonar el palacio.

²¹⁶ Véase, Gustavo Correa. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Gredos, Madrid, 1977.

Al llegar a esta parte del delirio, Isabelita siente una obstrucción y reproducida por su cerebro, como si muñecos y palacio estuvieran contenidos dentro de su estómago: “Con angustiosas convulsiones lo arrojaba todo fuera y se contenía el delirar, ¡y sentía un alivio...! Su mamá había saltado del lecho para acudir a socorrerla” (*La de Bringas*, p. 47). Toda esta agitación simboliza el caos que vivirá la ciudad al final de la novela.

Sus pesadillas son premonitorias como medio para dar a conocer los acontecimientos del país y de la vida familiar de los Bringas. Una de ellas sirve de ejemplo: “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” (*La de Bringas*, p. 188). Esta primera parte de la pesadilla anuncia el declive de la familia a causa del derroche de la madre, además de la curiosidad y mala costumbre de la niña de querer enterarse de todo para ir a contarlo al padre. “Después vino el señor de Pez, que era un señor antipático, así como un diablo, con zapatillas 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” (*Idem*).

Pez simboliza al diablo seductor que se vale de su demagogia política para distraer al padre, con el pretexto de la situación que vive Madrid, y poder seducir a la madre. La siguiente parte de la pesadilla anuncia la infidelidad de la madre y la relación de Pez con la familia:

El mismo río de sangre envolvía poco después en ondas rojas a su mamá y al propio señor de Pez, cuando hablaban en la *Saleta*, ella

diciendo que no iba ya a los baños, y él: —Yo no puedo ya detenerme más, porque mis chicas están 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 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 *Camión*... (*Idem*).

El narrador describe la imagen que Isabelita capta de Pez. Llama la atención el color azul, que es irreal aplicado a una persona, pero adquiere significación en la vida de la niña. Tal parece que por el cuerpo de Pez no circula sangre, por tanto no inspira amor sino repulsión, frialdad y crueldad, de ahí “las llamas que echa por los ojos” y “el beso que quema”. Probablemente, los besos que Pez acostumbra dar a Isabelita y a su hermano, quien siempre pide dinero, una mala costumbre del niño. Al final del sueño, el reclamo del padre, por los gastos desmedidos de la madre, es lo que espera la niña que él haga, pero jamás se llega a realizar.

De tal forma, los sueños son un recurso literario para que el lector descubra la verdad, o al menos una verdad. “En principio, los sueños ofrecen siempre una visión de la vida, del universo, de la sociedad o del mismo soñador superior a la que se funda en las percepciones sensoriales experimentadas en estados de vigilia. Los sueños —fuente de conocimiento— siempre revelan una verdad desconocida hasta el momento”²¹⁷. Los sueños de Isabelita son reveladores de la realidad que vive el país, del carácter derrochador de su madre y de la infidelidad que ésta comete con Pez.

²¹⁷ Teresa Gómez Trueba. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 292.

Isabelita adora a su papá, se convierte en su incondicional y le cuenta todo lo que oye. Como él, ahorra el dinero que le dan, tiene la manía de reunir, coleccionar y guardar cosillas. Además, no juega con muñecas²¹⁸; es decir, rechaza el papel y la conducta de su madre.

Parte de este ahorro infantil resulta una parodia, ya que en vez de guardar dinero, colecciona cosas inútiles y sin valor económico. “Estos hábitos de urraca parecía que se exacerbaban cuando estaba más delicada de salud. Su único contento era entonces revolver su tesoro, ordenar y distribuir los objetos, que eran de una variedad extraordinaria y, por lo común, de una inutilidad absoluta” (*La de Bringas*, p. 223). Sólo al padre le permite poner las manos en su “tesoro”, porque la madre tiene en poca estima la afición de la niña. En los muchos días de ocio, ellos gustan de sacar los objetos y clasificarlos, para volverlos a guardar después con sumo cuidado. Su vida de ocio no ofrece cambios para la sociedad.

No sabemos qué futuro les espere a estos niños, sin embargo, se intuye que van a ser parecidos a los padres, sin ofrecer cambios benéficos para la sociedad. Comenta el narrador que Alfonsito e Isabelita son diferentes no sólo de sexo, sino de carácter: “No miremos con indiferencia el retoñar de los caracteres humanos en estos bosquejos de personas que llamamos niños. Ellos son nuestras premisas; nosotros, ¿qué somos sino sus consecuencias?” (*La de Bringas*, p. 222). La familia es la responsable de formar el carácter de los hijos y proporcionar buenos frutos a la sociedad. De ahí subyace la burla irónica del narrador: Los niños de los

²¹⁸ En aquella época, la muñeca ejerce el papel de confidente, estimula la reflexión sobre la relación madre/hija y permite el aprendizaje de los papeles femeninos.

Bringas como continuadores del ocio y del parasitismo social, que también se observa en los jóvenes.

Los hijos son el futuro de la nación, pero en su juventud lo único que deben hacer es obedecer y callarse. “Por eso su rebelión, excepcionalmente política, se reduce en la mayoría de los casos a ser simplemente individual y los enfrenta con la familia”²¹⁹. Los jóvenes que aparecen en las novelas poseen ideas liberales, pero se ven frustrados por la familia conservadora.

Vistos como individuos que buscan recrearse con lecturas de novelas, la escritura del diario íntimo y el propio ensueño, en los jóvenes las amistades juegan un papel importante. “La adolescencia constituye, en el corazón de las familias, una línea de fractura y erupción volcánica”²²⁰. En estas novelas los jóvenes se encaminan al fracaso.

El narrador exhibe la demagogia política por medio de Paquito de Asís: “Y no obstante, esta lumbrera escribía memorias sobre la *Cuestión social*, que eran pasmo de sus compañeritos” (*Tormento*, p. 37). Paquito y Joaquinito Pez estudian la carrera de Leyes por la costumbre española de ser notables en el Parlamento; son amigos, por lo regular estudian y juegan en la casa de Paquito. Aunque estudiosos, no saben nada de Gramática, ni Aritmética, ni Geografía; pasan horas imaginándose como grandes oradores y mientras uno hace de orador, el otro hace de presidente y de público.

Como consecuencia de la ceguera de don Francisco, Paquito debe asumir la responsabilidad de hijo mayor. Acompaña al padre a la consulta con el doctor

²¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

²²⁰ *Ibid.*, p. 168.

Golfín²²¹, lleva los recados (pagos de las consultas) a Golfín y recoge a la madre de las reuniones. En *La de Bringas* se menciona que en la Universidad, Paquito se ve influenciado por la *llamada* revolución y la doctrina *krausista*. “Bringas la había oído calificar de *pestilente* a un sabio capellán amigo suyo” (*La de Bringas*, p. 240). El joven tiene problemas de identidad que sacan de quicio al padre, quien está en desacuerdo con esas filosofías y amenaza con sacarlo de la Universidad y hacerlo comerciante.

La visión del hijo es liberal, pero debe amoldarse a las ideas de su padre, aunque en el fondo se alegra de los cambios que se están gestando en Madrid. Actúa como portavoz de lo que se está generando en la ciudad, sin tomar partido. “El pobre chico tenía que disimular, porque, si bien su entendimiento se amoldaba a las ideas de su padre, era niño y no podía sustraerse a la fascinación que la libertad ejerce sobre todo espíritu despierto que empieza a enredar con los juguetes del saber histórico y social” (*La de Bringas*, p. 273). Finalmente, no se ven posibilidades de cambio en este personaje, ni en la familia.

²²¹ Nuevamente aparece ‘*el sabio oculista*’ Teodoro Golfín (el mismo que devuelve la vista a Pablo en *Marianela*) quien lo diagnostica de ‘*conjuntivitis*’. Véase Barbón-García, Álvarez-Suárez y Sánchez-Tabar. “La ceguera y otras enfermedades oculares en las novelas de Galdós”. En *Archivos de la Sociedad española de oftalmología*. Núm. 9, septiembre de 2005, sección histórica.

3.3. LA IRONÍA EN LA FAMILIA PEZ

En los Pez²²² se observa el conflicto galdosiano entre el liberalismo del esposo y la intolerancia religiosa de la esposa. Familia desintegrada que sigue las costumbres de la época. Por ejemplo: llevar luto por el hijo(a) como si se tratara de un adulto, “se le llora en la intimidad, mientras se contempla el medallón donde se guardan sus cabellos”²²³. La madre conserva los cabellos de la hija para perpetuar su recuerdo, en el fondo significa vivir en el pasado y mantenerla en su memoria mediante el “cenotafio” que construye Bringas con los cabellos de la hija.

Carolina, mujer entregada a la devoción, arisca, enojona, siempre riñendo, busca la perfección moral y censura siempre al esposo y los hijos. Su fanatismo e intolerancia religiosa obstaculizan la felicidad de la familia y dan pie a la rebeldía de los hijos mayores y a la ausencia del esposo. No permite que ellos tengan gustos mundanos, ni que digan palabras sacrílegas y cuando esto sucede reacciona agresivamente.

Tal parece que la religión mal entendida produce comportamientos irracionales, entonces es falsa porque le falla su carácter unificador, debería unir a Dios con el hombre, pero se da a la inversa. Por ejemplo: “Un día, comiendo, tiró Carolina del mantel, rompiendo los platos, derramó el contenido de ellos y la sal y el vino, y se encerró en su cuarto, donde estuvo llorando tres horas” (*La de*

²²² La integran: el esposo, Manuel María José del Pez; la esposa, Carolina; dos hijos, Federico, el menor, de quien sólo se menciona que permanece todo el día en la iglesia por órdenes de su madre, y Joaquín; más dos hijas, Rosa y Josefa y otra hija mayor que murió a la edad de quince años.

²²³ Philippe Ariès y Georges Duby. *Op. cit.*, p. 164.

Bringas, p. 69). Carolina emplea la crisis nerviosa para chantajear a la familia, y el narrador, para acentuar la dramatización de la novela.

Carolina no gusta de salir de viaje en familia, se queda a rezar y comadrear en las sacristías con otras mujeres similares. El verdadero sentimiento religioso surge de la bondad y el amor, no del maltrato. Mujer que asume su papel de sumisa y casta, pero cuyos actos compulsivos demuestran su represión y falta de autoridad, Carolina ejerce influencia en el hijo menor, que permanece en la iglesia todo el día. Pero Joaquín, el mayor, no se somete a las normas religiosas de la madre.

Los malestares psicológicos de las mujeres de la época quedan explicados por su propia naturaleza y fisiología, sin incursionar en el estilo de vida desequilibrada que se les impone. En el matrimonio Pez se observa la incompatibilidad entre lo mundano y liberal (Pez) y los deberes religiosos (Carolina), producto de los cambios sociales y las nuevas ideas (krausistas) que se están gestando.

Manuel María José del Pez defiende la religión por conveniencia, le parece muy bien que los gobiernos la protejan, pero no acepta vivir la mojigatería en su casa. Por lo general, Manuel Pez se inclina del lado de las hijas, le parece inútil verlas rezar y hacer penitencia más de la cuenta, porque considera suficiente con decirse cristiano y católico. “Esta falsa moral guiada más por las apariencias externas que por una estricta conciencia de los deberes del hombre, sobre todo en

sus relaciones y responsabilidades sociales, ocupa un lugar prominente en la crítica galdosiana”²²⁴. Tal actitud es un común denominador en Manuel Pez.

Galdós critica esta falsa moral que conduce al individuo a mantener la hipocresía de las apariencias exigidas por la sociedad y el medio político. “La perspectiva paródica con que Galdós se refiere a la familia de los Peces señala que el novelista considera la proliferación de las dinastías de burócratas y su inanidad moral como uno de los verdaderos peligros en la vigorización de la nueva sociedad”²²⁵. Pez es el símbolo de la España parasitaria que vive de sueños, de glorias pasadas, e incluso el narrador subvierte el símbolo religioso al comparar a Pez²²⁶ con San José.

Su nombre posee diferentes significados: la mezcla de Manuel o Emanuel, Dios con nosotros, María, madre de Jesús y José, el esposo de María, son nombres bíblicos antitéticos al carácter del personaje, aunque la descripción física sí corresponde a José. El narrador compara los ojos serenos y dulces de Pez con la pintura de San José de Murillo. El personaje no es espiritual, ni sereno y ni cambiándole la ropa llegaría a parecerse a San José. La ironía de Galdós muestra que la apariencia física eleva al personaje a la gloria, pero sus actos lo degradan.

Pez se cae ante su esposa, que lo culpa de la irreligiosidad de los hijos: “Sí; él era un ateo enmascarado, un herejote, un racionalista, pues se contentaba con oír misa sólo los domingos, casi desde la puerta, charlando de política con don Francisco Cucúbitas” (*La de Bringas*, p. 69).

²²⁴ José Luis Gómez-Martínez. *Idem*.

²²⁵ Gustavo Correa. “Hacia una tipología de la novela galdosiana”. En *Anales galdosianos*, año XIX, 1984, p.12.

²²⁶ Símbolo del cristianismo.

La vida conyugal de Manuel es aburrida, por eso decide permanecer en la oficina. Este tipo de familia irónicamente sobrevive a la crisis económica y social, pero su vida privada es disfuncional. Los Pez, un ejemplo del caos espiritual que vive la familia burguesa de la época, representan un problema importante en la familia del siglo XIX: la disfuncionalidad de los matrimonios por conveniencia.

A diferencia de los Bringas, esta familia no pasa por problemas financieros. Sin embargo, los desacuerdos entre la religiosidad de Carolina y el liberalismo de Pez chocan y los conduce al vacío de amor familiar, mismo que se observa en la novela posterior, *Lo prohibido*.

Las hijas jóvenes, Josefa y Rosa, gustan de ir al teatro y convivir con la sociedad, asisten a las reuniones que organiza Rosalía de Bringas en *Tormento*. La madre las obliga a vestir recatadamente y a confesarse todos los meses. Agustín Caballero las considera presumidas, superficiales y compadece al que se case con ellas. Mujeres vanidosas y preocupadas por la moda, el padre les consiente todo. Con frecuencia viajan a Francia para comprar ropa y pasarla de contrabando, porque el aduanero de Irún debe el puesto a Pez, y viajan a San Sebastián para lucir esta ropa que la madre no les deja vestir en Madrid.

La falta de comunicación y los desacuerdos en las formas de educar a los hijos dan como resultado una familia desequilibrada: la madre, demasiado rígida y el padre, complaciente. Un matrimonio por conveniencia, sin amor, que vive con holgura a diferencia de los Bringas y que siempre sale a flote por sus buenas relaciones con personas del gobierno. Los hijos obtienen lo que quieren, las hijas convencen al padre para que les compre todo lo que desean, sin preocuparse por el costo.

De Joaquinito Pez se habla poco, gusta de la política al igual que su padre. Las siguientes frases, pronunciadas con sus amigos en “la asamblea-parlamento infantil”, nos habla de su manera de pensar: “Señores, volvamos los ojos a Roma; volvamos a Roma los ojos, señores, ¿y qué veremos? Veremos consagradas por primera vez la propiedad y las libertades personales...” (*Tormento*, p. 38). Probablemente llegará a ser buen político como el padre, de esos que les gusta ser escuchados aunque digan “bobadas”. Junto con Paquito Bringas, Joaquinito obtiene un puesto público por influencias de los padres, no por méritos propios. Galdós opina que:

la enseñanza secundaria y superior está en manos religiosas. Sería largo de referir por qué serie de concesiones, verdaderas inocentadas del Poder público, hemos llegado a este predominio eclesiástico en la dirección de una parte muy principal de la juventud. Los jesuitas, hombres de tenaz ambición, maestros en el arte de introducirse y arraigarse, han sabido implantar dentro del Estado un estallido escolar con todos los organismos docentes, desde las enseñanzas elementales, hasta las universitarias, y en ellas reparten el pan de la Ciencia, que, según dicen los que lo han catado, y son muchos, ¡ay!, no es sabroso ni nutritivo²²⁷.

Para el autor, la enseñanza es aburrida, convierte a los jóvenes en mártires, encerrados en el limbo, juventud reprimida, forzada a disimular su talento. Pero como no hay mal que dure cien años, “el mejor día vendrá la repentina emancipación de toda la sumisa cohorte infantil, y la patria recobrará esas preciosas inteligencias secuestradas. Ellos serán libre-pensadores, quizás volterianos, que hartos estamos de ver la evolución de corderos a lobos en la

²²⁷ Benito Pérez Galdós. “La España de hoy”. *Heraldo de Madrid*, 9 de abril de 1901. En *Electra de Pérez Galdós. Op. cit.*, p. 127-128.

psicología religiosa”²²⁸. Su anticlericalismo consiste en un ataque frontal contra la jerarquía eclesiástica, los usos y costumbres arcaicas, contra algunos sacramentos, confesión, matrimonio y algunos dogmas de la Iglesia.

