

Universidad de Valladolid  
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura española, Teoría de la literatura y  
Literatura comparada

**Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas  
contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la  
novela española actual**

Tesis doctoral presentada por: Doña María Cristina Arroyo Díez

Dirigida por: Doctora Doña María de las Mercedes Rodríguez Pequeño

Valladolid, 2011



## **Agradecimientos**

Quisiera expresar mi más sentido y profundo agradecimiento a la Doctora Doña María Mercedes Rodríguez Pequeño, directora de la tesis, por haber creído incondicionalmente, desde un principio, en el proyecto, por su paciencia durante todo este tiempo, su inestimable ayuda, su generosidad y apoyo continuo. Asimismo, quisiera expresar mi gratitud al profesor Don José Ramón González, por sus enseñanzas durante estos últimos años y a la profesora Doña Susana Gil- Albarellos por su contribución a la elaboración de esta tesis.



## ÍNDICE

<i>I. Introducción</i>	7
<i>II. Aspectos espaciales en las novelas de Galdós</i>	47
1. El espacio narrativo	47
2. Espacios negativos	66
2.1. La casa	67
2.2. El trabajo	84
2.3. La escuela	90
2.4. Espacios de reclusión	94
2.5. La iglesia	98
3. Espacios positivos	100
3.1. La ciudad	100
3.2. Las calles	107
3.3. El paisaje rural	119
3.4. El café	127
3.5. El Museo del Prado	130
<i>III. Aspectos visuales en la narrativa</i>	143
1. El tratamiento de los personajes	149
1.1. La descripción	155
1.2. La relación con obras de arte	167
1.3. Los personajes históricos y literarios	179
1.4. La composición de cuadros con los personajes	181
1.5. El punto de vista en la visualización	195

<i>IV. La caricatura</i>	207
1. Aspectos visuales negativos de los personajes	207
2. La descripción	208
3. La caricatura	221
3.1. La animalización	232
3.2. La cosificación	245
<i>V. La visualización mediante las obras de arte</i>	253
<i>VI. Las imágenes metales como aspectos visuales</i>	285
1. Los sueños	289
2. La exteriorización del inconsciente: la fantasía	316
3. Los recuerdos	320
4. Las alucinaciones	323
5. Imágenes hiperbólicas e imposibles	327
<i>VII. La representación del movimiento</i>	333
1. El arte en movimiento	333
2. Recursos lingüísticos para el reflejo del movimiento	335
3. El movimiento en las novelas de Galdós	340
<i>VIII. Conclusiones</i>	355
<i>IX. Bibliografía</i>	377







## *I. Introducción*

En la actualidad, nos encontramos en una sociedad en la que lo visual tiene una gran importancia, sobre todo en relación con la publicidad y los medios de comunicación. La visualidad se encuentra presente en muchos aspectos de nuestro entorno y en los diversos actos que rigen nuestra vida cotidiana: en los carteles publicitarios, en paradas de autobuses y estaciones de metro, en internet, en los teléfonos móviles, etc.

La unión entre literatura e imagen no es nada nuevo, ni inusual, pues ya se encontraba en el *Beato de Liébana*, donde aparecían pinturas de gran calidad artística que completaban comentarios del Apocalipsis. En los grabados de Goya aparecen una sentencia, o frase breve, que apoya el efecto de crítica social que el maestro pretendía conseguir, aunque predomina la imagen sobre el texto. Tradicionalmente, los cuentos infantiles han sido ilustrados con imágenes, y en el arte contemporáneo destaca un nuevo tipo de creación, el cómic, como perfecta representación de esa unión entre imagen y texto que cuenta una historia. En muchas de las artes ha habido una relación entre imagen y texto, y siempre ha sido una la que ha predominado sobre la otra, en mayor o menor medida. El cine es la más visual de todas las artes, ya que se compone de una continua sucesión de imágenes, pero, ante todo, la gran mayoría de las películas cuentan una historia, ya sea con fin de entretenimiento, de reivindicación social, o de motivar a la reflexión sobre valores o experiencias universales. Incluso un elevadísimo porcentaje de películas que cuentan una historia son adaptaciones de obras de teatro o de novelas, es decir, que se sirven de la literatura preexistente, o se elaboran guiones originales para crear historias nuevas, originales, nunca creadas. De la misma manera, en la ópera se pone música sobre una historia; de hecho, se han adaptado grandes obras de la literatura universal, como los *Cuentos de Hoffmann*, *Tartufo*, etc. Lo novedoso que nosotros vamos a abordar en nuestro estudio es la presencia de la visualidad en los textos, todo lo contrario de lo que estamos acostumbrados, que es a ver imágenes acompañadas de un texto, por breve que sea, como sucede en los carteles publicitarios, en los anuncios de la televisión y en las noticias.

La literatura es, de todas las artes, la más sobria en el aspecto de que es la menos visual, y, dentro de ella, la narrativa es la que conlleva menor número de recursos de llamada de atención, a no ser por el propio lenguaje. Dentro de la visualidad en la literatura hay que distinguir los aspectos visuales en el teatro, en poesía y en la narrativa. El género dramático es puramente visual, ya que su fin

último es el de la representación, más que el de la lectura propiamente dicha. En el teatro los aspectos visuales se encuentran incluidos en las acotaciones y, posteriormente, en la representación por medio del decorado, vestuario, iluminación, e incluso, en el teatro actual, de diapositivas e imágenes. En este sentido, es mucho más importante y pertinente prestar atención a cómo se manifiesta lo visual en determinados géneros literarios que, en principio, no son visuales, como la poesía -de carácter auditivo- y, sobre todo, la narrativa.

De todos los géneros, el narrativo es el que requiere un mayor esfuerzo intelectual por parte del lector, ya que es un tipo de expresión artística que se percibe por el intelecto, además de que, hasta época relativamente reciente, no todo el mundo podía disfrutar del arte literario, porque no toda la población sabía leer, ni podía acceder a los libros. A pesar de que la narrativa, desde el punto de vista visual, es un género de gran sobriedad, puesto que, en un primer golpe de vista, predomina la letra impresa, lo cierto es que en una lectura atenta se puede apreciar que sí se hallan presentes en ella determinados elementos que aportan visualidad. Éstos tienen como principal referente el espacio, al que se incorporan todos los demás aspectos visuales que vamos a estudiar. La mayoría de ellos se sitúan en la esfera del espacio, pero, sobre todo, giran en torno al personaje ya que éste, posiblemente, sea el elemento más importante de la ficción narrativa, porque en el entramado novelesco los elementos visuales más importantes giran en torno a ellos.

El objetivo de nuestro estudio es poner de manifiesto cómo en un tipo de arte de carácter sobrio, como es la narrativa, también se encuentran determinados aspectos visuales con objetivos e intereses diversos, como vamos a poder comprobar.

Para llevar a cabo este estudio de los aspectos visuales en la narrativa hemos escogido a uno de los grandes autores de la literatura española y universal, el genial novelista Benito Pérez Galdós. De todos es sabido la gran influencia que Cervantes ejerció sobre la obra del autor canario, no obstante, quien lea sus novelas podrá apreciar cómo el "discípulo" llega, en algunos momentos incluso, a aventajar al "maestro" en la genialidad de su obra. El autor escogido se encuentra en relación, no solamente con una preferencia de carácter personal, sino que además, en una lectura atenta de la obra del genial escritor se puede apreciar cómo, efectivamente, a lo largo de su producción se repite una serie de elementos visuales de modo continuo, aunque con más intensidad en unas obras que en otras, según la historia tratada, por lo que se presta como un autor muy adecuado para abordar, a partir de su obra, el tratamiento de lo visual. No debemos olvidar que el novelista canario es uno de los grandes autores del realismo decimonómico y en esa pretensión de abarcar la realidad, en todos sus matices y dimensiones, se sirve de diversos elementos para potenciar esa sensación de contingencia real que pretendía que emanase de todas sus

novelas, algo que, efectivamente, consiguió porque sus obras se encuentran llenas de vida. De hecho, esa emoción estética que se deriva de las lecturas de sus novelas se halla en relación con esa ilusión de realidad que se aprecia en todas ellas. Y es que de su obra brota tal sensación de vida que es imposible, cada vez que la leamos, no encontrar nuevos aspectos en los que no habíamos reparado.

Nuestra pretensión con este estudio es la de ahondar, aún más, en el conocimiento de uno de los grandes novelistas de la literatura universal. Se trata de un autor muy estudiado, muy conocido, pero creemos necesario contribuir aún más a su entendimiento, completar los conocimientos ya existentes sobre su obra, la cual, a pesar del aparente carácter sencillo que emana de sus páginas, no se puede negar que es de una gran complejidad, que sus novelas siempre suscitan intereses nuevos, aspectos distintos que se pueden estudiar. Por otro lado, a pesar de que nuestro autor es uno de los más geniales de la literatura de occidente, buena parte de nuestro interés en realizar un trabajo profundo sobre su obra es que creemos necesario volver a revalorizar la narrativa del gran novelista que se encuentra en la actualidad en la nómina de los geniales escritores de la historia de la literatura, pero se está apartando su lectura como mero entretenimiento, como mero placer, cuando nunca debemos olvidar que, al igual que en la obra de Cervantes, uno de los aspectos que le distingue es el genial sentido del humor, el entretenimiento y esa sensación de humanidad que brota de sus páginas. No cabe duda de que en la lectura de Galdós está suponiendo un lastre esa rémora, esa demora, que, en ocasiones, se da en sus páginas - y que es lo que le está suponiendo una cierta valoración negativa- en relación con las prolijas descripciones de personajes, espacios, ambientes, etc. Como vamos a estudiar, la descripción será uno de los recursos fundamentales a la hora de potenciar esa sensación de realidad tan buscada por los escritores realistas. Mediante ella se perfila el físico de los personajes, cómo se incorporan retratos a la propia narración y cómo se configuran los distintos espacios. En la sociedad actual, en la que predomina tanto la lectura de los best-seller caracterizados por la agilidad, el diálogo, por la preponderancia de la acción, se pierde el interés de la lectura por el mero hecho de disfrutar del lenguaje y, en este sentido, las obras de Galdós son una fuente de profundo goce desde el punto de vista lingüístico. Con su escritura disfrutamos de la lengua española al servicio de historias verdaderamente entretenidas. Además, de sus obras siempre podemos extraer una enseñanza moral, aprendemos modos de comportamiento a seguir, o a evitar; sus novelas son verdaderas lecciones de vida. Nosotros, con este estudio, queremos llevar a cabo nuestro particular homenaje a uno de nuestros mejores escritores porque, sin él, la literatura española no hubiera sido lo mismo, hubiera faltado una gran personalidad literaria desde la aparición de

Cervantes. No cabe duda de que con Galdós se ha escrito otra página de oro en la historia de las letras españolas.

Por otra parte, nunca hay que olvidar que cualquier persona, sea historiador, o no, que quisiera conocer cómo era el modo de vida de la época, las costumbres, la cotidianidad, mucho más que acudir a los archivos, o bibliotecas, lo que tendría que hacer es leer atentamente las novelas de Galdós por esa vitalidad que emana de ellas y porque son un magnífico cuadro del modo de vida de la época. Sus obras son una auténtica lección de cómo eran las calles, las casas, el modo de vestir, los hábitos, las costumbres, la manera de relacionarse de la gente, las preocupaciones cotidianas, etc. Por ello queremos reactivar su estudio incorporando a la historiografía de Galdós un nuevo aspecto como es el de la visualidad, un componente muy importante a la hora de dotar a la novela de una sensación de contingencia real. En este sentido, uno de los motivos por los cuales hemos escogido novelas de la etapa contemporánea es por la gran importancia que adquiere en ellas la ciudad de Madrid, de hecho, vamos a comprobar, en el capítulo dedicado al espacio, cómo la capital de España recibe una valoración altamente positiva.

Tanto los aspectos visuales, como los espaciales, pueden ser organizados en torno a lo que es positivo y a lo negativo. No cabe duda de que la realidad presenta sus luces y sus sombras, las esferas de lo bueno y de lo malo; y así es como se pueden organizar los aspectos espaciales y visuales que vamos a estudiar. En la representación de ambos se esconde un matiz de crítica por parte del autor, una intencionalidad más profunda, como ya hemos hecho mención anteriormente. Por eso el tratamiento de los personajes se puede dividir en positivos y negativos. Serán positivos si el autor describe el físico optando por destacar los aspectos más bellos y agradables, incluso llegando a comparar a los personajes con obras de arte, como veremos, en lo que supondría la representación de los personajes desde el punto de vista más positivo, por ser de carácter artístico. En otras ocasiones el autor destaca los rasgos más desagradables por medio de descripciones muy negativas hasta llegar, incluso, a la caricatura, lo que ya supone, en sí mismo, la incorporación de un tipo de arte visual al texto. Con respecto a la mención de las obras de arte, su mención lleva implícita, en muchas ocasiones, una crítica de las mismas, que será positiva o negativa en función de la época artística y según el autor de que se trate.

Los espacios se pueden clasificar en negativos o positivos según la percepción que se nos muestre de ellos. Serán negativos si son presentados como espacios de reclusión, de opresión o por el ambiente de pobreza que de ellos emana. Ese es el caso de espacios que reciben valoraciones negativas como los del interior de las casas, de la prisión, de la escuela y del trabajo. Por el lado contrario, serán positivos los ámbitos de entretenimiento, de evasión, de interacción social o, incluso, de bullicio y

de algarabía, como vamos a poder comprobar con el espacio de las calles de Madrid, del teatro, o de los cafés.

El espacio es donde se integran los distintos aspectos visuales a los que nos vamos a dedicar. Para llevar a cabo el estudio de los componentes visuales en la narrativa de Galdós hemos decidido incorporar antes el estudio del espacio, ya que es en éste donde se localizan todos los aspectos visuales, de los personajes (con sus características físicas), obras de arte o, incluso, sueños. Nunca hay que olvidar que el espacio es uno de los componentes fundamentales de toda narración y uno de los aspectos más importantes de las novelas de Galdós en las que el espacio siempre se encuentra cargado de significado, de una valoración profunda, es decir, que se encuentra fuertemente semantizado. También es de gran importancia su estudio debido a ese interés que tienen las novelas de Galdós como documento de una época, como antes mencionamos, por ello es importante el estudio del espacio de la ciudad, de las casas, del teatro, los espacios de la tertulia, de los cafés, los espacios dedicados al trabajo, de la escuela, entre otros. La atención a este tipo de ámbitos viene dada porque tienen el gran interés de poder conocer en profundidad los distintos ambientes de la época y qué valoración presentaban para la gente del momento.

Al marco espacial, antes mencionado, se incorporan los distintos aspectos visuales que aparecen en las novelas de Galdós. Hay que decir que estos aspectos aparecen en todas las obras del autor, ya se atisban desde el principio de su producción y todos aparecen en cada novela, pero unos más que otros en función del tema tratado en cada una. Es decir, que, en unas, se da más la caricatura y en otras destaca el tratamiento artístico de los personajes, mientras que, en otras, el mundo de los sueños cobra una importancia fundamental. En definitiva, que en cada obra se pueden distinguir todos los aspectos visuales que vamos a tratar, pero siempre destacará uno sobre los demás.

Hay que empezar señalando que la representación de lo visual en Galdós abarca un arco de representación que va desde la visualización de aspectos físicos que remiten al mundo de lo concreto, de lo perceptible y de lo palpable a la manifestación de imágenes más etéreas e inaprensibles. Es decir, podemos distinguir la representación del físico de los personajes y de obras de arte, y la plasmación visual de lo todo lo que pasa por la mente de los personajes tales como sueños, recuerdos o alucinaciones. Todo ello con el objetivo de representar la realidad en toda su complejidad, en sus más diversos aspectos, además de otras intencionalidades más profundas, como definir psicológicamente a los personajes o llevar a cabo determinadas críticas de carácter social.

Comenzaremos el estudio de la visualidad refiriéndonos a los aspectos relativos a los personajes, sin lugar a dudas éstos son una parte fundamental de la narrativa de Galdós y podemos encontrar en sus novelas magníficas creaciones, tanto si se trata de personajes primarios como secundarios. Como sabemos, algunos de las mejores caracterizaciones de su obra son las de Torquemada, Ramón Villaamil, Fortunata, Víctor Cadalso, entre otros. En ocasiones alcanzan un grado de definición psicológica muy elevado y de una gran perfección. Pero antes de llegar a ello es fundamental empezar por el aspecto meramente externo, es decir, por una caracterización física, en sus diversos matices, referido a la descripción del rostro, a las expresiones, al porte, al modo de vestir, etc. Todo ello como una prefiguración del carácter moral, y eso es lo que nos ha llevado al estudio de los personajes en su aspecto positivo y negativo, según se haga una descripción física exaltando los aspectos más bellos, o los más desagradables, con el objetivo de obtener un efecto estético que será la prefiguración de un carácter moral, o de una actitud ante la vida. Lo más importante de la definición física de los personajes es que el autor llega a incorporar el arte del retrato al texto literario para lo cual hace uso del material lingüístico, puesto que éste es la única herramienta que posee para la incorporación del arte de la pintura al texto.

Otro de los parámetros visuales que hemos advertido en las novelas de nuestro autor es la mención de obras de arte, un aspecto que no es casual, pues sabemos que Galdós también ejerció una labor como crítico de arte en los periódicos y era una persona adecuada, y muy bien preparada, para emitir juicios estéticos. El arte formaba parte del bagaje cultural del escritor canario, además de que, como sabemos por los estudios de psicocrítica, todo autor incorpora a su obra, de forma más o menos consciente, su mundo intelectual, sus vivencias, sus frustraciones y sus ansias y, en este sentido, tenemos constancia de que la esfera de lo artístico formaba parte del mundo de Galdós. No obstante, esta mención de obras artísticas puntuales y concretas siempre encuentra una finalidad que suele encontrarse en relación con una crítica, por lo que las obras de arte se hallan cargadas de un significado que va más allá de lo meramente visual. Ese significado suele estar en relación con una crítica en contra de la nobleza, de la monarquía o de la iglesia, o para hacer denunciar la presión que sufre el proletariado. No obstante, la mención de obras artísticas presenta un posible obstáculo: el de la propia evidencia que su propia alusión implica, por lo que será la pericia interpretativa del lector la que ha de desentrañar esa valoración que se esconde por detrás de toda aparición de una obra de arte.

En nuestro objetivo está demostrar cómo la incorporación de lo visual a las novelas por parte de Galdós presenta una intencionalidad más profunda, de carácter trascendente, en función de un sentido más amplio y complejo: definir psicológicamente a los personajes o llevar a cabo una profunda crítica social en contra

de instituciones o clases sociales, siempre en relación con la ideología de carácter socialista que se encuentra latente y presente a lo largo de la obra del novelista canario.

El último estadio en la definición de lo visual se encuentra en relación con las imágenes que pasan por la mente de los personajes, todo ello en función de configurar al personaje en todos sus aspectos, no sólo en lo físico, sino en lo moral, en la psicología. Posiblemente, sea el aspecto más original de todos los estudiados y es de gran interés porque el autor es capaz de representar este tipo de imágenes que se escapan de lo tangible y corpóreo. Algunas veces son representadas con una gran fidelidad a cualquier imagen que pudiera ser real, pero otras presentan un nivel de onirismo muy logrado y consigue incluir en la narración pasajes extraños, que se alejan de esa realidad contingente que estamos acostumbrados a ver en las novelas. Al incorporar elementos oníricos a la narración, Galdós, sin ser aún consciente de ello, se acerca, en una época muy temprana, al terreno del Surrealismo, anticipándose a técnicas narrativas que serán características del siglo XX.

Otra fase de nuestro estudio consiste en apreciar cómo los aspectos visuales se producen también en otras novelas españolas del siglo XX, aunque se deslizan también novelas hispanoamericanas, en diversos autores y obras. Nuestro objetivo es comprobar cómo la visualidad se encuentra, efectivamente, incorporada como un componente más, a la realidad del texto narrativo, es decir, que no es un elemento extraño a él, sino que se encuentra integrado al igual que otros factores indispensables a toda obra narrativa, como el tiempo, los personajes, la presencia de fábula o del propio narrador. Nuevamente, veremos cómo en las distintas novelas aparecen los mismos aspectos estudiados en Galdós e incorporados, en mayor o menor medida, en función de los intereses del autor y según el tipo de novela de que se trate. Algunos autores prestarán más atención a todos los aspectos visuales referidos a los personajes. Es el caso de narradores para los cuales sus personajes son muy importantes y constituyen el componente fundamental de su entramado novelesco, como sucede en la narrativa de Juan José Millás. En otras, el mundo de los sueños y de la fantasía es fundamental, como se aprecia en *Cien años de Soledad*. En las novelas que pertenecen a la corriente culturalista, propia de finales del siglo XX y principios de XXI, es mucho más importante la incorporación de obras de arte al texto narrativo que, en ocasiones, suponen el hilo conductor de toda una novela o la excusa que da lugar a toda una peripecia argumental, pero siempre suponen un elemento que embellece la narración, que la abre a otras manifestaciones artísticas.

Todo este estudio nos va a llevar a poder comprobar la complejidad del mundo de Galdós, en el que la pretendida realidad que parece reflejar en sus novelas obedece más a una intencionalidad de crearse una realidad literaria propia, aunque a partir de

elementos que, efectivamente, pertenecen al mundo efectivo, pero para los cuales se sirve para crear un mundo particular que es de carácter estético. De tal manera que las novelas de Galdós se presentan como una ventana abierta a una realidad, pero que no es la realidad efectiva, sino una realidad estética, la cual vamos a intentar desentrañar en todos sus aspectos y variedades y vamos a profundizar en su sentido último.

Nuestra pretensión es ahondar en todos los rasgos de visualidad que puedan aparecer en las obras de Galdós, además de sistematizarlos y de intentar desentrañar cuál es el sentido último, y sus objetivos. Todo esto nos permitirá conocer aún más la obra del genial escritor la cual, por muy compleja que pueda ser, nunca deja de presentárenos como un escritor llano y accesible, pero su supuesta naturalidad no deja de entrañar un mundo complejo y por eso la lectura de sus novelas siempre nos resulta muy interesante. No cabe duda de que la obra de Galdós supone una fuente de goce y de aprendizaje. Nosotros nos vamos a centrar, a continuación, en este último aspecto.

## El Realismo literario

Cuando Galdós empezó a escribir sus primeras novelas a finales de 1860, parecía que España no fuera a formar parte del fenómeno literario del siglo XIX, es decir, la novela realista. En aquel momento Balzac, Stendhal, Flaubert y Dickens ya habían publicado sus más importantes novelas. De modo que el novelista canario denunció, en periódicos y revistas, la lamentable situación, porque no se explicaba que un país que había sido la cuna de Cervantes, de la novela picaresca se resistiese a tomar parte de la nueva corriente que empezaba a tomar impulso en toda Europa. En varios artículos abogó por una literatura que tomara como punto de referencia la sociedad contemporánea. Por ello, las novelas de Galdós han recibido la calificación de "novelas contemporáneas" ya que, en su conjunto, son una transposición literaria de la sociedad de su tiempo. El novelista había admirado a autores costumbristas, como Mesonero Romanos, y conocía muy bien el paisaje urbano y geográfico de Madrid. Gracias a Galdós, y a una serie de autores destacados de la época, como Clarín, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, José María Pereda o Palacio Valdés, la novela realista española consiguió encontrarse a la altura de la que se escribía en el resto de Europa, aunque fuese con medio siglo de retraso. A pesar de que la novela realista española debió mucho a la que se escribía en Europa, Galdós siempre recordó que la novela del Realismo tiene contraída una deuda con Cervantes: padre de la novela contemporánea (Caudet, 1992: 4). En sus "Observaciones" de 1870 Galdós afirmaba que los artistas españoles poseen una concepción estética equivocada que les hace no ser capaces de



asumir a la ciencia y a la industria en su sentido de lo estético, y es que "si el arte se empeña en prescindir de estas transformaciones y en dejar lo accidental por lo absoluto, ¿qué podrá ser más que una eterna y monótona reproducción de sí mismo?" (Oleza, 1995: 263).

Durante el siglo XIX asistimos en Europa a un verdadero florecimiento de un ciclo de numerosas obras maestras, aunque el impulso se puede observar en el género rey de la época: la novela. En un período de la segunda mitad del siglo XIX, empieza a aparecer en el viejo continente una gran cantidad de figuras literarias de gran calidad que alcanzarán un gran prestigio. Es una época en la que se están perfilando y asentando las nuevas naciones europeas, y la burguesía determina, con sus intereses y su idea de la vida, el ambiente de la época. (Lázaro Carreter, 1991: 300).

La Europa posterior al año 1848 se caracteriza por el rápido crecimiento demográfico y por el desarrollo económico gracias al proceso de la industrialización, además también el comercio se intensifica, todo ello aparece unido a una época de enormes avances técnicos. Estos acontecimientos llevan a la consolidación de la burguesía, una clase emergente que, para poder defender sus privilegios, se irá haciendo, progresivamente, más conservadora, ya que ahora es ella la nueva clase privilegiada que quiere defenderse contra las reivindicaciones del proletariado al que somete. Por ello, los movimientos de tipo revolucionario irán en aumento, tales como el socialdemócrata, el comunista o el anarquista. Todos ellos nacen con el objetivo de defender los derechos de los trabajadores, que no son respetados, como vamos a poder ver en el capítulo dedicado al espacio, en el que se observa cómo los ámbitos de trabajo de las novelas de Galdós son representados de una manera negativa. La burguesía busca su respaldo en el liberalismo político, cree en el Positivismo y confía en el desarrollo industrial y científico. Con este ambiente se enfrentarán los escritores desde los ángulos más diversos, desde la aceptación a la rebeldía combativa, etc.

Esta clase social es el principal destinatario del nuevo arte realista, y esto explica que Galdós haga referencia tanto a aspectos culturales, como obras de arte que un lector, más o menos culto, conoce. La nueva clase marca el ambiente de la época con sus intereses y su estilo de vida, impone sus gustos en lo artístico y las nuevas construcciones arquitectónicas reflejan sus necesidades. Ésta es la época en la que el urbanismo cobra un gran desarrollo debido a que las clases medias se asientan en las ciudades. De hecho, la ciudad de Madrid tiene una gran importancia en las novelas contemporáneas de Galdós en las que goza de una representación muy positiva, aparece llena de vida y de alegría.

En arquitectura, adquieren gran importancia las construcciones industriales. Las soluciones que se van a dar a este tipo de edificaciones tendrán en el hierro el principal protagonista, que pasa ahora a un primer plano de la construcción. Las artes

plásticas buscan la reproducción de la realidad, no se tratan temas sublimes, sino que lo cotidiano se eleva ahora a categoría artística. No obstante, la fotografía adquirirá pronto una gran importancia como arte, lo que exigirá a los creadores la búsqueda de soluciones nuevas (Rodríguez Marín, 1991: 15).

En general, todas las ciencias adquieren un gran desarrollo en esta época, en consonancia con el nuevo espíritu dominante. Por sus repercusiones, interesa destacar el experimentalismo, el evolucionismo y la teoría sobre la herencia. El filósofo francés Claude Bernard expone, en 1685, el método experimental, aplicado a la Medicina. El naturalista inglés Charles Darwin, en su libro *El origen de las especies* (1859), propone su famosa teoría de la evolución basada en la adaptación al medio, la "lucha por la vida" de los seres vivos y la selección natural. La traducción de las obras de Darwin sólo se iniciará en los primeros años de la Restauración, con considerable retraso respecto al original inglés. Como veremos en el capítulo dedicado a la caricatura, esta obra tendrá gran importancia a la hora de comprender el comportamiento de los personajes de *Miau*, de los cuales Víctor Cadalso representará la especie triunfante y Ramón Villaamil la que está condenada a extinguirse. El tratamiento artístico que recibe la realidad en el siglo XIX es inseparable del discurso científico, filosófico, religioso y estético del momento. En esa búsqueda de la verdad los artistas decimonónicos coinciden con los científicos. Las premisas fundamentales de esta nueva corriente de pensamiento destacan el carácter científico del conocimiento y la preeminencia de la observación y la experimentación como herramientas imprescindibles de trabajo. De ahí viene ese afán por la documentación propio de los escritores realistas. A este respecto hay que destacar el eco que encuentra en la novela la observación científica y el modo en que ésta funciona como parodia de la supuesta verdad encerrada en la observación dada la imposibilidad de encontrar una verdad creíble (Martínez Carazo, 2004:24).

Los años setenta del siglo XIX fueron años de euforia intelectual entre los sectores liberales, y ello a pesar del tortuoso proceso histórico que condujo desde la Revolución de 1968 hasta la Restauración de 1875. En este ambiente de exaltación intelectual se elaboró la tesis de un "Renacimiento" de la novela española, que enlazaba con el brillante momento cultural del género en el siglo XVI, y dejaba tras de sí una larga edad oscura, esos "oscuros días" de los que, en 1871, Galdós dijo "No puede negarse que hay entre nosotros una repulsión infundada hacia todo lo acontecido en España desde 1680 hasta la edad presente: en aquellos años ni nos admira la historia, ni nos seduce la literatura, ni nos orgullecen las costumbres".

Para que se pudieran elaborar esta tesis eran precisas dos condiciones: que se contemplase el estado anterior a la novela española como un panorama en ruinas y que se profetizase que una serie de obras y de autores recientes estaban en camino

de conducir a la novela española a una nueva plenitud. Estamos acostumbrados a dar por natural el triunfo de la nueva novela de la mano de Galdós, y bajo su particular concepción de la novela realista, de la misma manera que siglos antes estaban acostumbrados a dar por natural el triunfo de la "comedia nueva", de la mano de Lope de Vega bajo su particular concepción dramática. Y es que la genialidad de ambos escritores eximía a la crítica de explicaciones complementarias, ya que por sí se constituía como una explicación convincente. Sin embargo, de lo que se trataba en ambos casos, muy semejantes entre sí, era de una auténtica revolución literaria, de un proceso que rompió la norma literaria dominante, todo el horizonte de perspectivas de una época.

La poética realista encontró en España tantos retractores como los había encontrado en Francia, donde el movimiento realista se había iniciado a partir de la revolución de 1848 y, como sabemos, antes en la pintura que en la literatura. El ambiente que rodeó al Realismo francés no fue muy diferente del español porque las mismas acusaciones que escuchamos en España, a partir de 1868, las podemos coleccionar para Francia desde 1848. La primera de ellas generó el temor de ser tildado de "realista", gracias al cual el adjetivo fue manejado para promover el rechazo de la nueva generación. Se pueden distinguir hasta cuatro acusaciones particularizadas: 1) la que denuncia la sordidez de una concepción de la vida que lo único que pretende es una imitación servil de aquello que ofrece la naturaleza de menos elevado y poético, 2) la que se refiere a una cuestión ética -y ya no estética- que protesta contra la complacencia realista en situaciones y personajes de dudosa moralidad, sobre todo situaciones de adulterio; 3) lamentación de la escasa autoexigencia artística del Realismo, de su sacrificio del arte en aras de la realidad y de la vida y 4) finalmente, los prejuicios que vinculan el Realismo con la representación de cuadros de miseria y el alentamiento de la insurrección social. No obstante, si la literatura es la expresión, no de un tiempo eterno, sino de un tiempo histórico, casi todos los polemistas reconocieron que el Realismo era la expresión misma de la modernidad (Oleza, 1995: 257- 264).