De costumbres atrasadas, incapaz de evolucionar y sujeta por la religión, la familia Pez es un ejemplo de burla ironía.

²²⁸ *Idem.*

3.4. LA IRONÍA DE “LOS MALES FAMILIARES” EN LOS BUENO DE GUZMÁN

La familia “Bueno” de Guzmán aparece en *Lo prohibido*, el apellido es irónico dado que, en mayor o menor grado, todos padecen de ciertos trastornos mentales. El apellido se puede entender en dos sentidos: por una parte alude a la “bondad” y por otro a la “buena salud”. En eso radica la ironía, los dos sentidos son antitéticos: la familia no goza de buena salud, ni de bondad. El protagonista también sufre de ciertas enfermedades hereditarias, finalmente muere de hemiplejía (hoy se conoce como enfermedad cardiovascular)²²⁹, metáfora de los males de España.

El padre, don Rafael Bueno de Guzmán y Ataide, es quien da información de los trastornos familiares. Agente de negocios conocido en Madrid, en otros tiempos desempeñó cargos de importancia en el gobierno, favorecido por sus amistades y por tener la “vara alta” en las dependencias del Estado. La familia goza de una vida holgada, pero no tiene ahorros porque todo se lo gasta en lujos innecesarios. Se puede inferir que don Rafael goza de una pensión, “puesto que durante el siglo XIX los únicos que disfrutaban del derecho a una pensión de retiro eran los funcionarios”²³⁰.

Se desarrolla la “mala salud” de Don Rafael que refiere cierta ansiedad, por eso todo el tiempo está en la calle con varios amigos, en días festivos va de cacería y gusta de asistir a los “jueves de Eloísa”. Padece de irritación crónica del

²²⁹ Manuel Herrera Hernández menciona que de este padecimiento muere Galdós. “Curiosamente esta enfermedad Galdós la había descrito en su novela ‘*Lo prohibido*’ donde cuenta la vida licenciosa de un solterón”. *Op. cit.*, p. 56.

²³⁰ Philippe Ariès y Georges Duby. *Op. cit.*, p. 254.

aparato lagrimal, por costumbre porta a cada instante un pañuelo de hilo, un amigo lo llama “*la Verónica*”. Esta enfermedad del personaje es simbólica, como en el caso de Francisco Bringas, ya que no les permite ver con claridad la desintegración familiar. Un padre consentidor e imparcial, que origina pleitos entre sus hijos. Las cualidades o preferencias paternas introducen desigualdades, e incluso una verdadera competitividad entre hermanos y hermanas. Ejemplo de familia “competitiva” disfuncional, opuesta a lo “bueno” en el sentido moral: no son una “buena” familia.

Los principales conflictos en el seno de la familia oponen entre sí a las tres hermanas que se disputan un bien deseado. Don Rafael, siempre preocupado por suplir los gastos económicos, pero sin ocuparse de la educación de sus hijos, no pone límites a los pleitos entre hermanos, a lo que el narrador llama “una estrecha disciplina”, que se venía dando desde la familia Pez. El ocio de ambas familias es el reflejo de una sociedad decadente que el narrador intenta salvar por medio de la educación.

La ironía satírica se percibe desde el nombre y retrato del personaje: Pilar, madre abnegada, noble, pero de débil carácter, “sus hijos, y aun los criados, y hasta el gato, hacían de ella lo que querían” (*Lo prohibido*, p. 72). Su nombre debería responder al de “pilar del hogar”, pero no es así. No le gusta asistir los “jueves” por la noche a casa de su hija, porque no le agradan las ceremonias y por su torpeza muscular. Prefiere dormir en la sala, cuando no la visitan las amigas vecinas: “bien la de Torres, que vivía en el tercero; bien la de Bringas²³¹, que

²³¹ En *Lo prohibido* apenas si se menciona a Rosalía de Bringas, sólo sabemos que es vecina de Pilar y va a las tertulias que organiza Eloísa.

habitaba en la inmediata calle de Olózaga” (*Lo prohibido*, p. 169). Curiosamente nos enteramos que Rosalía de Bringas sigue asistiendo a las tertulias y manteniendo relaciones sociales con la aristocracia.

Las hijas: María Juana, Eloísa y Camila padecen de alteraciones nerviosas y el hijo, Raimundo, de afasia. El resultado de una mala educación (mal social) se refleja en el carácter de los hijos, por ejemplo: en la frustración y celos de María Juana hacia sus hermanas, en la prostitución de Eloísa después de quedarse en la ruina por no saber administrar su dinero; en la rebeldía de Camila al casarse con el hombre que eligió pese a la reprobación de los padres; y el amaneramiento y parasitismo del hijo.

Raimundo Bueno de Guzmán es un personaje que defrauda las esperanzas de su padre al no verlo en un alto puesto en la Nación por méritos propios, sin embargo, le consigue trabajo de abogado. Tiene treinta años; superficial y de educación incompleta, lee poco y charla de todo; habla varios idiomas, pero ninguno con perfección; de buena memoria y voz para cantar, declamar e imitar a los actores cómicos de moda; le gusta pintar, hacer versos y criticar las obras de arte. Su padre lo considera como un “pasmoso talento improductivo”, de niño era el prodigio de la familia, pero ahora se ha convertido en un soñador, “un enfermo de hidropesía imaginativa” (*Lo prohibido*, p. 56). Este personaje improductivo y ocioso es el reflejo de la corrupción y del consumismo de las clases dominantes.

Según Matzat Wolfgang, la imaginación y las capacidades de Raimundo adquieren una sola significación: “la fácil imitación de los modelos extranjeros”²³². Además, él sostiene que la europeización de la cultura española abarca tanto la decoración de las casas y la moda, como las costumbres culinarias y la conversación social. Esta última se aplica a la personalidad de Raimundo, el cual aprende rápidamente los idiomas extranjeros e imita cualquier estilo literario.

Para José María, Raimundo es agradable, su primer amigo, huésped y quien lo entretiene: “Se me parecía a los artistas que, abusando de sus facultades, caen en el amaneramiento. En ocasiones, lo que antes hacía en él tanta gracia, principiaba a ser enfadoso” (*Lo prohibido*, p. 77). Esta idea de “amaneramiento” de la sociedad, también la critica Agustín Caballero en *Tormento: Hijos consentidos* por los padres, productos de una sociedad de clase media que aspira a más, sin el mayor esfuerzo.

José María ve en Raimundo algo de parásito y el bufón que divierte a los poderosos. “Tenía la voz cavernosa, la mirada mortecina, los movimientos perezosos”. (*Lo prohibido*, p. 80). En la descripción se observa cierta ironía intencional (Wayne Booth y Douglas C. Muecke) con la finalidad de mostrar el parasitismo del personaje. La incongruencia entre la descripción y el carácter del personaje nos lleva a dudar de su posible simpatía. Hombre inquieto pero sin trabajo, sólo se presenta a las oficinas cuando le toca cobrar y cuando se le termina el dinero acude a José María.

²³² Matzat Wolfgang. “Naturalismo y ficción en la novela galdosiana: El caso de *Lo prohibido*”. En *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*. Iberoamericana, Madrid, 1996, p. 87.

Raimundo utiliza el chantaje de la enfermedad, “reblandecimiento de la médula”, cuyo síntoma es la *afasia*, o sea pérdida de la palabra, para conseguir dinero de José María, quien fomenta la vagancia del primo, dándole cigarros y dinero, además se siente contagiado del “vivir imaginativo” de su primo, que en el fondo es la flojera convertida en costumbre. Raimundo, equivalente a Rosalía, Tellería y doña Cándida, es una *Sanguijuela*, que se la pasa chupando el dinero de los demás. Todos ellos seres vacíos, reflejo de un clasismo complaciente y decadente.

Los hijos jóvenes en las tres familias analizadas obtienen un puesto en el gobierno por influencias de su padre. Estos personajes están dotados de ideales, pero fracasan en el mundo ficticio de las novelas porque la familia ejerce una fuerza en su educación, que no les permite tomar decisiones liberales. Tal es el caso del hijo de Bringas, un joven que debe amoldarse a las ideas de su padre, pero en el fondo se alegra de los cambios que se están gestando en Madrid.

En las familias Pez y Bueno de Guzmán se observa la figura del padre demasiado complaciente que se preocupa por proporcionar los lujos de la familia sin atender la formación de los hijos; seres vacíos, infelices, débiles, inútiles, producto de un parasitismo social. La madre sin formación de carácter, débil, superficial, preocupada por atender los quehaceres domésticos y las amistades, pero despreocupada por la educación de los hijos. En ambos casos, asumen el papel que se les ofrece a las mujeres de la época: sumisas, reprimidas y religiosas.

En este sentido, la religión juega un papel importante para Carolina y Pilar, ambas sustituyen el placer sexual por la iglesia y no experimentan cambios

sustanciales que pueden aprovechar ante la debilidad del esposo, lo que importa es la comodidad económica por encima de la educación y el amor. Esto también se percibe en los matrimonios arreglados de Cristóbal Medina y María Juana; y el de Pepe Carrillo y Eloísa. Las dos hijas mayores Bueno de Guzmán gozan del permiso de los padres para casarse porque los pretendientes aseguran el bienestar económico de las hijas.

Cristóbal Medina, esposo de María Juana, prestamista hipotecario, conservador, no gasta más de lo que tiene; hereda una fortuna de su padre, que sabe administrar y goza de buenas relaciones; esto implica la posibilidad de pasar de un estrato de la vida de la clase media a otro. Los “lunes de María Juana” son un claro ejemplo de las reuniones de la aristocracia, en donde nos enteramos de las vidas públicas y de las acciones de Medina y de la nación.

María Juana, mujer reservada, que impide que su alma se abra del todo hacia el primo, vive de apariencias, no ama a su esposo, es fría y calculadora. Consigue una buena posición económica, aunque tenga que ocultar sus impulsos eróticos, para no caer en lo prohibido y alejar al primo de la familia; le consigue novia, pero sin ningún éxito, porque él no quiere casarse, sólo busca lo prohibido. Así, el matrimonio vive una vida holgada pero fría e hipócrita.

Pepe Carrillo, esposo de Eloísa, cree que la “lepra de la nación” puede remediarse con cambios sociales copiados de los ingleses. Está interesado por la política de la nación, es liberal (busca fundir lo tradicional y lo revolucionario), decente y honrado, parecido a Francisco Bringas. Sin embargo, la pobreza y su poca salud le impiden trabajar, de ahí la opinión desfavorable de la gente que le rodea, incluyendo el rechazo de su hijo por su estado degradante que produce

terror. Sus ideas de cambio no prosperan porque llevarían tiempo para que la sociedad novelesca imite e implante a las instituciones británicas. La muerte tragicómica del personaje confirma la burla irónica hacia él.

Eloísa cumple con el papel de mujer de la época, sabe controlar y ordenar la casa. En el episodio de los “jueves de Eloísa” y como reflejo de la falsedad de la época, los Carrillo se arruinan dando cenas hipócritas y atractivas, que les cuestan lo poco que les va quedando de la fortuna heredada.

En capítulos anteriores se comprobó la presencia del folletín en *Tormento*. Pues bien, el tratamiento de los dos matrimonios Bueno de Guzmán es parecido a las historias de folletín. Una de las causas del fracaso matrimonial es la falta de amor por culpa de los padres al casar a sus hijas por conveniencia. El matrimonio de Eloísa fracasa por el adulterio cometido por ella. A diferencia del folletín, es el hombre la víctima no la mujer.

Uno de los esquemas del folletín considerado en el primer capítulo (la búsqueda itinerante de aventuras — fin de la aventura) se percibe en el matrimonio de Eloísa, pero se subvierte ya que el protagonista busca la aventura (Eloísa) y cuando muere el esposo, la abandona.

El matrimonio desempeña uno de los papeles centrales, siendo éste la base de la familia, desafortunadamente se pone en duda la respetabilidad, el honor y el bienestar. Se denuncia las relaciones amorosas de conveniencia, de ahí el fracaso matrimonial, que en ocasiones, surge a partir de que la mujer tiene oportunidad de generar riquezas sin estar preparada.

El adulterio es un desafío al matrimonio y una forma de rebelión en contra de las imposiciones del marido. Pero las relaciones adúlteras se quedan en aventuras pasionales porque no constituyen la felicidad personal.

Como se dijo anteriormente, la familia Bringas parodia a la familia real, los Pez a la burocracia y al catolicismo y los Bueno de Guzmán al sistema económico, político y social. La parodia y la ironía constituyen una de las bases en la construcción de las novelas de Galdós.

Mediante el uso de la ironía se muestra la incongruencia de la familia, percibida como una extensa ironía, que puede presentarse como una burla fina o como sátira. Por ejemplo, si la intención es ridiculizar al personaje, en la descripción se exageran y enfatizan sus defectos. En ocasiones, la ironía se manifiesta en una palabra o en frases completas.

CAPÍTULO 4

AMOR, SEDUCCIÓN Y ADULTERIO

Los novelistas realistas no sólo aspiraban al retrato penetrante del mundo social; intentaban al mismo tiempo descubrir las fuerzas psicológicas que movían a sus títeres animados por el escenario de la vida. La suya fue una época que dio la bienvenida a las teorías mecanicistas de la motivación y la aplicación de leyes biológicas a la conducta pública y privada, incluyendo los impulsos y la búsqueda del amor²³³.

4.1. AMOR Y SOCIEDAD

Amor, seducción y adulterio son temas que abordan las tres novelas escogidas. El amor, en cuanto acto humano, se sitúa dentro de la cultura, dado que a finales del siglo XIX se confería un valor moral a la finalidad productiva. Por medio del amor se descubre el entramado entre individuo y sociedad, sexo y cultura, donde

²³³ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II. Tiernas pasiones*. FCE, México, 1992, vol. II, p. 161.

radican elementos de opresión y de liberación. En este sentido, habremos de echar mano de la historia para situar en su época las formas en las que el amor se ha expresado y de qué manera el escritor lo concibe en sus novelas.

En el presente capítulo se analiza el significado del amor que viven los personajes de las tres novelas, sus semejanzas y sus diferencias, las formas de seducción que en ocasiones conducen al adulterio; o su falta, al vacío de amor. Las novelas de Galdós nos han dejado detalladas descripciones en la voz de los personajes de lo que es el amor y sus distintos tipos.

Asombra que todavía no se haya dedicado un estudio particular al concepto y sentimiento del amor en una obra novelesca tan extensa y variada como la de Galdós. En su sentido propio, el amor es caridad (amor a Dios y al prójimo), es deseo (atracción sexual) o es deseo perfeccionado en caridad. En las novelas de Galdós tienen poderoso relieve estos amores. Ningún novelista español de su tiempo abordó con tanta asiduidad y hondura el amor de caridad (*Doña Perfecta, Gloria, León Roch, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia*); ninguno supo como él presentar los complejos matices de la inclinación erótica: en las fases de enamoramiento, pasión y consolidación (o disolución), en sus enlaces con la vida social y en sus distintos grados de valor, desde el nivel del instinto (*Tormento*) hasta la cumbre de la adoración ideal (*Marianela*), pasando por el amor-pasión, el amor de vanidad, el cariño conyugal, la confianza, etc.²³⁴

Galdós se compromete con su tiempo en la medida en que retoma de la sociedad la materia prima para escribir sus novelas con temas amorosos. De ahí la exhortación de Gonzalo Sobejano para trabajar en el tema del amor. Nuestro punto de partida es el discurso amoroso que emplean los personajes para relacionarse entre sí.

²³⁴Gonzalo Sobejano. *Op. cit.*, p. 2.

El sentir de los personajes se observa en el hablar y el actuar. “Sin duda alguna, la necesidad de amor, interna al cuerpo y a la sexualidad, se manifiesta dentro de la sociedad y dentro de la historia: en las penalidades de las condiciones materiales y en las vicisitudes de las ideas; en las contorsiones y en los delirios de las formaciones individuales”²³⁵. El amor radica en el ser, abarca cualquier aspecto de la condición humana, el existir de uno está ligado al amor del otro y cuando el amor se ve negado, la vida carece de sentido.

Julia Kristeva sostiene que el amor es “la mirada del alma hacia las cosas visibles”²³⁶. Dicha contemplación libera las emociones que experimentan las almas más enamoradizas. Es decir, el amor constituye la unidad interior del alma.

La negación del amor es un padecimiento entre los personajes que habitan las novelas galdosianas. A Rosalía, Pilar, Carolina, María Juana y Eloísa parece negárseles la única posibilidad de afirmarse. Pero ello no es propio únicamente de los personajes femeninos. Su existencia está unida a una red de relaciones con los demás. Para que Rosalía y Eloísa existan hace falta que los demás las reconozcan. “En el amor, este reconocimiento se da de un modo total, alcanza las raíces mismas de la persona. Parece tocar aquello que existe más profundo y secreto”²³⁷. Las palabras de amor de los personajes masculinos son necesarias para que ellas existan. Esto nos lleva a la reflexión de que en las novelas se busca el reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos, sin la preocupación de la dote, ni el estrato y el rango social porque nada de esto garantiza la felicidad.

²³⁵ Leticia Paulozzi. *El amor, los amores*. Trad. Caterina Molina. Serbal, Barcelona, 1982, p. 20.

²³⁶ Julia Kristeva. *Historias de amor*. Siglo XXI, México, 1987, p. 95.

²³⁷ Leticia Paulozzi. *Op. cit.*, p. 21.

Para entender la idea del amor galdosiano, debe ubicarse en el contexto histórico. A lo largo del siglo XIX y hasta principios del XX, las familias burguesas creían que los matrimonios arreglados eran los mejores, pero en realidad sólo lo aparentaban. Éstos se afanaban por vivir en forma “decente”, educar a sus hijos, decorar sus hogares, vestirse a la moda y legar sus bienes. La seducción en el matrimonio no existe, la cual es necesaria para que los personajes femeninos exploren su capacidad de sentir y dar amor sincero. “Los maridos de la clase media veían a sus esposas como amas de casa, competentes, madres demasiado indulgentes y fracasos eróticos”²³⁸. En las novelas, se observa un intento por cambiar la visión del hombre de la época respecto al concepto que tiene de la mujer como un instrumento de producción; la mayoría de los personajes femeninos son sensuales e independientes.

En el matrimonio es necesario incorporar las siguientes cualidades: El amor debe permitir a la mujer mostrar sus dotes y al hombre la seducción, de lo contrario se cae en el vacío de amor y orilla a la mujer o al hombre al adulterio. “La virginidad, la monogamia, la pureza: estos ideales burgueses aparecían rara vez en estas obras decimonónicas de estrategia y consolidación”²³⁹. De hecho, el narrador muestra que la falta de “virginidad” no es impedimento para que se dé el amor libre entre Amparo y Caballero o para que se llegue al adulterio como en los casos de Rosalía y Eloísa; no obstante, los esposos siguen teniendo cierto respeto a sus ojos. A continuación se analizan dos formas de seducción que conducen al adulterio.

²³⁸ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud I...*, p. 41.

²³⁹ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II...*, p. 71.

4.2. SEDUCCIÓN Y ADULTERIO

El adulterio sólo es cuestión de tiempo y de oportunidad. Todo lo que quiere es un soltero alerta y ávido que sepa por experiencia cómo interpretar los indicios de un problema conyugal²⁴⁰.

En *La de Bringas* y en *Lo prohibido*, el hilo conductor del argumento es el adulterio. Pez y José María Bueno de Guzmán personifican al don Juan que está en la búsqueda de la conquista sin la posesión. Julia Kristeva sostiene que un don Juan es un libidinoso, “deseoso de conquistar porque es incapaz de retener”²⁴¹. Ambos seducen a Rosalía y Eloísa, respectivamente, porque intuyen el vacío de amor que existe en sus matrimonios. A pesar de la seducción, en la primera novela se defiende el honor de Francisco Bringas, pero en *Lo prohibido* José María recibe su castigo.

Como se mencionó en el capítulo uno, el tema del adulterio está presente en la narrativa decimonónica, tres ejemplos representativos los encontramos en *Madame Bovary* (1856), *Ana Karenina* (1877) y *La Regenta* (1884–85), protagonistas que evaden la prisión conyugal por medio del adulterio. Rosalía de Bringas y Eloísa hacen lo mismo, pero ninguna de las dos se suicida, ni se enamora (Ana Ozores tampoco se suicida, pero sí se enamora).

En este apartado se analiza a cuatro personajes involucrados con el tema: Pez, José María, Rosalía y Eloísa. En el caso de ellas, personajes sensuales, los esposos las mantienen ignorantes de la pasión erótica.

²⁴⁰ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II...*, p. 75.

²⁴¹ Julia Kristeva. *Historias de amor...*, p. 172.

Según Josefina Acosta, las novelas de adulterio eran populares por ser un escape para las mujeres de la época, que al igual que las heroínas sufrían por un matrimonio sin amor, monótono y poco interesante; asimismo, “el adulterio en la literatura es una representación mimética de la rebelión de la mujer en contra de la esclavitud que se le imponía, confiándola exclusivamente a los quehaceres domésticos”²⁴². Los maridos, mayores que ellas, no asumen el papel de seducirlas para mantener vivo el matrimonio²⁴³. Como apunta Sinnigen, las historias de adulterio son emblemáticas de la crisis social: “el adulterio representa un desafío al matrimonio, pilar central de la organización social burguesa y de su ideología, puesto que el matrimonio debe regular las relaciones entre la pasión y la sociedad”²⁴⁴. Los matrimonios de Rosalía de Bringas y de Eloísa no regulan ambas relaciones porque se mantienen distantes de la pasión.

En ambas novelas se observa que un matrimonio sin amor cae en el aburrimiento o en el adulterio como en los casos de Rosalía y Eloísa. Hay cierto parecido entre ellas, pues son casadas, vanidosas, derrochadoras, guapas, tienen hijos, esposos aburridos y por si fuera poco, comparten al mismo prestamista, Torquemada: representación de la usura llevada hasta las últimas consecuencias. Ambas son seducidas por la figura y las palabras de un don Juan. No obstante, existe cierta bifurcación, sólo el amante de Eloísa, José María, salda la cuenta con Torquemada.

²⁴² Josefina Acosta de Hess. *Galdós y la novela de adulterio*. Pliegos, Madrid, 1988, p. 13.

²⁴³ Pero cuando se tienen esposas como Carolina, Pilar y María Juana: religiosas, rígidas y frívolas, los maridos buscan amoríos con otras mujeres o se evaden en el trabajo y con los amigos.

²⁴⁴ John H. Sinnigen. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1996, p. 167.

Como veremos, Eloísa sí llega a enamorarse de José María, mientras que Rosalía sólo siente atracción por Pez. Sin embargo, el resultado es el mismo, el desenfreno de ambas las lleva a la ruina, prefieren entregarse a los hombres que desprenderse de sus bienes. Como se analizó en el capítulo dos, la mayoría de los personajes femeninos se mueven bajo las apariencias y el materialismo dominante.

Rosalía de Bringas es guapa, más joven que su marido, apasionada por comprar ropa por encima de sus posibilidades. “Los problemas económicos de Rosalía son los de la burguesía madrileña de su época; y, según vemos en el caso de la Marquesa [de Tellería], también los de la aristocracia venida a menos”²⁴⁵. Todo el tiempo está en la búsqueda de su identidad con la intención de ser reconocida socialmente y cree que se lo merece²⁴⁶. El aspecto negativo del personaje no está en la búsqueda de reconocimiento, sino en el medio para lograrlo.

Los instintos galantes y las lisonjas de Pez hacia Rosalía hacen que su vanidad crezca y recobre vida en los paseos matutinos. El don Juan simboliza la elegancia y la masculinidad, características notables en Pez. “La masa y la mujer no gustan del débil, del burlado, del caído: admiran al dominador, al impetuoso, al valiente, al osado. Éstas son las causas por las que las mujeres se enamoran de él: no es sólo su atractivo físico, sino su prestigio de atrevido, su fama de hombre

²⁴⁵ Ricardo Gullón. *Técnicas de Galdós*. Taurus, Madrid, 1970, p.125.

²⁴⁶ Como el caso de Isidora Rufete que supone una toma de posición ante el mundo y la sociedad determinada por la voluntad de llegar a ser quien quisiera ser.

para el cual no hay barreras”²⁴⁷. Las palabras galantes utilizadas por Pez para seducir a Rosalía resultan efectivas para que ella encuentre su identidad social y sexual: “Tiraba Pez hacia lo poético y filosófico, y Rosalía, oyéndole con henchimiento de vanidad y de nariz, aplastaba contra ésta la rosa, cuya fragancia les envolvía a entrambos” (*La de Bringas*, p. 153). El burgués de la época parece deleitarse sensualmente en su amor a la naturaleza, representado aquí por la rosa (símbolo tradicional del amor), y lo manifiesta en analogías y versos.

Los tributos emocionales a la naturaleza, propios del romanticismo, siguen influyendo irónicamente en las novelas de Galdós. Por ejemplo, el lenguaje metafórico de la naturaleza da libertad a Pez para expresar sus deseos eróticos con un vocabulario decente y restringido: “el día en que no puedo cambiar dos palabras con usted parece que me falta algo, parece que no tienen jugo que beber las raíces de la vida, parece que se seca la savia del ser...” (*La de Bringas*, 153). Los amantes juegan, decorosamente, con metáforas eróticas para transmitirse sus sentimientos, que a fin de cuentas, sería incongruente con sus acciones: abandona a Rosalía a su suerte.

Pez se convierte en el ideal de Rosalía, prototipo del don Juan por su belleza y elegancia:

¡Oh, qué hombre tan extraordinario y fascinador! ¡Qué elevación de miras, qué superioridad! [...] ¡Y qué finura y distinción de modales, qué generosidad caballeresca!... Seguramente, si ella se veía en cualquier ahogo, acudiría Pez a auxiliarla con aquella delicadeza galante que Bringas no conocía ni había mostrado jamás en ningún tiempo, ni en los días de la luna de miel, pasados en Navalcarnero... (*La de Bringas*, 157).

²⁴⁷ Paciencia Ontañón de Lope. *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. UNAM, México, 1993, p. 10.

Cúmulo de ironías por parte del narrador, pues sabemos que Pez no acudirá en auxilio de su amiga. No sólo no ejemplifica al hombre ideal para toda mujer burguesa del XIX (en particular Rosalía), sino a un quejoso impertinente; situación paradigmática de otra burla irónica: “Luego el don Manuel era capaz de dar jaqueca al gallo de la Pasión con la cantinela de sus lamentaciones. Ya eran tantas sus calamidades, que Job se quedaba tamañito” (*La de Bringas*, p. 156). El fracaso matrimonial de Pez no se compara con la integridad y las pruebas que soportó Job. Las lamentaciones de Pez llevan como propósito seducir a Rosalía.

En general, todas las seducidas sufren una gradual confusión y debilidad que las vuelve víctimas. El don Juan las seduce, las abandona y las sustituye por otras. Goza y disfruta de la seducción pero es incapaz de sentir amor; una actitud satánica que lo lleva a destruir el amor puro. El satanismo de don Juan no teme ni a las maldiciones ni a los cánones establecidos, va directamente ligado al cristianismo. Viola ciertas leyes eclesiásticas al manchar el hábito de monjas vírgenes. Su belleza física es la causa de su comportamiento y la tentación malévola que por él sienten las mujeres. Recordemos las palabras de Doña Inés, víctima por excelencia de la seducción del Don Juan:

Tal vez poseéis, don Juan,
un misterioso amuleto,
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán.
Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora
y el amor que negó a Dios.
¿Y qué he de hacer, ¡jay de mí!,
sino caer en vuestros brazos,

si el corazón en pedazos
me vais robando de aquí?²⁴⁸

El don Juan galdosiano es una caricatura grotesca del verdadero Tenorio. Pez se caracteriza por su influencia política y porque su ilusión amorosa es pasajera.

Esta tendencia al amor destructivo del don Juan se vuelve a manifestar en *Lo prohibido*, cuando José María Bueno de Guzmán expresa el tipo de amor que siente por Eloísa: “la miraba como miraría el artista su obra maestra. No es esto, no, lo que quiero decir: mirábala como una planta que yo había regado con mi aliento, abrigado con mi calor y fertilizado con mi dinero, criándola para goce mío y recreo de la vista de los demás” (*Lo prohibido*, p. 132). Desafortunadamente este don Juan experimenta cambios. La convivencia y la familiaridad provocan la desaparición del enamoramiento de José María, y en consecuencia a la desilusión y a un modo realista de ver a Eloísa. El “amor” es sustituido por las cuentas económicas: Lo mismo le sucede a Rosalía, la cual adquiere la costumbre de calcular lo que tiene la gente y busca a Pez para saldar sus deudas económicas.

A Rosalía y Eloísa les interesa sacar provecho de su relación con Pez y con José María. Les atraen los donjuanes e incluso desean ser sus esposas, asunto imposible debido a las normas sociales y morales de la época.

El narrador afirma de Rosalía:

Les vi varias veces cuando regresaban, ella cargada con un ramo de lilas, el velo un poco echado atrás, el cual si sacrificara la compostura a la libertad de la vida campestre, el rostro algo encendido por la

²⁴⁸ José Zorrilla. *Don Juan Tenorio* [1844] y *El puñal del godo*. Porrúa, México, 1988, (Sepan cuántos... 58), p. 62. (Todas las citas siguientes se harán siguiendo esta edición indicando el título y la página).

agitación del paseo y la vehemencia del discurso; [...] Rosalía hablaba; pero ¿quién, sino el mismo Pez, podría recoger sus palabras, impregnadas de cierto desconsuelo y melancolía dulce? (*La de Bringas*, p. 84).

Las palabras de Rosalía aluden a su necesidad de sentirse amada. Pez siempre la ve hermosa, hasta cuando ella se siente un “espantajo”. La convivencia constante y las lisonjas del enamorado hacen que una mujer como Rosalía caiga en las redes del seductor como doña Inés en las de don Juan, y es que Bringas jamás la había seducido, ni siquiera en los inicios de su matrimonio. El viaje de novios se espera que deje huella en la memoria de la mujer: “La boda ha de ser ante todo el más hermoso día de su vida para ella. La importancia de la ceremonia realza el papel que, con la exclusión de la vida pública, tiene la mujer en la esfera privada”²⁴⁹. Bringas es la antítesis del don Juan y vuelve a Rosalía una mujer frustrada. Ella, igual que Pez, desean liberarse “de la jaula del matrimonio” (*La de Bringas*, p. 86). Recordemos que el rapto de doña Inés en el *Don Juan Tenorio* se presenta disfrazado de liberación, como un favor a la dama en beneficio de su libertad:

Que os hallabais
bajo mi amparo segura,
y el aura del campo pura
libre por fin respirabais.
Cálmate, pues vida mía;
reposa aquí, y un momento
olvida de tu convento
la triste cárcel sombría (*Don Juan Tenorio*, p. 61).

²⁴⁹ Philippe Ariès y Georges Duby. *Op. cit.*, p. 245.

Pez y Rosalía tienen que cubrir las apariencias por el miedo al qué dirán, los paseos y charlas entre ambos son el mejor escape a su vida conyugal aburrida, pero es una liberación falsa porque no existe un amor incondicional a diferencia del que siente doña Inés.

El matrimonio Bringas cae en el vacío de amor porque una vez casados no discuten los roles conyugales, ni Francisco Bringas le da valor a la intimidad. Si bien este matrimonio no puede considerarse arquetipo del ideal de felicidad conyugal, tampoco las aventuras pasionales de José María Bueno de Guzmán y Pez constituyen la felicidad personal.

Rosalía desea un amor real por eso busca el espacio “adecuado” para vivirlo, que curiosamente es más un ideal. En una ocasión, estando solos en la casa de Bringas se da el adulterio. Pez, “transfiguróse en un romántico de los que se decoran con desesperación y se engalanan con un bonito anhelo de morirse. Su lenguaje y sus modos, perfectamente adaptados al ardoroso temple de la canícula, aterraron a Rosalía, primeriza en aquella desazón de las amistades culpables” (*La de Bringas*, p. 195). Las expresiones elogiosas aluden a una actitud de rechazo al amor romántico. Se aprecia cierta burla irónica ya que Pez no es capaz de morir por Rosalía, únicamente desea seducir a la dama para afirmar su masculinidad y después de un viaje a París abandonarla.

Veamos las palabras que Pez dirige a Rosalía Bringas: “—Esta simpatía irresistible es más fuerte que yo. Prohíbame usted venir, y verá cómo se extingue una vida consagrada en otro tiempo a la familia, y siempre al servicio del país... Hará usted el mayor daño que se puede hacer a un hombre sin provecho de nadie...” (*La de Bringas*, p. 153). No sabemos si en otro tiempo Pez se dedicó a la

familia, pero lo que menos quiere es consagrarse y “servir al país”, con sus negocios por abajo del agua. Las palabras de Pez no dejan de ser irónicas, aunque se le reconoce que su demagogia política le funciona para seducir a Rosalía.

Observemos, por el contrario, las palabras que dice don Juan a doña Inés:

Desecha, pues, tu iniquidad,
bellísima doña Inés,
porque me siento a tus pies
capaz aun de la virtud.
Sí; iré mi orgullo a postrar
ante el buen Comendador,
y, o habrá de darme tu amor,
o me tendrá que matar (*Don Juan Tenorio*, p. 62).

El paso al tuteo marca verbalmente la rendición amorosa de doña Inés y el enamoramiento del don Juan, que por amor, someterá su voluntad a la del Comendador.