En Francia, hacia el año 1850, una serie de escritores se refiere al Realismo como a una nueva corriente estética opuesta a la Romántica. Se ha entendido el Realismo como un movimiento contrario al Romanticismo, no obstante, ha habido críticos que no han estado de acuerdo con esta división tan simplista de los movimientos literarios, al afirmar que, verdaderamente, el Realismo surge como consecuencia lógica de una evolución del Romanticismo. Para poder explicarlo se puede recurrir a la literatura francesa y a sus grandes escritores. Víctor Hugo es considerado una de las cimas del Romanticismo francés, de la misma manera que Balzac, Stendhal y Flaubert lo son del Realismo. No obstante, sus vidas y, por tanto,

sus creaciones corren paralelas, y los límites no están tan claros porque en obras de Víctor Hugo ya se pueden encontrar descripciones de tipo realista (veremos además cómo las descripciones es una de las características básicas del Realismo). Por otro lado, en los grandes escritores realistas ya mencionados se pueden rastrear elementos que son aún claramente románticos.

El Romanticismo había tenido mucho de estallido violento de nuevas ideas, pero después, transcurridos unos años, la exaltación se aminora y declinan el idealismo y el subjetivismo característicos de esta corriente. La ideología de los nuevos tiempos conduce hacia el análisis detenido de la realidad y al deseo de una visión objetiva. Los sueños y la angustia vital del romántico van cediendo paso a un examen más crítico del mundo circundante. En realidad, el Realismo surge por evolución del Romanticismo y ello es debido a que la angustia vital y los sentimientos exaltados del hombre romántico van a dar paso a un examen de la realidad. De tal manera que, verdaderamente, el Realismo sucede al Romanticismo según un doble proceso:

A) Desarrolla elementos románticos, como el interés por la naturaleza, lo regional, lo local y, sobre todo, el costumbrismo, ya que, en última instancia, surge de la vertiente costumbrista romántica. En algunas novelas de Galdós el paisaje adquiere gran importancia, como en *Marianela*, y en sus novelas contemporáneas aparecen pasajes claramente costumbristas, como la descripción del bullicio de la calle de Toledo en *Fortunata y Jacinta*, de la fiesta de San Isidro en *La desheredada*, o las bellas escenas costumbristas de la pensión de doña Virginia en *El doctor Centeno*.

B) Elimina determinados elementos, se frena la imaginación, se rechazan los elementos fantásticos o maravillosos, se abandona la evocación de ambientes lejanos, pasados y exóticos (como los temas medievales y orientales), mientras que, además, se pone un freno a la explosión de los sentimientos. No obstante, en las últimas novelas de Galdós se da una perfecta integración entre el mundo real y maravilloso como sucede con *El caballero encantado*, novela que es un homenaje a Cervantes (Lázaro Carreter, 1991: 302).

El desarrollo del Realismo español corre paralelo a la evolución de nuestra sociedad durante este periodo. La fecha de 1868, en que se consolida el predominio de la burguesía en nuestro país es el punto de referencia. Antes se asiste a la transición del Romanticismo al Realismo. El punto de partida es el costumbrismo de la etapa anterior; con él se relaciona la obra de Fernán Caballero que, en *La gaviota*, recoge un ambiente popular andaluz idealizado, aún con una sensibilidad romántica de base tradicionalista. La consolidación del Realismo español tendrá lugar a partir de la fecha señalada de 1868, dos años después de que Galdós publique su primera novela, *La fontana de oro*. Desde entonces el desarrollo de las nuevas tendencias

narrativas será ininterrumpido y alcanzará los mejores frutos entre los años ochenta y noventa. Entre los factores de tal desarrollo se pueden citar los siguientes: la aludida evolución interna de la sociedad y de los gustos, la tradición costumbrista y su desarrollo en los autores "prerrealistas", el retorno a la tradición realista de la novela española del Siglo de Oro y la influencia de los grandes representantes del Realismo europeo.

Los dos últimos aspectos son, sin lugar a dudas, los que más nos interesan. Sabemos que la literatura española contaba con una gran tradición de Realismo en la novela de los siglos XVI y XVII. En esas obras encuentran ahora los escritores ejemplos de gran importancia para desarrollar sus propósitos de enfrentarse a la realidad. La novela picaresca abrió las puertas de la novela a los personajes de las capas inferiores. Por otra parte, Cervantes será el gran modelo para Galdós. Con el Realismo surgirá un nuevo valor literario que había sido descubierto por el autor de *El Quijote*. Incluso fuera de nuestras fronteras fue intensamente admirado por Dickens o Dostoyevski, entre otros.

Si nos adentramos a unas aproximaciones teóricas sobre el realismo entendido con un carácter general, y no como periodo literario concreto, hemos de advertir que la representación realista en la que se fundamenta el texto narrativo tiene como meta la obtención del grado máximo de apariencia de realidad. La realidad configurada en la obra narrativa realista es una realidad simulada, que se pretende que resulte lo más próxima posible a la realidad efectiva. Se trata de una realidad que se intenta equiparar con la efectiva. Esta tendencia llega a verse frenada por la realidad propia, que se opone a la obra realista, a la vez que la impregna. Esta oposición entre texto realista y realidad efectiva se encuentra situada en la base de la relación entre ficción y realidad. El principio mimético es el que hace que la ficción realista se aproxime semánticamente a la realidad y que, a la vez, se separe de ésta. En el texto literario, la tendencia realista se da con la configuración artística de un referente que pertenece al mundo real efectivo o, al menos, muy cercano a éste, por su alto grado de verosimilitud (Albaladejo, 1992: 95).

Así pues, la ficción realista se caracteriza por una firme orientación a la realidad efectiva, sin que se llegue a confundir con ésta. Se busca provocar la sensación de realidad por parte del receptor del texto que se ve situado frente a una configuración de realidad que -en el caso de textos no ficcionales- identifica con el mundo real efectivo, mientras que -en el caso de textos ficcionales- asocia a dicho mundo y acepta como posible parte del mismo (Albaladejo, 1992: 93, 94, 95).

La realidad configurada en la obra narrativa realista es una realidad simulada que se pretende que resulte lo más cercana posible a la realidad efectiva, se trata de

una realidad que se intenta construir como verdaderamente equivalente a la efectiva. No obstante, esta tendencia se ve frenada por la propia realidad que se opone a la obra realista, a la vez que la impregna. La oposición entre texto realista y realidad efectiva se encuentra en la base de la relación entre ficción y realidad que caracteriza la construcción ficcional realista (Albadalejo, 1992: 95).

La tendencia de considerar el Realismo como un espejo del mundo visible ha hecho olvidar que las relaciones que este estilo mantiene con la realidad son tan complejas como las que rigen movimientos claramente artificiosos, distanciados del mundo real. Al explorar la relación entre la realidad y su representación surge, de modo automático, una comparación entre dos modos de representar: el visual y el verbal. El Realismo se preocupa por la verosimilitud y mide la eficacia del canal de expresión en función de su capacidad para intensificar la ilusión de transparencia. En un primer momento del Realismo decimonómico el objetivo primordial era reproducir de modo fiel el mundo exterior y, en este sentido, las artes visuales y la literatura, se encaminaron hacia este objetivo. No obstante, a partir del momento en el que se percibe el carácter tan sumamente plural de la realidad, y se siente la necesidad de conjugar tanto lo invisible, como lo visible, la representación pasará a ser mucho más compleja (Martínez Carazo, 2006: 36-37).

Zola intentó aplicar a la literatura los principios expuestos por Claude Bernard en su *Introducción à la médecine expérimentale* (1865) para aproximarla a la ciencia. El novelista ha de ser un observador capaz de asimilar todos los aspectos del mundo natural. Tras esta primera fase se ha de pasar a la experimentación. No se contenta con la cara externa de la realidad, sino que profundiza en ella para formular leyes que la rigen y así adquirir un conocimiento científico.

En este sentido, la actitud del novelista ha de ser objetiva, impersonal y nunca sus ideas y sentimientos han de mediatizar la visión de la realidad. Se trata de un narrador impasible y neutro y la descripción, tanto de ambientes como de personajes, ha de ser detallada y exacta. De esta manera, la novela se convierte en un documento, una crónica de lo cotidiano. Al autor le interesan los seres normales y corrientes y no las criaturas excepcionales (Berrio, 1988: 725-726). Importa subrayar que el Naturalismo tal y como lo entendió Zola, no es sólo una tendencia literaria, sino que pretende ser una concepción del hombre y un método para estudiar y transcribir sus comportamientos (Lázaro, 1991: 304). El Naturalismo riguroso lo refiere todo a la naturaleza, para él no hay más causa de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente. En este sentido, el primer vicio capital de la estética naturalista será someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que se observan en las ciencias prescindiendo, incluso, de la espontaneidad natural (Pardo Bazán, 1998:142, 147). Dentro de su concepción

positivista de la vida, Zola (1972) pretende explicar los fenómenos psíquicos del ser humano por medio de la fisiología, en la confianza de que esta ciencia permitirá llegar a aprehender el mecanismo del pensamiento y de las pasiones. Nuestro teórico también concede una gran importancia al influjo que la sociedad y el medio ambiente ejerce sobre el individuo.

Un punto verdaderamente importante será la actitud frente a la novela picaresca. Por ello Galdós llega a afirmar que las formas francesas del Realismo no ofrecen novedad entre nosotros por las múltiples riquezas que de este género ofrece la literatura picaresca. Posteriormente, insistirá en que el Naturalismo es sólo la repatriación de una vieja idea. Si se admite que el Naturalismo es una continuación del costumbrismo hay que tener en cuenta la actitud de los escritores de costumbres con respecto a lo picaresco. En efecto, en la literatura española naturalista es posible encontrar elementos picarescos que se pueden relacionar con el costumbrismo. De hecho, Galdós en *El amigo Manso* hace alusión al *Diablo cojuelo*, y en *El doctor Centeno*, las relaciones entre Celipín y Augusto Miquis recuerdan mucho a las de Lazarillo y el escudero (Elizalde, 1988:470- 471).

En nuestro país, Clarín demostró un profundo conocimiento del Naturalismo y, en concreto, de Zola, de modo que los acuerdos y desacuerdos con los principios del movimiento responden a una informada reflexión (Martínez Carazo, 2006: 32-33). El autor de *La Regenta* y Emilia Pardo Bazán serán los primeros intelectuales españoles en mostrar un verdadero entendimiento de lo que significaba el Naturalismo, además serán los únicos críticos que lleguen a emitir juicios sólidos sobre la cuestión y a dictaminar cuáles de sus contemporáneos se acercan más a esta estética. Leopoldo Alas llegará a exponer sus desacuerdos con Zola, sobre todo en lo que atañe al planteamiento científico de la literatura, inaceptable para un escritor como Clarín que valoraba el arte y el sentimiento por encima de todo (Martínez Carazo, 2006: 29).

Galdós se alistó en el nuevo movimiento con los jóvenes escritores, por lo que su nombre apareció asociado a ellos en la nueva revista *Arte y Letras*. En el primer número formaron la redacción Galdós, Alas, Palacio Valdés, Eugenio Sellés y José Yxart (Elizalde, 1988: 473) y en 1881 Benito Pérez Galdós entra a formar parte de las filas naturalistas con su novela *La desheredada*, que se adhiere al movimiento importado de Francia. A este respecto Clarín afirmaba:

Galdós ha estudiado imparcialmente la cuestión y ha decidido, para bien de las letras españolas, seguir en gran parte los procedimientos y atender a los propósitos de ese naturalismo tan calumniado como mal comprendido y ligeramente examinado.

El Naturalismo atrajo a Clarín que vislumbró todo lo que este movimiento puede aportar al conocimiento de la realidad y su imagen artística (Martínez Carazo

2006: 23). El novelista ovetense llegó a afirmar que el Naturalismo no es una constante, repetición de las descripciones que tienen como objetivo representar imágenes de cosas feas y miserables. Fueron intensos los elogios de Clarín al prologar *La desheredada* de Galdós, mostrando una postura estética e ideológica más afín con el escritor canario que con Emilia Pardo Bazán. Lo que más elogió Clarín fue su capacidad para romper con una estética restrictiva y para abrir paso a una literatura incendiaria, más próxima a su propia concepción de la novela, como demostrará años más tarde al escribir *La Regenta*. Alas denunció la falta de atención recibida por *La desheredada* por parte de la prensa, debida a la ignorancia de los detractores del Naturalismo en España. En *Marianela*, novela que precede a *La desheredada*, ya se atisba una primera filiación naturalista o, al menos, coincidente con él que se advierte en diversos pasajes, sobre esto llama la atención Montesinos en 1968 cuando afirma:

El lugar donde los yacimientos mineros se encuentran, las explotaciones mismas y el carácter de esa explotación, todo ha hecho que el autor ponga más atención en los ambientes que nunca antes. Las descripciones del terreno son detallistas como nunca lo fueron- recuérdese la de la Terrible al a luz de la luna, lugar que, ciertamente, visto así le permite ser realista y fantástico a la vez. Todo esto nos parece ya franco naturalismo. Y nos recuerda los procedimientos de esta escuela el gran caudal de tecnicismos de minería que a lo largo del libro encontramos, como nos lo recuerda Golfín, que habla como médico aún a los que no entienden- ni muchos lectores se harán cargo de qué es eso de "capas corticales", "examen catóptrico" o "arnaurosis". Todo esto anuncia un pronto advenimiento del naturalismo (Montesinos, 1968: 242-243)

El período naturalista de Galdós es breve, pero *La desheredada* supone el comienzo de la nueva tendencia narrativa en España; a ella se vinculan también novelas como *Tormento* o *Lo prohibido*. Este encasillamiento es más dudoso en otras creaciones galdosianas de esa etapa, como *El amigo Manso*, *El doctor Centeno* o *La de Bringas*. En estas obras Galdós apunta hacia otras concepciones literarias, espiritualistas o enmarcadas dentro del portentoso Realismo del autor, cuya cima llegará, como sabemos, con *Fortunata y Jacinta* y *Miau*. De lo que no cabe duda es que lo que se ha dado en llamar el "Realismo galdosiano" combina elementos de diverso tipo, pero todos ellos armonizados para crear un universo novelesco que resulte, ante todo, convincente. Desde la publicación de *La desheredada*, la crítica insistió en el Naturalismo de esta obra y Clarín llegó a detallar los rasgos naturalistas de esta novela en la que los personajes hablan con el lenguaje y el estilo que les corresponde según su clase social, es decir, que no es el mismo el modo de hablar de la Sanguijuelera o de Mariano Pecado, que la del estudiante Augusto Miquis. La acción carece de complicaciones de carácter artificioso, mientras que la protagonista no es una abstracción psicológica, sino una mujer que vive y padece unas circunstancias concretas (Elizalde, 1988:448), aunque algunos críticos han indicado que la evocación



del contexto histórico en *La desheredada* tiene más en común con los *Episodios Nacionales* (Dendle, 1988: 50, 449).

Las dos grandes aportaciones introducidas por la teoría positivista y por Zola en la escuela naturalista, fueron el estudio de la herencia y del medio, consecuencia del análisis histórico. Galdós en *La desheredada* lleva a cabo un estudio sobre la herencia y sobre el medio social en el cual se mueve la protagonista. La situación que la joven se ha montado en su propia cabeza es resumida y descrita por Torquemada -en *Torquemada en la hoguera*- en un arranque del usurero de mostrarse comprensivo y ponerse de su parte; así dice el tacaño: "Usted es una persona decente que ha venido a menos, y tiene todo el aquel de mujer fin, como hija neta de marquesa...Bien lo sé..., y que le quitaron la posición que le corresponde esos pillos de la curia..." (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1359).

La novela trata de la excesiva ambición de la joven como secuela de la locura en variadas formas. El novelista nos da acceso al mundo imaginario de la obra haciéndonos pasar por un manicomio en el que encontramos un cuadro de la locura. Con este mundo no se pretende sentar precedentes hereditarios, que influyan en el modo de obrar de los personajes, sino crear un ámbito simbólico y espiritual, su deseo es auscultar las palpitaciones humanas para darles una dimensión histórica y de símbolo (Elizalde, 1988: 476).

Los investigadores han insistido en que *La desheredada* supone una ruptura sensible con la anterior práctica novelística galdosiana, además de que la novela refleja el estudio de Galdós de los procedimientos de Zola<sup>1</sup>. En este sentido, no se puede negar la existencia de ciertas coincidencias entre la presente obra y las novelas del maestro francés, pero los rasgos que más puedan llamar la atención de la obra del francés no encuentran ningún tipo de eco en la novelística galdosiana<sup>2</sup>. Sobre todo

---

<sup>1</sup> Otra obra en la que Galdós puede llegar a manifestarse como naturalista es en *Fortunata y Jacinta* sobre todo en el capítulo titulado "Una visita al cuarto estado". Para López-Landy lo que hay de naturalismo en *Fortunata y Jacinta* es sólo parte de una rica integración de elementos sin las vetas de determinismo que se pueden localizar en determinados ambientes de *La desheredada* donde todo el ambiente de los barrios bajos de Madrid es más opresivo y "zolesco". El naturalismo galdosiano en *Fortunata y Jacinta* se basa en una concepción distinta de lo que es considerado como plenamente naturalista. En Zola el naturalismo es producto de una visión científicamente objetiva de la realidad con una acumulación de detalles fidedignos de las manifestaciones más externas del mundo y con la exhibición de los aspectos más brutales de la existencia. En Galdós lo brutal y lo estrambótico son vistos con un mayor grado de simpatía por parte del narrador, incluso con una nota humorística o irónica que hace que el ambiente se presente menos opresivo, sin perderse por ello el mensaje socio-ideológico. En algunas descripciones del "Cuarto Estado" la riqueza sensorial refleja vitalidad y aparecen detalles placenteros, como las risas de los chicos jugando en el patio y el ladrido de los perros (López-Landy, 1979: 207).

<sup>2</sup> Las diferencias señaladas parecen muy sensibles:

- a) Zola se deleita en la narración de las intrigas de una sociedad arribista para lograr riqueza y poder.
- b) No se limita a la evocación histórica, representa luchas titánicas entre fuerzas abstractas.
- c) Se distancia mucho más de sus personajes y ofrece resúmenes de conversaciones en las cuales un personaje se explica. Galdós, por su parte, entra en la mente de Isidora.
- d) Zola da por sentado un orden fijo de comportamiento social (al igual que Balzac), mientras que para Galdós las relaciones sociales son más problemáticas.
- e) Los personajes de Galdós tienen una libertad de opción moral que son negados a los de Zola (Dendle, 1988: 450). Por encima de las complejas situaciones en que vive Isidora la libertad

Galdós se distingue del francés en su concepto de la relación entre personaje novelístico e historia. Zola pinta individuos que funcionan en unas circunstancias específicas, mientras que Galdós, a través de Isidora Rufete, presenta una marcada significación simbólica: representa la sociedad de la Primera República y de la Restauración. Por otro lado, Galdós no presenta en la familia Rufete el proceso de la locura hereditaria, porque la protagonista no hereda la locura de su padre, ni de su tío, sino que recibe de ellos una educación falsa y un modo distorsionado de percibir la realidad. El ambiente influye en las acciones de Isidora, pero no las determina, son las aspiraciones interiores, y no las circunstancias físicas, las que condicionan su comportamiento.

El novelista canario no se limita al estudio de un caso individual, sino que, en contraste con el naturalismo de Zola, atribuye a Isidora las "enfermedades" que afligen a la España de su época. La joven, al igual que nuestro país, sueña con una grandeza que encuentra su base en una idea equivocada del pasado. Cree en las esencias y, como España, es una desheredada en el sentido de que no ha recibido una dirección del pasado que pueda serle de utilidad en el presente y, en vez de adaptarse a las circunstancias, se aferra a su fantasía novelística negándose a escoger entre las posibilidades prácticas y honradas que todavía le quedan. El fracaso de Isidora, al igual que el de España, se debe a sus propios defectos morales. Con esta novela, en realidad, Galdós continúa con los procedimientos de su carrera anterior. En sus "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", definió la novela moderna en términos aplicables a *La desheredada*, es decir, se trata de una obra basada en la observación, cuya intriga se desarrolla con sencillez, una novela que quiere ser el espejo de la sociedad en la cual vivimos. A pesar de sus posibles coincidencias con Zola (preocupación por el detalle documentado, seriedad de intención, búsqueda de la verdad) Galdós sigue en *La desheredada* el camino empezado ya nueve años antes con los *Episodios Nacionales*.

La nota de desilusión y desengaño de Cervantes no la asimiló Galdós, porque para él la derrota de don Quijote no entraña melancolía alguna. Pensaba que Cervantes así lo había querido, sin tener en cuenta que lo único que hacía el inventor del famoso hidalgo era hacer notar, melancólicamente, que en su época el ideal y el heroísmo sucumben ante la realidad. El novelista canario interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales ya que quiere que España deje de soñar y entre en la realidad, que los delirios de grandeza sean suplantados por el trabajo, que el amor a la gloria deje lugar a la disciplina. Galdós no proyecta el conflicto entre realidad e

---

individual y la persona humana siempre quedan a flote. Frente al personaje ético irresponsable de Zola los de Galdós descansan sobre el concepto filosófico del hombre consciente de que en el ejercicio de su voluntad se juega su destino (Elizalde, 1988: 477-478).

imaginación, ni de modo metafísico, como en el caso de Cervantes sino, de acuerdo con la sociedad de su época, sociológicamente (Dendle, 1988:451- 453).

A medida que nos vayamos acercando al fin de siglo, el afán de reproducir la realidad, de un modo casi fotográfico, se irá atenuando, tanto en la representación verbal como en la visual, y en la narrativa se irá haciendo patente el progresivo deslizamiento hacia el idealismo. Desde entonces el *Realismo* dejará de significar captación de lo visible, de lo externo, para incorporar también lo invisible, lo interno. Entonces el retrato de tipo psicológico pasará a compartir el espacio textual con el retrato físico y la objetividad dejará de ser el centro de la atención artística (Martínez Carazo, 2006: 26).

Entre los mismos naturalistas existen indicios de la evolución que, desde el Realismo genético, los llevaría hacia el Realismo formal-inmanente, el cual rehabilita la imaginación frente a la mera observación y concibe la obra literaria como una realidad nueva, creada, simultánea al propio texto. Por lo tanto, la diferencia fundamental entre los dos tipos de Realismo se encuentra en que, mientras el Realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno -el cual lo reproduce de la forma más fiel posible- el Realismo formal depende de la literariedad. Ahora es la obra la que instituye una realidad propia desconectada del referente; se trata, por tanto, de una realidad de carácter textual (Villanueva, 1992: 70). No cabe duda de que partiendo de una realidad objetiva, efectiva, formada de seres, estados, procesos, acciones e ideas, se puede observar que a ella se encuentra enfrentada una realidad construida en los actos de creación signífica de la realidad creada por la mente humana y reflejada en una obra de arte verbal, es decir, en un texto literario (Albaladejo, 1992: 45).

Para Ingarden la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la consciencia del autor, pero deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en un estado potencial, puesto que posee una identidad esquemática. La actualización activa por parte del lector subsana las lagunas de indeterminación y, si es realizada desde una actitud estética positiva, convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno (Rodríguez Pequeño, 1995: 45).

Un aspecto de gran importancia al que se refirió Galdós en su discurso de entrada en la Real Academia de la lengua es el de la transmutación de la realidad en material estético. El novelista considera que si la novela es reproducción, no por eso deja de ser imagen, lo cual significa reconstrucción simbólica de la realidad. Tal manera de reproducción, o de simbolización, ha de ser realizada de manera bella y dar lugar a la fruición del sentimiento estético. Es fundamental que la "exactitud" de la observación vaya acompañada de la "belleza de la reproducción"; en este sentido la

novela no puede ser una simple copia de la realidad. Galdós, en diferentes ocasiones, planteó en sus novelas este problema de transformación de la realidad al plano estético. De esta manera el novelista se manifiesta plenamente consciente de que su postulado de la reproducción de la realidad es sólo una guía normativa, la cual exige la presencia creadora del artista que transmuta el material que tiene entre sus manos. Así, la elevación de la realidad al plano estético queda constituida como la tarea primordial del creador. Este programa de Realismo literario sitúa al novelista frente a la llamada fascinante de la realidad, pero, a la vez, también le señala el imperativo ineludible del arte (Correa, 1964: 105).

Es importante señalar cómo los escritores y los artistas del siglo XIX nunca confundieron arte con naturaleza, de modo que el arte se instala en su propio espacio diferenciado de la realidad. La observación por la que aboga el Positivismo no se presta a confundir "reproducir" con "representar". La conciencia del arte les lleva a ver la realidad como una materia para ser transformada, como el germen de un proceso estético (Martínez Carazo, 2006: 34).

Galdós, como Balzac o Dickens, llevarán a cabo la pintura de ambientes y de costumbres, para ello trazan frescos de la sociedad contemporánea y crean ambientes regionales, locales y, sobre todo, urbanos, ya que el Realismo es el arte propio de la burguesía, cuyo marco fundamental es la ciudad, y su medio de enriquecimiento la industria. Uno de los aspectos más gratos de la narrativa de Galdós es, precisamente, la de la pintura de ambientes. Por ello el novelista cuida sumamente la documentación sobre escenarios, costumbres y gentes según los métodos del Realismo más riguroso.

En las novelas contemporáneas de Galdós se ponen al descubierto los defectos de la sociedad de la época y se presenta una actitud muy crítica, sobre todo en relación con las mezquindades de la clase media. Para el novelista este nuevo grupo social supone materia novelable en sí misma y sus novelas se convierten en un documento del modo de vida de la clase media, con todas las dificultades que ha de ir sorteando a diario, con sus aciertos, virtudes, errores, mezquindades y momentos divertidos. Con respecto a la nueva clase social declaraba el propio Galdós en su artículo de la *Revista España* de 1870 titulado "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" que la clase media ha sido la más olvidada por los novelistas, pero es el gran modelo y una fuente inagotable. En ella está el hombre del siglo XIX con sus vicios y virtudes, la novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo se pueda dar en el fondo de esa clase y de ese empeño que manifiesta por resolver problemas que a todos nos preocupan.

Lo cotidiano y lo doméstico se elevan a la categoría de arte. El aquí y el ahora se imponen frente a lo temporal y espacialmente indefinible. Las clases sociales, sobre todo la clase media, el trabajo, la ciudad, son medios aptos para ofrecer una riqueza

de experiencias. El héroe, o antihéroe, de la novela realista procede de la vida diaria, se trata de burgueses, trabajadores, campesinos, marginados; que se presentan todos ellos vinculados a su trabajo, o a su ocio, dentro de un espacio concreto. Determinados personajes de Galdós aparecen adscritos al espacio del teatro debido a su gran pasión por este divertimento, o también relacionados con su modo de vida, como es el caso de Juan Bou al que le define el espacio de su taller de litografía.

De todas las conexiones establecidas entre las artes visuales y la literatura realista quizás son las temáticas las que se muestran más palpables. Mientras en la literatura dominan las profesiones urbanas, en pintura, el mundo rural y urbano reciben una atención similar. No obstante, el interés de estas relaciones temáticas no radica en los temas, sino en los objetivos ideológicos y estéticos que subyacen en ellos. Uno de los más relevantes es el deseo de intensificar la sensación de inmediatez.

Pero más que la afinidad temática, lo que interesa es destacar las dificultades que comparten las artes decimonónicas y las alternativas propuestas para la solución. La búsqueda de la verdad es el nexo de unión de todos los artistas del siglo XIX. En unas ocasiones se antepone, incluso, a la perfección formal, pero otras se supedita a ella. En el caso de Flaubert se da absoluta primacía a la belleza, mientras que Clarín llega a declarar que la belleza radica en la capacidad de armonizar artificio y naturalidad fundiendo el contenido y la forma (Martínez Carazo, 2006: 38-40).

Las descripciones alcanzan una gran importancia dentro de la novela realista por ese afán de reproducir la realidad. Miralles (1979) trató el tema en extensión y estudió primero las descripciones de objetos, entre los que sobresalen las viviendas, que se nos pintan de modo meticuloso, tanto por fuera como por dentro. Como vamos a estudiar en el siguiente capítulo, dedicado al espacio, a través de las descripciones de los espacios cerrados percibimos infinidad de rasgos de sus habitantes, como sucede con la descripción de la casa y de los muebles de la familia Villaamil, en *Miau*, que informan sobre el modo de vida triste y humilde en el que viven.

En la novela realista, los protagonistas y todos los personajes serán descritos en la apariencia física, aspecto que estudiaremos en el capítulo dedicado al tratamiento visual de los personajes. Las descripciones de los personajes son muy detalladas y abarcan tanto el retrato físico como la etopeya. Con frecuencia estos datos se suelen proporcionar desde el primer momento en el que el sujeto hace acto de presencia en la novela. No sólo son descritos de modo prolijo los protagonistas, sino también los personajes secundarios que mantienen relación con ellos. Sin embargo, hay novelistas, como Palacio Valdés que cultivan con menor intensidad este segundo aspecto para concentrarse en las figuras más destacadas. Existen múltiples fragmentos galdosianos en los que no se recurre a describir por medio de la

acumulación, sino de la selección, demostrando una gran capacidad para fijar escenas o personajes con la ayuda de datos aislados en una técnica casi impresionista.

A los personajes se les permite actuar con mayor libertad que nunca, pero siempre procurando explicar las razones de su modo de comportamiento, como sucede en el caso de Rosalía Bringas, cuyo comportamiento es entendido en función de su afán por aparentar pertenecer a una clase superior, debido a que en su cabeza sólo anida la vanidad. No sólo se enriquece el individuo, sino todo el universo novelesco, ya que en la novela no habrá posibilidad de separar universo y protagonista. Los personajes novelescos ganarán en profundidad debido a que el autor conoce el estilo indirecto, que triunfará definitivamente en el siglo XX, al igual que el estilo directo de descripción rápida y esclarecedora.

Un aspecto destacado de la personalidad de nuestro autor es que siempre cultivó las aficiones artísticas que tuvo desde la juventud. Se interesó por la pintura, por la arquitectura, y también por la música. Tocaba con gran fortuna el piano, el órgano y el armonium, por lo que llegó a ser, incluso, crítico musical. Siempre estuvo al corriente de la evolución de los estilos artísticos, un interés que tiene repercusión en su narrativa.

Desde niño Galdós tuvo vocación de artista en el sentido usual de la palabra, porque sólo dibujando desde pequeño se puede tener la maestría que admiramos en los apuntes de mayor, y que tanto entusiasmaba a Pereda. Su gusto por el dibujo, cultivado en serio, es inseparable de su vocación de creador de personajes. Galdós es, en sí mismo, un visual y lo sería con plenitud de no haber sido atemperada esa visualidad por un gusto y una formación paralela en el mundo de la música (Sopeña, 1970: 21-22).

De todas las influencias que se pueden rastrear en la obra de Galdós la más sugestiva, e importante, es la de Cervantes. En sus novelas, Galdós sigue, en lo esencial, la fórmula de la novela realista inventada por Cervantes y practicada, posteriormente, con extremo rigor, por Flaubert, es decir, ver por fuera, como espectáculo y sentir por dentro de los personajes o, como el propio Galdós dijo en un artículo de 1886: "sentir y observar. Estas dos aptitudes hacen al novelista" (Sánchez Barbudo, 1980: 24). Esta es su concepción, pero Galdós nunca expresó en forma sistemática una teoría acerca de la novela, aunque podemos conocer algunas de sus ideas fundamentales en su concepción de novelar a través de sus ensayos, *Observaciones sobre la novela española contemporánea en España*, de 1870 y su *Discurso* de recepción en la Real Academia Española, del año 1897. En el primero de ellos ya se encuentran definidos los principios del credo que lo había de guiar a través de su extensa producción. Para él lo esencial es la creación de una novela nacional de

caracteres, basada en la pura observación, la cual había de sustituir a la novela convencional que estaba prevaleciendo en España a impulsos de influencias extranjeras. Además, como sabemos, esta futura novela nacional debería apoyarse en la recién formada clase media como material directo para sus elaboraciones artísticas. A este respecto el novelista canario afirma:

La sociedad actual, representada en la clase media, aparte de los elementos artísticos que necesariamente ofrecen siempre lo inmutable del corazón humano y los ordinarios sucesos de la vida, tiene también en el momento actual y según la especial manera de ser con que la conocemos, grandes condiciones de originalidad, de colorido, de forma (Correa, 1964: 99).