La acción salvadora de doña Inés está movida por amor, pero también por el deseo de perdonar y por la resignación. Doña Inés ofrece a don Juan la salvación eterna. Pez y el don Juan de Zorrilla se hallan vinculados a un carácter transgresor y símbolos del código ético masculino asociado a la doble moral. Sin embargo, a Pez no le interesa la salvación sino el bienestar económico a costa de lo que sea. Zorrilla nos presenta un modelo de mujer resignada y dispuesta al perdón de su amado. En cambio, a Rosalía la mueve el dinero y la atracción física de “su” don Juan.

Personaje mezquino que abandona a Rosalía porque no le conviene el escándalo, la pérdida de su puesto burocrático y por si fuera poco, poner en

peligro la confianza de Bringas, Pez mantiene siempre su posición económica y finalmente sigue viviendo un matrimonio falso por cubrir las apariencias. Rosalía desafortunadamente no obtiene lo que busca: ser complacida sexual y económicamente por un amante. De ahí sus palabras de vergüenza:

¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Merecía que alguien le diera de bofetadas y que su marido la echara de aquel honrado hogar... Ignominia grande era venderse; ¡pero darse de balde...! Al llegar a esto, lágrimas de ira y dolor corrieron por sus mejillas. Eran las primeras que derramaba después de casada, pues las que había vertido cuando sus hijos tenían alguna enfermedad grave eran lágrimas de otra clase (*La de Bringas*, p. 245).

Las escenas “amorosas” protagonizadas por ellos nos llevan a la conclusión de que ambos están hechos el uno para el otro; pero ninguno es capaz de sacrificarse por el otro; adoran a su persona, sin duda, un ejemplo de narcisismo²⁵⁰.

El otro caso de adulterio es el de Eloísa²⁵¹, su nombre tiene relación con la historia medieval de Eloísa y Abelardo, por muchos considerada el primer ejemplo

²⁵⁰ “Los narcisistas se muestran incapaces de enamorarse, o sus amoríos resultan breves y superficiales. A veces muestran entusiasmos fugaces por la belleza, el talento o el poder de alguien a quien idealizan, para luego descalificarlo y abandonarlo con facilidad”. Alberto Orlandini. *El enamoramiento y el mal de amores*. FCE, México, 2003, (La ciencia para todos, 164), p. 126.

²⁵¹ El nombre de Eloísa es una variante española del nombre Luisa. De origen germánico que significa: “Aquella guerrera que es ilustre. También válidos: Heloisa y Eloise” www.aniversalia.com/santoral.asp. 16 de enero de 2008. Eloísa intenta ser una dama ilustre, se interesa por las pinturas de reconocidos artistas, aunque sólo sea para tenerlas de adorno en la pared sin entender el significado de las mismas, en el fondo busca el reconocimiento de la sociedad. Otro significado más amplio del nombre alude a la personalidad de la mujer combatiente que se festeja el 5 de junio: “Su creatividad surge a impulsos discontinuos. La imaginación es la fuente de su creatividad. Su destino va unido a la tranquilidad hogareña que sepa conseguir. Conjugan destino y familia es su gran proyecto vital. Los agotamientos nerviosos, y de los que normalmente no se percibe, son su máximo riesgo patológico. Facilidad en la asimilación intelectual no acompañada de realizaciones prácticas por excesivo apresuramiento”. www.pergaminovirtual.com.ar/nombres/elois.htm. 16 de enero de 2008. Este significado tiene que ver, en gran parte, con la herencia del personaje. Eloísa sufre de cierto nerviosismo patológico, que se incrementa cuando ella se siente atraída por el primo.

documentado de amor, como pasión y devoción absoluta y recíproca; que es castigado con la castración.

La correspondencia entre Eloísa y Abelardo (siglo XII publicada en 1616) es un texto conocido en España durante el siglo XIX. Hazel Gold²⁵² descubre elementos intertextuales entre las cartas de Eloísa y Abelardo y la Tristana galdosiana con Horacio. En el caso de *Lo prohibido*, no existe correspondencia entre Eloísa y José María, sin embargo el puente de contacto lo podemos hallar en las cavilaciones melancólicas entre ambas parejas, la entrega de los amantes a sus placeres, a tal grado que descuidan todo lo demás y el rumor se extiende entre la gente que los rodea y finalmente los varones son castigados con la castración, metafórica en el caso de José María.

Ambas Eloísas tienen en común la belleza, la juventud, la amabilidad, la atracción y la conversación que cautiva a la mayoría. No obstante, la Eloísa de Abelardo se mantiene fiel hasta su muerte, en cambio, la de *Lo prohibido* se prostituye. En las epístolas medievales presenciamos la seducción de Abelardo, en *Lo prohibido* acudimos a la transformación de una relación incestuosa de primo a amante de Eloísa.

Curiosamente, Abelardo desea casarse con Eloísa, pero ella prefiere el amor libre a la sujeción del matrimonio, igual que José María Bueno de Guzmán, pero al fin Eloísa cede a las súplicas de su amante sin estar de acuerdo: En la carta I se observa su punto de vista: “porque las cadenas del matrimonio exigen una unión

²⁵² Véase “Cartas de mujeres y la mediación epistolar en *Tristana*”. En *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, vol. I.

forzosa, que quita la gloria de amar, gloria que yo quería reservarme”²⁵³. Eloísa tiene veinte años cuando castran a Abelardo, bien pudo buscarse un amante, pero renuncia al mundo y a sus riquezas por el cariño que siente por él, perpetuado mediante epístolas.

En la carta II, Abelardo expresa que no puede apartarse ni por un instante de la imagen y su pasión por Eloísa. Eso mismo le sucede a José María al inicio de la novela, pero a lo largo de la misma se da cuenta que su amor es pasajero.

En la carta V Eloísa comenta que ha caído en una peligrosa enfermedad, se cree cercana a la muerte; confiesa entonces que su *amor eros* ha cambiado por un amor paternal: “Te he arrancado de mi corazón (no tengas celos;) y he puesto en él un Dios, que deberá haberle ocupado siempre del todo. Conténtate con estar en mi espíritu, de donde nunca jamás saldrás”²⁵⁴. Al final de *Lo prohibido*, el cariño que José María siente por sus primas ya no es el de amante sino de padre, porque ya no puede ofrecer otro tipo de amor.

En *Lo prohibido*, Eloísa también cae enferma, su familia piensa que va a morir y lo único que desea es la presencia de José María, quien comprueba su desamor y siente lástima por ella.

Entre Abelardo y José María hay grandes diferencias, mientras el primero es un “santo enamorado” que ante nada se doblega, el segundo es la caricatura del primero, es decir un “diablo seductor”.

Antes de morir, José María al final de *Lo prohibido* propone su propia esquela fúnebre para que ésta “vaya diciendo por el mundo a cuantos quieran saberlo que

²⁵³ *Correspondencia de Abelardo y Eloísa*. Puesta en España por M. de B. Impr. de Ibarra, Madrid, 1820, p. 49.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 108.

ya el infelicísimo autor de estas confesiones habrá dejado de padecer” (*Lo prohibido*, p. 486). Mártir que no se compara con la verdadera figura trágica de Abelardo. Finalmente, si la vida de Abelardo es conocida gracias a su autobiografía, la vida de José María lo será por medio de sus memorias.

La belleza y el embarazo de Eloísa son el punto de atracción del seductor, José María Bueno de Guzmán²⁵⁵. Dotado de gran belleza varonil, rico y joven de treinta y siete años, el protagonista narra la historia de su pasión por las tres primas, su único objetivo es la búsqueda de la felicidad erótica. Cuando llega a Madrid le impresiona Eloísa, cuya identidad se la va otorgando el protagonista a lo largo del relato. José María la seduce al comprarle regalos costosos, que la llevan al derroche desmedido como fuga a sus deseos incontrolables. Uno de los regalos es un espejo barroco, el narrador recurre a él para mostrarnos las incongruencias entre las descripciones y las acciones, y la apariencia y esencia que caracterizan a las tres primas. En este sentido, los personajes deben ser juzgados por sus acciones.

En el espejo puede verse la realidad transformada, como otro espacio de la vida. La imagen reflejada en él es la de Eloísa, quien representa la figura del deseo y la pasión. La función del espejo es la de reflejar la realidad interna de ella, cuya principal obsesión que invade su pensamiento es José María. Mary Anne O’Neil sostiene que el espejo está asociado con las tres hermanas, como forma de incitación, de intromisión del adulterio en la familia y la imagen degradada de esa sociedad.

²⁵⁵ Sus nombres son bíblicos e irónicos, al igual que los de Pez, y responden al físico del personaje. Su apellido “Bueno” es antitético, dado que la familia Bueno de Guzmán sufre de trastornos mentales.

Lacking the moral integrity founded on her own identity, Eloísa must constantly seek herself in mirrors. In two visits to José María's house, she uses mirrors in just this way. In the first, after a passionate love scene, she attempts to persuade him to invest money (199–201). When her efforts fail, she returns home to her husband. Both at the beginning and the end of this episode, she glances in the mirror—the first time to compose the right face for her lover, the second to remake herself into a dutiful wife. Long after she has lost his love, Eloísa pays another visit to her cousin in an effort to seduce him with her beauty. His insulting inferences that she has become “una francesa” send her scurrying to the mirror. She must reassure herself that she is producing the right effect. An inauthentic character, Eloísa plays the role her audience requires and totally lacks moral solidity²⁵⁶.

Eloísa necesita mirarse al espejo para proyectar una identidad social que esconde su degradación. Le gusta sentirse alabada (igual que a Rosalía) aunque esto le produzca nervios: “Poníase al cabo tan nerviosa, que creía sentir amenazas de la diátesis de familia en el cosquilleo de garganta producido por la interposición imaginaria de una pluma. Tragando mucha saliva, procuraba serenarse” (*Lo prohibido*, p. 112). El comportamiento de Eloísa refleja su estado moral y su sentimiento de culpa.

La imagen real de Eloísa queda oculta en José María y se va embelleciendo mediante la imagen en el espejo que cada vez se perfecciona en la mente del enamorado, sustituyendo un ser real por otro ficticio. José María se enamora de un ser imaginario que va construyendo en su mente. Sólo cuando su economía se ve afectada, logra liberarse de su obsesión amorosa. Como la imagen de la

²⁵⁶ Mary Anne O’Neil. “The Hall of Mirrors in Galdós’ *Lo prohibido*”. *En Anales galdosianos*, año XIV, 1979.

“primera” Amparo para Caballero. No obstante, el desenlace de *Tormento* es diferente porque su relación no está mediatizada por el dinero, sino por el amor.

Eloísa se enamora de su primo porque la complace en todo y llena el vacío de amor que vive en su matrimonio arreglado por los padres. Parecida a la atracción que siente Rosalía por Pez. Como ya se dijo en el capítulo anterior, la mamá entrega a su hija al primer hombre que ofrece comodidades, sin importar el amor, ello da pie al adulterio y al amor incestuoso entre primos.

Los empresarios comerciales e industriales siguieron cimentando las bases de su prosperidad en alianzas matrimoniales, en una época en que casarse por amor se estaba poniendo de moda entre los burgueses en todas partes. Sin embargo, en general la educación sensual doméstica se efectuaba en un medio de intranquilidad, de una mezcla de aprensión y regocijo por el espectáculo de la novedad que se revelaba²⁵⁷.

A Eloísa y a María Juana les ha tocado un matrimonio por conveniencia, mientras Camila, la menor, rompe con la tradición al casarse por amor, aunque sacrifica su comodidad doméstica.

El amor de José María por Eloísa es pasajero y degenera en desdén. El amor que los embarga los conduce al delirio: José María delira, no como los poetas, “visión de flores, nubecillas y formas helénicas. Era más bien una fermentación de los números que tenía metidos en la cabeza” (*Lo prohibido*, p. 140). Esta transformación del discurso amoroso romántico en discurso mercantilista burgués va desarrollándose a lo largo de la novela, que termina con el alejamiento y muerte de José María. Eloísa delira en sentido contrario: “No tener nada; vivir juntos y solos, completamente exentos de necesidades sociales, en un país

²⁵⁷ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud I...*, p. 407.

apartado, fértil, bonito, donde no hubiera frío ni calor, ni ciudades, ni civilización...” (Lo prohibido, 141). Un amor idílico, sin compromisos, ni responsabilidades, lejos de la realidad que están viviendo. El delirio de ella es el rebote de José María. Es decir, existe afinidad entre ambos, la vanidad y ostentación son su debilidad. “La pasión loca resulta más espiritual que sexual y las fantasías románticas se manifiestan con un carácter platónico”²⁵⁸. No obstante, José María desea reformarse y Eloísa no renuncia al lujo.

Los regalos costosos del primo aumentan la ambición de Eloísa por el lujo, que desde niña anhela. Recordemos que los regalos del primo Agustín Caballero también aumentan la ambición, el deseo de ascender social y económicamente de Rosalía. Los primos son uno de los causantes de dicha ambición. Aquella Eva feliz, sin la ambición del lujo, inocente, que un día conoce al demonio y “pierde la cabeza”, cae entonces en la tentación.

José María aparece como la encarnación del diablo seductor, cuyo máximo ideal se halla en la conquista pecaminosa de la fruta prohibida. “A los héroes románticos sólo les apetecen ‘las frutas prohibidas’, y se enamoran de mujeres comprometidas; los desenlaces terminan de manera trágica, con la muerte”²⁵⁹. Desde *Tristán e Isolda*²⁶⁰ (símbolos de la pareja prohibida) los obstáculos sólo

²⁵⁸ Alberto Orlandini. *Op.cit.*, p. 163.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁶⁰ Leyenda de origen céltico, difundida por toda Europa a comienzos del siglo XII. La trama de esa leyenda de amor trágico la resumo en pocas líneas. Tristán va a Irlanda a solicitar la mano de Isolda, la rubia princesa, para su tío, el rey Marc de Cornualles. En el trayecto entre Irlanda y Gales, Isolda y Tristán beben por error un brebaje de amor, preparado por la madre de ella. Pócima mágica que los unirá para siempre. Isolda se casa con el rey Marc, pero su pasión por Tristán la lleva a huir al bosque con él. El rey los encuentra dormidos en aquel lugar y siente compasión por ellos. Recupera a Isolda, quien sale airosa de las acusaciones de adulterio. Tristán se va lejos y desposa a otra princesa del mismo nombre (Isolda de las manos blancas), pero no consuma su matrimonio por lealtad a la otra Isolda. Al final, Tristán enferma y en su agonía manda

avivan la pasión: historia de una atracción sensual, que desconoce toda norma y cualquier atadura moral. El amor los arrastra a su perdición fatal desde el comienzo porque el conflicto de lealtad en que se encuentran no tiene solución por tres razones: la fidelidad a la familia, el vínculo del matrimonio y las normas de la sociedad feudal. A diferencia de ellos, los amores de Eloísa y José María son pasajeros y él aparece como un aventurero. Al final de la novela, se observa la decadencia del don Juan romántico, sin embargo, la herencia congénita de José María nos sugiere analizarlo a la luz del naturalismo francés.

En aquel período de embriaguez, mi salud se resintió algo. Zumbáronme los oídos, como siempre que mis nervios se encalabrinaban, y esta mortificación me entristecía lo que no es decible. Eloísa, siempre llena de ternura, trataba de alegrarme con su sonrisa franca y cariñosa. Su jovialidad, que tenía por órgano la boca más fresca que era posible ver, declaraba la juventud y lozanía de su temperamento, el cual se hallaba en su plenitud, sin asomos de decadencia como el mío (*Lo prohibido*, p. 175).

El donjuanismo responde a las leyes de la herencia del tío de José María, predisposición solapada por el ambiente, de lo cual deriva la importancia que la educación y el ambiente ejercen sobre el donjuanismo. El prototipo de este don Juan tiene dificultades para mantener su integridad y la aceptación social, de ahí subyace la idea de corregir este defecto, abordar la dignificación de la mujer y reformar los ideales de feminidad.

En esta temporada de desamor por Eloísa se incrementa la obsesión por los números. El amor de José María está mediatizado por el bienestar económico, por

a llamar a su amada. Muere cuando llega Isolda y al mismo tiempo ella de dolor sobre él. De las dos tumbas crecen ramas de rosales entrelazadas para siempre.

ejemplo: en las noches lleva a Eloísa a teatros y cafés depravados, en las mañanas a los grandes almacenes y establecimientos de moda. Para los amantes es más importante sacrificar su aparente amor por el qué dirán y el decoro de la familia, que trasgredir las leyes divinas y humanas. El esposo de Eloísa, Pepe Carrillo, permite la seducción del don Juan, ya que se la pasa en la oficina, preocupado por lo ajeno.