De estas observaciones se puede desprender lo que Galdós considera como un ideal para su obra, es decir, la creación de una novela de caracteres basada en la observación directa, llamada por el autor "novela moderna de costumbres", y cuyo radio de acción ha de ser la clase media española. De esta declaración del novelista se pueden destacar tres aspectos:

a) La novela ha de ser de caracteres, b) ha de basarse en la observación y mantenerse fiel a la realidad, c) el tema de la novela debe ser la clase media española.

En el segundo ensayo escrito por Galdós, después de haber creado las más importantes obras de su producción, el autor revierte a estos mismos postulados, pero ahora escoge como tema *La sociedad española como materia novelable*. El novelista renuncia a hacer un estudio de la novela como arte propiamente dicho, se desentiende de la imagen representada por el artista y se detiene a analizar lo que él considera que es la materia de lo novelable. Sus observaciones tienen una gran importancia en el aspecto teórico ya que constituyen una especie de norma para juzgar su obra creada. El novelista se refiere al hecho de que la sociedad va a ser el modelo de su obra y, además, adquiere una doble función: como público lector y como juez que juzga la imagen que tiene ante sus ojos. Este público asume otra función, la de autor que engendra las obras que él mismo lee suplantando la obra del artista. No obstante, ese autor supremo que origina sus propias obras, sólo puede leerlas después de que la materia prima ha sufrido una transmutación adecuada en las manos del artista. De esta manera, si éste aparece como un simple intermediario, no por eso queda menoscabada su presencia indiscutible que da forma a sus creaciones. Lo que se desprende de esta paradoja es la necesidad del novelista de mantenerse fiel al procedimiento de observación directa sobre la sociedad que lo rodea. Este postulado del autor tiene un gran valor como declaración de principios en su concepción de novelar (Correa, 1964: 100-101).

El Realismo de Galdós es de la gama más amplia entre los cultivadores de la tendencia realista progresista. Si otros novelistas brillaban en la descripción de ambientes (como Pereda), o en el análisis psicológico (caso de Valera), se puede afirmar que Galdós es el novelista integral. El escritor canario se revela como un minucioso pintor de ambientes y cuida en sumo la documentación sobre escenarios, costumbres y gentes. Sus penetrantes dotes de observación le hacen encontrar todos los rasgos que compondrán una atmósfera. Las calles y las plazas de Madrid, los interiores de las casas burguesas, o humildes, los comercios, las oficinas, aparecen evocados en sus obras de manera imborrable. Es tal la variedad que nos ha dejado un fresco inolvidable, y muy amplio, de la sociedad de su tiempo, aunque con predominio de la mesocracia (Lázaro Carreter, 1991: 310).

Las técnicas empleadas por Balzac, o Flaubert, les llevaron a una mayor preocupación por la documentación previa a la realización de la novela. Galdós era sumamente escrupuloso en la recopilación de datos, en la observación de los ambientes y a ello se debe esa impresión de vida que emana de sus novelas. Sabemos que el novelista canario se encontraba mucho más cerca de la clase media, pero el pueblo llano también aparece en sus novelas y es imposible reflejar con tal Realismo esos ambientes si no acudió a conocerlos y a documentarse de primera mano.

Por otro lado, nuestro autor es "un realista de las almas" y sus personajes poseen una verdad que sólo puede conferir una aguda intuición del corazón humano y una infrecuente capacidad de comprensión. La pintura de caracteres que lleva a cabo se basa en la admirable técnica del retrato -de la que ya hablaremos en el apartado referido a la visualización de los personajes- a base de pinceladas sueltas sobre los rasgos físicos o morales, la indumentaria, los gestos. Pero sobre todo, el maestro canario domina el arte de caracterizar a sus personajes por su lenguaje, poniendo en cada uno de ellos rasgos diferenciadores del habla. Se puede afirmar que Galdós es un gran creador de caracteres individuales y de personajes redondos. Él crea criaturas ficticias que evolucionan a lo largo de la novela cuyo carácter no está perfilado desde el principio. Pero el estilo de Galdós no ha sido siempre bien entendido. Valle-Inclán criticó su descuido y ramplonería. Pero hay que insistir en cómo adopta Galdós el lenguaje a la índole de los personajes; es decir, ramplón cuando el personaje lo es, ridículamente engolado, cuando se trata de un pedante; coloquial, tierno, etc; según lo requiera la ocasión. Sin embargo, cuando habla el novelista su estilo es espontáneo, antirretórico, diametralmente opuesto a la hinchazón romántica. En conjunto, se puede decir que su prosa es ágil, de gran expresividad, plagada de rasgos geniales por su capacidad para sugerir. En algunos puntos la técnica y el estilo de Galdós son de una gran modernidad. Hay que destacar su frecuente utilización del monólogo interior, procedimiento (del que se encuentran valiosos ejemplos en *Miau*) que será de los más



característicos de la prosa contemporánea. El monólogo interior cobra una gran importancia en las obras de Galdós en relación a un aspecto visual, que estudiaremos más adelante, y es cómo se visualizan los personajes a sí mismos, ya que mediante este recurso narrativo muestran cómo se ven desde el punto de vista físico y ponen en evidencia qué consideración tienen de sí mismos y que grado de autoestima poseen.

Si como se dijo, el estilo es el hombre, el estilo de Galdós tiene mucho que ver con su carácter. Da la impresión, en muchas ocasiones, de vulgaridad, pero el proceso ocurre a la inversa: Galdós ve, o quiere ver, con ojos vulgares, la razón por la cual mira de este modo debe relacionarse con el rasgo fundamental de su carácter, que es la timidez (Sánchez Barbudo, 1980: 38).

Por otra parte, la intención crítica redondea estos rasgos del Realismo galdosiano, pero, salvo en las obras primerizas, no adopta la forma de "tesis". Un aspecto muy importante de la crítica que ejerce Galdós en sus novelas es que lo hace de modo velado, por medio de referencias visuales, de tal manera que critica obras arquitectónicas, por su mal o gusto o caótica construcción, como medio de vilipendiar la clase social o la institución que la alberga. Por otro lado, también lo hace con la crítica de la escultura religiosa, de muy mal gusto por la representación de Cristos ensangrentados, con lo que llega a vituperar a la iglesia católica.

En sus páginas la vida española del siglo XIX aparece magistralmente descrita en sus obras. A través de las páginas de sus novelas podemos encontrar la burla a las falsas pretensiones, a la vulgaridad, visiones oníricas, inquietantes y la revelación de una sociedad que aún no ha encontrado la manera de acomodarse a las circunstancias de la época. Éstas son las cualidades que unen a Galdós con los grandes narradores del siglo XIX (Earle, 1975: 10). En sus obras la historia y la sociedad española son fenómenos dignos de ser observados, pero esta observación es sólo el punto de partida para los grandes novelistas, un pretexto que les conduce, en su imaginación creadora, hacia las infinitas formas de la verdad artística ideal. La virtud de Galdós ha sido la capacidad de encontrar en la sociedad, y en la historia, los símbolos que incitan una transfiguración de los hechos en nuevas visiones de nuestra humanidad (Earle, 1975: 12).

No cabe duda de que el mundo novelesco creado por Galdós es tan vivo, y tan rico de verdad humana, que el lector se siente inclinado a considerarlo como fragmento de la realidad (Gullón, 1980: 59). Lo que Galdós consigue en sus novelas es ofrecernos un cuadro muy real, la creación de caracteres verdaderamente entrañables, es decir, una gran novela. Con su estilo personal, con esa cercanía del autor con respecto a los personajes, con ese modo de describirlos, la imagen que nos ofrece de la realidad, en la cual él ha ahondado, no parece una imagen única, sino que

parece una realidad fluyente e indeterminada, variable como la vida misma, de tal manera que Galdós relativiza la novela, la humaniza (Sánchez Barbudo, 1980: 25).

## Corpus de novelas escogidas para el tratamiento de lo espacial y lo visual

Para llevar a cabo el estudio de los aspectos espaciales y visuales en Galdós nos centraremos en una serie de novelas pertenecientes, la mayoría de ellas, a la etapa contemporánea -que enumeramos en la bibliografía-, ya que este grupo de novelas suponen la época de madurez y plenitud literaria del autor y es el momento de su producción en el que de sus obras emana una intensa sensación de vida y de autenticidad, lograda, en parte, gracias a la potenciación de los aspectos visuales.

El novelista canario dio la denominación de novelas contemporáneas a un conjunto de veinticuatro de ellas que publicó a partir de 1891. El conjunto es verdaderamente impresionante, por ellas desfila todo el Madrid de su tiempo, es decir, burgueses adinerados, nobles arruinados, burócratas influyentes o cesantes, gentes humildes y míseras. La unidad de este complejo mundo es sorprendente y lo refuerza el hecho de que no pocos personajes aparezcan en varias de las novelas, pero, sobre todo, es la unidad de una época, de un ambiente, de una sociedad. Los personajes de ficción aparecen en un contexto histórico preciso, con referencias puntuales al acontecer político. La mirada de Galdós en estas novelas sigue siendo la de un espíritu progresista profundamente crítico frente al panorama que pinta. Pero las tesis han cedido el puesto a un análisis más objetivo y exacto. El novelista sólo presenta y el lector tiene más margen para sus juicios. La ironía galdosiana envuelve a personajes mediocres, desnudándolos ante nosotros (Lázaro Carreter, 1991: 311).

No obstante, también prestaremos atención a otras novelas que, sin pertenecer a esta etapa, muestran un gran interés, como es el caso de *Marianela* (1878), que no es la mejor de sus obras, ni la más perfecta, pero tiene la importancia de que en ella se comienzan a atisbar rasgos propios del Naturalismo que aparecerán, de modo decidido, en la novela iniciadora la etapa contemporánea: *La desheredada*.

En *Marianela* cobra gran importancia el paisaje y también destaca por el tratamiento artístico del físico de los personajes. Esta obra supone un intermedio musical engarzado entre *Gloria* y *La familia de León Roch*. Montesinos afirmó que esta novelita fue labor de muy poco tiempo, fruto de una prodigiosa improvisación. Discurre en dos direcciones: por un lado el idilio entre Nela y Pablo y, por otra, el problema social bifurcado en la vida del proletariado y la actitud de los ricos ante la miseria. El espacio es uno de los aspectos más interesantes a estudiar en la novela ya que existen en ella tres tipos de espacios. Frente al espacio idealizado de *Locus*

*Amoenus* del capítulo séptimo, el paisaje cobra un sentido profundamente dramático cuando se sitúa en el ámbito de las minas. Como complemento aparece un paisaje surreal, lleno de elementos oníricos al principio de la novela. Algunos elementos del paisaje no se hallan ausentes de simbolismo. La Terrible asemeja los restos de naufragio del dolor humano. La Trascava se presenta como poseedora de una fuerza telúrica de autodestrucción. También existe una oposición entre la agricultura, que representa el pasado, y la industria, que supone el presente; ambos son elementos configuradores de la totalidad del mundo novelesco (Izquierdo, 1983: 203-204).

Esta obra también presenta un gran interés, ya que es de las pocas novelas de Galdós que presenta espacios exteriores paisajísticos, puesto que en un capítulo se recrea un ambiente de paisaje idealizado que recuerda a las *Églogas* de Garcilaso. Es interesante el enorme contraste que existe entre el interior y el exterior, ya que el espacio exterior por el que transitan Marianela y Pablo significa libertad, y estimula los sentidos y la sensibilidad, todo lo contrario al ambiente opresor de la casa de la Señana donde vive Marianela acogida y en el que las personas son consideradas como máquinas de trabajo, sin ninguna consideración, y donde hay sitio para todo tipo de cachivaches, excepto para la Nela. No obstante, la casa de la familia Penáguilas, por su parte, rezuma humanidad debido al carácter de las personas que la habitan.

Asimismo, desde el punto de vista del tratamiento visual de los personajes es una de las novelas más interesantes porque se lleva a cabo su representación recordando obras de arte. En esta novela se critica duramente el mundo del campo y, en este sentido, a determinadas personas que se han embrutecido en el ambiente de las minas. Por ello, para definir el aspecto robusto de las hijas de la Señana se recurre a la arquitectura griega, ya que son tan fuertes que parecen cariátides capaces de soportar una estructura adintelada, con lo que, de esta manera, también se llega a la caricatura por medio del recurso de la cosificación. Igualmente, se recurre a la cosificación para referirse a Tanasio, otro hijo de la Señana, que se ha convertido en la herramienta más grosera, incapaz de pensar, de tener ideas o juicio propio porque toda su vida se ha desarrollado en el ambiente de trabajo de las minas. Por el lado contrario, tiene lugar la representación de la belleza de Florentina y Pablo recordando obras de arte de reconocimiento universal. De tal manera que la prima del ciego presenta tal hermosura que recuerda a las bellas composiciones de vírgenes de los más grandes pintores, mientras que el rostro de Pablo es relacionado con el arte de la escultura. Esta relación de rostros con obras de arte supone una idealización debido a la belleza espiritual de los personajes que encuentra su correlato externo en la hermosura física.

*La desheredada* (1881) abre una nueva etapa en el modo de novelar de Galdós, es la que inicia la época contemporánea, en la que centraremos nuestro

estudio de los aspectos espaciales y visuales. En el año 1881 se puede señalar el momento en que el arte novelístico de Galdós alcanza la plena madurez. Desde entonces sus narraciones lograrán el grado de plenitud, de penetración en el mundo y de verdad total propia de sus obras; en un periodo de quince años el maestro escribirá diez o doce grandes novelas. La nueva manera de novelar, que se abre en esta etapa, consiste en abandonar el discurso ideologizado y moralizador, propio de la novela de tesis, para mostrar ahora la realidad contemporánea con mayor amplitud de miras, con una más ambiciosa gama de significaciones. Para ello, a partir de esta novela, empieza a hacer uso del humor y de la ironía, como formas de distanciarse de sus personajes, de sus peripecias, y de su destino (Caudet, 1992: 18).

La significación de lo visual en esta novela viene dada porque presenta una gran importancia el estudio psicológico del personaje protagonista, clasificable dentro de los personajes redondos, ya que es un personaje complejo debido a que vamos conociendo su carácter y su modo de actuar a lo largo de la novela. Dentro de este estudio que se lleva a cabo interesa cómo se caracteriza por entregarse a la ensoñación y a la evocación de la vida de noble que la gustaría tener. Por otro lado, también destaca la crítica de arte, sobre todo, en relación con la Casa de Aransis, una mansión del siglo XVII, una época denostada por Galdós. Asimismo, se critica, por medio de los personajes, las pinturas y posesiones de los nobles, ya que, a veces, están colocadas con mal gusto, con mezcla de géneros, y los retratos de los antepasados demuestran que la nobleza basa todo su orgullo en elementos puramente externos, superficiales, como el bastón de mando.

Desde el punto de vista del espacio vamos a poder ver cómo se contrapone el tratamiento del espacio interior con el exterior. El primero recibe una valoración muy negativa sobre todo cuando se refiere a los ámbitos de trabajo donde trabaja Mariano Pecado, como la fábrica o la litografía de Juan Bou, ya que son concebidos como espacios tristes, de explotación. Por otro lado, destaca la Casa de Aransis donde se representan escenas icónicas, de contenido simbólico. En el lado opuesto, el espacio de la ciudad de Madrid recibe una valoración muy positiva porque incita al regocijo y a la alegría, sobre todo los domingos por la mañana, pero también se trata de una ciudad que, con sus tiendas y escaparates, incita al consumo, a veces desbordado, en una sociedad que, cada vez más, se parece a la actual.

*El amigo Manso* (1882) se presenta como el contrapunto de *La desheredada* porque Galdós penetra en la novela idealista. En esta obra el parentesco de Máximo Manso con Augusto Pérez, de *Niebla* es bien patente. Galdós, como Unamuno, presenta una serie de equívocos entre la realidad y la ficción.

Desde el punto de vista del tratamiento del espacio veremos cómo el interior de las casas habla del modo de vida de los personajes, de sus miserias, de sus

carencias, del modo de transcurrir su vida diaria, aunque el espacio interior de los hogares también recibe la valoración positiva de que es donde tienen lugar escenas divertidas, a veces alocadas, sobre todo en una escena que representa una disparatada comida de la familia de Manso, que es deudora de un conocido artículo de Larra titulado "El castellano".

Desde el punto de vista visual, interesa la descripción de los personajes y, para ello, se incide en los aspectos más negativos y degradantes de los mismos llegando, incluso, a la animalización que, como veremos, es una vertiente de la caricatura, ya que las amas de cría son consideradas como vacas humanas que no hablan, sino que emiten graznidos.

*El doctor Centeno* (1883) ha sido incluido dentro de la fase naturalista, junto con *La desheredada*, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. A la vez, forma parte de las consideradas novelas de la "locura crematística", según definición de Montesinos, debido a la actitud poco responsable del protagonista hacia el dinero. Pero esta "locura" de los personajes se convierte en una excusa para desvelar los falsos valores de la sociedad. Galdós nos presenta personajes poseídos de locuras quijotescas, de esta manera pone de relieve la necesidad de llenar nuestras existencias con valores auténticos (Caudet, 1992: 26). Alejandro Miquis, protagonista de la obra junto con Felipe Centeno, llena su vida con el entusiasmo por el teatro y con el amor por una mujer, La Tal, representación de la Carniola que es la protagonista de su último drama, modelo de belleza arrogante.

Uno de los puntos más debatidos por la crítica es el de la agrupación de las novelas *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* en una trilogía que constituye un ciclo novelesco corroborado por la sucesión temporal de la fábula y el trasiego de los personajes. Galdós aprendió de Honoré Balzac el original recurso de utilizar en varias novelas la misma nómina de personajes. Se trata de un método que reaparecerá en el siglo XX en el universo novelesco de Gabriel García Márquez con la mención de varios personajes en sus obras, como la Mamá Grande, Cándida Eréndida o el Coronel Aureliano Buendía. Esa migración permanente establece una red de ficción continua que actúa como sugestivo reclamo de unas novelas en otras y como certificación mutua de veracidad. Mediante tal procedimiento el personaje parece automatizarse poderosamente, adquirir peso específico y cuerpo exento, a la vez que la narración semeja dilatarse y navegar por una realidad tan amplia, compleja e inabarcable como la propia vida (Mainer, 2002: 12). De todas las novelas de Galdós es la que presenta mayores reminiscencias autobiográficas porque son evidentes los paralelismos entre Alejandro Miquis y el joven Galdós. Autor y personaje tienen en común la idéntica pasión por el teatro y por la literatura, lo que les llevó a ambos a abandonar las aulas

universitarias<sup>3</sup> (Caudet, 1992: 28). Se trata de una de las mejores novelas de Galdós y quizá ésta sea la que presente mayor variedad desde el punto de vista del tratamiento de lo visual. Pero, sobre todo, importa cómo en esta novela existe una dura crítica del mundo del teatro en el que pretende triunfar el protagonista, Alejandro Miquis -hermano del médico Augusto Miquis que aparece en *La desheredada*, en *El amigo Manso* y en *Tristana*- que quiere estrenar su drama *El grande Osuna*, de claras reminiscencias románticas, pero se ve sometido a todos los convencionalismos propios del mundo de teatro, es decir, acortar la obra, reducir el número de actos y suprimir un determinado número de personajes que no son relevantes<sup>4</sup> (Caudet, 1988: 280).

Si existe una obra con la que se pueda relacionar esta novela es con *El Quijote* debido a la locura del protagonista. Alejandro Miquis es un personaje completamente quijotesco, para él su quimera es la de convertirse en autor teatral y en ello es apoyado por su inseparable criadito, Celipín, que le sigue en sus andanzas, le apoya en la fantasía de ser autor dramático y se conmueve con las lecturas de sus obras, de la misma manera que Sancho sigue a don Quijote porque también empieza a creer en sus fantasías y tiene la esperanza de que va a conseguir una ínsula. La diferencia estriba en que, mientras que en la gran novela se narran las andanzas de don Quijote y Sancho por la Mancha, en este caso el escenario es Madrid como testigo de las correrías de los protagonistas. Desde el punto de vista del espacio cobra gran importancia la gran ciudad que invita a la vida libre despreocupada, desinhibida. Por otro lado, dentro del espacio interior destaca el tratamiento tan negativo del espacio de la escuela donde ejerce su labor educativa el cura Pedro Polo, que no tiene ninguna vocación, maltrata a los alumnos y no sabe enseñar, todo ello se presenta como crítica del sistema educativo de la época. Por otra parte, destaca en la novela la pensión de doña Virginia en la que tienen lugares divertidas escenas costumbristas.

*Tormento y La de Bringas* (1884) son dos partes independientes de una novela. En la primera el aspecto visual más destacado es la representación del físico de los personajes, como Amparo y Refugio Emperador, que aparece delineado mediante la referencia de un determinado tipo de composiciones literarias, como odas o anacreónticas; con lo que se trata de una definición del físico de modo muy impreciso. Por otro lado, en esta novela se hace mención, por primera vez, a la pasión de Rosalía Bringas por acudir al teatro como un medio de poder lucirse, un aspecto muy importante que trataremos cuando estudiemos el espacio del teatro.

---

<sup>3</sup> Galdós en *Memorias de un desmemoriado* recuerda que sus padre le "mandaron Madrid a estudiar Derecho, y viene a esta corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía..." (Caudet, 1992: 28).

<sup>4</sup> Por otro lado, es importante en esta novela la valoración positiva que se ejerce de determinadas obras literarias, al margen del teatro, como *La Biblia*, o las novelas de Balzac. Alejandro Miquis y el propio Galdós tienen en común el compartir los mismos ídolos: Balzac, Víctor Hugo, Schiller, Paul de Dock y Pigault Lebrun; pero sobre todos ellos, Cervantes. Alejandro Miquis será la encarnación decimonómica de Alonso Quijano ya que a ambos las lecturas les han enloquecido (Caudet, 1988: 280).

En *La de Bringas* (1884) resalta la capacidad para objetivar el mundo y ver a los personajes como entidades independientes, que viven su vida y no son el reflejo de deseos, logros y frustraciones del autor, como sí sucedía en otras novelas como *El amigo Manso* y *El doctor Centeno* (Gullón, 1987: 75).

Desde el punto de vista visual, esta obra cobra una gran importancia porque en ella se relaciona el físico los personajes con obras pertenecientes al arte clásico universal. El aspecto de Rosalía queda perfilado al evocar los sensuales cuerpos de las ninfas de Rubens, y el de Manuel Pez al recordar las clásicas y delicadas composiciones de santos del pintor sevillano Murillo. También cobra gran importancia cómo Galdós coloca a los personajes bajo estructuras arquitectónicas de un modo parecido a como lo hicieron grandes pintores, como Poussin o Veronés, con lo que es una manera de componer cuadros con los propios personajes, un rasgo muy original en el tratamiento de lo visual. Por otro lado, ésta es la novela del Palacio Real, que se erige en protagonista implícito. Su imponente mole supone una referencialidad material que aporta Realismo y contingencia a la historia narrada. Lo más importante de la mención del imponente monumento es que al aludir a su irregularidad, y a su incompreensión geométrica, es una manera de llevar a cabo una crítica velada de la institución de la monarquía.

También, debido a la presencia del Palacio Real, cobra importancia la mención de las pinturas que decoran el mismo, pero sobre todo destaca la representación de las pinturas de los techos focalizados desde el punto de vista de los personajes, según el cual, desde lo alto de una escalera, se ven pinturas enormes, a la vez que diminutos los adornos de una alfombra.

En *Fortunata y Jacinta* (1886 y 1887) el ambiente es auténtico y el pulso de la ciudad se manifiesta en mil pormenores En el momento de su aparición esta obra fue conceptuada como plena, profunda, maestra, pero demasiado larga. Esta novela presenta una dimensión socio-histórica, en la medida en la que se encuentra estructurada en torno a los acontecimientos más relevantes de los años 1869-1875, pero, a la vez, es una reflexión sobre la naturaleza espiritual del ser humano (Gullón. 1987: 81).

La novela nos cuenta la historia de dos mujeres casadas, o malcasadas. Es la historia de dos matrimonios, pero también la de la maternidad de dos mujeres, la una fértil y la otra estéril, también se puede considerar la historia del hombre y de la mujer o, incluso, la de dos mujeres escrita por un hombre. El primer matrimonio es el de Jacinta con Juanito Santa Cruz que nace de un medio comerciante y burgués de clase media alta; y el segundo el de Fortunata y Maximiliano Rubín, que se sitúa en la clase de pequeños comerciantes, aunque también burguesa. El elemento foráneo en este doble par es representado por Fortunata, una joven de orígenes bajos. Una

interpretación socio histórica de esta novela es válida, pero también una interpretación basada en la maternidad y en la representación de la feminidad, ya que uno de los ejes alrededor de los cuales gira la narración es el del hijo: un hijo frustrado de la estéril Jacinta y uno real de la adúltera Fortunata (M. Vilarós, 1995: 9, 25).

Caracteriza a esta novela la sensibilidad con la que capta el mundo y su capacidad para registrar los comportamientos del ser humano. Por ello, en esta obra destacan todos los aspectos visuales que se puedan estudiar, pero resultan muy significativos los referidos a imágenes mentales que son muestra del mundo de preocupaciones y frustraciones de los dos personajes femeninos principales. Sobre todo destacan los sueños.

En la dimensión espacial cobra importancia el espacio interior del convento de la Micaelas, en el que doña Lupe pretende llevar a cabo la regeneración de Fortunata. Se presenta como la máxima expresión de un ámbito opresor que se opone a la libertad del espacio exterior y donde la pretendida educación no es más que una manifestación de las pretensiones de represión y de dominio de las religiosas, ya que, más que educar a las mujeres descarriadas, lo que hacen es quitarlas su espontaneidad natural y su personalidad. En cuanto al espacio exterior cobra gran importancia la representación de la calle de Toledo en su aspecto más pintoresco con el que Galdós compone un bello cuadro de carácter costumbrista, a modo de escena que no evoluciona, pero que capta toda la vivacidad y la alegría de la ciudad.

*Miau* (1888) se podría relacionar, dentro de la literatura española, con la obra de teatro *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, en la que se recurre a la animalización de una manera decidida y abierta como modo de crítica de la sociedad y del ser humano. Ésta es la novela en la que la caricatura ocupa un lugar más relevante por vía de la animalización, que ya aparece desde el mismo título referido a la fisonomía anodina de las tres mujeres protagonistas de la historia. Como veremos, varios recursos presentan la ironía del autor y un tratamiento distanciado de los personajes. Otro aspecto visual de gran importancia es el de las imágenes mentales referidas a sueños, como el inquietante sueño de Víctor Cadalso, con un carácter profundamente onírico y con objetos que desafían todas las leyes de la Lógica. Pero los más importantes son aquéllos en los que Luisito Cadalso ve la figura de Dios como un señor mendigo y bonachón con el que analiza la realidad que le rodea y que le anticipará que su abuelo jamás logrará colocarse. Estos sueños son un elemento onírico que contribuye a la visión laberíntica de una sociedad controlada, aparentemente, por fuerzas misteriosas (Sinnigen; 1988:302). Desde el punto de vista del espacio cobra gran importancia cómo el reflejo del interior de las casas supone un manifiesto del modo de vida de la clase media de la época, en muchas



ocasiones llena de necesidades. También cobra gran importancia el Teatro Real, que es donde surge el mote de las "mias", como espacio compartido por todas las clases sociales junto con los mismos monarcas.

*Torquemada en la hoguera* (1889): es la única novela corta de Galdós y, según Gullón, es perfecta<sup>5</sup>. Podría servir, incluso, como modelo del género, porque en la peripecia y en la evolución de costumbres, tan apresuradamente realizadas, está claro el personaje en su razón de ser<sup>6</sup>. *Torquemada* ocupa un lugar destacado en la galería de personajes galdosianos. En cierto modo, viene a ser como símbolo y caricatura, a la vez, del afán de lucro de la burguesía que crece en la época. Pero también es un personaje con rasgos particulares, dentro de una larga tradición del tipo del avaro (Plauto, Molière....). Es un personaje que ya había sido esbozado con trazos magistrales en *Fortunata y Jacinta*. Es de origen humilde, y sin entrañas, y representa el prototipo de la casta de prestamistas que se fueron convirtiendo en prósperos banqueros (Lázaro Carreter, 1991:323).

A pesar de su brevedad esta novela presenta aspectos espaciales y visuales muy interesantes. El autor recurre a la iconografía religiosa para definir el físico de determinados personajes, un venerable mendigo es relacionado con las imágenes de San José, que aparecen en algunas estampas, e Isidora Rufete es representada recordando las imágenes de María Magdalena. Sobre todo, merece especial mención la relación de personajes con obras de arte de gran reconocimiento universal, como es el caso de don Bailón relacionado con la Sibila Cumana de Miguel Ángel. También es muy importante la aparición de la vida pobre y bohemia del artista y de los componentes típicos de un estudio artístico, como lienzos o bocetos de cuadros, colgados, en el suelo o a medio hacer, por lo que supone la incorporación de pinturas a la narración que aportan realismo y que sirven para recrear el ambiente bohemio en el que vivía un artista de la época.

Desde el punto de vista del tratamiento espacial destacan cómo se contraponen el espacio interior y el exterior. El primero se presenta como altamente opresor, ya que es donde el usurero ve cómo se consume la vida de su hijo, mientras que el espacio de la calle, o de otras casas, todo el exterior, es donde puede regenerarse aplicando la generosidad con los demás.

Otra novela de gran interés para el tratamiento de lo visual, fuera ya de la etapa contemporánea, es *Tristana* (1892). En esta novela es muy importante destacar

---

<sup>5</sup> El primer volumen de *Torquemada en la hoguera* se publicó en 1889 y la continuación, los otros tres, de 1896 a 1895. Gullón, al observar que el primer volumen es una novela corta concentrada en un solo incidente, que tiene un tempo rápido y que fue escrita en muy pocos días, dice muy acertadamente que es como si a Galdós le hubiera urgido poner por escrito la narración de un episodio cuyos pormenores le impresionaron y temiera que el tiempo los borrara (Gullón, 1985: 96-99).

<sup>6</sup> Entre 1893 y 1895 Galdós compondrá otras tres novelas, largas con el mismo protagonista. *Torquemada en la Cruz*, presidida por la hermana. *Torquemada en el Purgatorio* cuenta los gastos de la familia, dirigida en realidad por Cruz, lo que no impide que siga su ascensión y *Torquemada y San Pedro*.

la actitud que los personajes sienten hacia el arte, que llega a ser muy diferente en unos y otros. Para Tristana supone un medio de independencia económica a la vez que una manera de conocer habilidades desconocidas y nunca sospechadas, mientras que para Horacio es la verdadera vocación de toda su vida, aunque no logra destacar en el mundo de la pintura, a pesar de sus múltiples esfuerzos en el estudio del dibujo. En los aspectos visuales hay que resaltar las bellas descripciones, puntuales y minuciosas, de los protagonistas principales, Tristana y Horacio, además de que la figura de este último es relacionada con el cuadro de *Las lanzas*, de Velázquez, y su porte gallardo recuerda al de los personajes de las comedias de capa y espada de nuestro teatro áureo.