José María es narcisista, no quiere ocupar el lugar de Carrillo o ser remplazado por cualquier otro de los que rodean a Eloísa. Además, la obsesión por poseer a Kitty²⁶¹, aquella novia inglesa, muerta en Gibraltar, hace que José María reviva el recuerdo en Eloísa y vea en sus ojos, el cariño apacible de Kitty, pero es consciente de la imposibilidad de poseer a ambas: una porque está muerta y la otra, casada. Para justificar su donjuanismo se escuda en la herencia del tío Serafín Bueno de Guzmán²⁶², galanteador en su edad madura y perseguidor de criadas bonitas en la vejez.

El triángulo amoroso se resuelve con la muerte de Pepe Carrillo. “Después de todo, nada es más aburrido (al menos en la ficción) que un amor que se reconoce pronto y que se comparte con plenitud, que no ensombrece ningún titubeo y en que los miembros de la pareja siguen el mismo paso al crecer su enamoramiento hasta convertirse en afecto duradero”²⁶³. José María no busca relaciones duraderas, además la figura del divorcio no existe en la ficción, puesto que éste daría una solución a la infelicidad conyugal y el adulterio sería innecesario. “Para

²⁶¹ Los amores entre primos evocan elementos biográficos del autor; en este caso el joven amor perdido en Gibraltar, Kitty, parece tener relación casual en el comportamiento sexual de José María parecida a la que la pérdida de Sisita tuvo para Galdós.

²⁶² El tío del protagonista recuerda, una vez más, al tío del autor (José María), que también era mujeriego.

²⁶³ Peter Gay. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II...*, p. 173.

la gente conservadora adherida a los patrones judeo-cristianos, el divorcio era suceso vergonzoso con connotaciones de fracaso, transgresión, excepcionalidad y estigmatización”²⁶⁴. En la sociedad española del siglo XIX, el divorcio sigue siendo algo marginal.

Cuando José María rompe su relación con Eloísa, ésta se ha convertido en una mujer de mundo, degradada moral y físicamente. El protagonista logra romper la felicidad conyugal pero no mitiga su soledad y vacío, por ello se lanza a la conquista de María Juana, sin obtener resultados favorables.

En *La de Bringas* y *Lo prohibido* se perciben alusiones al don Juan romántico de Zorrilla, pero con intenciones y finales diferentes. Este don Juan es absuelto y asciende al cielo gracias al amor de doña Inés, que lo redime sirviendo de intermediaria entre el pecado y Dios. Sus atropellos cometidos ya no merecen castigo, sino el perdón de una mujer. Galdós rechaza esta solución hacia el problema moral, de los abusos masculinos y la doble moral. Es decir toda transgresión tiene consecuencias.

Rosalía de Bringas no está dispuesta a perdonar a Pez y en *Lo prohibido*, José María es castigado trágicamente, en esta última, Dios no toma la forma fantástica de aparición de muertos, sino la más humana de una grave enfermedad, en cuya crisis muere el espíritu demoníaco de seductor. Con su muerte surge la posibilidad de conservarse la pareja monógama basada en el mutuo respeto y un modelo deseable de convivencia: Camila y Constantino.

La figura del don Juan galdosiano experimenta cambios a partir del proceso de desmitificación de la figura del Tenorio. Hoy en día este personaje está

²⁶⁴ Alberto Orlandini. *Op. cit.*, p.123.

descontextualizado. Sin embargo, todavía, en días de muertos, el estereotipo del Tenorio se manifiesta en el escenario. Al respecto, Peter Bly comenta que Galdós elogia la frescura y vida del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sin embargo, “Galdós sí cuestiona la validez teológica del desenlace, que resulta ser ‘un laberinto lógico que no tiene salida’. Don Juan, ¿debe ir al cielo o al infierno? ¿Qué hay que hacer para salvarle? Este es el escollo que el poeta debía haber evitado, negándose a las exigencias de aquella parte inocente del público, que quiere que todo acabe bien y haya boda, aunque sea en el cielo”²⁶⁵. La respuesta la encontramos en los donjuanes que aparecen en las novelas elegidas: Galdós no salva a sus donjuanes, los castiga. Los signos característicos del donjuanismo resultan ironizados de principio a fin. El héroe de Zorrilla cae en lo cursi, lo mismo que Pez, y en *Lo prohibido*, Galdós crea con José María una imagen de antihéroe.

Buena parte de las relaciones amorosas descritas por los narradores de Galdós responden a una tradición “realista” de carácter “social”, aunque se observan influencias románticas parciales o relativas. Las parejas pasan por dos procesos: Los adúlteros inician sus relaciones amorosas por la admiración, siguen con un trato cariñoso de seducción y concluyen en un apasionamiento no correspondido. El otro proceso que a continuación se analiza es el de las parejas verdaderamente enamoradas cuya conclusión es un amor duradero, recíproco y que anhela cultivarse.

²⁶⁵ Peter A. Bly. “*Don Juan Tenorio* de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas”. Queen’s University (Kingsston), 2003, p. 4. www.cervantesvirtual.com. Enero 2011.

4.3. AMOR SALVAJE

Era una escandalosa, una mal educada, llena de mimos y resabios. No debo ocultar que a veces me hacía reír, no sólo porque tenía gracia, sino porque todo lo que sentía lo expresaba con la sinceridad más cruda (*Lo prohibido*, p. 65).

Camila posee cualidades y pasiones positivas que José María tarda en descubrir. La antipatía de un principio se transforma en amor. No se rige por los convencionalismos sociales como Eloísa y María Juana, sin embargo, tiene la capacidad de amar de verdad. El amor que siente José María por su “borriquita” Camila no es correspondido porque ella ama a su esposo Constantino. A continuación se analizará la relación amorosa entre Camila y Constantino.

Es interesante el discurso amoroso que Galdós aborda en la relación entre Camila y Constantino Miquis. Prueba de que Galdós se aleja del amor romántico es esta pareja, un claro ejemplo de amor salvaje. Viven un *amor recíproco*, crecen juntos sentimental, cultural y económicamente. La pareja contraviene el patrón de lo que se entiende por institución matrimonial de “buen tono”. Su forma de vivir es salvaje. Camila corre por los pasillos “en paños mínimos”; les grita a su criada y al marido para que le ayuden en las labores domésticas; besa al gato y al perro; araña a su marido y toca el piano y la guitarra con furia salvaje. En aquella época, las ejecuciones competentes y la educación musical se convirtieron en algo básico para muchos hogares de la clase media.

Cerca del fin del siglo XIX, con las ideas darwinianas de selección natural flotando en el aire entre los cultos para que las usaran y abusaran de ellas a su voluntad, los investigadores gustaban de

asociar la actividad musical —composición, ejecución, escucha, canto danza— con la excitación sexual; estaban seguros de que contribuía considerablemente a la selección sexual de los animales, incluyendo a ese animal tan sensible, el hombre²⁶⁶.

No es casualidad que Constantino se emocione, se excite y “contemple embobado” la ejecución, el canto y la danza de Camila, mujer que se asocia con la Naturaleza en dos sentidos: negativo y positivo. El primero, lo podemos observar en el desorden de su casa, su persona y sus tareas domésticas, que vendría siendo la parte irracional de la Naturaleza.

La casa parecía un manicomio. Eloísa, su hermana y yo nos fuimos a la alcoba [dice José María], donde Camila, sentada junto a mí, hacía mil monerías, que llamaba nerviosidades. Se recostaba, cerraba los ojos, dejaba ver la mejor parte de su seno; luego se erguía de un salto, cantaba escalas y vocalizaciones difíciles, nos azotaba a su hermana y a mí, y concluía por sacar a relucir aquel su estado que la hacía tan dichosa (*Lo prohibido*, p. 125).

La casa de Constantino y Camila es el reflejo de su pobreza y falta de educación de ambos. Las cosas están fuera de su sitio, los muebles en mal estado, la loza y cristalería con piezas desiguales.

El segundo, Camila es una mujer activa, saludable y limpia, que con el tiempo refina sus modales y los del esposo. La sensualidad se observa en el gusto por bañarse todos los días como forma de estimular el cuerpo, refrescarse e incitar a Constantino. “Muchas de las mujeres naturales viven en constante búsqueda del amor y de su ‘dueño natural’ por quien desean ser subyugadas. La pasión amorosa correspondida cuyo objeto es un hombre digno de ser amado ‘el dueño natural’ actúa como una fuerza que ordena y equilibra el carácter a veces

²⁶⁶ Peter Gay. *Op. cit.*, p. 246.

desequilibrado de la mujer natural”²⁶⁷. En esta novela, marido y mujer viven un amor idílico.

Camila es “bastante morena, esbeltísima, vigorosa, saludable como una aldeana, y se jactaba de que jamás un médico le había tomado el pulso” (*Lo prohibido*, p. 65). La descripción física del personaje nos recuerda a la sulamita del “Cantar de los Cantares”: “Negra soy, pero hermosa, hija de Jerusalém, así como las tiendas de Cedár, como las pieles de Salomón”²⁶⁸. Ambas mujeres son dignas de ser amadas, porque debajo de su color moreno se esconde su belleza interior.

Constantino Miquis es “feo, torpe, desmañado, grosero, puerco, holgazán, vicioso, pendenciero, brutal” (*Lo prohibido*, p. 66); sin lugar a dudas “el dueño natural”, con todo y su constitución atlética, fuerte, valiente y su profundo amor por Camila, minimizan su físico. En el “Cantar de los Cantares”, capítulo 5 a partir del versículo 9 hasta el 16, la sulamita describe la belleza física de Salomón, desde la cabeza hasta los pies. Totalmente opuesta a la fealdad de Constantino, pero su constitución atlética, humildad y amor por Camila lo asemeja a Salomón.

La relación amorosa entre Camila y Constantino es una parodia del “Cantar de los Cantares”. El libro describe los detalles íntimos de los sentimientos y deseos mutuos entre una sencilla doncella (la sulamita) y su amado (el rey Salomón). La crítica ha interpretado este canto en dos sentidos: como una alegoría del amor de Dios por Israel y por la Iglesia; y como una historia literal acerca del amor matrimonial y las relaciones sexuales. Un relato histórico con dos

²⁶⁷ Daria J. Montero-Paulson. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Pliegos, Madrid, 1988, p. 87.

²⁶⁸ *Santa Biblia*. “Cantar de los Cantares 1,4”. Traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos. Madrid, 1852. p. 407.

niveles de significado; para nuestro estudio atenderemos a la segunda interpretación.

Varios críticos se han dado a la tarea de demostrar el amplio conocimiento que Galdós tenía de la *Biblia*. Por ejemplo; J. Schraibman²⁶⁹ y Walter T. Pattison²⁷⁰ estudian las citas bíblicas en *Misericordia y Gloria*, respectivamente.

El interés de Galdós por la *Biblia* se observa a lo largo de sus obras y a la vista de su biblioteca personal, cuyo texto se cita en *Tormento*. Amparo lee la *Biblia*, anotada por Felipe de San Miguel, editada en Madrid 1852–1854, por Gaspar y Roig.

En *La Fontana de Oro* (1870), se menciona que Paulita Porreño lee libros ascéticos y religiosos, curiosamente se detiene en los *Conceptos del amor divino* de Santa Teresa, en el que la Santa parafrasea y explica el “Cantar de los Cantares”. En *La incógnita* (1888–89), Cisneros dice lo siguiente: “¿Creéis, hijos míos, que el autor del *Cantar de los Cantares* habría compuesto este delicioso poemita si en vez de andar con las piernas al aire, hubiera gastado pantalones?...” Aunque la publicación de *La incógnita* es posterior a *Lo prohibido*, nos sirve de ejemplo para ilustrar el conocimiento que Galdós tiene de la *Biblia*.

En *Lo prohibido*, Camila usa ropa sencilla, clásica, como la de los tiempos bíblicos, haciendo a un lado las convenciones sociales. El “Cantar de los Cantares” es el libro de la *Biblia* que recoge las palabras de amor dirigidas por el esposo a la esposa y viceversa. Este amor es un ejemplo de entrega total.

²⁶⁹ Véase, “Las citas bíblicas en *Misericordia* de Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 250-252 (1970-1971), p. 490-504.

²⁷⁰ Véase, *Benito Pérez Galdós and Creative Process*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1954.

Mediante diálogos y a veces en forma dramática, vamos conociendo el verdadero amor que sienten la sulamita y Salomón. Se exhibe un amor lícito, auténtico como el de Camila y Constantino.

En el “Cantar de los Cantares” se observa el compromiso matrimonial diario y mutuo entre los cónyuges. Los enamorados alaban la belleza que ven en el otro y con su lenguaje nos muestran la espontaneidad y el misterio del amor. El amor por el cónyuge lo hace parecer hermoso y las cualidades internas son las que lo mantienen vivo. Entre la sulamita y Salomón también surgen problemas, el amor se enfría durante esos momentos, sin embargo, los enamorados se reconcilian y renuevan su romance.

El amor de Camila y Constantino es parecido; en la novela se describe a Camila con la misma sencillez que a la sulamita: “vistiendo una batilla ligera, el pelo medio suelto, el pecho tan mal cubierto que recordaba la inocencia de los tiempos bíblicos, los pies arrastrando zapatillas bordadas de oro” (*Lo prohibido*, p. 120). No obstante, es diferente la forma de expresar los sentimientos. Mientras la sulamita dice: “Mi amado para mí, y yo para él, que apacienta entre lirios”²⁷¹, el amado es todo lo que la sulamita puede desear. Camila expresa: “¿No es verdad, asno de mi corazón, que me salvarías tú?” (*Lo prohibido*, p. 289). El lenguaje de la sulamita es sutil y el de Camila refleja su poca educación.

En la alusión indirecta se reconoce la presencia del texto ajeno y nos invita a “reinterpretar” la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto perturba o modifica la significación del

²⁷¹ *Ibid.* “Cantar de los Cantares 2,16”. p. 414.

texto leído”²⁷². La presencia intertextual varía de un texto a otro, pero los motivos y referencias al amor se mantienen constantes en ambos textos, en *Lo prohibido* y el “Cantar de los Cantares”.

Camila y Constantino economizan, se privan de ciertos gustos en favor del otro. Ella idea sorpresas para potenciar su amor aunque tenga que hacer sacrificios personales²⁷³. Los juegos infantiles entre Camila y Constantino forman parte de su estilo de vida, de su manera de amarse y de complacerse mutuamente.

La poca preparación de los padres y los trastornos psicológicos que viven no les permite educar a sus hijos. Camila y Constantino carecen de educación, sin embargo, su afán por aprender y mejorar los conducen al autodidactismo. Su amor supera todas las interferencias: familiares, envidias, intrigas e hipocresías. Se aman sin prejuicios.

Su amor es salvaje, animalizado: “Ella le cogía la cabeza como si se la quisiera arrancar, y le decía: ¡Ay, mi asno querido! ¡Qué rico eres! Él la mordía, gritando: ‘¡Te como!’; y ella... ‘¡Mal rayo!’ Lo peor fue que se volvió hacia mí y me dijo: ‘Ya ves, José María, nos hemos reconciliado’” (*Lo prohibido*, p. 387). En *Lo prohibido* se juega con la ironía al parodiar el discurso amoroso entre Camila y Constantino. Su discurso es natural pero igual de efectivo que el de la sulamita y Salomón. Aunque el rumor de infidelidad difundido por José María no logra

²⁷² Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 181.

²⁷³ No se compra un vestido por regalarle un reloj a Constantino, que esconde entre las almohadas y cuando él lo descubre: “¡Qué fiesta! ¡Cómo gozo viendo su sorpresa su alegría y los extremos de cariño que me hace! Volvemos a apagar la luz..., y a dormir hasta por la mañana” (*Lo prohibido*, p. 406).

separar a la pareja, sí se rompe con la inocencia del matrimonio, pero no con el amor.

Se podría señalar que el “Cantar de los Cantares” contribuyó a la mistificación de las relaciones amorosas. Por ello se emplea la parodia irónica para hacer participar a la historia y mostrar un modelo femenino específico, como figura mítica del deseo masculino, ejemplo bíblico de amor recíproco y sensual²⁷⁴. La parodia permite que el pasado sea admitido, pero al mismo tiempo que sea subvertido. El discurso espontáneo y el amor salvaje, animalizado, marcan la diferencia con respecto al de la sulamita y Salomón, no obstante, comparten con Camila y Constantino: la sencillez, la sensualidad y la reciprocidad, ingredientes necesarios para una relación duradera.

José María reconoce el esfuerzo de Camila por mejorar su educación y el concepto que los demás tienen de su esposo. Camila consigue libros para que Constantino en sus ratos de ocio aprenda lo básico. “Así se iría poco a poco desasnando y aprendiendo cosas, y no diría tantos disparates en la conversación” (*Lo prohibido*, 391). El adjetivo “desasnando” alude a una condición casi animal del personaje que Camila se empeña en cambiar.