Desde el punto de vista del espacio es destacable que se trata de una de las pocas novelas en las que aparece el paisaje. El autor, al referirse al cultivo del arte de Horacio, elabora cuadros paisajísticos de gran belleza por medio de la palabra con los que se pone de manifiesto cómo la belleza de la naturaleza motiva a la creación.

En la narrativa actual algunos autores han potenciado la visualidad cuando han querido destacar determinados aspectos relacionados con los personajes, o con el ambiente. Este fenómeno tiene lugar porque toda literatura realista -entendiendo ahora el término en sentido amplio- necesita los aspectos visuales, en mayor o menor medida, para potenciar ese efecto de realidad que se pretende conseguir. En el siglo XX no se da ningún autor que se recree en los aspectos visuales de una manera tan decidida, ni magistral, como en Galdós, sino que aparecerán más unos u otros en función de los intereses del autor y según el tipo de novela que se trate. Para analizarlo nos fijaremos en una serie de autores y novelas de las que se pueden destacar determinados aspectos espaciales y visuales.

Una obra muy interesante es *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz -Mas. Cada uno de los capítulos de esta novela se centra en una época de nuestra historia, partiendo desde el Siglo de Oro hasta los años cincuenta del siglo XX. En cada capítulo la autora refleja con maestría el modo de escribir característico de cada época de la literatura, por lo que se ha llegado a decir que esta novela es un puro ejercicio de estilo. De todos los capítulos destaca el titulado "El indio", ya que en él, de modo deliberado, imita el modo de escritura propio de la literatura realista y, en concreto, de Galdós; de hecho, el inicio supone una paráfrasis del comienzo de *Misericordia*, una de sus novelas más importantes. Además en esta novela interesa el cuadro que sirve de hilo conductor a través de cada capítulo en el que se recrea el estilo literario de todas las épocas de la literatura española- moderna y contemporánea-. Por medio de la descripción del lienzo la autora compone una obra de arte nueva, pero a la vez recordando el estilo de uno de los más grandes pintores de todos los tiempos:

Velázquez. Otra novela muy interesante de esta autora es *Una ciudad llamada Eugenio*, donde la narradora nos cuenta sus vivencias en Oregón, como profesora universitaria. Con la sencillez que la caracteriza, Díaz-Mas sabe captar y transmitir el latido humano de un ambiente muy diferente al nuestro que ella sabe reflejar con ironía y sentido del humor. Esta narración refleja tipos humanos, sin individualizar, pero característicos de determinados ambientes; así destaca la descripción de la vestimenta de los jóvenes del campus de la Universidad, así como de determinados tipos que pretenden imitar a los vaqueros de los anuncios de cigarrillos y de refrescos.

La narrativa de Juan José Millás se presta muy bien para estudiar aspectos visuales que tienen que ver con los personajes, ya que éstos son un componente esencial de su mundo novelesco. A pesar de su estilo sumamente sencillo, de lo que no cabe duda es que en sus novelas los personajes ocultan un mundo interior muy complicado y profundo, por lo que cualquier recurso es de importancia para poder desentrañar su personalidad. La gran mayoría de ellos se caracterizan porque se encuentran profundamente frustrados y porque viven una realidad que no es la que quisieran. Eso es lo que les sucede a los protagonistas de *Papel mojado*, *El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto* y *Laura y Julio*, novelas caracterizadas por el profundo estudio psicológico que el narrador realiza de sus personalidades de ficción. Por ello es muy importante todo lo referido a ellos, como su atuendo, con el que pretenden aparentar un modo de vida que no llevan, sus expresiones, sus miradas, ya que a veces intentan ocultar sus más íntimos sentimientos y, sobre todo, cómo se ven a sí mismos debido a la falta de autoestima que, a veces, les caracteriza. Lo más interesante de la narrativa de Millás es el espacio que se encuentra cargado de significado; por ejemplo, en *La soledad era esto* los muebles son una completa expresión del estado de ánimo de la protagonista, de sus frustraciones y de sus miedos.

Otro autor cuya obra se presta al estudio de lo visual es el escritor vallisoletano Alejandro Cuevas. Su estilo es sencillo y de carácter inmediato, pero ante todo, le caracteriza su inconformismo con la sociedad y el malestar que siente hacia la maldad y la mezquindad innatas en el género humano. Debido a esa sencillez de estilo, y a ese inconformismo con la sociedad, se puede afirmar que este autor es muy apto para un público adolescente o, al menos, para jóvenes inconformistas que se plantean lo ridículo de la sociedad y de los convencionalismos que la informan, además de que toman a su edad una amarga conciencia de la insoportable vacuidad e hipocresía de la humanidad. Debido a ello, en su obra destaca el tratamiento de los personajes de un modo negativo, que llega a la caricatura. Así sucede en *Comida para perros*, una obra muy apropiada para el estudio de lo visual, y es una de las más importantes que vamos a estudiar. No cabe duda de que, en ella, sobresale ese humor ácido, marca

inconfundible del estilo del autor. El tratamiento de los personajes adquiere un modo despectivo y grotesco, sobre todo de los locos del manicomio, ya que de la misma manera que hace Galdós, la descripción física es la antesala de la caracterización moral. Es importante, también, la presencia de sueños y pesadillas que reflejan la angustia vital que padece el protagonista y narrador de su propia historia, que vive amargado por el mal trato que recibe por parte de sus alumnos. También destaca el tratamiento del espacio, sobre todo del interior, referido a la habitación de la casa - concebido a modo de microcosmos en el que el protagonista se aleja de su familia y de la sociedad a la vez que su cuarto se llena de inmundicia-, y del colegio en el que no soporta a sus compañeros de profesión, ni a sus alumnos, a los que no logra ganárselos. Por el contrario, el espacio interior del manicomio es concebido de modo positivo en cuanto que es donde el amargado profesor se siente integrado en un grupo en el que es aceptado, donde se divierte de verdad, además de que se siente, al menos y por primera vez en la vida, él mismo.

En relación con el tratamiento del espacio, en *Nada*, de Carmen Laforet, aparece una confrontación entre el espacio interior de la casa de la familia de la protagonista -concebida de un modo altamente negativo ya que es el marco de la miseria, rencillas, odios y donde se despiertan viejos rencores- y el espacio exterior de la ciudad de Barcelona.

En *La Colmena*, de Camilo José Cela, el espacio del café está concebido como un lugar en el que se ahogan las frustraciones, por lo que se presenta como un ámbito negativo en contraposición de lo que ocurre en las novelas de Galdós, donde el espacio del café supone un lugar de interacción social, de relación y de aprendizaje por medio de las tertulias. Esta novela también es importante por el tratamiento de los personajes a los cuales se les caracteriza en el aspecto físico, de ellos se presta atención al modo de vestir, para acabar siempre por referirse al aspecto moral, costumbres y hábitos de vida. En ocasiones, la caricatura de los personajes llega a ser verdaderamente despiadada, como sucede en el caso del gitanito y de la uruguaya; así se pone de manifiesto cómo el tratamiento de los personajes por parte del narrador puede llegar a ser implacable y despiadado.

En la narrativa de Delibes cobra una gran importancia el tratamiento del paisaje, debido a esa concepción tan positiva del mundo rural que se aprecia en la obra del maestro vallisoletano. Una de las novelas en las que el espacio exterior del paisaje cobra gran importancia es *El Camino*, donde el mundo rural se opone al de la ciudad, que no aparece físicamente, pero que es un espacio que permanece implícito, como oposición al mundo del campo que recibe la mejor valoración, incluso con todos los defectos y virtudes. *Señora de rojo sobre fondo gris* permite un estudio de lo visual debido a la presencia del cuadro que da título obra, el cual no sólo cobra un

gran valor sentimental para el narrador, sino que, además, es descrito en cuanto a volúmenes, colores y formas, por lo que supone una clara incorporación de una obra de arte plástica en un texto narrativo. Otra obra que remite a la creación artística es *El loco*, una novela corta, casi un cuento, que no es la más conocida de Delibes, pero de gran calidad e interés. En ella destaca cómo el arte puede servir para colmar los deseos de alguna gente que se siente frustrada. En esta novela destaca la presencia del retrato imaginario que el pintor Lenoir ha de realizar de Robinet, un trastornado personaje que sueña con alcanzar la inmortalidad, del que también se lleva a cabo una descripción caricaturesca. Además, también destaca la presencia de algunos sueños que se encuentran en perfecta consonancia con las preocupaciones, obsesiones y vivencias diarias del personaje protagonista. Otro aspecto es cómo el espacio interior de la oficina cobra una valoración altamente positiva, ya que es presentada como un ámbito acogedor en el que el protagonista se encuentra a gusto en su rincón; no obstante esto no es lo normal en muchas obras literarias, y menos en Galdós en cuyas novelas el espacio del trabajo recibe una valoración muy negativa, como se aprecia en *Marianela* o *La desheredada*.

En este sentido la bella novela social *La Venus mecánica* muestra cómo en el siglo el espacio de las minas aún sigue presentando una valoración altamente negativa, como un ámbito de opresión del proletariado.

Desde el punto de vista de la aparición de obras de arte destaca *El mercenario del Dux*, del vallisoletano Vicente Álvarez, cuya trama se desarrolla en la Ciudad Eterna, que es descrita en todo su alegre bullicio y algarabía del siglo XVIII en consonancia con esa concepción tan positiva del espacio exterior que suele aparecer en literatura. En ella destaca la alusión de palacios y a las técnicas artísticas y el modo de trabajo de los pintores de la época que trabajaban como mecenas de aristócratas a cuyas órdenes se veían sometidos a la hora de componer obras de arte.

Si nos podemos permitir un acercamiento a la novela hispanoamericana, no cabe duda que de que *Cien años de Soledad*, del genial escritor Gabriel García Márquez, es la gran novela del siglo XX, representante del Realismo mágico, por ello cobran gran importancia las imágenes referidas a sueños y, también, a alucinaciones. Otra gran obra del nobel colombiano es *Crónica de una muerte anunciada*, en la cual el espacio exterior es concebido de una manera muy negativa, en contra de lo que suele ser normal en muchas obras literarias, ya que en la plaza del pueblo es donde se lleva a cabo el asesinato del guapo árabe, un marco en el que se demuestra como el asesinato de un hombre puede llegar a convertirse en un auténtico espectáculo.

La genial novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, no sólo supone un hito en la historia de la literatura por su singular narración, sino que también se muestra sumamente interesante para el estudio del espacio exterior concebido en un sentido

muy negativo, ya que Comala es un pueblo de muertos en el que los fantasmas se relacionan con los vivos en un espacio inquietante y opresor.

La narrativa de Borges supone un hito de la literatura universal, pero nosotros nos centraremos en el genial cuento "El milagro secreto", ya que es de gran interés para el estudio de las imágenes mentales de los personajes ya que, en situaciones límite, éstos reproducen en su mente de mil maneras hechos venideros antes de que sean realmente efectivos.

En algunas novelas del siglo XX el tratamiento del espacio exterior remite, sobre todo, al paisaje, ya que la trama de la novela requiere, de modo indispensable, su presencia. Ese es el caso de *La Vorágine*, novela de José Eustasio Rivera, que destaca por la presencia de la selva, no concebida como un bello telón de fondo, sino que se presenta como un espacio hostil, que somete al hombre, lo devora y aniquila. Un tratamiento mucho más positivo recibe la fraga gallega en *El bosque animado*, bella obra de Wenceslao Fernández Flórez, en este caso destaca un espacio paisajístico, amable, que da lugar a la recreación del autor en la descripción de un ambiente característico e inconfundible.

Algunas narraciones cortas son muy interesantes también para llevar a cabo el estudio de aspectos visuales y espaciales. El caso de "Casa tomada", del gran escritor argentino de Julio Cortázar, el espacio de la casa se muestra como representante de las frustraciones padecidas por los personajes que habitan en ella las cuales se liberan por medio de una supuesta toma de la casa, en dos oleadas sucesivas, de menores a mayores consecuencias, que supondrá el abandono forzado del hogar. Se trata de un proceso mental que tiene lugar en la mente de los personajes ya que es el modo de liberarse de la opresión que significa el espacio de la casa con el consiguiente comienzo de una nueva vida para los dos hermanos. En "Omnibús" se aprecia el gran contraste entre el espacio interior y el exterior, ya que en el momento en el que los personajes salen del extraño autobús, en el que han sido observados por todos los pasajeros que además llevaban un ramito de flores, en el ambiente exterior recobran la serenidad y la alegría, después de unos acontecimientos verdaderamente inexplicables y raros.

Una de las obras más interesantes a la que haremos referencia es *El túnel*, del escritor argentino Ernesto Sábato. Es una pequeña obra maestra de la cual destaca cómo la presencia de un cuadro es el desencadenante de una relación amorosa que llegará a ser verdaderamente tormentosa. En cuanto a la mención de obras de arte arquitectónicas recibe una gran importancia *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, ya que en esta novela se describe el ingente palacio rosado que destaca imponente en la ciudadela de La Ferrière, todo un símbolo de poder y de cómo la

arquitectura se puede convertir, en sí misma, en representación de la soberbia y de la codicia.

También nos remitiremos a las bellas novelas líricas *La última niebla* y *La amortajada*, de la genial escritora chilena María Luisa Bombal. En la primera de ellas destaca cómo el personaje femenino se ve a sí misma al advertir ante el espejo cómo el paso del tiempo está haciendo mella en sus facciones, con el tiempo está corriendo de modo parejo a las frustraciones vitales. También interesa el tratamiento del espacio de la ciudad, un espacio esperanzador para la mujer ya que es donde espera reencontrarse con el ser amado después de mucho tiempo sin verlo; no obstante, este ámbito se vuelve hostil cuando comprueba que no es capaz de encontrar la casa en la cual tuvo lugar su encuentro amoroso con su amante, el cual es muy probable que sólo exista en su mente.

A continuación presentamos la relación de obras a las que nos referiremos porque hemos visto cierta relación con los aspectos descubiertos de Galdós.

- Álvarez, Vicente (2003): *El mercenario del Dux*. Madrid, Destino.
- Azcona, Rafael (1957): *El pisito* (Edición de Juan A. Ríos Carratalá). Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2005.
- Azuela, Mariano (1916): *Los de abajo*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Bombal, María Luisa (1948): *La última niebla/La amortajada*. Barcelona, Seix Barral, 2010.
- Borges, Jorge Luis (1944): "El milagro secreto". *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Carpentier, Alejo (1949): *El reino de este mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- Cela, Camilo José (1945): *La Colmena*. (Edición de Raquel Asún). Madrid, Clásicos Castalia, 1990.
- Cortázar, Julio (1951): "Omnibús". *Bestiario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1951): "Casa tomada". *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo* (José Luis de la Fuente y Carmen Casado, editores). Valladolid, Ámbito, 1993.
- Cuevas, Alejandro (1998): *Comida para perros*, Valladolid, Difácil Editores
- Cuevas, Alejandro (2001): *Quemar las naves*, Valladolid, Editorial Multiversa.
- Delibes, Miguel (1991): *Señora de Rojo sobre fondo gris*. Barcelona, Destino, 2004.
- Delibes, Miguel (1950): *El Camino*. Barcelona, Destino, 2003.
- Delibes, Miguel (1971): *La mortaja y cuatro novelas cortas*. Barcelona, Destino, 2004.
- Delibes, Miguel (1985): *El tesoro*. Barcelona, Destino, 2000.
- Díaz Fernández, José (1929): *La venus mecánica*. Barcelona, Laia Literatura, 1982

- Díaz-Mas, Paloma (1992): *Una ciudad llamada Eugenio*. Barcelona, Anagrama.
- Díaz-Mas, Paloma (1992): *El sueño de Venecia*. Barcelona, Anagrama
- Díaz-Mas, Paloma (2001): *El rapto del Santo Grial*. Barcelona, Anagrama.
- Díaz-Mas, Paloma (2005): *Como un libro cerrado*. Barcelona, Anagrama.
- Eustasio Rivera, José (1924): *La vorágine* (Edición de Monserrat Ordóñez), Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2006.
- Fernández Flórez, Wenceslao (1987): *El bosque animado*. Madrid. Anaya, 1987.
- García Márquez, Gabriel (1962): *Los funerales de la Mamá Grande*. Madrid, Ediciones Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid, Biblioteca García Márquez, 2003.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de Soledad* (Introducción Joaquín Marco) Madrid, Austral, 2000.
- Laforet, Carmen (1944): *Nada*. Barcelona, Comunicaciones y Publicaciones, S.A, 2004
- Marsé, Juan (1984): *La ronda del Guinardó*. Barcelona, Editorial Lumen, 2000.
- Martín Gaité, Carmen (1957): *Entre visillos*. Madrid, Destino, 2001.
- Martínez Ruiz, José (1902): *La voluntad*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Millás, Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*. Madrid, Alfaguara Hispánica.
- Millás, Juan José (1983): *Papel mojado*. Madrid, Anaya, 1990.
- Millás, Juan José (1990): *La soledad era esto*. Madrid, Destino.
- Millás, Juan José (2006): *Laura y Julio*. Barcelona, Biblioteca Breve, Seix Barral.
- Roa Bastos, Augusto (1960): *Hijo de hombre*, (Prólogo de Tomás Eloy Martínez). Barcelona, Contemporánea, 2008.
- Rulfo, Juan (1955): *Pedro Páramo*. Madrid, Cátedra, 2008.
- Sábato, Ernesto (1948): *El túnel*. (Ed. de Ángel Leiva). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 2008



## II. Aspectos espaciales en las novelas de Galdós

### 1. El espacio narrativo

Los aspectos espaciales contribuyen a crear una sensación de realidad porque confieren sensación corpórea y tangible a las escenas representadas al encuadrarlas en un marco físico real y en un entorno (abierto o cerrado) que existe y que tiene entidad espacial. Los aspectos visuales contribuyen todos a conferir contingencia real a la novela (la novela realista se manifiesta como una ventana abierta a la realidad) ya sea mediante la descripción pormenorizada de personajes, mediante la mención de obras de arte que sirven de marco al entorno físico, a través del reflejo, por medio de palabras, del movimiento real, o por medio de la plasmación de las imágenes que pasan por la mente de los personajes. La alusión a los espacios, ya sean referidos a entornos paisajísticos, urbanos, interior de las casas o de edificios públicos, otorga a las escenas, y a los personajes que las protagonizan, un entorno físico palpable que provoca que la historia evocada parezca real.

Antes de entrar a analizar el espacio en las novelas de Galdós comenzaremos por unas consideraciones teóricas previas válidas para cualquier ficción narrativa. Conviene recordar que la palabra espacio designamos una realidad que no se concibe como una abstracción, sino que se constituye en una extensión territorial y temporal. Por otra parte, el término *lugar* se refiere a un punto geográfico en el que se sitúan elementos y en el que suceden determinados acontecimientos. Tanto el espacio, como el tiempo, son zonas susceptibles de una indicación concreta, ya que poseen la propiedad de ser medidas.

Cada persona se ha identificado con el espacio en el que ha vivido y lo ha convertido en el centro de su mundo, aunque, por otro lado, no cabe duda de que también se ha evolucionado hacia una perspectiva nueva que ha visto en el espacio tan sólo un elemento topográfico (Zumthor, 1994: 396-397). La vinculación entre el hombre y el espacio ha sido siempre muy estrecha, de hecho, los seres humanos han definido siempre sus relaciones en términos espaciales. En la antigüedad la dimensión espacial se concebía como una zona intermedia entre el cosmos y el caos y en los inicios de la civilización el espacio se encontraba dotado de un fuerte contenido simbólico. En la Edad Media se relacionaba con otras dos nociones: la luz y la armonía, ideas de procedencia neoplatónica. Posteriormente, el espacio se concebirá de una manera mucho más abstracta porque en la época de las conquistas y de los viajes se traduce el ansia de dominar el espacio circundante. Con la llegada del progreso, el

espacio ha sido estudiado por muy diversas disciplinas y ciencias distintas. (Álvarez Méndez, 2002:22-23). Nosotros nos ocuparemos del espacio dentro de la teoría literaria, puesto que la dimensión espacial ha ocupado un lugar destacado en el seno de la imaginación y del genio creador del ser humano (Valles Calatrava, Zorán, 2008, Álvarez Méndez, 2002: 21). En la configuración de escenarios, paisajes y territorios ha sido donde lo literario ha podido poner en evidencia todo su brillo, su potencia, quizá por la evidente disparidad entre los medios empleados y los resultados que, posteriormente, se consiguen (Garrido, 1993). No debemos olvidar que uno de los grandes atractivos de *El Quijote* es, precisamente, el paisaje de la Mancha y que en las novelas contemporáneas de Galdós la ciudad de Madrid es el escenario que hace que la realidad se perciba a modo de un bello cuadro costumbrista. Por otra parte en las novelas de Juan José Millás el atractivo se encuentra en la capital de España, pero como gran urbe cosmopolita.

El espacio entendido como escenario en el que tiene lugar la acción, es una parte fundamental de la estructura narrativa y un elemento dinámico que se encuentra en estrecha relación con el resto de componentes del texto. Es uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa junto con el tiempo, los actantes y las funciones. Toda acción implica personajes, tiempo, y además espacio (Zubiaurre, 2000:20-21). El espacio tiene la capacidad de que llega a posibilitar la concreción del tiempo y ha llegado a convertirse en la base compositiva de un gran número de géneros narrativos.

Desde Aristóteles la teoría literaria ha concebido el espacio literario como marco de la acción en el que se producen los acontecimientos y donde los personajes se encuentran. Este carácter, que ha sido enfatizado en algunos relatos, géneros y estéticas, es el que ha llevado a concepciones tales como "novela urbana/rural", o a distinguir entre tipologías de novelas como "novelas de situaciones" o "de espacio" (Valles Calatrava, 2008: 178).

El texto puede llegar a representar un espacio infinito a través de la referencia, sucesiva o simultánea, de diferentes lugares, o por medio de la superposición de espacios contrapuestos. Por ejemplo, el espacio que en la actualidad cobija al personaje y que en un pasado causó su infortunio actual, o el espacio que agobia al personaje en el presente y el soñado como promesa de posible felicidad en un futuro. *El Lazarillo* es un ejemplo de relato que presenta contraposición de espacios; en el primer caso aparece el espacio del hambre y de las penalidades; en el segundo se da el espacio del paraíso perdido de la infancia o de la transición de la niñez a la edad adulta. En "La noche boca arriba", de Julio Cortázar, los espacios de la vigilia y del sueño se remiten en un intento de aclarar, por medio de una supuesta pesadilla, la angustia y el temor a la muerte de un individuo que no acierta a distinguir entre la

realidad y el mundo de los sueños (Gullón, 1980: 35-42). En "Omnibús", del mismo autor argentino, se contraponen, de modo decidido, el espacio inquietante del autobús con el espacio alegre del parque, que es el escenario último de la novela.

En cuanto a la comunicación narrativa, hay que señalar que los espacios del narrador y del lector pueden llegar a contrastar de modo significativo. En este sentido, es muy posible que el narrador relate desde un espacio cerrado acontecimientos que se desarrollan en un espacio abierto, ése sería el caso de *Cinco horas con Mario*, de Delibes. Asimismo, puede suceder que se narre desde un lugar hechos que han tenido lugar en otro, o que se produzca un desplazamiento durante la narración, de tal manera que se comience en un punto distante, se pase por diversos lugares intermedios, y se concluya narrando en el mismo espacio en el que suceden los acontecimientos.

En lo que al lector se refiere, su espacio existencial contrasta con el ficticio del texto. Ambos espacios pueden llegar a acercarse, o a identificarse, cuando se busca su convergencia o cuando ambos se superponen en la imaginación del lector debido a la capacidad de sugestión de la lectura. El modo de recepción del texto repercute en el éxito o fracaso del proceso de lectura, ya que en el momento en que el espacio se distancia (por insólito o por responder a los códigos novedosos de una corriente artística) de su representación normal los riesgos del proceso de lectura son mucho más elevados. Esto es lo que sucede con los relatos fantásticos o de ciencia ficción (Garrido, 1993: 214- 215). La capacidad del texto literario para asumir cualquier tipo de realidad es verdaderamente inmensa. En literatura la realidad que el lector puede percibir es de tipo virtual y se establece como un espectáculo interior, se erige dentro de la imaginación lectora y sigue fulgurando allí sin la necesidad de aparatos sofisticados. (Merino, 1997: 38-40).

En el discurso narrativo los espacios son ordenados y dispuestos en una concreta sucesividad según la cual cada uno de los espacios presentados se opone al resto por una relación de cercanía/ lejanía respecto al acontecimiento ocurrido, la actuación del personaje y la misma actividad lectora que ha sido representada con el sistema mostrativo aquí/ allí. Zorán define el espacio como la parte del mundo percibida como presente, "aquí", en oposición a otros campos de visión anteriores y posteriores percibidos como existentes, "allí". La configuración espacial se revela como uno de los elementos que ofrece mayores posibilidades de cooperación interpretativa para el lector que debe imaginar los aspectos espaciales que no describen, o contrastar con su experiencia los lugares conocidos (Zorán, 1984:319).

Estos factores citados no son los únicos que intervienen en la percepción del espacio literario ya que ésta, y su plasmación textual, son más fáciles gracias a la presencia de determinados mecanismos textuales, como los deícticos espaciales, que

son indicadores de situaciones físicas, tales como arriba o abajo. Los adverbios de lugar son los que contribuyen a organizar la estructura ficcional narrativa de una manera concreta. Para comprender este proceso se debe partir del supuesto de que el ser humano construye el espacio a partir de criterios o de ejes de referencia tales como cerca-lejos, delante-detrás, arriba-abajo.

Zoran o Bal han ordenado muchos de estos lugares mediante una serie de oposiciones binarias tales como campo/ciudad, exterior/interior, centro/periferia, alto/bajo, lejos/cerca, dentro/fuera, los cuales permiten establecer una serie de relaciones de tipo psicológico, con lo que se pueden establecer oposiciones del tipo acogedor/hostil, protección /indefensión, favorable/desfavorable, etc. (Lotman, 1970: 281).

Los escritores logran presentarnos mundo imaginarios que, no sólo se presentan como verosímiles. La ficción produce una realidad que se encuentra compuesta por objetos imaginarios que no es la realidad efectiva, sino un mundo nuevo reflejado en el texto. La realidad ficcional se traduce en un mundo creado por la imaginación en el cual los personajes y los acontecimientos se encuentran situados en el tiempo y en el espacio; por lo tanto es de gran importancia la existencia de una conexión entre el espacio literario y en el mundo que en él se representa. Por medio de la ficción se configura una realidad nueva creada por mundos literarios y representados en el texto. Este proceso es desarrollado de un modo complejo ya que la imaginación ha de captar el espacio y transformarlo con el objetivo de darle una consistencia y carácter de realidad. Las ficciones literarias son alcanzadas gracias a la *poiesis*, es decir, a la imaginación poética que nos traslada de inmediato a lugares nuevos. El artista proyecta mundos posibles gracias a la creación imaginativa y a la actividad textual. Se puede llegar, incluso, a hacer mención de lugares reales que, una vez que se encuentran plasmados en el texto, pasan a convertirse en espacios ficticios puesto que son reinterpretados por la imaginación, creando sus propias coordenadas.

La poética del espacio se ha servido de la tradición retórica y de la creación literaria, con lo que en la presentación de la naturaleza se siguen los modelos de Homero, Virgilio y Ovidio. En la tradición poética la presentación del espacio se ha considerado como una parte más de la narración. El tiempo y el espacio suponen dos formas básicas de conocimiento, con lo que el cronotopo es una forma de conocimiento sensorial, pero en el ámbito literario su trascendencia se incrementa al convertirse en base compositiva de los géneros, sobre todo de los narrativos. De hecho, se puede llegar a establecer toda una teoría de los géneros novelescos según su naturaleza cronotópica. Por ejemplo, el cronotopo del camino es el que determina la estructura de las novelas picaresca, de aventuras, o de caballería; el castillo es la base de la novela gótica o negra y el salón en la realista; la escalera, la antesala o el

pasillo se convierten en símbolos de la crisis existencial. También hay que tener en cuenta que la creación novelesca ha ido acuñando una amplia variedad de situaciones estereotipadas en las que la acción y el espacio se han encontrado muy vinculados. Ese es el caso de la clásica declaración amorosa en el jardín a la luz de la luna, la floresta, como presagio de la lucha en los libros de caballerías, el castillo y la historia de fantasmas, entre otras muchas.

No cabe duda de que en el marco de su función simbólica, el espacio contribuye al ensamblaje de otros integrantes de la narración, como los acontecimientos y los personajes. La vinculación del espacio con éstos da lugar al espacio psicológico, un ámbito que adquiere sentido en el conjunto de la trama tras ser reconstruido por las impresiones psíquicas del personaje. El autor se vale de la dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones concretas. Esto se logra por la capacidad semántica del espacio cuyas coordenadas sirven de proyección de las relaciones y conductas de los personajes con sus consiguientes contenidos de significado. Así sucede con el ambiente de las minas de Socartes, en *Marianela*, donde se explica el comportamiento autómatas de los trabajadores que son como esculturas de barro cocido que actúan como máquinas (Weisgerber, 1978: 9 y ss.). Hay que tener en cuenta que en toda novela no sólo un espacio físico y geográfico, sino un espacio social en el que se desarrolla la existencia de las diversas figuras novelescas y un espacio psicológico en el que se pone de relieve la conciencia de los personajes (Estébanez Calderón, 1999: 361).

Como sabemos, todo espacio es el soporte de la acción, pero en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere gran importancia con respecto al resto de los elementos, como los personajes. En relación con ellos el espacio juega un doble papel. En primera instancia, el espacio aparece únicamente como un lugar o emplazamiento geográfico en el que se localizan sucesos y seres. Las indicaciones discursivas sobre estos lugares en los que se ubican actores y hechos se construyen a partir de determinados signos lingüísticos que, desde el punto de vista funcional, se constituyen en un plano discursivo como "informaciones". En un segundo término, el espacio se configura como un "ámbito de actuación" donde se desarrollan acontecimientos, los personajes se muestran en un papel de seres que se sitúan y se desplazan por el espacio (Valles Calatrava, 2008: 191-192).

El espacio, como ámbito de actuación, puede llegar a corporeizarse y a adquirir un valor simbólico en relación con determinadas funciones. Entonces, los ámbitos de actuación pueden llegar a convertirse en atmósferas opresivas, amenazantes, felices, etc. que envuelven y determinan la actuación o psicología del personaje. En las novelas de Galdós son ámbitos de actuación la casa de los Bringas en los pisos altos del Palacio Real, en *La de Bringas*; la casa de la familia de piedra, en *Marianela*, como

prototipo de atmósfera opresiva en la que los seres humanos son como trastos, la pensión de doña Virginia como ámbito en el que se desarrollan relaciones de amistad, de camaradería y de bromas y burlas crueles entre los jóvenes que la habitan.

Un caso especialmente interesante de la vinculación entre espacio y personaje lo constituye su relación metonímica. Tanto los propios lugares, como los ámbitos de actuación son, a menudo, seleccionados y presentados como una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como alguna proyección de algunos de sus rasgos personales, como ideas, carácter, posición social, o, más raramente, como un desajuste con ellos como palacios para nobles, arrabales para pobres marginados, esquinas o locales de lujo para meretrices. Esta vinculación metonímica del espacio con el personaje es algo que Carmen Bobes examinó al mencionar el contraste entre Ana Ozores y el Caserón y la ciudad de Vetusta, o la relación metonímica entre la Catedral y la ambición de Don Fermín, o entre el Casino y la actitud lúdica de don Álvaro, presidente. De la misma manera existe una relación metonímica entre Marianela y la concavidad de la Terrible en la que descansa su madre, y existe esa misma relación entre las tres "mias" y el Teatro Real. Isidora Rufete, en *La desheredada*, en más de una ocasión se ve en espacios muy lejanos a su sensibilidad delicada, como el barrio de su tía la Sanguijuelera, o lo que es más, la propia cárcel. Espacios tan variados como palacios para nobles, locales de lujo, arrabales para delincuentes, entre otros, son los escenarios que podemos encontrar en las diversas novelas.

Los elementos básicos con los cuales se constituye la ficción literaria son las conductas de los personajes, sus conflictos y aventuras en un espacio temporal, además del ambiente físico adecuado para que puedan ser realizadas con veracidad. En *Fortunata y Jacinta* no cabe duda de que los comportamientos de Juanito Santa Cruz, Jacinta, Fortunata y Maximiliano Rubín son determinantes a la hora de configurar la historia, a la cual también contribuyen los espacios en los que se desarrollan las peripecias de los personajes, como la casa de los Baldomero, la de doña Guadalupe, el convento de la Micaelas, entre otros muchos. De tal modo que el entorno físico de los personajes ha resultado ser especialmente oportuno para reflejar la singularidad de las historias inventadas.

En relación con el personaje, el espacio nunca se muestra indiferente para él y funciona como metonimia o metáfora del mismo. Esto es algo particularmente importante en determinadas corrientes como el Romanticismo, el Realismo o el Expresionismo, donde el espacio sirve para poner de manifiesto el estado anímico en el que un personaje se encuentra. Hay espacios que persiguen el mayor efecto de referencialidad, por lo que se presentan con todos los atributos y la minuciosidad del espacio existencial, se trata del espacio verosímil y éste es el espacio literario por

excelencia. Ese es el caso de los espacios de nuestro autor estudiado, así como de Clarín o Cela, entre otros (Garrido, 1993: 213).

Cuando el espacio se carga de significado llega a convertirse en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica, entonces puede llegar a convertirse en todo un signo del ente de ficción y a tener un cometido excepcional en su caracterización, en su ideología y en lo referido a su mundo interior, es decir, su personalidad, su comportamiento. En *Fortunata y Jacinta* la desornamentada, pero práctica morada de Feijóo, es un símbolo del carácter sencillo y modesto del anciano, mientras que la de Refugio Emperador, en *La de Bringas*, es toda una demostración de su carácter despreocupado por el revoltijo de telas, sombreros y diversos "cachivaches" que reina en la sala principal.

Con mucha frecuencia se presenta el espacio a través del punto de vista del personaje, ya que la visión se convierte en un signo del propio observador, o los personajes llegan a deambular por espacios que suponen una proyección de sí mismos. Es lo que sucede en la mansión de la marquesa de Aransis, en *La desheredada*, que refleja toda la tristeza de la dama. Es habitual que cada personaje tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de manera precisa, de modo que se establezcan relaciones muy diversas entre los personajes; es decir, el respeto de las fronteras de los espacios ajenos, o su transgresión. En el caso de Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, su espacio asignado es el del interior de la casa en los pisos altos del Palacio Real. Tanto en una posibilidad, como en la otra, el troceamiento del espacio con la correspondiente asignación de parcelas, da lugar a toda una polifonía espacial. En este sentido, es muy distinto el modo de ver la concavidad de la Trascava en *Marianela* por parte de la niña y de Teodoro Golfín porque, mientras para ella es el lugar en el que se encuentra su madre y donde se puede reunir con ella, para el médico no es más que una enorme concavidad en la cual sólo se encuentran los restos materiales, pero vacía de espiritualidad. En *Miau* los espacios asignados a Ramón Villaamil son los de la casa y los del Ministerio, mientras que para las tres "miaus" son también el de la casa y el del Teatro Real, mientras que el personaje de Luisito es el que presenta mayor movilidad y tiene asignado mayor variedad de espacios, que pueden ser el de la casa, el de la escuela, las calles exteriores de Madrid, la casa de Mendizábal o hasta el mismo Congreso.

Como ya hemos mencionado un caso muy interesante de la vinculación de espacio y personaje lo constituye su relación metonímica que son presentados en relación con el principal personaje vinculado a ellos, como proyección de algunos de sus rasgos o ideas, o buscando el contraste, como un desajuste con ellos (Valles Calatrava, 2008: 193). La mirada de los personajes es el recurso más frecuente para la inserción descriptiva, por lo que toda presencia espacial se trasciende a sí misma.

La novela del siglo XIX, en general, lleva a cabo descripciones profundas y el espacio se encuentra dotado de un fuerte contenido semántico que habla indirectamente de los personajes y contribuye, a su definición. Ese es el caso de determinados espacios interiores como la Casa de Aransis, la fábrica de Mariano Pecado, en *La desheredada*, la humilde casa de doña Cándida, en *El amigo Manso*, o la de la familia de piedra en *Marianela*. Se trata de espacios que hablan de los personajes, de su modo de vida, de su triste pasado, de sus frustraciones, de cómo la sociedad los oprime, los aniquila, los convierte en nada.

Otra cuestión importante es la captación del espacio por los personajes porque en la medida en que los seres se ubican, mueven y actúan en el universo narrativo perciben también de diferente manera el espacio, los objetos y los seres que los rodean siendo la visión el sentido que predomina en la captación del espacio literario, como se puede comprobar con el ejemplo de Isidora Rufete que capta el espacio de la fábrica de Mariano Pecado por medio de la vista, aunque también del oído, ya que en el interior hasta las sogas gimen y gritan.

A través de numerosas reflexiones filosóficas y lingüísticas mediante el pensamiento se puede utilizar el espacio como un instrumento metafórico para llevar a cabo figuraciones y construir símbolos. La Casa de Aransis, en *La desheredada*, es el símbolo de la decadencia de la nobleza ante el auge de la burguesía, las minas de Socartes suponen el símbolo del estancamiento, social, económico e industrial de las zonas rurales y de la opresión del trabajador que no ha podido recibir una educación digna. El espacio se convierte en un mecanismo de importancia para reflejar el estado de ánimo de un personaje, explicar la conducta de una figura y proyectar sus sentimientos; por lo que para Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, el espacio del teatro supone el ámbito de proyección social de su vanidad y de su afán por aparentar.

Este proceso favorece la interrelación del personaje con el espacio que lo rodea. La identificación sémica entre espacio y personaje puede llegar a ser tan intensa que condiciona seriamente el desarrollo de la trama. Su vinculación con acontecimientos y lugares da lugar al espacio psicológico, un ámbito que adquiere un determinado sentido en el conjunto de la trama tras ser reconstruido por las impresiones psíquicas del personaje que lo vive y con el que se relaciona. No es difícil comprobar que el escritor se vale de esa dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones. Entonces el espacio se proyectará como un serio condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes y de su incardinación en el espacio social (Álvarez Méndez, 2002: 39). Puede llegar a adquirir el poder de convertirse en un actante de la narración, o en el protagonista gracias a su identificación, u oposición, con los personajes. En *Marianela* se da una identificación entre el pueblo y la protagonista. El



ambiente de la aldea es el que condiciona el modo de vida y el carácter de la joven, el ambiente de ignorancia del pueblo es el que ha provocado las ideas de la Nela cuyo estado de desarrollo mental se corresponde con el de los pueblos primitivos, por lo que no entiende las ideas de la religión católica y explica los fenómenos del mundo de un modo muy ingenuo, infantil y primitivo, aunque muy hermoso. De un modo parecido, el ambiente de trabajo en las minas es el que ha convertido a Tanasio en la herramienta más grosera, incapaz de tener una sola idea propia.

La interrelación del espacio con las figuras de la historia queda puesta de manifiesto a través de otras circunstancias. Cada personaje suele tener un determinado espacio como frente a los demás que les serán ajenos. Para Marianela, por ejemplo, su espacio asignado es el de la casa de la familia de piedra y el de la aldea en general, en contra del espacio de la casa de Pablo Penáguilas cuyo acceso se encuentra vedado y condicionado por su relación con el ciego y con el hecho de ser acogida por Florentina en el afán de ésta de ejercer la caridad. Esta realidad provoca una gran importancia de la función simbólica ya que se observarán diferentes sensaciones que para ciertos personajes connotará un determinado espacio abierto frente a otro cerrado. De tal manera que para diversos personajes femeninos de Galdós el espacio del teatro es esencial para llevar a cabo relaciones sociales y poder lucir sus mejores galas. Para Rosalía Bringas tanto el espacio interior, como el exterior, son importantes para desarrollar su vanidad. El teatro supone el medio de interacción social fuera del marco del espacio interior de la casa, pero la importancia que tiene para ella el espacio abierto viene dada porque supone el ámbito en el que la gente la puede ver y lucir sus vestidos transformados hasta la saciedad debido al afán de ahorro de su marido.

También es muy importante la captación del espacio por parte de los personajes; y éste será uno de los principales objetivos de nuestro trabajo. En la medida en que los seres se ubican, mueven y actúan en el universo narrativo también captan sensorialmente de diferentes formas el espacio, los objetos y seres que los rodean. Aunque no faltan ejemplos de sensaciones gustativas u olfativas, son las sensaciones táctiles, auditivas y, sobre todo, las visuales las más usuales en la percepción del espacio y de los objetos por parte de los personajes (Valles Calatrava, 2008: 194). Por ello, la mirada servirá como mecanismo de engarce, ya que gracias a ella la descripción -de la que en seguida trataremos ampliamente- encuentra su inserción en el texto narrativo. De hecho, se encuentran personajes en las novelas cuya función no es otra que la de mirar, pero una vez visualizado el entorno físico, el narrador no precisará más de sus servicios y los hará desaparecer con la misma facilidad con la que, en su momento, les introdujo en escena (Zubiaurre, 2000: 24).

Se considera que el espacio sirve de telón de fondo a los personajes como si se tratara de una realidad geográfica sobre la que se asientan los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones. El espacio novelesco parece estar ahí, al margen de si los que lo ocupan reconocen, o no, su existencia. Puede ser creado por el propio personaje que, en muchas ocasiones, es el encargado de introducir, de modo plausible, nuevos panoramas. Esto quiere decir que el espacio no tiene por qué ser anterior al personaje, sino que, por el contrario, puede manifestarse a la vez que él. En el caso de *Marianela*, el bello paisaje por el que caminan Pablo y ella sí es preexistente a ellos y supone un motivo para demostrar el carácter ingenuo en la explicación bella, pero simplista del mundo por la joven sobre la existencia de las flores, del cielo o las estrellas.

La introducción de personajes desconocidos en un espacio cerrado puede tener el efecto de dejar entrever otros espacios, eso es lo que sucede con el personaje de Agustín Caballero, en *Tormento*, que su presencia supone la evocación del mundo americano; también es el ejemplo del hermano de Manso, en *El amigo Manso*, que llega con su familia desde Cuba, lo que supone la evocación del Caribe. El personaje extranjero llega envuelto en un aroma de aventura y lo insólito abre la puerta a la ensoñación de los personajes, y del lector.

Uno de los aspectos más relevantes del espacio narrativo es el de las grandes diferencias que en la novela del siglo XIX separan el espacio masculino, del femenino y los mecanismos opuestos que contribuyen al diseño de uno y de otro. Existe una escena modelo que se repite hasta el infinito en toda suerte de relatos realistas; se trata de la escena del personaje femenino que se encuentra inserto en un lugar clausurado que espera la llegada de un "personaje-ventana", que será, normalmente, de sexo masculino. La relación lector-personaje femenino es compleja, no se trata de equiparar a uno y otro, sino de observar el grado de expectativa o de libertad interpretativa del lector ante una escena. El espacio femenino, a pesar de ser fundamentalmente pasivo, funciona en la ficción realista como una fuerza propulsora del argumento. La mujer y su espacio se transforma, con frecuencia, en un signo profético que indica al lector que muy pronto tendrá lugar un cambio importante. La monotonía del gabinete femenino es el prolegómeno o antesala de la acción. En el caso de Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, su desmedida afición por la ropa se desarrolla en el interior del gabinete, un hecho que la llevará a la perdición y que supondrá la entrega a Manuel Pez, que es el personaje masculino que trae para ella un aire de renovación, una manera de ser y de expresarse que nada tiene ver con el carácter prosaico de su marido. En *Tormento*, también el monótono espacio interior de la casa en la que trabajó Amparo, cosiendo y haciendo las labores típicas de la casa, será el propulsor del argumento, ya que ahí es donde Agustín Caballero se enamora

de ella y la propone matrimonio con el consiguiente comienzo de toda la peripecia en torno al temor de la joven de que se descubra su anterior relación con el cura Pedro Polo.

Se puede llegar a advertir la presencia de determinados personajes que en la memoria del lector se perfilan vinculados al lugar que los vio aparecer por vez primera y que, desde entonces, los rodea como si se tratase de una especie de espacio- aura. En este sentido, el espacio se manifiesta como un acompañante constante del personaje porque, aunque éste recorra otros lugares, ese primer entorno le seguirá a todas partes. En este caso el espacio es un elemento imborrable que ocupa un lugar fijo en la memoria. Por ejemplo, el personaje de Amparo Emperador aparece por primera vez adscrito al ámbito doméstico de la casa de los Bringas, y a este espacio queda, de modo indisoluble, unido este personaje. Será en el ámbito de la casa, de los Bringas, o de otras personas, donde tengan lugar los acontecimientos más importantes del personaje. En la casa de los Bringas es pedida en matrimonio por Caballero, en la casa de Pedro Polo por poco es "pillada" por la hermana de éste, y en la magnífica casa de su prometido es donde intenta suicidarse. De la misma manera, el personaje de Marianela queda asociado, a lo largo de la novela, a la concavidad de La Terrible ya que allí se precipitará al abismo de la muerte, en su caso por pena, por decepción y por despecho, desde que hace su aparición Teodoro Golfín.

Los personajes femeninos suelen ser mucho más proclives a ir acompañados de un espacio-aura que los masculinos porque éstos, desde el principio, son retratados en movimiento. De tal forma que lo que verdaderamente les define es el continuo ir de un lugar para otro (Zubiaurre, 2000: 30-31). El espacio que define a Rosalía Bringas es el de la casa, en los altos del Palacio Real, ya que es en este marco donde se desarrollan todas sus vivencias, amarguras y sobresaltos que determinan la acción de la novela. En *Miau*, los personajes femeninos se encuentran también adscritos a ámbitos cerrados, como es el doméstico y el Teatro Real, mientras que el personaje de Ramón Villaamil se define por sus idas y venidas al Ministerio, es decir, un ámbito cerrado, pero de carácter público por su finalidad administrativa.

### *La descripción*

Para entender la magnitud del espacio como elemento de la narración conviene dedicar una parte importante de la atención al análisis de la descripción, ya que la acción narrativa sitúa en un lugar geográfico concreto. Es fundamental comprender la creación narrativa como un proceso en el que el escritor plasma en el texto un objeto espacial que puede consistir en múltiples elementos tales como una calle, una ciudad, una casa o un pueblo. De esta manera se puede llegar a representar ámbitos campestres, urbanos, interiores o exteriores, con sus características

peculiares a lo largo de la historia. El espacio del referente nos sitúa ante un lugar que puede reproducir alguna zona geográfica de la realidad, pero que, una vez insertado en el discurso textual, dispone de autonomía propia. Es el caso del espacio recreado por Muñoz Molina en muchas de sus novelas que, a pesar de denominarse *Mágina*, es el trasunto narrativo de Úbeda, ciudad natal del escritor; o del Madrid plasmado en las novelas de Galdós, como *Fortunata y Jacinta*. Es cierto que las transformaciones de esos espacios, inspirados en un ámbito real, realizadas por los escritores llegan a ser tan intensas que pueden llegar a eliminar cualquier realidad que no sea la que se inscribe dentro de la ficción (Álvarez Méndez, 2002: 44, 70-71).

Dentro de las que se han dado en llamar figuras de pensamiento suele destacar, en la mayoría de los tratados, la figura denominada *Écfrasis*, también conocida más comúnmente como *Descripción*<sup>7</sup>. En las distintas definiciones de esta figura es constante la referencia a su finalidad, es decir, mostrar o poner ante los ojos del receptor el objeto descrito mediante la enumeración de sus propiedades o características, que pueden reales o imaginadas.

Aunque esta modalidad del discurso no es la única responsable del efecto espacial, puesto que a ello también contribuye la narración, el movimiento de los personajes y sus diálogos, es cierto que en los pasajes descriptivos el espacio novelesco se consolida y adquiere su forma más definitiva. De las diferentes modalidades descriptivas interesa, sobre todo, la topografía del a cual Pingaud dice: "empleo la palabra descripción en el sentido banal que le atribuye la crítica: puesta en escena de un decorado, evocación de aquellos objetos y lugares que desempeñan un papel en la acción llegará a convertirse en eje o pivote que hace cambiar la orientación a la narrativa moderna (Pingaud, 1967: 165).

Dentro del estudio de la descripción los principales aspectos a tratar son los relativos a la modalidad topográfica, su definición frente a la narración -con la que se encuentra estrechamente vinculada-, su modalidad discursiva, sus funciones dentro de la narración, y su inserción dentro del discurso narrativo.

---

<sup>7</sup> Entre las numerosas variedades de la descripción se podrían citar las que siguen a continuación:

- 1) Descripción de personas, con estas modalidades:
  - en los rasgos físicos: *Prosopografía*
  - en los afectos y pasiones: *Caracterismo*
  - en las costumbres: *Etopeya*
  - en el linaje : *Genealogía*,
- 2) Ficción de cuerpo en realidades incorpóreas: *Somatopeya*
- 3) Descripción de unidades temporales: *Cronografía*
- 4) Descripción de lugares:
  - reales: *Topografía*;
  - fingidos: *Topotesia*
- 5) Descripción de hechos y acciones: *Pragmatografía*.

A pesar de su gran importancia, la descripción espacial plantea problemas de diversa índole, pero, sobre todo, de carácter teórico. Presentan no pocas dificultades cuestiones como su relación con la narración, su cometido dentro de la estructura narrativa y los cambios dentro de su constitución interna (Garrido, 1993: 218).

La estrecha vinculación entre narración y descripción dentro del texto narrativo, y la tendencia tradicional a oponerlos, justifican que los estudiosos se hayan planteado si la descripción supone, verdaderamente, una competencia propia. Para unos es tal la relación existente entre ambas modalidades que pueden perfectamente asimilarse de manera lógica y discursiva. Para Martínez Bonati (1960: 51-53) narración y descripción se oponen, como lo cambiante (personas, situaciones, circunstancias) frente a lo que no experimenta alteración. El hecho de que tanto narración como descripción supongan una representación lingüística hace posible su inclusión dentro de una denominación común más general, es decir, ambas son modalidades del discurso.

A falta de una delimitación más precisa la descripción se puede entender como un aspecto más de la narración, las dos modalidades se complementan y se apoyan, ésa es la razón por la cual en el texto narrativo suelen aparecer siempre tantas descripciones. Se trata de operaciones semejantes cuyos mecanismos discursivos son idénticos, tan sólo difieren en el contenido. La diferencia radica en que la narración presenta acciones, hechos observados como procesos, mientras que la descripción no se preocupa por la dimensión temporal debido al carácter de esencialidad que el espacio posee. La descripción implica el estancamiento del tiempo debido a la presentación de los procesos como si fueran auténticos espectáculos (Garrido, 1993: 220- 221). De tal manera que en *Marianela* cuando Teodoro Golfín observa el rostro de la Nela, el narrador procede a una descripción del mismo que supone un paréntesis breve en el desarrollo de la acción. Del mismo modo, cuando Florentina Penáguilas visualiza por primera vez el espacio de la Trascava éste es concebido como un espectáculo en cuanto que es visualizado como una reyerta entre perros y gatos, o como un conjunto de bollos pegados por el azúcar.

La descripción es deudora de la tradición retórica que ha creado la gran mayoría de los prejuicios que han pesado sobre esta bella modalidad lingüística, que siempre ha sido considerada prescindible. En la tradición literaria se ha considerado que supone una demora en el fluir normal del discurso y se la ha tenido como una modalidad ornamental, con un mero interés por lo superficial (Garrido, 1993: 219). En este aspecto merecen destacarse las condenas de Paul Valéry (1963: 15-17) sobre los abusos de la descripción debido a que atenta contra la dimensión intelectual del arte y por ese azar que preside la constitución de la narración.

Ha sido muy interesante la evolución que la modalidad descriptiva ha sufrido a lo largo de la historia. En un principio, su ejercicio retórico dio lugar a que se considerase como un adorno, desestabilizador de la estructura y el ritmo de la acción al captar la atención del lector distrayéndolo de los acontecimientos principales. De modo que en *Fortunata y Jacinta* la acción se detiene para llevar a cabo una exhaustiva descripción de la calle de Toledo, una rémora que supone una ornamentación del discurso en un momento en el que la narración se detiene, simplemente no avanza. No obstante, la descripción constituye un elemento primordial de la trama narrativa que se encuentra muy vinculada con los personajes. Con el paso del tiempo ha ido adquiriendo un gran protagonismo al centrarse toda la atención en el espacio como sucede en muchas narraciones actuales, como *La soledad era esto*, de Juan José Millás. Posteriormente, alcanzó gran desarrollo con la técnica de la *amplificatio*, procedimiento gracias al cual se puede amplificar -ya sea la forma o el contenido- de una narración mediante elementos ornamentales, razonamientos, divagaciones, etc.

Lo que debe quedar claro es que dentro de la historia literaria la función inicial de la descripción en el texto narrativo fue la ornamental, el adorno del discurso, la creación del decorado de los acontecimientos. Posteriormente, la manera de representar el espacio variará según el ideario de cada corriente estética, hasta el punto de que la narrativa actual decide utilizar el espacio experimentando en su relación con el resto de elementos del texto (Álvarez Méndez, 2002: 44-48).

La gran importancia de la descripción es la capacidad que posee para provocar un efecto de realidad debido a que el lector puede llegar a ver el espacio en el que se suceden los acontecimientos; como ocurre en las novelas de Galdós con determinados espacios descritos gran con minuciosidad, como la Casa de Aransis en *La desheredada*. Del mismo modo, el escritor hace uso de ella para justificar determinadas acciones, a la vez que los personajes quedan definidos gracias a los lugares en los que viven y los objetos que les rodean. De este manera, muchos modos de ser y de actuar de los personajes quedan explicados como sucede en la corriente estética del Naturalismo de la que participan determinadas novelas de Galdós como *Marianela*, *La desheredada*, *El amigo Manso* o *El doctor Centeno*.

Otro aspecto a tener en cuenta es importante la distinción entre quién ve, o focalizado, (que puede ser el narrador o un personaje) y quién habla, narrador o personaje descriptor. De esta aclaración dependen la información y el volumen de datos aportados, además de la configuración del texto descriptivo y su consiguiente interpretación (Garrido, 1993: 220-222).

El novelista puede recurrir a dos tipos de personajes destinados a hacer ver al lector: un personaje fijo, que presencia una escena o un paisaje en movimiento, o un

personaje móvil que avanza sobre un escenario estático, aunque complejo. Para poder introducir sin violencia la descripción muchas veces los personajes pueden, simplemente, limitarse a mirar, como hacen Marianela y Pablo, o Manuel Pez, y el propio narrador desde lo alto del Palacio Real al principio de *La de Bringas*.

Existen dos mecanismos de inserción descriptiva: hablar con conocimiento de causa del objeto a describir y actuar en relación con el objeto descrito. Antes de su comienzo la descripción ha de justificar su presencia, con lo que recurre a una serie de motivos como pueden ser los espacios transparentes, como ventanas o puertas abiertas; (así sucede en *La de Bringas* donde dos personajes contemplan el Teatro Real y la estatua de Felipe IV desde una ventana alta del Palacio Real). También pueden aparecer personajes-tipo al modo del pintor (como Horacio en *Tristana*), el paseante o el explorador, o escenas tipo como la visita a un domicilio (como la visita de Máximo Manso a la casa de doña Cándida e Irene que da lugar a la descripción del ambiente pobre en el que viven tía y sobrina) el paseo (como los paseos de Manuel Pez y de Rosalía Bringas por el Retiro) , el momento de descanso (como los de Marianela y Pablo Penáguilas en un ambiente campestre bucólico), la decoración de un local, entre otras motivaciones psicológicas, como la distracción, la curiosidad e, incluso, el placer estético (Zubiaurre, 2000: 53).

Para que la inserción de un pasaje descriptivo se realice con éxito hace falta difuminar las suturas. Para ello el escritor del Realismo ha de recurrir a una serie de personajes cuya misión consiste en insertar con habilidad las descripciones. Por esta razón son frecuentes las intrusiones del narrador omnisciente. El narrador de *La de Bringas* es uno de los ejemplos más significativos de un autor testigo que se pasea de modo libre por las páginas de la novela. No obstante, en muchas ocasiones, el autor omnisciente, para aumentar la sensación de verosimilitud, prefiere esconderse detrás de un personaje y ver por medio de sus ojos, de la misma manera que el narrador ve por medio de los ojos del doctor Golfín la concavidad de La Terrible en *Marianela*, o visualiza por medio de los ojos de Isidora Rufete el ambiente opresor de la fábrica, en *La desheredada*.

Un aspecto que nos interesa especialmente es la percepción del espacio. El novelista puede recurrir a dos tipos de personajes destinados a "hacer ver" al lector: un personaje fijo, que presencia una escena o paisaje en movimiento, o un personaje móvil, que avanza ante un decorado estático, aunque complejo. Para poder introducir sin violencia la descripción los personajes pueden limitarse a mirar -por ejemplo Horacio en *Tristana* contempla bellos paisajes que plasma en sus lienzos-. Pero existen otros dos mecanismos de inserción descriptiva; simplemente hablar del objeto o sujeto a describir, como es el caso de Juanito Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*, que

en su luna de miel habla a Jacinta sobre Fortunata, la que fue su amante, y describe su belleza, sus prendas y su candor natural.

Georges Matoré examina la captación sensorial del espacio en la literatura y plantea el predominio de la visión asociada a la luz y al color, y su relación con la toma de posesión del espacio, como se aprecia en determinados pasajes de *Marianela*.

Considerando el punto de vista, hay que señalar que la presentación del espacio nunca es completa y siempre es selectiva, pero es activado desde unos mecanismos localizadores que permiten una u otra visión de éste. Las posibilidades que se pueden dar dentro del punto de vista en la captación del espacio son las siguientes: a) La captación interna: con la captación próxima, subjetiva y limitada del mismo por el personaje, b) captación externa: con la mera representación objetiva de lugares y objetos, c) la posibilidad de introspección de lugares y objetos no directamente vistos o reproducir los pensamientos y sentimientos de un ser ante un lugar o cosa en la omnisciencia.

Uno de los elementos más importantes que determina la visión de la dimensión espacial es la perspectiva que lo constituye, que supone un modo particular de descubrir el mundo. Cuando nos encontramos ante un texto narrativo con una serie de informaciones sobre el espacio estaremos ante una descripción del mismo. La percepción inicial del espacio se puede llevar a cabo con tres sentidos: la vista, el oído y el tacto. Desde una determinada perspectiva se puede observar a través de la mirada la presentación de formas, de volúmenes y colores (Álvarez Méndez, 2002: 52). De ahí se deriva la importancia de la mirada de los personajes sobre su entorno, como es el caso de Horacio en *Tristana* cuya mirada es fundamental para percibir los entornos paisajísticos que le rodean y que él representa en sus cuadros. Los sonidos también pueden ayudar al lector a imaginar el espacio ambiental, como sucede con la percepción del espacio de la fábrica de Mariano Pecado por parte de Isidora donde las cuerdas hacen un ruido que parecen gemidos, de la misma manera que también parece quejarse la maquinaria de la litografía de Juan Bou, mientras que el espacio interior del teatro puede ser percibido por la alusión al bullicio de la gente, o a los aplausos. Los tres sentidos básicos pueden llegar a conferir diversas presentaciones de espacios e influyen en la percepción de paisajes, rumores, bullicios. La información que el escritor muestra sobre el espacio se encuentra determinada por la distancia desde la cual los expone y que afecta a la sensación que va a producir. Si se observa un lugar lejano, la descripción será vaga e imprecisa, se llevará a cabo de modo global, sin atender a los detalles. Así ocurre con la mención a la estatua de Felipe IV y al Teatro Real que aparece al comienzo de *La de Bringas*, ya que ambos monumentos son presentados según el punto de vista de los personajes (Manuel Pez y el propio narrador) que se asoman a una ventana y que ven los grandes edificios como si



fueran juguetes. Si la contemplación es realizada desde una zona más próxima se describirá el lugar de modo minucioso: el precioso balcón de la tía de Alejandro Miquis, en *El doctor Centeno*, se presenta como un bello jardín, de estirpe babilónica, el cual es visualizado con mayor nitidez por el joven dramaturgo según se aproxima a la casa. Queda claro que la distancia desde la cual se lleva a cabo la contemplación determina el objeto observado, puesto que la imagen del espacio variará, no sólo si el punto de visión se encuentra situado más cerca o más lejos, sino que también influye si el individuo que lo visualiza lo haga de una manera no estática. Entonces se logrará que el objeto espacial se presente más definido cuando se acerca a sus límites, o más difuso cuando se aleja de éstos.

Hay que tener en cuenta no sólo importa la distancia entre el narrador y lo narrado, sino entre el narrador y los personajes y los objetos que éste presenta. Cuando existe una mayor proximidad, también hay mayor implicación en la acción. Ese es el caso de Isidora Rufete a la que produce una angustiosa impresión la fábrica en la que trabaja su hermano, pues cuando accede a ella se adentra en el ambiente lúgubre y sórdido, que la llega a afectar psicológicamente. Por el contrario, cuando se produce una contemplación lejana, los acontecimientos y el espacio son presentados de una manera subjetiva, es decir, que Marianela cree que al fondo de la concavidad de La Terrible se encuentra su madre, pero esa enorme distancia, ese abismo imperceptible y abstracto es la que ayuda a conferir esa idea de la presencia de la madre.

Es muy común el hecho de que se describan con mayor detenimiento los lugares en los que suceden determinados acontecimientos, ya se trate de un espacio marco, o de un espacio situado en un plano secundario; ese sería el caso de la nueva casa de la familia Bringas en los altos del Palacio Real, en *La de Bringas*. En otras ocasiones, lo que se presenta es una acción en la que el propio espacio interviene en la misma narración y afecta a los hechos que les ocurren a los personajes.

No obstante, no sólo son aspectos concretos los que transmiten información sobre el espacio, sino que se trata de un proceso mucho más profundo. Las descripciones suelen hablar sobre monumentos, obras de arte, como la descripción del exterior de la iglesia de San Sebastián al comienzo de *Misericordia*. También, en muchas ocasiones, no sólo se ofrece una simple enumeración fotográfica, sino que se presenta un espacio interiorizado, con vida propia. Por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta* el ambiente de bullicio de la calle de Toledo es recreado no sólo por la descripción de la misma, mediante la alusión a sus puestos y mil cachivaches, sino que la mención del ambiente, de la algarabía, es lo que hace que emane de ella esa sensación de vida y de palpitación.

Otra realidad al contemplar el espacio es el silencio, que también puede llegar a ser un rasgo caracterizador de un escenario que los personajes perciben. El silencio que envuelve un determinado espacio logra caracterizar su atmósfera de manera particular, como el ambiente de *Locus Amoenus* que perciben los protagonistas de *Marianela* en sus paseos por el campo en el cual reina una profunda sensación de sosiego y de paz que hace que el espíritu de los personajes se encuentren en sintonía con la naturaleza. El silencio plasmado en el espacio textual habla con un lenguaje propio y funciona como un elemento que, a través de las sensaciones que genera, aporta información al lector (Álvarez Méndez: 2002: 60).