El protagonista se quita toda formalidad burguesa para poder amar a Camila. Es dominado por la embriaguez, la sensualidad y la locura: “Díjele que [...] yo no podía mirar a ninguna mujer, ni tenía alma y ojos más que para comerme a mi gitana, a mi negra, a mi borriquita de mis entretelas. Pagóme este ardor con burlas de siempre, y me dejó” (*Lo prohibido*, p. 335). José María quisiera reemplazar a Constantino. Sus palabras se parecen a las expresadas por Salomón a la

²⁷⁴ Implica pasión amorosa, posesión, unión física de los amantes y recíproco.

sulamita. “Una sola es mi paloma, mi perfecta, única es de su madre, escogida de la que la engendró. Viéronla las hijas; y la predicaron muy bienaventurada: las reinas y las concubinas, y la alabaron”²⁷⁵. Ambas mujeres son elevadas a la perfección y por tanto, únicas.

El ofrecimiento de José María de comerse a la amada sugiere elementos nostálgicos que hay en el placer sexual; incluso desciende hasta el nivel de alimentación animal. “Unirse con el amante, aunque sea sólo en la fantasía, es un ataque amoroso regresivo, que contempla aquella etapa infantil en que los impulsos de la libido y los de agresión todavía no se han separado con claridad”²⁷⁶. La mordida exige el acto de amor de José María, pero el rechazo lo lleva a idealizar en demasía a Camila al grado de llegar a la locura de amor. Ni los desdenes y golpes de Camila hacen que el don Juan desista de su conquista.

Pero José María no logra seducirla. Una hemiplejía fulminante, que lo convierte en otro personaje bíblico, Nabucodonosor, es lo único que aplaca su amor: “condenado a arrastrarse por el suelo y a comer hierba...” (*Lo prohibido*, p. 457). Recibe el ejemplar castigo bíblico al transformarse en una criatura repulsiva, condenado a llevar vida rastrera con otros animales.

Castigado por su orgullo, Nabucodonosor “fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como pluma de águila, y sus uñas como las de las aves”²⁷⁷. El ejemplo de intertextualidad explícita “lo constituye la *paráfrasis*, que ‘reconstruye’

²⁷⁵ *Ibid.* “Cantar de los Cantares 6,8”. p. 426.

²⁷⁶ Peter Gay. *Op. cit.*, p. 254.

²⁷⁷ Reina Valera. *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas Unidas, 1986. “Daniel 4, 33”.

al otro texto, aunque no utilice las mismas palabras, y la *alusión directa*, en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, referencia a situaciones clave en el otro texto)”²⁷⁸. Sin duda, Galdós crea cierto paralelismo irónico con Nabucodonosor.

José María se siente como un pobre perro moribundo que ladra pero ya no muerde. Un fuerte castigo moralista al estilo galdosiano. En dichas circunstancias el protagonista no está para enfrentar tentaciones atractivas, sino para huir de ellas completamente. “El delicado Petrarca era un sátiro ante Laura, y el espiritado Quijote un verdadero mico ante Dulcinea, en comparación de lo que yo era ante Camila” (*Lo prohibido*, p. 466). Además recibe una gran lección de amor desinteresado y de perdón por parte de Camila y Constantino. La conciencia de ambos está tranquila y su enamoramiento está más allá de lo carnal y de las palabras. Al final de la novela, José María deja toda su fortuna y bienes materiales a Camila y a sus hijos, como premio a la virtud que supo rechazar el pecado.

El matrimonio de Camila y Constantino se funda sobre el amor personal, la libertad y mutua armonía. Lo que caracteriza a la pareja es que a ninguno de los dos se les puede seducir con dinero, ya que para ellos lo más importante es su amor incondicional.

²⁷⁸ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 181.

4.4. AMOR AGUSTINIANO

¡Faltar así a los buenos principios, dando un puntapié a la sociedad, a la religión, a la familia, a todo lo venerado, en una palabra!... Si es lo que te digo: el desquiciamiento se aproxima. La revolución no tarda; vendrá el despojo de los ricos, el ateísmo, el amor libre... (*Tormento*, p. 208).

Estas palabras de Francisco Bringas al término de *Tormento* anticipan un cambio en los cimientos del matrimonio. La pareja de Agustín Caballero y Amparo Sánchez Emperador logra vivir un amor libre, además de escandalizar a la sociedad.

Caballero es un hombre de complexión robusta y de edad madura, en busca de una familia, un matrimonio y del respeto de las leyes morales como dice el narrador: “La religión como elemento de orden” y “La política, otro fundamento de la permanencia social” (*Tormento*, p. 109). Un hombre que ha encontrado “quietud, paz y silencio” al lado de Amparo. La casa que compra Caballero es de las pocas en Madrid que cuentan con tanta opulencia, sólo le falta Amparo para llenar el vacío, porque su amor es un amor a la inglesa, seguro, convencido y asentado en la base de las ideas domésticas.

Su nombre alude a San Agustín²⁷⁹, un santo humilde, modesto y liberal para su época, que defendía la virtud como “orden del amor”. El carácter de Agustín se ha formado a base de trabajo rudo; esto hace que valore y comprenda su entorno, de ahí se desprende la siguiente declaración a Rosalía:

²⁷⁹ Véase la tesis doctoral de Joseph Ratzinger. *También nosotros le “encontramos vivo”*. Versión digitalizada, www.corazones.org/santos/agustin.htm. 16 de enero de 2008.

—Cada hombre —manifestó Agustín— es hechura de su propia vida. El hombre nace, y la Naturaleza y la vida lo hacen. El mismo derecho que tiene esta sociedad para decirme: “¿Por qué no eres igual a mí?”, tengo yo para decirle a ella: “¿Por qué no eres como yo?” A mí me han hecho como soy el trabajo, la soledad, la fiebre, la constancia, los descalabros, el miedo y el arrojito, el caballo y el libro mayor, la sierra de Monterrey, el río del Norte y la pútrida costa de Matamoros... ¡Ay! (*Tormento*, p. 31).

Caballero busca una verdadera libertad fundada en la Naturaleza, por ende, sus palabras adquieren significación, ya que denuncian la hipocresía de aquella sociedad. Su apellido es irónico pues no encaja en el concepto de la “sociedad afeminada” de Madrid: “era tosco y desmañado, y parecía muy fuera de lugar en una capital burócrata donde hay personas que han hecho brillantes carreras por saber hacerse el lazo de la corbata” (*Tormento*, p. 30).

La sinceridad y bondad de Agustín son tan grandes como su ignorancia en conocimientos²⁸⁰. Sin embargo, se esfuerza por aprender y refinar sus modales para conquistar el amor de Amparo. Compra un *Diccionario* y una *Gramática* de la Academia para mejorar su lenguaje y vencer las dificultades de ortografía que se le presentan al momento de redactar sus cartas. Él mismo se reconoce como un bruto, un salvaje, sin atractivo, tosco, de conversación seca y criado en la soledad. Amparo lo considera un hombre guapo, simpático y perfecto, es decir un “santo”, sin parecido alguno con un “caballero”.

Amparo está condicionada por su estatus social: huérfana, sin medios para ganarse la vida, ni seguridad de cosa alguna. Sin embargo aspira a tener una

²⁸⁰ Por trabajar demasiado no tiene tiempo de leer y no puede ayudar al *Doctor*, Felipe Centeno, en su tarea de la escuela.

familia y poder gozar de cierto bienestar: “estarme quietecita en mi casa” (*Tormento*, p. 47). La situación expresada en la frase no se conseguía más que con una buena posición económica, que finalmente logra. En dichas condiciones, nunca juntaría la dote para poderse casar, por lo tanto, la otra alternativa es entrar en un convento como monja. En la novela, no sucede ni la una, ni la otra, el narrador hace posible lo que para la época no lo era. Se apiada de Amparo y la dota de bellísimas cualidades. Aunque los compromisos “ético-morales” de la época no permiten la culminación del sueño de nuestra heroína de casarse.

Se sabe que los artículos de fe “incluían la virginidad antes del matrimonio, la monogamia constante, la copulación moderada en cantidad y procreadora en intención, la abstención total de la masturbación y la adhesión más escrupulosa a los tabúes contra el incesto y otras abominaciones”²⁸¹. Amparo es víctima de los prejuicios de la época porque en su adolescencia había sido seducida por Pedro Polo²⁸², un don Juan caduco. A pesar de que los amoríos pasados entre ellos intervienen en la decisión de Caballero de fugarse sin casarse; ambos llegan a comprender que las trabas sociales no son suficientes para impedir su amor.

Amparo ama a Caballero por su bondad y humildad y él está convencido de las cualidades de su amada. Observa en la joven, a diferencia de las otras, a una mujer humilde, sencilla, mansa, no derrochadora, ama de casa y guapa. El progreso de su vida amorosa se puede explicar a la luz del anhelo que busca Caballero, que coincide con el concepto de amor en San Agustín: “Amar no es otra

²⁸¹ Peter Gay. *Op. cit.*, vol. I, p. 191.

²⁸² La relación amorosa entre ellos se describe en la novela anterior, *El doctor Centeno*.

cosa que anhelar algo por sí mismo”²⁸³. Hannah Arendt explica, en su estudio sobre *El concepto de amor en San Agustín*, que una vez que encontramos el amor anhelado nuestro deseo cesa, a no ser que esté amenazado por su pérdida. Lo que Caballero busca es un bien que represente la virtud²⁸⁴ y una vez que lo encuentra en Amparo no lo deja. “Hace tiempo me dije: ‘Esta mujer será para mí, y por encima de todo será.’ Los enamorados de veras tenemos doble vista; y sin haberla conocido a usted antes, me consta, sí, me consta que estoy hablando ahora con la virtud más pura, con la lealtad más...” (*Tormento*, p. 104).

Según otras palabras de San Agustín: “El amor es un tipo de movimiento, y todo movimiento va hacia algo”. Para Caballero, el matrimonio es la realización de sus sueños, por eso cuando se entera de la antigua relación de Amparo con Polo se debate entre la soledad y la felicidad. “El amor como deseo determina la relación del hombre con una cosa (*res*), o sea, con todo lo que existe”²⁸⁵. Agustín piensa que está cerca de la vejez y que si deja ir la felicidad ella será de otro. “El anhelo, o amor, es la posibilidad del ser humano de tomar posesión del bien que le hará feliz, o sea, de tomar posesión de aquello que es lo más propio suyo”²⁸⁶. Decide seguir su instinto salvaje, encomendándose al “Dios libre y grande de las circunstancias”. Se lleva a Amparo para hacerla su amante en Burdeos y asegurar su felicidad²⁸⁷.

²⁸³ San Agustín. *Confesiones*, X, 7, 11. Versión digitalizada, www.cervantesvirtual.com. 21 de noviembre de 2008.

²⁸⁴ San Agustín llama a la conducta recta de los hombres en el mundo “virtud”, “su virtud”.

²⁸⁵ Hannah Arendt. *El concepto de amor en San Agustín*. Trad. de Agustín Serrano de Haro, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 59.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁷ Este final también se observa en *El abuelo* (1897), cuyo protagonista enfrenta el dilema de escoger entre el honor y la felicidad, representado por su verdadera nieta o la ilegítima respectivamente. La decisión del abuelo es la misma que la de Agustín Caballero: la felicidad

El exhorto de San Agustín es que amemos pero nos cuidemos de qué es lo que amamos porque puede ser un amor justo (*caritas*) o equivocado (*cupiditas*). En la novela, se conoce la lucha de Amparo por conquistar su independencia y desligarse de Pedro Polo, porque debía sentirse libre para poder entregar un amor justo a Caballero, quien viene a redimirla y a compensar todas sus miserias. Amparo está segura del amor de él, no duda en que la perdonará y no se equivoca, ambos piensan igual:

Cuando él —Agustín— la conoció, hubo de sentir grandísima tristeza pensando que tan hermoso tesoro no sería para él... Cuando ella le conoció diéronle ganas de llorar, pensando que un hombre de tales prendas no pudiese ser su dueño.... Porque ella —Amparo— no valía nada: era una pobre muchacha que si algún mérito tenía era el de poseer un corazón inclinado a todo lo bueno, y grande amor al trabajo... (*Tormento*, p. 131.)

Ambos coinciden en que sólo podrían amar en plenitud a aquel que fuera su igual o estuviera dispuesto a acompañarlos en sus aspiraciones. Aunque ella reconoce que material y socialmente es inferior a su amante, pero su amor es superior. San Agustín decía: “Lo que somos y lo que está por debajo de nosotros nos pertenece por ley inalterable de la naturaleza”²⁸⁸. Pues bien, Caballero le proporciona a su amada, riquezas y una familia en la cual ampararse.

Las condiciones desfavorables de Amparo no le impiden aspirar a tener una familia y poder gozar de cierto bienestar. Las “aptitudes domésticas”, sencillez y humildad de Amparo, difícilmente podía encontrarlas Caballero en otras mujeres de su época. Cualquier mujer de la segunda mitad del XIX se hubiera enamorado

vence al honor. Ambos personajes han hecho fortuna en América y a su regreso se encuentran con el amor.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 62

de un hombre como Agustín Caballero: bondadoso, honrado, sincero, guapo, fiel, trabajador y además, poseedor de grandes riquezas; de los pocos personajes que aparecen en las novelas de Galdós que han hecho fortuna en América a base de trabajo rudo. Un personaje despreocupado por el refinamiento de costumbres y la moda; con una amplia visión de la burguesía católica española que vuelve a ella después de haber pasado treinta años fuera.

Las cartas que escribe a su primo dan muestra de la sencillez de su carácter y de su estilo, “ajeno a toda pretensión literaria”, de su enamoramiento de una pobre y de su postura crítica de la sociedad matritense. Se cita un fragmento de la carta:

Querido Claudio, pongo en tu conocimiento que el señorito 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 para zapatos. [...] Una señorita que ha estado seis años en el mejor colegio de aquí, me dijo que México está al lado de Filipinas. No saben hacer unas sopas, ni pegar un triste botón, ni sumar dos cantidades; aunque hay excepciones, Claudio, hay excepciones... (*Tormento*, p. 111).

Caballero denuncia la poca educación, la superficialidad y la hipocresía de las mujeres de la época. “Lo que la burguesía decimonónica tuvo en común fue la cualidad negativa de no ser ni aristócrata ni obrera y de sentirse incómoda con su piel clasemediera. Pero aquello que la dividía fue no menos importante, fuente de tensión real. Quienes en el siglo XIX emprendieron la caracterización de la burguesía —y casi todos lo hicieron— sabían menos de lo que creían saber”²⁸⁹. Las

²⁸⁹ Peter Gay. *Op. cit.*, vol. I, p. 36.

cartas de Caballero dan muestra de la incomodidad de la clase media que aspira a más por medio de apariencias hipócritas. Amparo es la excepción en la imaginación de Caballero, fuente de fantasías apasionadas y digna pareja para Caballero. Al final de la novela, al descubrirse el pasado de Amparo, Caballero la ubica en la realidad ya no en el ideal y decide quedarse con ella.

La naturaleza del amor en las novelas de Galdós depende de las cualidades del sujeto que ama, dice o cree amar, además de los usos y costumbres de la época. Amparo logra desafiar estas costumbres al fugarse con Caballero y vivir un amor libre aunque deba huir de España. Su vida es como el sueño de una princesa, que rara vez se le presentaba a una mujer en aquella época y un cambio de mentalidad de finales del siglo XIX.

Pareja progresista que logra superar “el qué dirán”, escapar del sistema de la dote y rebelarse contra la censura del matrimonio arreglado: Amparo y Caballero.

CONCLUSIONES

Galdós estuvo atento a los gustos de sus lectores, a las nuevas tendencias, a los procedimientos creativos y a la personalidad del individuo inmerso en el ambiente madrileño de la época. Su narrativa es un continuo construir personajes e historias. De ahí que el renovado interés por la obra galdosiana siga dando de qué hablar y atrayendo lectores de todos los niveles.

Galdós ha sido comparado con escritores coetáneos y por supuesto, con Cervantes. La lectura de las novelas elegidas ha dado las pautas para que el lector encuentre las alusiones de otros escritores u obras. Por ende, el estudio revela otras intertextualidades no trabajadas por la crítica.

Las novelas *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido* están estructuradas, en un sentido cervantista, a partir de la presencia de varios libros descubiertos a lo largo de la investigación. En las tres están presentes el diálogo de libros y la pluralidad de lecturas (“La Cenicienta”, la *Biblia*, *Don Quijote de la Mancha*, *Las preciosas ridículas*, *El rey Lear*, *El mercader de Venecia*, *Don Juan Tenorio*, *Casa de muñecas*, *vida de los Santos*, *Correspondencia de Abelardo y Eloísa*).

El escritor canario ensaya distintas formas de hacer novela y precisamente la riqueza está en los recursos estilísticos de la ironía y de la parodia, sin desdeñar otros (el humor y la sátira). La ironía es una estrategia creativa para contrarrestar

las incongruencias de la realidad y como una forma de responder a situaciones sin solución (visión desencantada de la “realidad”). La parodia se emplea con una finalidad constructiva. En las novelas se parodian la moral convencional, la hipocresía imperante en una época de cambio y algunos textos alusivos.

En las novelas de Galdós, la auto-reflexión es una forma de intertextualidad porque se hace crítica de la novela creando una novela, es decir, exhibiendo al lector el recurso que el narrador utiliza. Por ejemplo, en *Tormento* incluye una historia, la del personaje quijotesco de Ido del Sagrario, dentro de la novela del mismo escritor. También en *Lo prohibido* al dar a conocer las memorias de José María, que serán publicadas por Ido después de la muerte de su autor. A partir de *La desheredada*, Galdós emplea las nuevas técnicas del naturalismo, sin renunciar a la base de sus novelas: el cervantismo, el costumbrismo, resabios folletinescos, el simbolismo de los nombres y el gusto por lo teatral. Por otro lado, las nuevas influencias provenientes de los novelistas ingleses, franceses y rusos, a cuyas propuestas realistas y naturalistas se adhiere, con salvedades.

Las tres novelas retoman del costumbrismo la observación de la realidad, la descripción del ambiente y los tipos familiares. Galdós se sirve de estos elementos, pero en el caso de los lugares, describe las calles de Madrid por medio de la perspectiva del personaje y considerando su estado anímico. Por ejemplo, en *La de Bringas* el estado de felicidad de Rosalía y Pez cuando recorren las calles de Madrid. Otro es cuando describe el comercio y los cambios originados por la moda. Esto permite a Galdós analizar los comportamientos de sus personajes. Además, encontramos tipos familiares descritos con brevedad a diferencia del costumbrismo, como el empleado (el narrador de *La de Bringas*,

amigos de Pez y de José María Bueno de Guzmán), las mojigatas (Marcelina Polo, Carolina, Pilar), el vago (Raimundo Bueno de Guzmán), etc. Sin embargo, Galdós no prestó atención al costumbrismo, sólo su paso ineludible por el que todo escritor debía tributar al género aceptado por la sociedad del XIX. Las escenas costumbristas cobran vida al profundizar en sus personajes.

La novelística galdosiana censura y parodia la figura del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, emblema romántico de la seducción. Ironiza las características del romanticismo (el suicidio, la descripción melancólica del paisaje y la seducción del don Juan). Parodia también el discurso romántico hiperbólico al que recurren los personajes y los elementos del folletín, con la intención de educar a los lectores de su tiempo para que rechacen este tipo de literatura inverosímil y de poca calidad estética.

El realismo de Galdós se infiere al profundizar en sus obras. Éstas no se limitan en recrear el Madrid decimonónico con objetividad y mimetismo, sino que esconden la subjetividad, dilucidada en parodia e ironía. Las historias elegidas no sólo recogen la observación de una sociedad desmembrada, sino que se estructuran utilizando la intertextualidad, además de presentar datos autobiográficos en la construcción de los personajes (la ceguera de Francisco Bringas, la enfermedad de José María Bueno de Guzmán, la muerte de Sisita y el donjuanismo del tío de José María²⁹⁰). El concepto de realismo como reflejo fiel de la realidad aplicado a Galdós ha quedado atrás. La combinación de recursos intertextuales en sus obras lo aleja del concepto objetivista que tenemos del

²⁹⁰ Véase los apartados 3.2. La ironía en la familia Bringas: parodia de la familia real y el 4.4. Seducción y adulterio.

realismo, sin dejar de ser realista, porque conserva la descripción detallada del ambiente y profundiza en el personaje.

El influjo del naturalismo en la narrativa de Galdós es innegable, pero se ve atemperado por algunas características propias del escritor: el humor cervantino, la parodia y la ironía. En *Tormento* y *La de Bringas* se manifiesta por la herencia biológica, la influencia de la familia y de la escuela en la formación de los personajes infantiles (destaca la predisposición epiléptica de Isabelita).

En *Lo prohibido*, la familia “Bueno” de Guzmán padece de ciertos trastornos mentales y enfermedades hereditarias. Males tratados con cierta ironía para mostrar el estado anímico de los personajes como “la pluma” imaginaria que siente Eloísa en la garganta o las muertes tragicómicas de Pepe Carrillo y José María.

En cuanto a la estructura de las novelas, *Tormento* es un *collage* por la diversidad de recursos narrativos y técnicas empleadas, de ahí su riqueza y complejidad. En ella se subvierten las características del folletín para que el lector participe y se divierta con la creación, sin menoscabar la calidad literaria. Por ejemplo, la contraposición entre provincia y ciudad tiene una variante en Galdós. Agustín Caballero se traslada a Madrid, no para hacerse rico o adquirir una posición social como en el folletín, sino para disfrutar de las riquezas adquiridas fuera de España. Recordemos que la novela realista representa el triunfo de una novela de calidad frente a la novela popular anterior, llamada de folletín o por entregas.

Tormento se auxilia del melodrama para dar mayor emotividad al relato y para involucrar al lector por medio de la tensión dramática. Acude a la parodia del cuento de “La Cenicienta” con el fin de desacreditar la mitificación de la figura femenina y mostrar una visión realista. Además, seducir a lectoras parecidas a la protagonista, Amparo, con posibilidades de encontrar a su “príncipe azul” sin tener que casarse. El narrador asume una postura liberal al reformar la idea del matrimonio, no por interés, como se concebía desde tiempos antiguos, sino por amor. Pocos críticos sólo aluden al cuento antes mencionado, esta investigación concreta los elementos paródicos: el argumento, los personajes y los temas.

Tormento supone la crítica en contra de la novela de folletín y de la industria de la literatura popular en el siglo XIX, por las ganancias económicas que deja este tipo narrativo de poca calidad literaria. Además, subyace una crítica a aquellas heroínas folletinescas: virtuosas, bonitas, pobres y honradas. Amparo es la parodia del espíritu de pureza que caracteriza a las protagonistas folletinescas. Galdós presenta una dialéctica opuesta al proponer nuevos valores: Amparo, la protagonista, no deja de ser honrada y virtuosa por el hecho de no ser virgen o no contar con una dote, predominando la felicidad en vez de la “honradez”; y su hermana, Refugio, asume el derecho de realizarse y ser libre, sale de la decadencia por su trabajo. Ambos personajes rompen con el ideal de mujer o “ángel del hogar”. El destino de la mujer de aquella época era casarse y tener hijos, educada para el matrimonio. Amparo y Refugio se rebelan contra las normas sociales establecidas y por tanto deberían ser castigadas, pero esto no sucede, porque trascienden el mero adorno social. Se abre la posibilidad de una mejor educación para la mujer.

En *La de Bringas*, a diferencia de *Tormento*, no se observa variedad de recursos estilísticos, gira en torno al tema de la cursilería. Descubrimos ecos de *Las preciosas ridículas* de Molière, por la burla que ambos hacen de la burguesía de su época y de las falsas apariencias. Ambos escritores exhiben la ociosidad y la ridiculez en el estilo del lenguaje, del vestuario y de los actos sociales. El “deseo de tener” abre paso a la modernidad capitalista y con ello surge la cursilería, como una forma de expresión de los cambios sociales y económicos por los cuales la mujer de la clase media no sabe cómo actuar porque se encuentra entre la tradición y la modernización finisecular. Rosalía, la heroína de la novela, encarna aspectos negativos de la sociedad española de la época, preocupada por el qué dirán, víctima de una deficiente educación y de una sociedad dominada por el lujo. El retrato irónico satírico de Rosalía (además de otros personajes: Francisco Bringas, Pez, la marquesa de Tellería) sirve para caracterizarla (ridiculizándola y enfatizando sus defectos) y para criticar las apariencias.

Lo prohibido es el retrato moral de la sociedad madrileña finisecular narrada en primera persona por el antihéroe, José María Bueno de Guzmán, término, que si bien se asocia con la figura de antagonista o villano, también designa al personaje que cumple la función protagonista, aun cuando difiera en apariencia y valores. Esta segunda acepción es la que interesa. El héroe no tiene fisuras, lleva la acción de la historia y es el ejecutor de las tareas asignadas como heroicas; en cambio, el antihéroe tiene defectos y virtudes. Personaje limitado para alcanzar la finalidad de sus propósitos. Un antihéroe posee valores opuestos a los reconocidos por la sociedad circundante. Personaje más asociado al hombre común que al “superhombre”.

Dicha novela exhibe un microcosmos de los vicios de la época por medio de las memorias del don Juan fracasado. Las figuras femeninas siguen siendo derrochadoras y cursis: María Juana y Eloísa, sin embargo reconocemos una nueva mujer, Camila, que contradice las “buenas costumbres”. La elección entre aquellas tres mujeres nos acerca a las obras: *El mercader de Venecia* y *El rey Lear* de Shakespeare. La riqueza de Cordelia (*El rey Lear*) y Camila (*Lo prohibido*) no se encuentra en lo material, sino en la franqueza de su auténtico amor: una por su padre y la otra por su esposo. Estos personajes femeninos no tienen la fineza de la lengua, su amor es “salvaje”, pero auténtico. Al final de las historias ambos protagonistas mueren. Una diferencia es que en *Lo prohibido* no se cae en el error de heredar en vida como en *El rey Lear*. Sabido el gusto de Galdós por la obra de Shakespeare, lo curioso es que la crítica no se haya ocupado de relacionar los elementos antes expuestos y analizados en la investigación.

A propósito de los personajes, la mayoría de ellos no consiguen sus anhelos: Felipe Centeno no llega a ser médico, Ido del Sagrario no es famoso, Polo es abandonado, Francisco no consigue el puesto prometido, Rosalía no paga sus deudas, ni tampoco sube socialmente, Eloísa se arruina, los donjuanes fracasan. Todos ellos viven frustrados como ejemplos de la sociedad madrileña novelesca. Sólo dos parejas logran lo que desean porque no se rigen bajo los esquemas sociales y religiosos de la época: Camila y Constantino y Amparo y Agustín Caballero.

En la construcción de los personajes se emplea la ironía satírica como se manifiesta en el retrato y el lenguaje a nivel de frase. Otro aspecto irónico se localiza en los nombres y/o apellidos al ofrecer significados invertidos. Por

ejemplo: en *Tormento*, Amparo-Tormento, mujer desamparada y atormentada por el pasado; Caballero, indiano con deseos de mejorar su educación, no responde a los buenos modales del caballero medieval; su nombre alude a san Agustín por el amor desinteresado y la lucha de sus ideales. Rompe con la santidad, pero prevalece el amor y ambos superan “el qué dirán”, vigente, en muchos de los casos hasta nuestros días. Agustín Caballero comparte el concepto de amor estipulado en san Agustín, se debate entre el honor y la felicidad y termina escogiendo la segunda. Un amor justo (*caritas*) que dota a su amada, Amparo, de riquezas y familia.

Ido del Sagrario es el “loco que dice la verdad”, personaje que une a las dos novelas (*Tormento* y *Lo prohibido*) y cuyos indicios de locura lo asemejan con el Quijote. A la vez funciona como el amanuense al estilo cervantino y parodia de las novelas de folletín.

En *La de Bringas*, Rosalía Pipaón de la Barca, con nombre y apellidos célebres, contrarios a la estrechez y represión que vive. Don Francisco Bringas y Caballero, su primer apellido procede de la Mancha (idealismo) y el segundo de una familia opulenta que se arruinó después de la guerra (glorias pasadas). Su nombre hace alusión a san Francisco de Asís (santidad y ceguera). Idealista, avaro y ciego, carece del desapego a lo material, cualidad que lo aleja del santo. Una caricatura del Quijote y del santo, su carácter endeble permite la organización matriarcal de su familia. Se observa la crítica del narrador al “quijotismo”, y una propuesta del trabajo y la educación como medios para lograr el progreso de la sociedad que se retrata.

En *Tormento* y *La de Bringas*, Manuel María José del Pez no tiene nada de santo, ni espiritual, únicamente se preocupa por cubrir las apariencias. Símbolo de las glorias pasadas. Refugio, de las mismas novelas, personaje independiente, no se refugia en nadie, al contrario, Rosalía y la marquesa de Tellería buscan su ayuda.

De nombre bíblico y con apellidos antitéticos a su carácter José María Bueno de Guzmán (como Pez) de *Lo prohibido* transgrede las normas sociales y religiosas.

Los temas galdosianos denotan preocupación por la situación de la mujer como por el estado de la institución matrimonial en la España finisecular. Contemplada desde una perspectiva social, dicha institución es un fracaso y si bien la sociedad se basa en la familia, ésta es el origen de la decadencia por los desacuerdos de los padres y la falta de educación.

Los krausistas y Galdós creían que con un cambio moral y pedagógico se mejoraría la posición social del individuo y de la mujer. Aunque parezcan ideas limitadas, se consideran avanzadas para la época. La educación debe combatir el estancamiento e incentivar el desarrollo de la inteligencia. En el caso de los personajes femeninos, la falta de instrucción es una de las causas de la progresiva degradación en sus relaciones conyugales. La lucha por el poder y por ser reconocidas como mujeres independientes las lleva al adulterio. Ejemplos paradigmáticos: Rosalía de Bringas y Eloísa.

La novelística de Galdós propone mejorar la educación de la mujer por medio del autodidactismo, que se resume en la lectura y el aprendizaje. La contraparte es el fanatismo e intolerancia religiosa que obstaculizan la felicidad de la familia y

da pie a la rebeldía de los hijos (as) adolescentes. Por ejemplo, Amparo y Camila son autodidactas, por el contrario, Carolina y Pilar están dedicadas a la iglesia, preocupadas por la comodidad económica en vez de mejorar su educación.

Galdós explora el comportamiento de la mujer de la clase media-alta y su función en la sociedad, para demostrar el fracaso del ideal de mujer, sin embargo, propone dos nuevos ideales: Amparo y Camila. Aunque conserva elementos tradicionales: Desaprueba el adulterio porque es un desafío al matrimonio y una forma de rebelión en contra del marido, esto último no es malo, pero las mujeres no están preparadas para asumir cierta libertad con responsabilidad, por su deficiente educación. Como Nora, en *Casa de muñecas*, que defiende su dignidad e impone su visión del mundo basada en el ejercicio de la libertad, Amparo y Camila también lo hacen, sus relaciones amorosas son una forma de rebelión contra la censura de la familia; en el caso de Rosalía, no existe intento de reivindicación, no hace buen uso de su libertad y asume el adulterio.

Las relaciones adúlteras se quedan en aventuras y no constituyen la felicidad personal. Las adúlteras Eloísa y Rosalía son castigadas, la primera se prostituye y la segunda se resigna. El protagonista de *Lo prohibido* recibe el ejemplar castigo bíblico de la expulsión del Paraíso.

El amor y la seducción forman parte de la comunicación familiar (íntima y privada) que aprovecha Galdós en sus novelas. El discurso amoroso tiene como objetivo seducir al otro, con mayor o menor grado de intencionalidad. El diálogo entre los amantes da cuenta de las negociaciones amorosas de sujetos (femeninos y masculinos) en la sociedad madrileña de la época. Los personajes que habitan el mundo novelesco de Galdós sienten la necesidad de amar y están

en la constante búsqueda del amor para garantizar la felicidad. Mediante el discurso amoroso conocemos el pensamiento de los personajes y cómo dar rienda suelta a las pasiones y los instintos, pero no es aconsejable fuera del matrimonio porque resulta un final trágico. Dos ejemplos de ello: José María Bueno de Guzmán y Rosalía de Bringas.

Pueden formularse tres esquemas de sentimientos amorosos encontrados en las novelas: incondicional, condicional y religioso “absoluto”.

La novelística de Galdós no proporciona recetas para conseguir que el amor perdure inalterable, pero sí ejemplifica con dos parejas lo que podría funcionar en una relación sólida y duradera. Estos ingredientes los podemos encontrar en el amor incondicional de Amparo y Agustín y de Camila y Constantino. Ni el *Don Juan Tenorio*, ni “El Cantar de los cantares”, ni la *Correspondencia de Abelardo y Eloísa* aportan ejemplos convincentes como los de Galdós. Las diferentes formas de expresar el amor en las tres novelas son verosímiles. Por ejemplo, José María, castigado por el amor idealista, transgresor hacia Camila, no es redimido como el *don Juan Tenorio*. La muerte del protagonista como la representación fracasada del *Quijote*.

El escritor canario introduce como novedad la predisposición para abordar de forma sincera la expresión de los sentimientos en las dos parejas antes mencionadas. Facultadas para mejorar su educación, sus relaciones amorosas y símbolos de la honestidad. Comparten características semejantes, en los casos de Amparo y Camila: sensuales, sencillas, saludables y liberales, en el sentido de ser ellas mismas sin importar lo que los demás piensen. Agustín y Constantino: atléticos, toscos, trabajadores y saludables. Ambas parejas desafían a la sociedad

opresora y obtienen un buen nivel económico. El amor conyugal se libera ante las normas y dogmas religiosos, pero no sin antes vencer obstáculos y sufrir humillaciones.