La descripción es un procedimiento usado para conferir una atmósfera vinculada a los entes ficticios. En *Fortunata y Jacinta* los mismos personajes son quienes determinan los detalles descriptivos en ocasiones, en función a su estado de ánimo. El narrador lo único que hace es presentar un mundo que realmente pertenece a los personajes. El método preferido es el de la desaparición de la voz narradora en los momentos culminantes, con lo que se crea la impresión de que son los propios personajes los que describen el mundo que les rodea. El espacio perceptible cobra en *Fortunata y Jacinta* el valor de "ámbito humano" inseparable de los seres ficticios<sup>8</sup>. Según Earle, los escenarios son lugares, alturas, recintos o fachadas u objetos simbólicos muy íntimamente ligados con las personalidades creadas por el novelista (López-Landy, 1979: 180-181). Si en el Naturalismo de Zola el individuo depende del medio, y resulta condicionado por la atmósfera que respira, en las mejores novelas galdosianas las casas y los aposentos se subordinan a su habitante como símbolo de una prolongación tangible de índole espiritual. Peter Earle refiriéndose a *La de Bringas* afirma que el novelista hace coincidir el mundo de las actitudes y los sentimientos con el del espacio y las formas (López-Landy, 1979:182).

Por otra parte, nunca se debe de olvidar que el espacio que focalizan muchos personajes cumple una función muy importante, como es la de ofrecer datos relevantes acerca del lugar en el que suceden los acontecimientos, sino acerca de los personajes que lo exponen. En este sentido, hay personajes que al focalizar el espacio muestran sus propios sentimientos, pensamientos o fantasías que, de este modo, son perceptibles para el lector. De esta manera Florentina, en *Marianela*, percibe el espacio de la Trascava, no con un sentido negativo, como cabría imaginar, sino que imagina bollos pegados por el azúcar o una pelea muy encarnizada de perros y gatos.

Es fundamental entender la creación narrativa como un proceso en el cual el escritor plasma un objeto espacial que puede consistir en diversos elementos: una

---

<sup>8</sup> En la narrativa de escritores del siglo XX las descripciones también cobrarán una gran importancia, como sucede en la obra de Onetti en la que son parte importante de los acontecimientos, los contienen y preanuncian su evolución. Las cosas se presentan ambiguas y clarísimas al mismo tiempo (Bellini, 1986: 552).

calle, una ciudad, un pueblo o una casa. El espacio del referente constará de un descripción que nos sitúa en un lugar que puede reproducir una zona geográfica de la realidad que insertado en el discurso textual goza de vida propia. Ese sería el caso del Madrid plasmado en las novelas de Galdós y de Juan José Millás. Las transformaciones de esos espacios inspirados en ámbito real son tan sumamente intensas que pueden llegar a eliminar cualquier realidad que no sea la que se inscribe dentro del ámbito de la ficción. Se pueden representar ámbitos campestres, urbanos, interiores, exteriores con sus características peculiares a lo largo de la historia. Esta localización de los objetos se ha de realizar a todos los niveles, atendiendo a aspectos como la ubicación, distancia o la dirección. Con lo que no sólo importa observar la disposición y la organización de los emplazamientos, sino también criterios de caracterización de ese espacio del referente y su función (Álvarez Méndez, 2002: 70).

En Galdós, aunque existan descripciones, lo esencial no es por su posible interés independiente del resto del organismo ficticio, sino por el hecho de fundirse con los personajes para completar el universo novelístico que queda integrado en la obra por medio de la mezcla de diversos ámbitos sociales que, juntos, forman toda una imagen de la sociedad madrileña (López-Landy, 1979:16- 19). Esta diversidad refleja la amplitud de una atmósfera social abierta a la realidad externa de la novela. La variedad de ambientes da al lector la sensación de que el universo de la novela es una totalidad equivalente a la realidad; de tal manera que la política, las costumbres, las clases sociales se encuentran en la novela no sólo por su valor documental (López-Landy, 1979: 183).

Dentro de las múltiples y posibles clasificaciones, hemos optado por considerar la división de los espacios de las novelas de Galdós en interiores y exteriores y, dentro de ambos, podemos considerar los que reciben una connotación positiva y los que la reciben negativa. Los primeros suelen coincidir, en la mayoría de las ocasiones, con los espacios exteriores, tanto de la ciudad, como del campo, ya que suponen libertad, relajación, relaciones sociales. Los interiores, por su parte, suelen estar dotados de una valoración negativa, ya que coinciden, sobre todo, con el espacio interior de la casa, que representa el modo mezquino de la vida de la clase media española, otras veces significa soledad, opresión, estado de decadencia. Los espacios interiores que aparecen en las novelas contemporáneas son múltiples y variados, pero sí hubiera que destacar algunos serían el espacio interior de casas y hogares, el espacio interior del teatro, de la escuela, el de las iglesias y edificios de carácter religioso, a éstos se pueden añadir otros como el espacio de cafés, fábricas, espacios de reclusión o edificios públicos administrativos.

Sin embargo, existe otra serie de espacios que se pueden situar en un nivel intermedio que serán positivos, o negativos, según el punto de vista en el cual cada uno se sitúe; es decir, que un mismo espacio puede ser positivo si nos situamos en el punto de vista de los personajes, porque ellos lo consideran beneficioso para ellos, pero negativo desde el punto de vista del lector que percibe una crítica social de ese espacio. Ese podría ser el espacio del Teatro Real, por ejemplo, cuya valoración se encuentra muy sometida al perspectivismo que, no en vano, es una de las características de la novela realista, que, como sabemos, nunca observa la realidad bajo un único, e indiscutible, punto de vista.

## 2. Espacios negativos

Ya hemos mencionado cómo los espacios negativos se encuentran muy vinculados con ámbitos interiores. El Realismo literario siente una gran predilección por ellos, son el verdadero descubrimiento de la novela decimonónica y su principal aportación al espacio narrativo, su descubrimiento conlleva la consiguiente descripción detallada y riquísima entra en la historia de la literatura occidental. Con la llegada del siglo XIX la novela pierde buena parte de su impulso aventurero y decide, en consonancia con el espíritu típicamente burgués, quedarse en casa. Los personajes del siglo XIX son los primeros que llevan ropa y que viven en habitaciones visibles, como lo demuestran los personajes de *La de Bringas*, por ejemplo. Este proceso de interiorización inaugura el amueblamiento y descripción de los objetos, los espacios domésticos, y su correlato psicológico, captan con una intensidad desconocida la atención del novelista realista. A partir de aquí los objetos dicen mucho de la psicología de los personajes y ésta determina la índole de aquéllos, su distribución espacial, su presencia o ausencia en el inventario novelesco. Entre los dos espacios internos, el físico y el psíquico, se establece una estrechísima vinculación, como vamos a poder advertir en algunas novelas como *El amigo Manso* o *Miau*, entre otras. En la primera novela citada podemos conocer, por medio de la mirada del filósofo, el modo de vida en la casa de doña Cándida y la posición económica de la viuda y de su sobrina, debido a la mención del estado del mobiliario, o por la ausencia de determinados componentes, y por el ambiente en general.

Una de las principales virtudes de los espacios interiores en la novela decimonónica es su capacidad de ampliar tanto geográfica, como narrativamente, el horizonte. La metrópoli propone un nuevo modo de descubrimiento y conquista del espacio físico, una nueva manera de exploración espiritual, para ello la clave ya no se encuentra en la expansión, sino en la profundización, el adentramiento en los espacios domésticos. No se trata tanto de descubrir nuevos espacios exteriores, sino de insistir

en los interiores ya conocidos. Esta forma de exploración territorial genera nuevos argumentos que hoy en día nos parecen convencionales, pero que en aquella época marcaron el comienzo de una nueva sensibilidad. La novela realista muestra una especial predilección por la acotación de espacios; de la oposición entre los distintos entornos se derivan una serie de significados. La oposición entre el espacio interior y el espacio exterior no es nueva en la novela del siglo XIX, pero sí es creación suya el desplazamiento que sufren esas polaridades espaciales. La presencia en la ciudad de un entorno natural domesticado contribuye a la definitiva consagración de la metrópoli como espacio exterior y no inserto. Se da la paradoja de que tales espacios al ser concebidos y descritos como interiores restan exterioridad a un paisaje urbano empobrecido e interiorizado (Zubiaurre, 2000: 305).

A continuación vamos a llevar a cabo un estudio de los espacios de la casa, el trabajo, la escuela, la cárcel, etc. todos ellos con una valoración altamente negativa.

### 2.1. La casa

La casa es un lugar privilegiado si lo que queremos es llevar a cabo un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, siempre y cuando sea considerada en su unidad y en su complejidad. La casa brinda a la vez, imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. Por lo tanto, no basta considerar el hogar como un objeto sobre el que podemos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. Si nos preguntamos cuál es el beneficio más precioso que nos puede proporcionar la casa, sin lugar a dudas, es el ensueño, por lo que debemos demostrar que es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre.

No se puede negar que toda casa es el primer mundo del ser humano, sin ella el hombre sería un ser inseguro, porque fuera de la casa se acumulan las hostilidades de los hombres y del universo, mientras que en ella cada ser se encuentra en un paraíso terrestre y se encuentra colmado de todos los bienes que son indispensables (Bachelard, 2004: 34,36-37).

En las novelas de Galdós, a nivel general, los espacios interiores presentan una connotación altamente negativa, pero el que más, de todos ellos, es el interior de la casa que, en muchas ocasiones, es un símbolo del modo de vida y de pensamiento de los personajes. Además de su importancia, hay que destacar que es el espacio con mayor carga de negatividad, precisamente por ser reflejo de un modo de vida, unas pasiones y unas actitudes y frustraciones. El espacio interior suele representar opresión, todo lo contrario que sucede con el exterior que significa libertad, y de ahí desahogo, y entrar en contacto con los demás.

En las novelas de Galdós el espacio interior de casas y hogares es el más destacado de todos los espacios interiores y se caracteriza porque suele estar negativamente connotado, salvo en algunas ocasiones en que permite reflejar escenas costumbristas, que son de lo mejor de la producción del autor. En un pasaje de *Miau* también se aprecia esa gran contraposición entre el espacio interior y el exterior, concebido de modo mucho más positivo. Cuando Luisito ha de atravesar Madrid para llevar la carta a Cucúrbitas, ha de llegar hasta la calle de Amor de Dios, en el centro de la capital. Por lo tanto, el niño camina por la ciudad con alegría expansiva, pero cuando llega a la casa del supuesto benefactor se imponen la interioridad y la solemnidad. Luis ha de subir hasta la segunda planta donde se encuentra la casa. Una vez en ella, se le hace pasar más adentro, donde se encuentra el despacho de Cucúrbitas- eco del despacho de Villaamil. Allí, más adentro es donde se le entrega a Luis la carta con la mala noticia de que se ha cerrado el "manantial". De tal manera que la petición de dinero, y la negación de éste se inscriben desde ámbitos cerrados. Cuando Luis, una vez terminada la desagradable gestión, vuelve a salir, donde le esperan Canelo y las calles de Madrid, vuelve otra vez la energía vital que presenta un contraste muy fuerte con respecto al interior recién visitado (Anderson, 1993: 29).

La negatividad de la casa viene dada porque supone, en muchas ocasiones, el reflejo del modo de vida de sus habitantes que, en muchas ocasiones es mezquina y refleja su pobreza, además de que también es un espacio que llega a encontrarse asociado con enfermedades. Pero lo más importante de la aparición de este ámbito es que supone un conocimiento de cómo eran los hogares españoles de finales del siglo XIX. Galdós nos ha dejado todo un valiosísimo documento "visual" de cómo eran los hogares de aquella época, lo que es de gran utilidad para los sociólogos. El narrador de *La desheredada* se refiere a que la nueva casa que Isidora comparte con el marqués de Saldeoro, al final de la calle de la Hortaleza, es bonita, alegre y que consta, al igual que todas las casas fabricadas a la antigua usanza, de sala mayor de lo regular, gabinetes pequeños con chimenea, pasillo ni recto, ni claro, comedor interior, cuartos interiores de diferentes formas y escasas luces. Las casas con sus muebles, artículos de decoración (como cuadros) o los utensilios son descritas con pormenor por parte del narrador. Este afán por desmenuzar los espacios interiores para obtener el perfil visual de ellos, del modo más detallado posible, prefigura las descripciones minuciosas de grandes autores del siglo XX, como Robbe Grillet, que a su vez influirá en la narrativa de Julio Cortázar. Nuevamente, encontramos ese afán de la novela realista (en un sentido amplio) por referirse a la realidad circundante y escudriñarla hasta en el más mínimo detalle, ya que los objetos forman parte de la vida de las personas y las pertenencias, en cierto modo, hablan y dan noticia de aquéllos que las poseen.

Gracias a la descripción que aparece en *La Fontana de oro* de una casa del barrio Belén, podemos conocer como era una casa humilde típica de este barrio, sabemos que consta de dos pisos altos y que en la puerta no hay escudo ni empresa heráldica alguna, ni portero con galones en el zaguán, ni en el patio cuadra de alazanes, ni cochera con carroza. Este exterior sobrio contrasta con un interior lleno de mil cachivaches que despiertan curiosidad.

Algunas de las casas más importantes son las del usurero Torquemada, de *Torquemada en la hoguera*, ya que se configura como un espacio altamente negativo en el que se consume la vida del talentoso hijo del usurero; mientras que en *Marianela*, la casa de la Señana, donde vive la niña, es presentado como un espacio de desbarajuste, incomprensible por el desorden que le caracteriza, pero tiene la importancia de que ese espacio refleja la poca consideración que se tiene ante tan desvalida persona. Mayor alcance tiene aún la pensión de doña Virginia, en *El doctor Centeno*, donde tienen lugar las más bellas escenas costumbristas de la narrativa de Galdós. Es un espacio de interacción social, de relaciones amistosas, de tertulias literarias, de compartir el café, aunque también de burlas muy poco tolerables y de fuertes discusiones. El mayor aspecto positivo que presenta el ambiente interior de las casas- y que se añade al acogimiento de las tertulias- es que muestran escenas llenas de sabor costumbrista que muestran, claramente, cómo la belleza y la felicidad se pueden encontrar aquí y ahora, en el entorno que nos rodea, en lo intrascendente y en lo cotidiano. También costumbristas son algunas de las escenas de *El amigo Manso*, una obra en la que se recrea lo divertida que puede llegar a ser la vida real porque aparecen escenas cargadas de comicidad, como la escandalosa comida de la familia.

El estudio de las casas en las novelas elegidas se puede llevar a cabo atendiendo a diversos conceptos: en algunas ocasiones suponen un reflejo de la personalidad de los habitantes, lo más importante es que también demuestra del modo de vida que, como sabemos, muchas veces está llena de necesidades y de privaciones, excepto en los hogares de la burguesía. También supone un espacio asociado a la enfermedad, con lo que la alta carga de negatividad de este espacio es evidente. Un aspecto muy importante es el de determinados interiores de casas que presentan escenas icónicas con un elevado contenido simbólico que trasciende la mera referencialidad visual, como vamos a poder comprobar en la Casa de Aransis, de *La desheredada*. A continuación pasaremos a estudiar las casas en relación con el reflejo de la psicología de los personajes.

### *Reflejo de la personalidad*

Sabemos que en las novelas realistas cada personaje tiende a ser representado no sólo dentro de un mundo de relaciones sociales, sino también dentro de su propio ámbito vital, donde descubrimos la imagen de la intimidad. Tanto Galdós como Dickens, Balzac y Dostoyevski, logran llegar a lo más íntimo del personaje por el camino de las exploraciones de sus viviendas. Nada mejor que las descripciones de los hogares para demostrar la constancia en Galdós del uso de una atmósfera impregnada de la personalidad de los personajes, y al revés. Para el escritor, todo lo físico, como muebles, cortinas, aposentos, etc. no existe por sí mismo, sino que es un simbólico reflejo, una extensión orgánica de lo humano. En ciertas ocasiones puede considerarse este procedimiento una creación de imágenes prolongadas, las cuales son el medio más seguro de concentrar la atención del lector en la característica esencial de una situación o de un personaje, manteniendo su movilidad por acumulación de imágenes. Por eso nos ha parecido necesario estudiar de qué manera construye y presenta Galdós los espacios (López-Landy, 1979: 187).

Los objetos y los personajes son vistos en la novela tradicional con una mirada semántica. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere un significado si alguien lo destaca y lo relaciona con contenidos precisos o vagos. En las novelas realistas, como las de Galdós, los objetos no aparecen en el discurso de forma ingenua, ni son vistos con una mirada plenamente testimonial, sino que tienen una gran carga significativa que la mirada añade, de ahí nuestro interés por analizar los aspectos visuales. Los espacios se encuentran humanizados, los personajes se mueven entre objetos que les den testimonio de ellos y se eluden descripciones impersonales y objetivas. En las novelas todos los aspectos físicos existen como un simbólico reflejo de lo humano. Las descripciones de las viviendas demuestran la constancia en Galdós en el empleo de una atmósfera que se encuentra impregnada de la personalidad de los personajes. Según afirma Gaston Bachelard la casa, los refugios, los albergues, las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes, los objetos tienen una gran importancia a la hora de entender la espacialidad de la casa ya que surgen reflexiones a través de la contemplación de algunos elementos que contribuyen a esclarecer las connotaciones psicológicas del espacio ficcional. Gaston Bachelard concede una gran importancia a ciertos subespacios y elementos de la casa que provocan múltiples posibilidades de reflejar aspectos claves de la intimidad de los personajes. Esos elementos son el sótano, el desván, cajones, armarios, rincones, el cuarto de la alcoba. Los cofres, armarios o cajones son parcelas que ocultan algo de la psicología del personaje, mientras que los diversos rincones aparecen vinculados a la soledad, al silencio y son algunos lugares del hogar un ámbito de refugio para el personaje (Bachelard, 2004: 30, 35).



En este sentido, la casa de doña Lupe, en *Fortunata y Jacinta*, presenta una atmósfera en la que se respira la intransigencia de la señora y sus deseos de gobernar las vidas ajenas. Todo lo contrario sucede con la casa de Don Evaristo Feijóo. La vivienda se configura como un perfecto molde de su personalidad, todo un reflejo de su vida práctica y de su carácter pacífico y generoso. De don Evaristo se dice que, según su ideología, lo primero que ha de hacer el hombre en este valle de inquietudes es buscarse un agujero donde morar y en el que labrar un molde de su carácter. Por ello, el filósofo práctico creará en su morada una atmósfera de esa soledad. En la casa no se hallan objetos lujosos, que serían el reflejo de la ambición, sino limpieza y comodidad. Manifestación de su carácter pacífico es, asimismo, la amplitud, la claridad y el silencio en el que se encuentra toda la vivienda. Al ser soltero vive en esa soledad, pero muy bien servido por sus criados, dueño de su casa y de su tiempo. Más que por el lujo la casa destaca por el aseo y la comodidad. Es constante la referencia respecto a la casa de doña Lupe de que hay objetos tomados de hogares ajenos, mientras que en la casa de Feijóo el ámbito vital se presenta con una total ausencia de detalles, de modo que se ha acostumbrado a la amplitud desnuda de sus habitaciones, a las grandes vidrieras, su domicilio tiene algo de convento y no se oye en toda la casa, ni el ruido de una mosca, de tal manera que hasta parece que no vive nadie. El escritor consigue llegar a lo más íntimo del ser por medio de las abundantes exploraciones de las viviendas de los personajes. Cada uno de ellos tiende a ser representado no sólo dentro de un mundo de relaciones sociales, sino dentro de su propio ámbito vital donde descubrimos la imagen de la intimidad (López-Landy, 1979: 187,195).

En *Tormento*, el mobiliario de la casa de Agustín Caballero también refleja la personalidad de su propietario, una persona venida del extranjero con otras ideas más progresistas, a quien no le importa lo que la gente piense. El narrador afirma de la nueva casa, que se encuentra en la calle del Arenal, que ocupa un piso entero y que se encuentra amueblada atendiendo a la comodidad, según el estilo inglés, y no atendiendo al lujo de los latinos que son capaces de sacrificar su bienestar a las apariencias.

La casa de Refugio Emperador, en *La de Bringas*, demuestra un gran desorden lo que evidencia su modo de vida, y con ello, su personalidad despreocupada, libre y desinhibida. En este caso se trata de un modo ser que no afecta directamente a nadie, sino a sí misma, al contrario que en el caso de la casa de piedra, en la que la Nela es uno de esos trastos más que estorba. Cuando Rosalía, verdaderamente desesperada, acude a pedir dinero a su enemiga Refugio tiene oportunidad de observar el desbarajuste de la pieza en la que se encuentran, con una estrafalaria mezcla de cosas buenas y malas. Toda la sala parece una trastienda y encima de las sillas no se

ve otra cosa que sombreros armados, o por armar, piezas de cinta, recortes e hilachas, las destapadas cajas de cartón muestran manojos de flores de trapo, finísimas, pero todas revueltas<sup>9</sup>.

### *Reflejo del modo de vida de los habitantes*

Un aspecto muy importante del estudio de la casa es que es el perfecto reflejo del modo de vida y de la posición de sus habitantes. Lo más destacable es que el interior de los hogares refleja el contraste entre un pasado de esplendor y un presente nada brillante, de decadencia, por lo que los muebles son la representación iconográfica de esa situación de tristeza y de amargura., como sucede en una de las mejores novelas de Galdós, *Miau*. La casa se encuentra situada en un lugar marginal de Madrid, en la calle de Quiñones, cerca de Chamberí, una zona de importante ampliación urbana a mediados del siglo XIX. Se encuentra, entonces, en un sitio de marginalidad con respecto al Madrid céntrico (marginalidad que apoya y aclara el aislamiento personal de Villaamil). Pero en esta calle encontramos imágenes de cierre y de apartamiento: la cárcel de mujeres, es un ejemplo obvio. El hecho de que esta cárcel se encuentre situada en un convento aumenta aún más su signo interior. Pero la interioridad más fundamental que se encuentra en la calle de Quiñones es el piso de Villaamil, un lúgubre domicilio donde el buen cesante lleva a cabo sus dramas familiares y escribe sus patéticas peticiones de un destino, por lo que cobra más aspecto de madriguera que de vivienda, y sus habitantes se acercan más a muertos en vida que a seres humanos libres.

En esta novela la vivienda es el centro organizativo por la frecuencia de su aparición, y por ser el punto de partida de las salidas de todos los personajes. Además, el piso de Villaamil supone un microcosmos en el que se aúnan dos tensiones: una horizontal y otra vertical. La primera se insinúa en la aparente contradicción entre la marginalidad de la ubicación del piso y la intensa interioridad que lo caracteriza. La vertical queda apuntada en las frecuentes subidas y bajadas de los personajes para llegar a, o salir de, esta vivienda situada en la segunda planta de la casa de vecinos. Este espacio físico de la novela es la metáfora de un espacio moral y psicológico que encierra el verdadero sentido de la obra. Este dualismo espacial es metáfora del dualismo humano que caracteriza a todas los personajes de Galdós: los

---

<sup>9</sup> En el caso de Rosalía su afición a los trapos tendrá funestas consecuencias en el orden moral y económico de la familia porque el caos textil que provocará se convierte en materia comprable. Con lo que el desorden y el desbarajuste del espacio y sus objetos se refleja, con nitidez, en el comportamiento femenino. De hecho el narrador afirma que esa pasión mujeril hace en el mundo más estragos que las propias revoluciones. El desorden femenino tiene, en la novela del siglo XIX, el poder de evocar un profundo desasosiego en los personajes masculinos, con lo que la novela se sirve de una superposición sin resquicios de la mujer y de su espacio. Ambos se convierten en componentes narrativos intercambiables a los que tanto personajes masculinos, como el público lector, se enfrentan con sentimientos encontrados (Zubiaurre, 2000:316-320).

personajes mutilados o escindidos, personajes cuyo proyecto vital es encontrar la unidad personal, superando su condición doble o incompleta (Anderson, 1993:25- 26). En esta casa, a pesar de que Luisito es la alegría, no por ello deja de ser altamente negativo y más aún desde que vuelve Víctor Cadalso al hogar de la familia para vivir con ellos durante una temporada. Con su presencia, en el ámbito del hogar se reavivan los tristes recuerdos de la malograda madre de Luisito. Su llegada también supone que el marco del hogar se convierta en el centro de las burlas del joven calavera hacia su cuñada y hacia Ponce. Pero el aspecto más negativo es que también será un ámbito donde se desata la violencia, una característica de la personalidad de Abelarda que parece que se encontrase latente, continuamente presente, hasta que logra salir. En estas escenas violentas el espacio de la casa se torna más negativo que nunca, a pesar de ser un ámbito muy abierto al que acuden, con asiduidad, vecinos y amigos a la tertulia.

En *Miau* la descripción del entorno de la casa es una clara revelación del modo de vida de los personajes, y del estado de decadencia en el que la familia se encuentra. En la habitación se halla un tocador del tiempo de "vivan las caenas", una cómoda jubilada con los cuatro quintos de su cajonería, varios baúles y dos camas. Tan sólo la sala se encuentra puesta con relativa elegancia, mientras que toda la casa revela estado de dejadez y de abandono, esa ruina lenta que surge del no reparar lo que el tiempo desluce. De la misma manera, el tiempo también ha pasado para la familia Villaamil y ha hecho estragos, pues el patriarca se encuentra cesante y les está pasando factura el mal hacer en el pasado, el continuado derroche de dinero sin organización. La sala con sus muebles y cortinas es el único espacio de la casa abierto a las visitas y es de capital importancia, porque los Villaamil viven la ilusión de formar parte de un grupo social que, en realidad, los ha rechazado. El salón es el templo del suponer, el único lugar de la casa cuyos objetos no pueden ser empeñados porque con ellos se rinde adoración al "qué dirán". El estado de la casa demuestra el interés por las apariencias de las mujeres, sobre todo por parte de doña Pura, ya que tan sólo se presenta con pulcritud la sala que es donde se reciben las visitas, mientras que las otras habitaciones en las que no van a entrar los contertulios no reciben la misma atención. *Miau* es, pues, otra de las novelas donde el espacio de la casa recibe una valoración negativa, ya que es donde se desarrolla la vida insignificante de los Villaamil, que viven sumidos en la pobreza, de hecho, hay días en los que nada tienen que poner en el puchero.

Toda casa es un espacio de intimidad que puede ser muy pobre (como la casa de los Villaamil) o muy lujoso (como la mansión de Aransis), pero lo esencial es la sensación que genera en el ser humano que la habita. En las obras de Galdós diversos indicios muestran al lector el modo de vida de los personajes, porque los muebles, o

falta de ellos, y determinadas costumbres se unen para formar un microcosmos en el que se desenvuelve la mezquina existencia de una clase media con dificultades para sobrevivir. Una de las muestras más elocuentes y significativas se encuentra en la visita de Manso a la casa de Irene y de su tía. Como vemos, la casa tiene una consistencia física palpable y total y supone el marco en el que se desarrolla la vida social y la intimidad de los protagonistas, en muchos casos mezquina. En este sentido, las casas también reflejan el modo de vida humilde y lamentable de la clase media a la que Galdós dedica las novelas contemporáneas, poniendo de manifiesto las necesidades por las que pasan muchas de estas familias, además de que pone en evidencia su mezquina hipocresía, ya que el estado lamentable en el que viven lo quieren traducir en términos de comodidad, o de modo de vida moderno. En la casa de doña Cándida -en *El amigo Manso*- la tía de Irene afirma que ya es una moda vieja eso de utilizar las sillas para sentarse a comer, y que ella usa baúles y cajas, mientras que en días de ceremonia ponen la mesa sobre el veladorcillo que se trae del gabinete y en los días comunes sobre una tabla, que se coloca encima de los brazos del sillón. Cuando las visita Manso, por ser día de muchísima suntuosidad, traen la mesa de la cocina, habitación que sorprende por su excesiva limpieza y porque no se ve síntoma de ninguna cosa comestible, salvo el caldero que está a la lumbre y que despide numeroso vapor; por otro lado, el comedor es, en sí mismo, una pieza digna de estudio.

En *Marianela* la descripción del espacio interior de la casa de piedra demuestra al lector un modo de vida que es todo un desbarajuste en sí misma y refleja la tendencia al desorden, metáfora de que los Centeno son una familia que, aunque vivan todos juntos, se encuentra moralmente disgregada como lo demuestra el afán de Celipín por abandonar el hogar y partir para Madrid, sin avisar a nadie. En esa morada se acumulan objetos sin valor alguno, pero a los que se consideran más que a la propia Nela, que es tratada como un trasto más cuyo único refugio y pequeño terreno personal que tiene dedicado es, únicamente, el de dos cestas (material de trabajo del deshumanizado Tanasio) en las que se acurruca todas las noches, a modo de concha. En esa casa hay sitio para todo: para los esposos Centeno, para la herramientas de sus hijos, para mil cachivaches de los que se desconoce su utilidad, para el gato, para el plato del gato, para la guitarra de Tanasio, para los materiales que él emplea en componer cestas, para la jaula del mirlo, para un altar en la que la señora de la casa pone velas; es decir, absolutamente para todo, menos para la hija de la Canela de la que se llega a decir con la mayor crueldad de la que es capaz un ser humano: "pobrecilla que mejor cuenta la hubiera hecho morir" (*Marianela*, 2007: 32).

En *Torquemada en la hoguera* el espacio de la casa de la criada no aparece de modo explícito, sino que es mencionado y queda evocado. El hogar refleja la pobreza en la que vive la tía Roma es representado de una manera negativa en cuanto que refleja la gran indigencia en la que vive la anciana, a pesar de lo cual no está dispuesta a aceptar la hipócrita caridad del usurero. Una vez Rufina, la otra hija de Torquemada, estuvo allí y comprobó cómo su vivienda no es más que un cubil, una inmundicia elaborada de adobes, tablas viejas y planchas de hierro, el techo es de paja y tierra y, ni ella, ni sus nietos, tienen cama y duermen sobre un montón de trapos.

No cabe duda de que los muebles suponen la expresión de estatus económico de una familia que habita en una casa. Así queda, muy claramente, puesto de manifiesto en *Torquemada en la Cruz* debido a que en cuanto empieza a mejorar la situación económica de la familia, debido al inminente matrimonio del usurero con Fidela, empiezan a entrar muebles y piezas de buen gusto que denotan ese saneamiento de la economía. Se empiezan a ver colchas y cortinajes que vuelven de su larga "prisión", se dejan ver los cubiertos de plata así como vajillas y cristalería, por lo que la casa va perdiendo, de hora en hora, su aspecto de miseria. No obstante, debido a esa concepción tan negativa y triste que siempre tiene el ámbito de la casa, todo esto no es motivo de alegría para Rafael, sino que presencia la restauración de la casa triste y caviloso; esa vuelta a la prosperidad de otros tiempos serían motivo de júbilo si las causas hubieran sido otras. La importancia de las casas es que también pueden llegar a convertirse en un refugio en el cual ocultarse de la sociedad para determinados personajes que viven en una situación vergonzante, o que quiere ser ocultada, como es el caso la familia Águilas, que desde que se encontraron en la miseria apenas salían de casa ni han tenido trato con la sociedad, excepto con muy pocas personas. Rafael preferirá la vida de vagabundo antes que compartir techo y tener que convivir con su nuevo cuñado, el detestable usurero Torquemada, por lo que el ámbito exterior de la calle supone liberación frente al espacio insoportable que supone para él su hogar.