El sentimiento amoroso incondicional une independientemente de la situación social y la religión. Del acercamiento y dedicación mutua entre hombre y mujer se obtiene un amor “real” incapaz de caer en el adulterio a pesar de las tentaciones de los donjuanes (Polo y José María), que se valen de su discurso amoroso para conquistarlas, pero fracasan por la falsedad de sus valores.

En cambio, el sentimiento amoroso condicional, ejemplificado con los matrimonios arreglados, desune por la falta de amor, no ocurre separación social, pero sí un distanciamiento “erótico”, dando pie al adulterio, ejemplificados con los matrimonios: Bringas y el de Eloísa. En el caso del sentimiento amoroso incondicional, la naturaleza del amor une, en el condicional, la sociedad propicia el vacío de amor, las apariencias y el donjuanismo.

El sentimiento amoroso religioso “absoluto” por parte del personaje femenino (Carolina y Pilar) es parecido al condicional, pero en este caso provoca comportamientos irracionales. El distanciamiento “erótico” de la mujer motiva la aparición del don Juan (Pez) o el ocio personal y la dedicación al trabajo (Rafael Bueno de Guzmán).

El objetivo último de los seductores galdosianos es la posesión del objeto deseado. Los *donjuanes*, José María y Pez, gozan de la admiración de cuantos les rodean, pero fracasan en el amor. Estos personajes se van degradando poco a poco hasta desaparecer, son hijos fieles de su época. En la sociedad que nos describe Galdós, la mayoría miente: políticos, esposos, amigos, familiares, etc.

Prevalece la mentira al servicio de las satisfacciones personales y los matrimonios arreglados.

En la mayoría de los casos, los esposos exhiben un carácter contrario a la concepción masculina de la sociedad burguesa patriarcal. Su conducta endeble conduce a situaciones de crisis psicológica, emocional, económica y social en el seno familiar. Simbolizan a una sociedad enferma y decadente: Francisco Bringas, Pez, Rafael Bueno de Guzmán y Pepe Carrillo. La contraparte, los hombres idóneos para sacar adelante a la nación: trabajadores, sencillos, autodidactas y honestos, se observa en Agustín Caballero y Constantino Miquis.

Galdós se presenta como un autor que conocía la tradición literaria española y europea, y capaz de perfilar nuevos y arriesgados caminos para la novela. El uso frecuente de la parodia en las tres novelas analizadas pone de relieve la propia dimensión autocrítica e intertextualidad de su narrativa y, además la distancia que existe entre la realidad y la fantasía.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

OBRAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS

El caballero encantado. Letras Hispánicas, México, 1987.

El doctor Centeno. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

El amigo Manso. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007.

La casa de Shakespeare. Rey Lear, Unión Europea, 2007.

La de Bringas. Alianza, Madrid, 2007.

_____. Cátedra, Madrid, 2007.

La desheredada. Porrúa, México, 1996.

Lo prohibido. Castalia, Madrid, 1971.

Marianela. Cátedra, Madrid, 2002.

Tormento. Siglo XXI, México, 2000.

Tristana. Akal, Madrid, 2003.

“Observaciones sobre la novela contemporánea en España”. En *Revista de España*, XV, 1870.

“Variedades. El aniversario de Calderón” (17-1-68). En *Revista de Madrid. Veinticuatro diarios (Madrid, 1850-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, ed. Simón Díaz. CSIC, Madrid, vol. IV.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Acosta de Hess, Josefina. *Galdós y la novela de adulterio*. Pliegos, Madrid, 1988.

Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trad. Vivian Ramos, Visor, Madrid, 1992.

_____. "Tormento: la moral burguesa y la privación de la virtud". En *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1990.

Andreu, Alicia G. *Modelos dialógicos en Galdós*. John Benjamins Publishing Company, Vermont, 1989.

_____. *Galdós y la literatura popular*. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.

_____. "El folletín como intertexto en *Tormento*". En *Anales galdosianos*, año XVII, 1982, p. 55-60.

Barbón-García, Álvarez-Suárez y Sánchez-Tabar. "La ceguera y otras enfermedades oculares en las novelas de Galdós". En *Archivos de la Sociedad española de oftalmología*. Núm. 9, septiembre de 2005, sección histórica.

Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós*. Universidad de Murcia, Murcia, 1990.

_____. *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873)*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.

Beser, Sergio. "Dos ejemplos de inversión ideológica en la narrativa de Galdós: Agustín Caballero y Ramón Villaamil". En *Diálogos hispánicos. Narrativa de la Restauración*. Anuario Spaans Seminarium, Universiteit van Amsterdam, núm. 4, 1984, p. 83-96.

Blanco Aguinaga, Carlos. "De vencedores y vencidos en la restauración, según las novelas contemporáneas de Galdós". En *Anales galdosianos*, año XXIX-XXX, 1984-85, p. 46-48.

Bly, Peter A. "Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas". Queen's University (Kingsston), 2003, p. 4. www.biblioteca.cervantesvirtual.com. Enero 2011.

Cálvelo, Oscar. "Fortunata y Madame Bovary". En *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*. Asociación Internacional de Hispanistas, 1995.

Cardona, Rodolfo. "Un olvidado texto de Galdós". En *Anales Galdosianos*, año III, 1968.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 2ª ed. Gredos, Madrid, 1961.

Caudet, Francisco. "La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós". En *La novela española de los siglos XIX-XX*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2002.

Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Gredos, Madrid, 1977.

_____. "Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97". *Hispania*, LII, 1970, núm. 4.

_____. "Hacia una tipología de la novela galdosiana". En *Anales galdosianos*, año XIX, 1984, p. 7-26.

Charnon-Deutsch, Lou. "La de Bringas and Politics of Domestic Power". En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1.

Elizalde, Ignacio. *Pérez Galdós y su novelística*. 2ª ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 1988.

Escobar Bonilla, María del Prado. *Galdós o el arte de narrar*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Freysselinard, Eric. *Aproximación a una trilogía galdosiana: El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas*. Institut D'études Ibériques et Latino— Américaines. Université de Paris —Sorbonne, Paris, 1984.

Gold, Hazel. "Tormento. Vivir un dramón, dramatizar una novela". En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1, p. 52-71.

_____. "Cartas de mujeres y la mediación epistolar en *Tristana*". En *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, vol. 1.

Gómez Martínez, José Luis. "Galdós y el krausismo español". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Georgia, 1983, núm. 22, p. 55-79.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Gredos, Madrid, 1973.

_____. *Técnicas de Galdós*. Taurus, Madrid, 1970.

Herrera Hernández, Manuel. *Consideraciones sobre la ceguera de Benito Pérez Galdós*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

Juaristi, Jon. "Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*". En *Universidad del País Vasco*, Euskal Herriko Unibertsitatea, año XXXVIII, 1990, núm. 1, p.277-296.

Kronik, John W. "¿Qué es un Galdós? Los estudios galdosianos en la edad posmoderna". En *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1995, vol. II.

Lakhdari, Sadi. "La escritura de la modernidad en *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós". En *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2004.

_____. "Galdós y Cervantes: una identificación heroica". En *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2005.

López Baralt, Mercedes. "Galdós y Dostoievski: una mirada intertextual al problema del doble". En *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canarias, Las Palmas, 2000, p. 431-440.

López, Ignacio Javier. "*La desheredada de Galdós*" y la novela de su tiempo. En *Realismo y ficción*. PPU, Barcelona, 1989, p. 175-215.

Mañas Martínez, María del Mar. "Benito Pérez Galdós y Pedro Olea: Dos visiones para un mismo 'tormento'". En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Universidad de la Rioja, Madrid, 1990, núm. 8, p.135-143.

Míguez, Roberto Augusto. "Aspectos narrativos y literarios de las novelas de Galdós". *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. 2003, núm. 23.

Montero-Paulson, Daria J. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Pliegos, Madrid, 1988.

Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela*. 3ª ed. Castalia, Madrid, 1972.

_____. *Galdós*. Gredos, Madrid, 1968-1973, 3 vols.

_____. *Galdós II*. Castalia, Madrid, 1969.

O'Byrneurt Curtis, Margarita Rosa. *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

O'Neil, Mary Anne. "The Hall of Mirrors in Galdós' *Lo prohibido*". En *Anales galdosianos, año XIV*, 1979.

Ontañón, Paciencia. *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. UNAM, México, 1993. (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 21).

Ortiz-Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 2000.

Páez Martín, Jesús. "Una lectura contemporánea de *Electra*: El triunfo de un doble contexto". En *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

Percival, Anthony. *Galdós and his Critics*. Toronto University Press, Buffalo, 1985.

Regás, Rosa. "La vigencia de Galdós en el siglo XIX". En *Isidora. Revista de estudios galdosianos*. Madrid, 2005, núm.1, p. 5-6.

Río, Ángel del. "Estudios galdosianos". En *Las Américas Publishing Company*, New York, 1969.

Sandoval, Adriana. "Semejanzas y diferencias entre *La Calandria* de Rafael Delgado y *La desheredada* de Benito Pérez Galdós". *Texto Crítico*, Xalapa, Veracruz, 2004, núm. 14, p. 7-22.

Schraibman, José. "Los estilos de Galdós". En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967.

Servén, Carmen. "Las leyes económicas y los personajes galdosianos: de Rosalía a Benina". En *Isidora. Revista de estudios galdosianos*. Madrid, 2005, núm.1, p. 65-77.

Shoemaker, William H. "¿Cómo era Galdós?" En *Anales galdosianos*, año VIII, 1973.

Sinnigen, John H. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1996.

_____. "Continuidades y rupturas: El sexenio en las novelas contemporáneas y en la quinta serie de *Episodios Nacionales*". En *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2001, 2 vols.

Sobejano, Gonzalo. "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós". En *Anales galdosianos*, año IV, 1969.

Thion-Soriano Mollà, Dolores. "Galdós e Ibsen, indagaciones para la modernidad teatral". En *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios*

Galdosiano. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

Urey, Diane F. *Galdós y la ironía del lenguaje*. Trad. Ana Sofía Ramírez. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

_____. "Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós' *Tormento*". En *Anales galdosianos*, año XX, 1985, núm. 1, p. 45-47.

Varey, John E. "Francisco Bringas: Nuestro buen Thiers". En *Anales galdosianos*, año I, 1966, p. 63-69.

Whiston, James. "Heroes and Villains in Galdós: *Lo prohibido* and *Macbeth*". En *Anales galdosianos*, año XXVII-XXVIII, 1992-93.

Wolfgang, Matzat. "Naturalismo y ficción en la novela galdosiana: El caso de *Lo prohibido*". En *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*. Iberoamericana, Madrid, 1996.

Ynduráin, Francisco. *Galdós entre la novela y el folletín*. Taurus, Madrid, 1970.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aparici, Pilar y Gimeno, Isabel (eds). *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín I*. Anthropos, Barcelona, 2003.

Arendt, Hannah. *El concepto de amor en San Agustín*. Trad. de Agustín Serrano de Haro, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

Ariès, Philippe y Duby, Georges. *Historia de la vida privada*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Santillana, Madrid, 2001, vol. IV.

Ayala, Francisco. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Aguilar, Madrid, 1972.

Azam, Gilbert. *El modernismo desde dentro*. Anthropos, Barcelona, 1989.

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI, México, 2007.

Bengoechea Bartolomé, Mercedes. *Intertextuality/ intertextualidad*. Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1995.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Grijalbo, Barcelona, 1988.

Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Taurus, Madrid, 1986.

Brooks, Peter. "The Melodramatic Imagination". D. Thornburn y G. Hartman (comps.) En *Romanticism*. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1971, p.198-220.

Canavaggio, Jean. *Historia de la literatura española: El Siglo XIX*. Trad. Juana Bignozzi, Ariel, Barcelona, 1995, vol. V.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*. Cátedra, Madrid, 1985.

Ciplijauskaité, Biruté. *La mujer insatisfecha*. Edhasa, Barcelona, 1984.

Correspondencia de Abelardo y Eloísa. Puesta en España por M. de B. Impr. de Ibarra, Madrid, 1820.

Chacel, Rosa. *Obra completa II. Ensayo y poesía*. Provincial, Valladolid. Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1989.

Checa, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España*, Guida Editori, Madrid, 2001.

Diccionario de la Real Academia Española. 22ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XIX*. Taurus, Madrid, 1987.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Germán Palacios, Cátedra, Madrid, 2008.

Forment Fernández, Mª del Mar. "Los repertorios extraverbales del personaje literario". En *Actas del V encuentro de jóvenes hispanistas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Trad. Edison Simona. Monte Ávila, Caracas, sf.

Galindo, Miguel. "Breves notas sobre el periodismo y el folletín en la prensa castellanense del XIX". En *Boletín de la sociedad castellanense de cultura*, Castellón de la Plata, t. XLVI, vol. II, 1970.

Gay, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud I. La educación de los sentidos*. FCE, México, 1992, vol. I.

_____. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II. Tiernas pasiones*. FCE, México, 1992, vol. II.

Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.

Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Cátedra, Madrid, 1999.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona, 2005.

Gullón, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Taurus, Madrid, 1992.

Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century art forms*. University of Illinois Press, Chicago, 2000.

_____. "Ironía, sátira y parodia". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Trad. Pilar Hernández Cobos. UAM-Iztapalapa, México, 1992, p. 176-177.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Lumen, Barcelona, 1974.

_____. *Historias de amor. Siglo XIX*, México, 1987.

Lissorgues, Yvan. "Hacia una estética de la novela realista". En Paul Aubert (ed). *La novela en España: siglos XIX-XX*. Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2001.

Magnien, Brigitte y Bellido, Pilar (eds). *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Anthropos, Barcelona, 1995.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Cátedra, Madrid, 2001.

Miranda García, Soledad. *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*. Pegaso, Madrid, 1982.

Molière. *Comedias*. Porrúa, México, 2001.

Moreno Hernández, Carlos. *Literatura y cursilería*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

Muecke, Douglas C. *El compás de la ironía*. Methuen, Londres, 1969.

Oleza, Juan. *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Laia, Barcelona, 1984.

Orlandini, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. FCE, México, 2003, (La ciencia para todos, 164).

Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Anthropos, Barcelona, 1989.

Pattison, Walter T. *El naturalismo español*. Gredos, Madrid, 1965.

Paulozzi, Leticia. *El amor, los amores*. Trad. Caterina Molina. Serbal, Barcelona, 1982.

Pavel, Thomas. *Presentar la existencia. El pensamiento de la novela*. Trad. David Roas Deus. Crítica, Barcelona, 2005.

Plans, Antonio Salvador. *Baroja y la novela de folletín*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México, 2005.

Pitol, Sergio. *Juegos florales*. Era, México, 1990.

Reina Valera. *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas Unidas, 1986.

Román Gutiérrez, Isabel. *Historia interna de la novela española de siglo XIX. La novela realista II*. Alfar, Sevilla, 1988.

Rose, Margaret A. *Parody/ Meta-fiction*. Croom Helm London, London, 1979.

Rubio Cremades, Enrique. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Castalia, Madrid, 2001.

Santa Biblia. "Cantar de los Cantares". Traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos. Madrid, 1852.

Shakespeare, William. *El rey Lear*. Porrúa, México, 2003.

_____. *El mercader de Venecia*. Porrúa, México, 2003.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1991.

Sopeña Balordi, Emma. *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

Spoto, Donald. *Francisco de Asís. El santo que quiso ser hombre*. Vergara, Barcelona, 2004.

Valis, Noël. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Trad. Olga Pardo Torío. Antonio Machado, Madrid, 2010.

Von der Walde Moheno, Lillian. "El 'marco' de *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores". *Revista electrónica Lemir*, No. 7, 2003, www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/TriunfoAmor.htm. (13-05-2011).

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. FCE, México, 1992.

Zavala, Iris M. *Historia y Crítica de la literatura española*. Francisco Rico (ed). Editorial Crítica, Barcelona, 1982, vol. V.

Zola, Emile. *El naturalismo*. Trad. Jaume Fuster. Península, Barcelona, 1972.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio y El puñal del godo*. Porrúa, México, 1988.

PÁGINAS WEB

www.aniversalia.com/santoral.asp. 16 de enero de 2008.

www.corazones.org/santos/agustin.htm. 16 de enero de 2008.

www.cervantesvirtual.com. 21 de noviembre de 2008.

www.Franciscanos.org/sfa/schmucki.htm. 3 de marzo de 2008.

www.grancanaria.com/congreso/noticias.htm. agosto de 2007.

www.pergaminovirtual.com.ar/nombres/eloisa.htm. 16 de enero de 2008.