En el lado completamente opuesto a la casa de los Villaamil, de doña Cándida, se encuentra la casa de los Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*, que representa la vivienda de las clases más acomodadas. El narrador nos dice que es tan grande que pueden vivir los dos matrimonios holgadamente, y hasta les sobra espacio. En el pasaje de la novela que describe la casa se hace hincapié en la amplitud y el vacío de un hogar íntimo apenas existente, pues los dos matrimonios no sólo viven holgadamente, separadas las parejas, sino también los individuos. La atmósfera que se presenta no es de relaciones humanas, sino de separación entre los miembros de la familia. Las tertulias y reuniones sociales de la casa son manifestaciones de una

intimidad muy superficial. Incluso en este hogar lujoso también aparece la frustración porque dentro de la amplitud de la casa, Juanito y Jacinta viven separados el uno del otro y la joven crea en su imaginación el futuro arreglo de las habitaciones vacantes que destina a los deseados retoños, pero esos gabinetes le infunden una gran tristeza y los pasillos se muestran lúgubres al no sonar las anheladas pataditas de los niños (López- Landy, 1976: 197-198). Con la disposición de la casa, con habitaciones muy separadas, se pone en evidencia un cierto distanciamiento moral por parte de los miembros de la familia, quizá por la falta de hijos por parte del matrimonio que está abriendo un abismo insalvable entre los miembros de la familia.

En esta misma novela, la salita principal de la casa en la que vive Fortunata, mientras es amante de Juanito, es descrita resaltando los aspectos más negativos, ya que en ella todo revela falta de gusto, exageración y falsedad, pues los diversos objetos son de mucho menos valor de lo que parecen, y de mal gusto. Todo ello como símbolo del carácter negativo de las relaciones entre la joven y el mimado señorito que pronto se cansará de la "república" y volverá enseguida a la "monarquía" que supone la estabilidad de su matrimonio con Jacinta. Otros interiores de hogares de esta misma novela también presentan un carácter dejado, abandonado, que denota pobreza. Es el caso de la casa de Segunda, la tía de Fortunata, con quien se va a vivir al final de la novela; es tal el ambiente de degradación del humilde hogar que la descripción cae en el Naturalismo.

#### *Aposento de la enfermedad*

Otro de los aspectos negativos que aparecen en relación con la casa es el de que, en algunas novelas, se muestra como un espacio asociado a enfermedades padecidas por los personajes que denotan que no atraviesan por momentos fáciles. En *Torquemada en la hoguera* el espacio interior de la casa del pintor al que acude a ver Torquemada presenta una connotación negativa porque es un ámbito de pobreza. Se trata de un espacio donde se encuentra el enfermo postrado en la cama, no obstante tampoco falta el amor entre los habitantes de este hogar. El narrador describe el ambiente de la casa que es, inconfundiblemente, de un artista por las pinturas que hay en las paredes cubiertas por multitud de estudios de paisajes, algunos con el cielo hacia abajo, clavados a la pared o arrimados a ella, lo que le otorga a la sala un aroma romántico, inconfundible de un artista. *Torquemada en la hoguera* es una de las novelas donde se aprecia más claramente la diferencia entre la concepción del espacio interior de la casa y el exterior. El primero es concebido como radicalmente negativo, ya que para Torquemada supone el ámbito en el que ve cómo su hijo se muere, de hecho, su dolor lo ejemplifica de modo extremo dándose golpes contra las paredes, "Contigua a la alcoba del padre estaba la de los hijos, y en ésta, el lecho de

Valentín, que pasó la noche inquietísimo, sofocado, echando lumbre de su piel, los ojos atónitos y chispeantes, el habla insegura, las ideas desenhebradas, como cuentas de un rosario cuyo hilo se rompe” (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1347). El espacio exterior, en cambio, presenta para el avaro la posibilidad de enmendarse, aunque sea de manera falsa, y de no quedarse pasivo frente a la inminente muerte de su hijo, pues puede regenerarse perdonando el pago del alquiler a los inquilinos, ofreciendo ayuda a los mendigos, aunque todo sea falso, hipócrita y hasta interesado en el fondo, pero supone el momento de poder hacer algo, ya que cuando vuelve al espacio interior del hogar es cuando tiene noticias del fatal empeoramiento.

En *El doctor Centeno* una casa también aparece asociada a la enfermedad ya que Alejandro acude a la casa de la hermana de La Tal, su amada, para intentar recuperarse allí de su enfermedad, pero el espacio no puede ser más feo y desalentador. De hecho, la impresión que tiene Alejandro del edificio es verdaderamente penosa porque parece que entra en una carbonería ya que las paredes no pueden estar más negras, mientras que por el suelo de polvorosos ladrillos se arrastran chicos entecos y miserables, mientras que otros gatean. La visión tan negativa del exterior se ve reforzada por la presencia de unas lamentables vistas desde la habitación que no tienen nada que ver con los bellísimos jardines que le había prometido su amante. En *Tormento*, aparece otra vez asociado el espacio de la casa a la enfermedad; esta vez se trata de la casa del cura Pedro Polo en una de cuyas habitaciones cuida a Celedonia, que se encuentra gravemente enferma.

En *Fortunata y Jacinta* también aparece el espacio de la casa relacionado con enfermedades, como sucede en el caso de la casa en la que se encuentra Mauricia la Dura postrada en la cama donde a pesar de todo, recibe la visita de Fortunata, con quien se declara amistad eterna.

#### *La casa como reflejo simbólico*

En las novelas analizadas existen espacios que cobran gran importancia significativa, desde el punto de vista simbólico y del contenido, ya que la visualización de los objetos queda trascendida para revelar un significado de carácter trascendental. Dentro de estos espacios se encuentran la Casa de Aransis y de la fábrica la que trabaja Mariano Pecado, ambos en *La desheredada*. En la primera, los muebles, objetos, y el ambiente, en general, presentan un alto contenido referencial y simbólico. Es bien sabido que el ambiente interior da ocasión a los escritores realistas para hacer hincapié y recrearse en la descripción de la decoración referida a muebles y revestimiento de las paredes<sup>10</sup>. Esta tendencia es propia de todas las novelas que

---

<sup>10</sup> Esta gran importancia de los muebles queda magistralmente puesta de manifiesto por Jun José Millás en *La Soledad era esto*, donde los muebles de la casa de Elena Rincón llegan a cobrar una corporeidad inquietante, se relaciona con ellos y con el resto del hogar como si se tratasen de una persona

tienden hacia el realismo y que pretenden mostrar un dibujo mental del ambiente en el que se encuentran los personajes y dar una idea de su estatus económico y de su categoría social, porque esto será indicio de su comportamiento y su modo de vida (Álvarez Méndez, 2004: 135- 136). La Casa de Aransis es presentada, desde el principio, en unos términos muy negativos, muestra del desprecio del autor por la arquitectura clásica. Interiormente el espacio adquiere las dimensiones más negativas, ya que se trata de un espacio triste, que refleja desolación, muestra de que hay ciertos seres queridos que ya no están, y la alegría ha sido desterrada de la casa para siempre. Los muebles son clara evidencia de ello; de la misma manera que se frustró y se ajó, para siempre, la vida de la hija de la marquesa. En la gran mansión, la falta de luz ha dado a la tela de los muebles tonos decadentes, todas las cosas tienen una neblina áspera y gris, sobre la chimenea se encuentra un jarrón con flores que habían sido frescas y naturales mucho tiempo años atrás, pero ahora no son más que un harapo cárdeno que, al ser tocado, cae en partículas secas. Los muebles son finísimos y de caprichosa construcción, pero los dorados ya se han vuelto negros, un gran armario ropero tiene las puertas entreabiertas y se ven salir desordenados vestidos, rasos fayas y gros riquísimos, pero todo ajado y descolorido, de tal manera que parece que todo lo que se toque va caer en finísimas partículas.

Este ambiente oscurecido y desolador también puede ser la muestra iconográfica y la representación de una nobleza trasnochada, puesto que ya no tiene un lugar en una sociedad que mira hacia el progreso. Muchos son los inventos que surgen por estos años, de hecho, se alude, en la misma novela, a la máquina de coser. No cabe duda de que en la nueva sociedad mecanizada la nobleza representa decadencia y retraso; ahora es la burguesía y el mundo de los negocios -como es el caso de la familia Baldomero de *Fortunata y Jacinta*, o de Juan Bou en *La desheredada*- la que cobra pujanza, y representa el progreso y la libertad. En esta novela se critica a la nobleza, por un lado, y la situación del proletario, por otro, por medio de escenas e imágenes cargadas de contenido que cobran una gran potencia visual por medio de la alusión a efectos lumínicos de profundo sentido. Así pues los espacios interiores se encuentran cargados de significado semántico y aportan una significación negativa.

A lo largo de la obra se atisba la llegada de la República y en la siguiente novela de Galdós, *El doctor Centeno*, también se hace mención, en más de una ocasión, a este hecho. Incluso se alude entre niños, en términos muy coloquiales cómo "se va armar la gorda", porque era algo que estaba en el ambiente y se sabía que la revolución iba a suceder de un momento a otro. Eso es algo que interesa a

---

ajena a estos espacios, sólo reconoce como propios la butaca y el reloj del salón, y es como si el azar los hubiera colocado allí de manera provisional.



algunos personajes especialmente desgraciados, como Ido del Sagrario, que piensa que si hay revolución le van a dar, casi con total seguridad, un puesto de trabajo, que es lo que tanto necesita.

Los objetos los muebles y el entorno de la Casa de Aransis, en *La desheredada*, se encuentran cargados de una fuerte simbología que representa la tristeza de la marquesa por la muerte de su hija y el estado de decadencia en el que la nobleza se encuentra en la segunda mitad del siglo XIX, cuando surge y se desarrolla con fuerza la industrialización y el pueblo pone sus miras en una posible, y cada vez más cercana, Primera República española.

En *El Doctor Centeno* otra escena icónica se refiere al ruido que hacen las puertas de la casa de la familia de los Polo, a las que nadie se ha tomado la molestia en desengrasar. Las puertas emiten unos gemidos que parecen de seres vivientes y su lamento produce unos efectos musicales muy extraños, lo cual es una manifestación del dolor interior que siente Felipe en una casa en la que siempre le está regañando, sobre todo la hermana y la madre de Pedro Polo. Para el niño el espacio interior se muestra negativo en todos sus aspectos; es triste la casa, la habitación, la cocina, y mucho más lo es la escuela; mientras que la calle es el contrapunto de este ambiente sombrío (veremos como el espacio exterior de la calle recibe una valoración muy positiva en las novelas contemporáneas) porque supone la luz, el alivio de los coscorriones y el descanso de su entumecido cuerpo.

A pesar de la valoración negativa que reciben las casas en las novelas de Galdós, no cabe duda de que todo hogar es nuestro rincón del mundo y hasta la casa más humilde puede llegar a ser para el que la habita verdaderamente bella. Toda casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad, (Bachelard, 2004: 34, 43, 48). Una de las pocas ocasiones en las que la casa aparece representada con un sentido positivo es en *Tormento*, donde se describe el nuevo hogar de Agustín Caballero, en el que piensa vivir con su prometida de ahora en adelante. Este nuevo hogar muestra un carácter confortable, una disposición para hacer la vida cómoda, además de que se ponen en evidencia los últimos avances de la época; en ella la cocina da agua caliente para toda la casa, además de poseer un magnífico cuarto de baño<sup>11</sup>. La decoración de las casas es el motivo que da lugar para que los personajes hablen de arte o muestren sus gustos en materia artística. En la anterior novela se quejan de los nuevos gustos y las nuevas modas y en *La desheredada*, en la visita a la Casa de Aransis, Isidora afirma que ella nunca pondrá

---

<sup>11</sup> "Pero lo que más entretuvo a las señoras fue la cocina, un grandísimo armatoste de hierro, de pura industria inglesa, con diversas chapas, puertas y compartimentos. Era una máquina portentosa. "No le faltaban más que las ruedas para parecer una locomotora", decía el entendido Bringas abriendo una y otra puerta para ver por dentro aquel prodigio" (*Tormento*, 2002: 211-212).

en su casa obras que sean tan conocidas como las que ella ve allí, ya que son reproducciones de obras muy famosas, como pinturas de Velázquez.

La importancia de la casa, en cualquier época y en cualquier autor, radica, sobre todo, en el espacio interior de ella y en el mundo de vivencias y de emociones que en ella convergen, por lo que se suele prestar, por lo general, menor atención a la casa en su aspecto exterior. No obstante, algunas descripciones de gran belleza, o graciosas, de algunas casas denotan el aspecto positivo con el que son vistas. En el *Doctor Centeno* la descripción exterior de la casa de la tía de Augusto Miquis, con la belleza de los balcones y la alegría de las flores, forma un cuadro de carácter costumbrista. Los balcones del principal son muy alegres con tanta hierba y verdura, pero los del segundo lo son mucho más porque en ellos el follaje se desborda de los hierros, la vegetación es arborescente, impropia de un balcón, y trae a la memoria los bellos jardines de Babilonia. No obstante, en la ficción del Realismo, el espacio interior, o doméstico, suele aparecer engarzado en un espacio exterior, y más amplio, que suele ser presentado al lector en forma de vista panorámica, como sucede con la casa de los Bringas, en *La de Bringas*, que aparece insertada en el ámbito más amplio del Palacio Real y éste, a su vez, en todo el complejo de la zona madrileña de Ópera. Las novelas cuya acción transcurre con naturalidad, y sin preámbulos panorámicos pertenecen a otra literatura: la contemporánea (Zubiaurre, 2000: 104-105).

Otra de las pocas casas cuyo exterior recibe una valoración positiva es la de la familia Penáguilas, en *Marianela*, ya que supone un ámbito de recogimiento, de humanidad, en la que se respira bienestar porque existe cariño entre los seres que la habitan, a pesar de la desgracia de Pablo haya nacido ciego. De la casa de Pablo emana una sensación de tranquilidad, de sosiego y paz, mientras que la casa de la familia de piedra, es decir, de los Centeno, supone un cúmulo de herramientas, cestas, guitarras, es decir, inestabilidad, revoltijo, desorden y deshumanización. La casa es retratada asimilando su fachada a la cara de un ser humano en relación con ese sentimiento de humanidad que emana de ella. De la graciosa casa se dice que antes faltara en ella el escudo que la parra cuyos sarmientos parecían un bigote que aquella tenía en su cara, las dos ventanas eran como los ojos, el escudo la nariz y el largo balcón la boca, como si riese; además de él sale una viga para sujetar la cuerda de tender y con tal accesorio parece como si la casa se estuviese fumando un puro.

No siempre la atmósfera que se respira en las casas es de tristeza y opresión, o es el reflejo de un modo de vida mezquino, sino que cuando se trata de la celebración de la Navidad el espacio del hogar es representado de modo alegre y risueño y se refleja la felicidad y la algarabía que producen fechas tan señaladas. Así sucede en la casa de doña Laura y de José de Relimpio, en *La desheredada*, donde en la Nochebuena se respira un ambiente de felicidad sobre todo, mucho más, desde que

llega Miquis, ya que con su presencia crece el bullicio y, después de trinchar el pavo, aumentan las risas y los comentarios.

El espacio interior de la casa no siempre recibe esa valoración tan negativa, sino que hay determinados espacios domésticos que presentan una consideración positiva, o negativa, según el punto de vista en el que nos situamos, si es el del lector o el de los personajes. Ese es el caso de la casa de Benina, en *Fortunata y Jacinta*, donde está acogido temporalmente el Pitúsín, que resulta, finalmente, no ser el hijo de Juanito y de Fortunata. Es un espacio a mitad camino entre lo positivo y lo negativo. Si no situamos en el punto de vista de Benina, y de sus hijos, no cabe duda de que es negativo, en cuanto que en su casa tienen lugar las travesuras del niño, que es considerado como un cachorro de tigre, que trae loca a toda la familia con sus desmedidas travesuras. Pero, si nos situamos en el punto de vista de Jacinta, este ámbito de la casa presenta la valoración positiva de que esa ahí donde puede ver al que, supuestamente, va a ser su hijo adoptivo que, poco a poco, se va familiarizando más con la dulce dama. Si nos situamos fuera de la ficción, desde el punto de vista del lector, igualmente, se percibe como un espacio positivo ya que en este ámbito se reflejan divertidas escenas de sabor costumbrista, de cómicas travesuras que son de lo mejor de toda la producción de Galdós.

En *El amigo Manso* el espacio protector de la casa del filósofo se ve violentado por la reciente llegada desde Cuba de la extensa, revoltosa, pero divertida, familia de su hermano, un allanamiento que tendrá profundas consecuencias para su vida debido a la necesidad imperiosa de una institutriz, dulce paciente y seria, para los niños<sup>12</sup>.

No hay que dejar de destacar otro de los pocos espacios interiores positivos de las novelas de Galdós, como es el de la pensión de doña Virginia en *El doctor Centeno*. Se trata también del interior de una casa, pero con función de pensión, con lo que es diferente del resto de casas de las que hemos hablado anteriormente, puesto que aquí se favorecen las relaciones interpersonales. En este ambiente es donde tienen lugar las escenas costumbristas más bellas de toda la producción del Galdós, con las que se pone en evidencia que los mejores aspectos de la vida no hay que ir a buscarlos lejos, pueden hallarse aquí mismo. A pesar de la belleza de estas escenas, no cabe duda de que el espacio interior de la casa siempre ha de ser negativo, de un modo u otro, porque aquí también tienen lugar peripecias muy desagradables, como las bromas pesadas que se gastan al inquilino Jesús Delgado. También es en el ámbito de esta casa donde Celipín ha de hacer de criado de todos un poco a la vez, donde tienen lugar las discusiones entre la propietaria y su marido, y no hay que olvidar que una

---

<sup>12</sup> "Ya tenía yo preparada la mitad de una fonda para meter este escuadrón. Acomodé a mi gente como pude, y mi hermano me manifestó desde el primer día la necesidad de tomar casa, un principal grande y espacioso donde cupiera toda la familia con tanto desahogo como las viviendas americanas" (*El amigo Manso*, 2001:195).

disputa muy fuerte con uno de los inquilinos es lo que motiva que se eche a Alejandro y a Felipe de la pensión, lo que supone un punto de inflexión muy importante en el progresivo proceso de degradación del dramaturgo en ciernes: “- Don Alejandro, vengo a decir que hoy mismo me hará usted el favor de marcharse con su criado, sus dramas y sus literaturas”(El doctor Centeno, 2002: 322). En este caso se trata de un espacio que, aunque, en ocasiones, es percibido de modo negativo por los personajes, sí es positivo desde el punto de vista del lector debido a las divertidas peripecias que tienen lugar en el ambiente de la pensión y por la belleza de las escenas costumbristas recreadas.

Cuando leemos las novelas de Galdós, apreciamos cómo en la época la tendencia que se observa en la gente es la de abrir la casa a los demás y potenciar las relaciones con los vecinos y diversos amigos y conocidos por medio de las visitas y de las tertulias. Estas reuniones suponen un aspecto muy importante en tanto que reflejan el modo de vida y de relacionarse de la gente en esta época, muy diferente de la nuestra en la que ahora se vive de puertas para dentro. Nada que ver con la relación de las personas en otros países, como se refleja en novelas del siglo XX como en *Una ciudad llamada Eugenio*, de Paloma Díaz-Mas, donde se pone de manifiesto cómo en Estados Unidos la gente que comparte piso no se estorba nunca y la independencia se encuentra completamente salvaguardada.

La valoración tan negativa de las casas reaparecerá en las novelas del siglo XX, como en *El loco*, de Delibes, en que esa consideración tiene que ver con el reencuentro del personaje principal con la antigua casa parisina en la que vivió de pequeño. Cuando llega a ella, el corazón le palpita y piensa en sus padres y su hermano –al que está dirigida toda la narración- y recuerda que en aquella casa no fueron felices.

En la novela del siglo XX los espacios interiores llegarán a alcanzar una alta consideración negativa, porque incluso se les relacionará con la muerte. Un ejemplo es la casa de Santiago Nasar, en *Crónica de una muerte anunciada*, que en el momento más crucial de su vida se encontrará que el espacio que debería acogerle se vuelve contra él, puesto que se encuentra la puerta cerrada con tranca, todo por un error fatal de Divina Flor, quien, en lo más hondo de su fuero interno, quería que lo mataran. Este mismo ámbito de la casa ha tenido para la joven la grave significación negativa de que es dónde la ha perseguido Santiago Nasar molestándola y acosándola<sup>13</sup>. Pero en esta misma novela también queda muy claro el gran valor

---

<sup>13</sup> “Me agarró toda la panocha- me dijo Divina Flor-. Era lo que hacía siempre cuando me encontraba sola por los rincones de la casa, pero aquel día no sentí el susto de siempre sino unas ganas horribles de llorar (Crónica de un muerte anunciada, 2003: 19).

sentimental que representa una casa, ya que ha supuesto durante años el lugar en el que se ha sido feliz junto a la familia y los seres amados. El viudo Xius se niega, en un primer momento, a vender la casa a Bayardo San Román por la gran cantidad de recuerdos felices que supone para él el hogar en la que fue tan feliz con su mujer y el alto valor sentimental que todos los objetos tienen. No obstante, debido al juego sucio del arrogante joven, acabará cediendo a la venta pero, llorando de verdadera pena y rabia<sup>14</sup>.

En *Comida para perros*, del vallisoletano Alejandro Cuevas, la casa adquiere un alto valor negativo cuando se trata de un espacio asociado a la familia, pero una familia a la que se detesta y con la que no se siente vinculado espiritualmente; de hecho será en este ámbito donde matará a todos en un ataque de locura<sup>15</sup>. El espacio de la habitación supone un espacio de recogimiento, de protección contra todo lo que sea exterior, pero no cabe duda de que es un espacio negativo en cuanto que le está alejando de toda su familia y en el aislamiento de ese espacio se está volviendo cada vez más una persona intratable, completamente alejada de la sociedad. No cabe duda que Alejandro Cuevas en su narrativa, al igual que Galdós o García Márquez, también presenta una cierta tendencia por los personajes anormales como lo demuestra el protagonista de *Comida para perros* y Eurimedonte, de *Quemar las naves*. El protagonista de la primera admite que su madre llega a desistir de hacer las tareas dentro de su habitación hasta el punto de que va tomando, de modo progresivo, todo el aspecto del cubil de una bestia solitaria. Sin embargo, cuando se encuentre en el manicomio el espacio de la habitación sí que presenta esa valoración positiva, presente en el imaginario colectivo, según la cual es un espacio de intimidad, de protección y de libertad, por muy pequeño que este espacio sea, porque cada uno puede hacer lo que quiera, dedicarse al culto de propio cuerpo, o desarrollar aficiones. En este sentido el narrador afirma que hasta la hora de acostarse cada uno se entretiene en su propio cuarto; Honorio escribe versos, Camila se cepilla la melena y se empolva las mejillas, Roque introduce cajas metálicas, unas dentro de otras, siguiendo criterios cromáticos, Fedro baila como un autómata, mientras que Leovigilda, por su parte, lee novelas de dudosa moralidad.

En las distintas narraciones también se aprecia el valor de seguridad, de protección, de tranquilidad que un personaje siente en el interior de la casa, ámbito en el que se siente seguro y en calma frente a los peligros que puedan aparecer en el

---

<sup>14</sup> "El viudo Xius le explicó con una buena educación a la antigua que los objetos de la casa habían sido comprados por la esposa en toda una vida de sacrificios, y que para él seguían siendo como parte de ella. "Hablaba con el alma en la mano- me dijo el doctor Dionisio Iguarán, que estaba jugando con ellos-. Yo estaba seguro que preferiría morir antes que vender una casa donde había sido tan feliz durante más de treinta años."(*Crónica de una muerte anunciada*, 2003: 41).

<sup>15</sup> "Luisantonio corre a refugiarse en el baño; yo le persigo y le alcanzo antes de que haya echado el pestillo. Él empuja desde dentro y yo desde fuera, la copiosa hemorragia de su cara le hace flaquear, introduzco el revólver por el hueco de la puerta y disparo" (*Comida para perros*, 1998: 114).

mundo exterior. Eso es lo que sucede en la pequeña casa, casi choza, de Geraldo y Hermelinda, personajes de *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, la cual, a pesar de su humildad, no deja de ofrecer un cierto sentido de protección. Son las dos casitas más pobres de toda la fraga, la de Gualdo no es más que un cajón de oscura piedra pizarrosa, entre las tejas sale un humo vacilante cuando enciende el hogar; es tal la integración de esta casa con el medio ambiente que se confunde con las rocas, las sombras y los verdes; mientras que, durante la noche, su ventanita iluminada es como una estrella roja y parpadeante que se puede ver desde quince aldeas.

En muchas novelas el protagonismo del hogar es tan importante que llega, incluso, a adquirir valores humanos convirtiéndose en un ser protector; por ejemplo, en *La soledad era esto*, de Juan José Millás, el espacio adquiere valores humanos. Esta gran importancia de los muebles queda magistralmente puesta de manifiesto en la casa de Elena Rincón donde llegan a cobrar una corporeidad inquietante, se relaciona con ellos y con el resto del hogar como si se tratasen de una persona ajena a estos espacios, sólo reconoce como propios la butaca y el reloj del salón, y es como si el azar los hubiera colocado allí de manera provisional.

El espacio del hogar es un ámbito en el que la intimidad de los personajes encuentra su máxima expresión, sin importar lo pobre o lujoso que pueda ser, ya que lo verdaderamente importante es la sensación que esa vivienda genera en el ser humano que habita en ella. En esta novela la protagonista también reconoce la importancia de los muebles como indicadores indiscutibles de un modo de vida: "La verdad es que cuando me vi sentada en aquel sofá, frente al televisor, y rodeada de muebles pretenciosos que reproducían un estilo de vida tan lejano a mis intereses, sentí un golpe de angustia" (*La soledad era esto*, 1990: 146).

Toda casa se constituye como un lugar estable relacionado con el ámbito familiar, un espacio que sirve de protección, de abrigo; o un espacio que aprisiona al hombre en contraposición a la enorme extensión del universo. El personaje de ficción busca un hogar que sea el albergue de sus esperanzas, su casa ideal y soñada. En esta novela la vivienda de la protagonista no se corresponde con sus necesidades interiores, potenciando el aislamiento y la soledad de la mujer respecto a su mundo inmediato que le resulta extraño. Solamente podrá transformar su existencia tras un cambio del decorado en el que su vida transcurre.

## 2.2. El trabajo

Dentro de los espacios que reciben una alta valoración negativa se encuentran, sin lugar a dudas, todos aquéllos que, de un modo u otro, se encuentren adscritos al

mundo del trabajo, que en las novelas de Galdós supone, la mayoría de las veces, frustración. Algunos de estos espacios llegan, incluso, a adquirir valores simbólicos, como la fábrica en la que trabaja Mariano Pecado y el ambiente de las minas de Socartes. Pero también aparecen otros, como el ambiente de trabajo del Ministerio, o de la escuela.

Uno de los espacios de contenido simbólico que presenta mayor carga negativa es el ámbito de la fábrica donde trabaja Mariano Pecado, en *La desheredada*, donde realiza un trabajo demasiado duro y penoso para su edad, circunstancia que provocará la tristeza, indignación y enojo de su hermana. Este hecho de tener que trabajar, y de no ir a la escuela, será uno de los motivos que lleven a la perdición a Mariano, además de la influencia negativa que ejerce sobre él Isidora con esas ideas de que ellos, en realidad, pertenecen a la nobleza. La escena que describe el interior de la fábrica es una de las de mayor fuerza visual de toda la narrativa de Galdós, ya que lleva a cabo una descripción minuciosa del ambiente en cuanto a objetos y aparatos, como sogas, y en cuanto a efectos lumínicos que contribuyen a recrear el ambiente, confirmando, en suma, una de las escenas de marcado carácter naturalista de la obra de Galdós y que nos permite describir como si de una pintura se tratase. En el eje de aquel túnel que empieza en luz y se pierde en la oscuridad, hay una soga tirante, blanca y limpia, el cáñamo se retorció con áspero gemir, enroscándose lentamente sobre sí mismo, los hilos se encuentran montados unos sobre otros quejándose de la torsión violenta, mientras que en toda su magnitud hay un estremecimiento como de cosa dolorida que irrita los nervios.

En la narrativa, determinadas escenas icónicas van más allá de la mera referencialidad visual y aportan, o contienen, un significado revelador para otro. Las epifanías icónicas fijan la escena en la mente del lector y la inmovilizan a modo de imagen pictórica (Martínez Carazo, 2006: 58) En cierto modo, en esta escena de Galdós también se puede hablar de imágenes icónicas, en el aspecto de que el escenario manifiesta la opresión a la que se encuentra sometido el proletariado y, por ello, hasta las sogas gritan como manifestación del grito ahogado de la clase proletaria de la época, que estaba siendo explotada, alienada, y hasta los niños tenían que trabajar sufriendo, incluso, accidentes mortales. Mientras en Socartes corren ríos de sangre, aquí las cuerdas ahogan a los trabajadores hasta la muerte. Por lo que el ámbito del trabajo, que significa, opresión, falta de libertad y frustración.

En *Mariana*, Galdós alude al poder de enajenación y de embrutecimiento que ejercen las máquinas y la dureza del trabajo sobrehumano; por lo que el joven Tanasio, hijo de la Señana, acaba degenerándose de la misma manera que Pecado. Tanasio es definido como un hombre apático, con una falta de carácter y de ambición que rayan en el idiotismo. Encerrado en las cuerdas desde su infancia, parece una

persona que ha nacido dispuesto a ser una máquina y, de hecho, poco a poco, se ha ido convirtiendo en una auténtica herramienta. El narrador llega al extremo de afirmar que el día en que ser semejante tuviera una idea se cambiaría el orden normal de las cosas, según el cual ninguna piedra no es capaz de pensar.

A pesar de que en la obra de Galdós el paisaje influye de manera muy positiva en la psicología de los personajes- y supone una sensación de escapismo, de evasión y de disfrute de la naturaleza- no siempre presenta esa valoración tan positiva. Así ocurre con el ambiente evocado en las minas de Socartes donde la brusquedad y lo atormentado del paisaje dan la idea de la dureza del trabajo que soportan los mineros en este espacio, que significa, por sí mismo, opresión y falta de libertad. En Socartes el color rojo de la piedra volcánica de las minas contribuye a crear un impacto visual y es, en sí mismo, un símbolo del ingente esfuerzo que supone el trabajo del minero, que casi suda sangre. En el ambiente de las minas predomina el color rojo que contribuye a crear ese impacto visual tan fuerte y adquiere un sentido metafórico, pues parece que es el sudor de aquel trabajo de hombres y de máquinas, del hierro y de los músculos. De modo que son rojas las peñas esculturales, el mineral precioso, la tierra acumulada en los taludes, el suelo, los carriles y los vagones. Este color subido del ladrillo es uniforme y general en todo, en la tierra las casas, el hierro y en los vestidos. Hasta las mujeres ocupadas en lavar parecen una pléyade de ninfas de barro ferruginoso crudo. En esta novela las personas y las piedras llegan a identificarse de tal manera que sólo se encuentran hombres y mujeres petrificadas, sino también piedras humanizadas. En el centro de la Terrible se elevan figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba, brazos inmensos desperezándose, pies truncados. La relación de contraste que se da en esta novela entre Marianela y los otros habitantes de Socartes aparece metaforizada en la oposición de dos espacios: las cavidades trabajadas por los mineros (la Terrible y el Barco) y la Trascava. Los primeros son los espacios pétreos de los habitantes de Socartes, la representación metafórica de una sociedad muerta a fuerza de trabajada y explotada. El ambiente de inmovilidad, y de muerte, predomina en todas las galerías. En el barco se ven cadáveres medio devorados, momias, esqueletos, todo muerto, dormido y casi descompuesto, mientras que la tierra presenta las mismas señales de violencia que un cuerpo humano, porque es tierra ferruginosa que parece amasada con sangre, como una herida abierta en el tejido orgánico. Por el contrario, está el espacio casi mágico de la Trascava, que es el espacio de Marianela<sup>16</sup> (Yáñez, 1994: 6).

---

<sup>16</sup> Las últimas palabras que Marianela pronuncia antes de morir no son comprendidas por quienes le rodean, porque su lenguaje parece el idioma con el que se entienden los que viven la vida infinita. Se insiste en que su mirada viene desde muy profundo, como desde el sepulcro, desde un pozo, desde muy lejos; con lo que esas palabras pertenecen al idioma de las que se oyen en la Trascava, es decir, el lenguaje de la poesía (Yáñez, 1994: 6).



Para intensificar la sensación de dolor que ha podido producir en el ser humano la configuración de tal paisaje, Galdós recurre a una descripción casi expresionista, en la que predominan las formas picudas y las aristas. Así se confiere al ambiente una sensación de complicación, molestia, daño o dolor; mientras que la percepción del colorido viene dada por la alusión a adjetivos que califican el color de las rocas, entre los que destaca el negro con alto contenido simbólico. De día se pueden apreciar las superpuestas cortezas de la estratificación con sus vetas sulfurosas y carbonatadas, sus sedimentos negros, sus capas de tierra ferruginosa que parece amasada con sangre, sus regulares láminas de roca quebradas en mil puntos y erizadas de picos, cortaduras y desgarrones. La percepción visual que se puede tener de este ambiente es el de una herida abierta en el tejido orgánico. Esta triste metáfora se ve reforzada por la alusión a las aguas del arroyo saturadas de óxido de hierro que parece un chorro de sangre<sup>17</sup>.

No hay que olvidar que los pintores, en sus intentos de retratar la labor rural, se toparon al principio del Realismo con una cuestión estética difícil de resolver, y era el repertorio de poses y gestos, basado, hasta entonces, en la escultura clásica que no proporcionaba datos veraces para la meta realista de captar el cuerpo humano durante las arduas labores físicas. En esta época emerge el cuadro de la sociedad agraria y lo hace cargado de una tonalidad sentimental, dulce y convencional, pero la imagen del campesino en su trabajo no era neutral para el Realismo español, sino que encarnaba una demanda moral consciente, presente desde *La gaviota* (Litvak, 2001: 55).

En *Marianela* las descripciones del paisaje toman un cierto tono entre romántico y expresionista al aludir a las peñas y a lo irregular del paisaje, y se recurre a comparaciones con determinados términos, como mandíbulas, presentando así un paisaje descuidado, escabroso e inhóspito, no sólo de poca belleza, sino que inspira desconfianza y peligro. Marianela y Pablo, desde el fondo de la gran zanja, van subiendo por un escabroso sendero abierto entre rotas piedras, tierra y matas de hinojo. La enorme peña agrietada presenta en su centro una gran hendidura; más bien se trata de dos peñas, la una pegada a la otra; con bordes irregulares que semejan dos gastadas mandíbulas que se esforzaban por morder.

Hay que señalar que en estas descripciones, en cuanto a los aspectos lingüísticos se refiere, se dan características propias de toda la descripción, es decir, en el nivel sintáctico predominio del sintagma nominal, y en el morfológico hay una abundante aparición de sustantivos modificados por complementos del nombre y adjetivos referidos a colores, formas, tamaño o volumen. Así lo puede ejemplificar el

---

<sup>17</sup> *Marianela* se encuentra cronológicamente situada inmediatamente antes que *La desheredada* y son evidentes en ella los rasgos naturalistas, aunque responde perfectamente a los supuestos de la novela abstracta y supone un intermedio sentimental entre una novela de tesis y la etapa contemporánea.

siguiente fragmento de *Marianela* referido al ambiente de la explotación minera, en que la crítica queda implícita por la alusión a la sangre en el sentido del sufrimiento de los trabajadores:

Pero de día se admiraban principalmente las *superpuestas* cortezas de la *estratificación*, con sus vetas *sulfurosas* y *carbonatadas*; sus sedimentos *negros*, sus lignitos, donde yace el *negro* azabache; sus capas de *tierra ferruginosa*, que parece amasada con sangre; sus *grandes* y *regulares* láminas de *roca*, quebradas en mil puntos por el arte *humano*, y erizadas de *picos*, cortaduras y desgarrones. Era aquello como una herida *abierta* en el tejido *orgánico* y vista con microscopio. El arroyo de *aguas saturadas de óxido de hierro*, que corría por el centro parecía un chorro de *sangre* (*Marianela*, 2007: 105).

Esta visión tan negativa del ambiente de trabajo de las minas nos recuerda mucho a la ofrecida por José Díaz Fernández en su novela *La Venus mecánica* en la que Obdulia, y el empresario don Sebastián, visitan las minas de Langreo, un espacio el cual también es presentado como tenebroso en el que en una explanada se abre el bostezo interminable de la bocamina, alrededor de los almiarés de carbón y de los tendejones que alojan el material trabajan mujeres despeluchadas y asténicas, niños casi desnudos, cargadores de pecho negro que lanzan a los recién llegados miradas oblicuas. Todo este espectáculo produce una honda impresión en la protagonista que observa “un mundo distinto, el del esfuerzo muscular, el de la esclavitud asalariada, se le revelaba pronto como un ángulo siniestro de la vida” (*La Venus mecánica*, 1982: 113).

El espacio del trabajo recibe una valoración negativa incluso cuando esa actividad tiene lugar en el ámbito doméstico. En *Tormento*, el trabajo de Amparo es realizado en casa de los Bringas, supuestamente protegida por la familia, aunque se trata de una mal disimulada servidumbre, puesto que Rosalía la explota haciéndola coser incansablemente y mandándola a mil recados, con lo que puede desatar su vanidad, sus ínfulas y sus deseos de mandar. En este caso se dará la excepción de que la joven se verá libre de la opresión del trabajo, pues se casará con Agustín Caballero, una persona que, en sí misma, personifica el esfuerzo que supone el trabajo, la dedicación en la juventud de cuyos frutos se puede disfrutar en la madurez para ser feliz él, y hacérselo a los demás.

Sin embargo, no todos los ámbitos de trabajo reciben una valoración tan negativa, como es el caso del periódico en el que trabaja el padre de Juanito del Socorro. En *El doctor Centeno* este espacio se menciona muy de pasada, pero queda implícito el aspecto positivo, en cuanto que es el ámbito en el que se fraguan ideas revolucionarias que harán prosperar al país. De hecho, el padre del Juanito en cuanto estalle la revolución piensa formar parte de la milicia. No obstante, el espacio de

trabajo sólo presente una cierta valoración positiva cuando está referido a gente emprendedora, progresista y de ideas republicanas, cómo sucede en el caso de Juan Bou. Su taller de litografía, en el que empieza a trabajar Mariano Pecado, en *La desheredada*, presenta una connotación positiva, aunque el díscolo hermano de Isidora termine por abandonarlo. A pesar de que el recinto de la litografía es definido por el narrador como "mazmorra de Gutenberg", representa un lugar en el que, por fin, Mariano puede hacer algo de provecho y convertirse en una persona de bien. No obstante, vuelve a ver otra representación negativa en el sentido de que es representado como un laberinto en el que todo es viejo, primitivo y mohoso. De la misma manera que sucede con el espacio de la fábrica, los objetos que componen el lugar de trabajo son personificados como seres vivientes que sufren y que son heridos, de modo que la máquina tiene quejidos de herida y convulsiones de epiléptica, de la misma manera que en la fábrica las sogas gritan. Queda clara pues la personificación del espacio que lleva a cabo Galdós, ya que éste se presenta como una expresión metonímica del personaje. Este ámbito, tan negativo, es definido, además, en términos auditivos, y no sólo visuales, ya que el narrador alude a los ruidos de la actividad en el taller en el que se oye el gemido de la prensa, el roce del rodillo negro y el rasgar de la pluma del maestro sobre la piedra.

No obstante, el modo general con el que es visto el mundo del trabajo en esta novela es muy negativo a pesar de estas excepciones mencionadas. Así se pone en evidencia cuando Isidora Rufete se refiere, al principio de la novela, en el manicomio, al duro trabajo realizado por su padre cuando ella era una niña. Cuenta que su progenitor entró de corrector de pruebas en una imprenta donde se hacía un periódico importante, allí trabajaba por las noches junto a un quinqué de petróleo, que le abrasaba la frente, se tragaba discursos, artículos, decretos, y al llegar por la mañana aún no descansaba.

En *La de Bringas*, el espacio del trabajo no aparece de modo directo, pero sí es mencionado y aparece, por tanto, como algo evocado cuando el narrador se refiere a que don Francisco, debido a su ceguera temporal, no puede ir a trabajar y sólo va a recibir la mitad de la paga.

En la narrativa del siglo XX esa visión tan negativa del trabajo cambiará en algunas novelas, como se aprecia en *El loco*, de Delibes, cuyo protagonista se siente a gusto y feliz en su espacio de trabajo del banco, cuyo lugar asignado lo considera muy recogidito y agradable. Se trata de un rincón junto a un bufete ante un ventanal y detrás hay un radiador cuyo calorcito se nota hasta en los riñones.

### 2.3. La escuela

El trabajo recibe una valoración negativa incluso cuando se trata del oficio de la enseñanza, un empleo que, en principio, supone entrega a los demás, y sin embargo, nos lleva a hablar de la escuela como otro de los espacios más negativos de las novelas de Galdós. Esa carga de negatividad viene dada porque este ámbito aparece asociado a la frustración, tanto para los alumnos como para los profesores. Para los primeros debido a que muchas veces no sólo no aprenden, sino que reciben los malos tratos y humillaciones de los profesores. Se destaca la escasa profesionalidad de algunos docentes y, en concreto, al mal hacer por parte de los curas que se dedican a la enseñanza, pero que ejercen la violencia. Para los profesores también supone un espacio relacionado con la frustración ya que, en algunos casos, ejercen la profesión sin una vocación verdadera, mientras que los que sí la tienen ejercen de una manera muy precaria y también están sometidos a las burlas de los alumnos. En relación con este espacio Galdós también ejerce una crítica del sistema educativo ya que él propugna el método de la Institución Libre de Enseñanza, pues no hay que olvidar que en sus obras el novelista mostraba una gran preocupación por la educación, casi a modo de intelectual ilustrado. Esta valoración tan negativa de la escuela contrasta con la visión mucho más positiva de la Universidad, un espacio en el que se forjan no sólo futuros profesionales de mérito, sino personas de carácter con capacidad de crítica y de ejercer valoraciones personales sobre la realidad.

De las novelas analizadas la escuela destaca, sobre todo, en *El doctor Centeno* y en *Miau*. En la primera se aparece la actividad docente del cura Pedro Pelo que lleva a cabo sin ninguna vocación y sin capacidad, pues no tiene habilidades como enseñante. En más de una ocasión se mencionan los malos tratos que padecen Felipe y el resto de sus compañeros ya que reparte coscorriones, o que algunos días no les deja ni salir a comer (aunque les dé algo de azúcar). Es tan negativo el ambiente de la escuela que el narrador llega a decir que, de repente, un cráneo sonaba seco al golpe de un puño cerrado y duro, restallaban mejillas, la palmeta caía, incansable de mano en mano, los pellizcos no cesan y, de vez en cuando, se oyen lamentaciones, de tal manera que la clase de Pedro Polo se podría comparar con el cómitre de una galera.

El hecho de que este mal hacer en la actividad docente se ponga de manifiesto en un cura supone una crítica a los clérigos, pues, de la misma manera que Pedro Polo no tiene vocación docente y ejerce la profesión de manera obligada, los curas también basan su profesión en las apariencias, en la repetición de una serie de rituales que no obedecen a un puro convencimiento religioso, o sentimiento de amor a los demás. El censurable comportamiento de Pedro Polo supone una crítica que se puede hacer extensible a toda la Iglesia. Con todo ello lo que pretende Galdós es llevar a cabo un vilipendio de la institución religiosa por medio de la enseñanza, pero también de la

propia enseñanza en sí, ya que él promulgaba los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza que no llevan a cabo los profesores mal preparados como Polo.

Asímismo, la escuela supone un espacio de frustración para Ido del Sagrario, pues es donde ejerce una humilde profesión como enseñante de Caligrafía y ayudante de Pedro Polo en un segundo plano cuando, en realidad, es mucho mejor profesor que él que ha llegado, incluso, a enseñar a escribir a quienes en la actualidad son ministros. Queda claro cómo en la injusta sociedad española de la época ejercen la enseñanza quienes menos capacitados están, mientras que permanecen al margen enseñantes de verdadero valor y con capacidad para la docencia como don José.

Asímismo, la escuela supone un espacio de humillación para Luisito Cadalso, en *Miau*, pues en el espacio de la clase recibe las burlas de los compañeros cada vez que no se sabe la lección, al igual que le ocurre a Felipe Centeno. Es en el ambiente de la escuela donde los niños ponen en evidencia su candor y su carácter inocente, pero también donde se manifiesta la crueldad infantil. No obstante, en las novelas estudiadas, el espacio de la escuela aparece más como algo implícito, evocado, que por medio de una representación física directa. La escuela aparece mucho menos de modo directo, no tanto como materialidad física, sino que se trata más bien de un espacio evocado por medio de las conversaciones que Cadalso mantiene con Dios en sus sueños, en los cuales el patriarca le reprocha paternalmente que en la escuela no se sabe la lección.

El espacio del colegio sólo aparece asociado al éxito en el caso de Valentín, de *Torquemada en la hoguera*, que es un niño prodigio. Este espacio de la escuela presenta su prolongación en la casa, con la presencia del encerado, donde el niño resuelve problemas que supone para su padre, Torquemada, el símbolo de la más alta frustración que pueda padecer, ya que ve cómo su hijo se muere y cómo el progreso de la Humanidad se pierde tan eminente prodigio.

El espacio de la escuela también queda evocado, pero no representado de modo directo, en *La desheredada* ya que Isidora reprocha a su tía la sanguijuelera que no quiere que su hermano trabaje, sino que estudie y acuda a la escuela. De hecho, Mariano Pecado se volverá un chico conflictivo, problemático y llegará a cometer, incluso, asesinato, con lo cual queda clara la importancia de la escuela para formar personas de provecho, o, por lo menos, con humanidad:

- Aquel trabajo es para mulos, no para criaturas. Yo quiero que mi hermano vaya a la escuela
- Y al colegio
- Eso es, a colegio- replicó Isidora marcando sus afirmaciones con el puño sobre la endeble mesa-. Yo lo quiero así...y nada más (*La desheredada*, 2007: 160).

En esta novela la escuela no aparece, pero es mencionada por el narrador, por lo que se presenta como un espacio implícito, pero existente en la realidad ficcional. Mariano Pecado tendrá que acabar por abandonar el colegio.

Queda claro cómo Galdós denuncia el mal hacer de los profesores de la época. Esta valoración tan negativa del espacio de la escuela se encuentra en relación con el desacuerdo mostrado por Galdós sobre la educación, de la cual ejerce una crítica en más de una novela. Así lo manifiesta por medio de determinados personajes como Carlos Golfín, en *Marianela*, refiriéndose a la protagonista sobre la cual declara: "pues yo he observado en la Nela- dijo Carlos- algo de inteligencia y agudeza de ingenio debajo de aquella corteza de candor y salvaje rusticidad. No, señor; la Nela no es tonta, ni mucho menos. Si alguien se hubiera tomado el trabajo de enseñarle alguna cosa, habría aprendido quizás mejor que la mayoría de los chicos. ¿Qué creen ustedes? La Nela tiene imaginación; por tenerla y por carecer hasta de la enseñanza más rudimentaria, es sentimental y supersticiosa" (*Marianela*, 2007: 143). El espacio de la escuela no aparece de modo directo, pero sí como algo evocado por medio de esa necesidad que tiene Marianela de una educación, de la misma manera que también es necesitada por Tanasio, Mariuca y Pepina. Por ello, se presenta como un espacio anhelado, deseado por parte de Celipín, que tiene todo el empeño de irse a vivir a Madrid, trabajar para alguien como criado y estudiar para ser persona de mérito, como Teodoro Golfín<sup>18</sup>.

De un modo parecido, el novelista canario también critica en esta novela el pésimo sistema educativo, en *El Doctor Centeno*, por medio del personaje de Jesús Delgado, que se escribe cartas a sí mismo, en las cuales declara que lo que prevalece en la época es una educación de adorno compuesta de conocimientos necios, baldíos y de relumbrón. No cabe duda de que lo que Galdós promulga es el modelo educativo de la Institución Libre de Enseñanza que es representada por el filósofo krausista Máximo Manso, de *El amigo Manso*. En esta novela Galdós pone de manifiesto, por medio de las palabras de doña Javiera, cómo ha de ser el profesor ideal, según la filosofía del krausismo.

El espacio de la Universidad no es tan frecuente, suele aparecer más como espacio evocado que representado directamente, y no recibe una crítica tan directa, como sucede con el espacio de la escuela, quizá porque en el ambiente del colegio es donde mejor se desarrolla la ideología krausista, y no tanto en la Universidad, donde ya no se necesita esa ayuda de los profesores, mientras que en la escuela tienen casi la obligación de ser los segundos padres, algo que no es, ni de lejos, Pedro Polo. En relación con la Universidad en *El doctor Centeno*, en el capítulo titulado "En aquella

---

<sup>18</sup> "Desde que yo llegue a Madrid, por un lado rapando y por otro estudiando, he de aprender en dos meses toda la ciencia. *Miá* tú, ahora se me ha ocurrido que debo tirar para médico...Sí, médico, que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena de dinero el bolsillo (*Marianela*, 2007: 162).

casa”, el narrador alude a cómo antiguos estudiantes de la pensión, en la actualidad, todos han acabado ocupando cargos importantes, incluso aquéllos a los que no les gustaba estudiar.

El anfiteatro universitario es aludido por el divertido Augusto Miquis, en *La desheredada*, al referirse a la clase de disección de Medicina (una escena que trae a la mente *La lección de anatomía*, de Rembrandt) en la cual, cuando el profesor no les ve, aprovechan a coger los brazos del muerto y a darse de bofetadas entre ellos. En este caso, el espacio de la enseñanza recibe una valoración positiva, como espacio divertido, además de que Miquis afirma que, verdaderamente, disfruta diseccionado y levantando los músculos de los muertos, con lo que no cabe duda de que será un excelente médico en el futuro, como tendremos la oportunidad de ver en *El amigo Manso* y en *Tristana*.

Igualmente, en *La de Bringas*, la Universidad queda como espacio implícito, pero no representado, ya que el hijo mayor del matrimonio, Paquito, estudia Derecho, incluso, se alude a su farragoso acopio de apuntes, que lleva camino de superar al archivo de Simancas. Lo más importante es que el jovencito empieza a impregnarse de las ideas progresistas con las que su padre, conservador aunque buena persona, no está en absoluto de acuerdo. Con esto queda claro cómo el estudiar, ir a la Universidad, forja personas con capacidad de criterio y personalidades críticas, además de que las ideas progresistas suelen ir asociadas a la gente culta, que tiene ideas propias y que se puede plantear la conveniencia, o no, del sistema establecido: “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, 1997: 299).

En la novela *Comida para perros*, el espacio interior de la escuela presenta este aspecto sumamente negativo. Este espacio es el lugar de las vivencias del profesor de griego, que también ejerce la profesión sin verdadera vocación, y está siendo objeto de burlas muy despiadadas por parte de los alumnos. Unas vivencias que le llevarán a tener pesadillas por las noches, que ya estudiaremos en el capítulo dedicado a las imágenes mentales. El narrador-protagonista declara que, en cuanto cruzaba el umbral de la puerta, en seguida afloraban sonrisitas perversas y, a modo de recibimiento, una tiza surcaba en el aire impactando en su frente estallando las carcajadas. Además, en este ámbito no sólo está descontento con los alumnos, sino con los propios profesores, ya que el director del instituto se lleva todas las simpatías de los alumnos, cuando se comporta de una manera muy desagradable con él; además en este ámbito recibe más frustraciones porque se enamora de Madelén, la exuberante profesora de francés, que preferirá al nuevo director.

En *El camino*, de Miguel Delibes, también se alude al ámbito de la escuela donde los tres amigos protagonistas de la historia reciben castigos que no entienden. Daniel el Mochuelo se pregunta sobre una gran injusticia: cómo es que a ellos les castigan con una docena de regletazos en cada mano, y les tienen todo el día con el brazo sosteniendo el grueso tomo de la Historia sagrada, mientras que a los que aplican esos duros castigos nadie les impone una sanción, pero ese es el orden pedagógico establecido que hay que acatar. Queda claro, entonces, que el espacio de la escuela es claramente negativo porque aparece asociado al maltrato físico y supone el recurso para que los narradores lleven a cabo una denuncia del pésimo sistema educativo de la época.

En otras novelas el espacio de la Universidad adquirirá un valor muy positivo, así sucede en *Nada*, donde Ena, la protagonista, no tarda en hacer amistades. En este espacio por primera vez en su vida se siente expansiva y comunicativa, y es que únicamente con personas de su misma generación es con quienes se puede sentir respaldada contra el mundo fantasmal de las personas maduras.

#### 2.4. Espacios de reclusión

La literatura universal ofrece como espacios de confinamiento varias imágenes, laberintos, pozos, galerías subterráneas, desiertos, prisiones. En este tipo de lugares el hombre sufre un encierro, la soledad y el desasosiego ya que se encuentran encerrados y oprimidos por ese espacio que los aprisiona<sup>19</sup> (Álvarez Méndez, 2002: 97).

Como venimos señalando, en las novelas de Galdós el espacio interior está, de manera decidida, mucho más negativamente connotado que el exterior. No obstante, si hay algún espacio en las novelas valorado de manera negativa, y que signifique directamente opresión, ese es el espacio interior de la cárcel. En las obras contemporáneas de Galdós estudiadas no es uno de los espacios más frecuentes, ni de los más importantes, pero cuando aparece quiere decir que la narración y la historia están llegando a su punto climático, como sucede en *La desheredada*, donde el espacio de la cárcel supone un punto de inflexión destacado en el desarrollo de la trama. Este ámbito opresor y denigrante es el marco perfecto para desarrollar y llevar a cabo descripciones que caen de lleno en la estética naturalista, puesto que es el espacio más adecuado para ahondar en los aspectos más denigrantes de la realidad. Es el lugar en el que se vienen abajo, por completo, todas las ilusiones y las

---

<sup>19</sup> Los espacios de confinamiento no se tratan siempre de escenarios oscuros, sino que zonas más amplias como una ciudad se pueden convertir en un espacio opresor de confinamiento. Así se observa en *La Peste*, de Albert Camus, donde tiene lugar la evolución desde una concepción inicialmente positiva de la ciudad hasta una negativa (Álvarez Méndez, 2002: 97).



esperanzas de Isidora. Aquí, definitivamente, termina por conocer que ella no es noble y todas sus pretensiones de llevar una vida de lujo se ven ahogadas por el propio estiércol del ambiente de la cárcel. Lo más llamativo es que incluso en este espacio no cesa en su quimera de creerse que es noble, por lo que se llega a comparar a sí misma con la mismísima María Antonieta y llega a tomar las mismas actitudes y gestos que hubiera podido realizar la mal lograda reina en semejante situación: "¿Con quién creará el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Conserjería. Era ni más ni menos que una reina injuriada por la canalla. Determinó, pues, imitar en todos sus actos y palabras, hasta donde la realidad lo permitiese, la dignidad de aquella infelicísima señora, con lo que crecía a sus propios ojos, y se veía idealizada en el martirio, grande en la humildad, rica en la pobreza y purificada de los padecimientos" (*La desheredada*, 2007: 438).

El espacio interior del convento de las Micaelas en *Fortunata y Jacinta*, puede ser estudiado como espacio religioso y también como un ámbito relacionado con la cárcel, ya que es un correccional donde se pretende llevar a cabo, muy supuestamente, la regeneración de mujeres descarriadas que, según las señoras respetables, van por el mal camino en la vida<sup>20</sup>. Galdós primero lleva a cabo una descripción de la situación geográfica concreta, de tal manera que se podría situar el edificio en un lugar exacto del mapa. El convento de las Micaelas es uno de los espacios de la novelística de Galdós que, de manera más decidida, significa opresión y tedio, y en contra de la supuesta regeneración a la que se somete a las inclusas, lo único que se demuestra es que es un terreno donde cobra su máxima expresión la falta de libertad. No obstante, no cabe duda de que también se trata de un espacio importante para el desarrollo de la amistad, pues en este convento es donde Fortunata conoce a Mauricia la Dura- modelo de mujer primitiva, natural, espontánea y sincera- que tanta importancia tendrá en su vida.

En el convento de las Micaelas, en *Fortunata y Jacinta*, se pretende llevar a cabo una labor de educación y de regeneración de Fortunata, así como de otras reclusas. La separación espiritual entre Fortunata y Maximiliano se expresa por medio de un muro de construcción el cual, de manera progresiva, va cubriendo la mirada de Maxi hacia el patio de las Micaelas. La descripción del muro simboliza la separación física y espiritual entre Maxi y Fortunata, la obra avanza rápidamente de modo que cada día se ve menos. La superposición de planos se vincula a la trama novelesca y al ámbito personal de los dos personajes, y el énfasis descriptivo en el aspecto visual,

---

<sup>20</sup> Con motivo de la presentación de este edificio, Galdós lleva a cabo de modo directo una crítica de esta construcción, que es, como siempre, muy desfavorable cuando se trata de monumentos antiguos. El narrador afirma que estos edificios tienen un carácter de improvisación y en todos ellos se ha empleado el ladrillo descubierto con ciertos aires mudéjares y pegotes de gótico a la francesa. En su interior con frágiles escayolas que las decoran presentan un estilo adamado con pretensiones elegantes de basílica de Lourdes. En el edificio hay una impresión de aseo agradable a la vista, pero una deplorable manera arquitectónica.

colorista y de amplitud espacial continúa hasta concluirse el muro. Maxi observa cómo en días sucesivos cada hilada de ladrillos va tapando aquella parte de la interioridad monjil, hasta que llega el día en que sólo se pueden ver las zapatas de los maderos que sostenían el techo del corredor. De ahí en adelante, lo que Fortunata percibe del mundo exterior son los sonidos, un elemento sensorial que implica existencia de vida. Cuando ya no se ve nada se oye el tiquitiqui del taller de los canteros que parece formar parte de la atmósfera que rodea al convento. Cuando los domingos cesa la falta de esa música era para todas las habitantes de la singular casa la mejor apreciación de ser día de fiesta.

La superposición de planos seguirá siendo significativa el resto de la obra. Fortunata no podrá ser moldeada en dócil esposa de Maxi, según los ideales redentorios de los demás. Además, la separación entre ella y su prometido es más que física porque aún dentro de las Micaelas, y gracias a la influencia de Mauricia y de Manolita, Fortunata se siente más cerca que nunca de Juanito y de Jacinta que de su futuro esposo. En el plano opuesto, es decir la visión que tiene Fortunata del muro desde dentro de las Micaelas es la de su propio mundo. Ella observa desde el interior el mismo fenómeno que Maxi, pero a la inversa. Para la joven la separación tiene un significado diferente. Es el mundo exterior, y no su prometido, el que se va ocultando a su mirada. Cada día la creciente masa de ladrillos tapa una línea de paisaje, de modo que los albañiles, al poner cada hilada, lo que hacen es más borrar que construir. Al final llega un día en el que las recogidas se tienen que alzar sobre las puntas de los pies o dar saltos para poder ver algo más y despedirse de aquellos amigos que se van para siempre. La techumbre de la iglesia acaba por tragárselo todo y sólo se puede ver la claridad del crepúsculo, es decir, la cola del día arrastrada por el cielo (López-Landy, 1979: 176).

En relación con este espacio podemos mencionar otro con las mayores características negativas que podamos encontrar. Sin lugar a dudas, ese es el espacio del manicomio, que aparece en *Fortunata y Jacinta* y al principio de *La desheredada*. Al igual que sucede con el espacio de la cárcel da lugar a descripciones que caen de lleno en el Naturalismo y que hace muy difícil que esta novela no pueda ser adscrita a dicha corriente. Los rasgos naturalistas se ceban, sobre todo, en los rostros de los locos de los que se dice que, únicamente, tienen de humano la figura, y que aquello parece más un corral de gallinas que un sitio para enfermos. Allí se revuelcan los imbéciles, hacen piruetas los exaltados, unos yacen en el suelo, otros cantan en un rincón, se miran entre ellos sin verse, y es que cada cual está muy ocupado con uno mismo como para ocuparse de los demás. Asimismo, la descripción del ambiente es negativo y ofrece un panorama desolador. En los dormitorios no cesan ni los cantos, ni

los gritos, las tinieblas hacen presencia tanto por la noche, como por el día, tan sólo el oído es estimulado por el musical ruido del chorro de una fuente.

Esta concepción tan negativa del espacio del manicomio es diametralmente opuesta a la del protagonista de *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, para quien el espacio del manicomio supone encontrar un ámbito en el que, por primera vez en su vida, hace amigos y se divierte organizando imaginarias carreras de cuádrigas: "Si mi comportamiento el día anterior ha sido bueno (y casi siempre lo es), prescindan de ponerse la camisa de fuerza e incluso me dejan mezclarme con los demás internos del Pabellón Rojo. Es curioso que en las tres semanas que llevo aquí haya hecho más amigos que en toda mi vida anterior" (*Comida para perros*, 1998: 25). Por lo tanto, en esta novela el espacio del manicomio recibe una valoración imprecisa según nos situemos en el punto de vista del lector, o del personaje principal. Desde la perspectiva del primero se presenta como un espacio de degradación total en el que, incluso, no se trata bien a los internos, pues se alude, de modo sutil, a que se les facilita pastillas de jabón que son elaboradas con los restos mortales de vagabundos. Pero si nos situamos en la percepción del protagonista no cabe duda de que es en este espacio donde, por primera vez en su vida, se siente integrado en un grupo en el que es aceptado y valorado, ahora tiene amistades y se divierte con sus compañeros haciendo creer a los auxiliares que se toman las medicinas, y organizando carreras de cuádrigas en los pasillos, al modo de los espectáculos de griegos y romanos. Un espacio que en el imaginario colectivo general es considerado como negativo puede ser todo lo contrario según las vivencias del personaje en cuestión.

Otro espacio negativo de Galdós es el del hospital, que aparece en *La desheredada*. Los hospitales son definidos por el narrador como libros dolientes, museo de síntomas donde se estudian mil especies de vidas amenazadas. En las novelas del siglo XX también se puede encontrar una concepción negativa del hospital, pero por razones que no tienen que ver tanto con la salud, sino con el amor. La protagonista de *La última Niebla*, se da cuenta, en el hospital, de que ella nunca tendrá la valentía de suicidarse, como ha hecho Regina, quien ahora muere envuelta en un olor a sangre y a éter, pero, por lo menos, ha conocido lo que es el amor. En su caso resulta muy patético que una mujer, ya madura, se suicide por amor, por lo que termina por aceptar el tener que llevar, de manera enajenada, una vida al lado de su marido, vacía de verdadero amor: "Lo sigo para llevar cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbres y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día" (*La última Niebla*, 2010: 44).

## 2.5. La iglesia

Otro de los espacios interiores concebidos de manera negativa, que mayor interés pueden mostrar en las novelas de nuestro autor, es el de la iglesia, puesto que Galdós es un crítico de las falsas devociones y de las religiosidades puramente convencionales basadas en las meras apariencias. Desde el principio de *Misericordia*, la iglesia se representa como un lugar de reunión de los pobres que acechan a los que acaban de "cumplir" con la devoción en el templo. La actitud del novelista, en cuanto a las iglesias que sirven de escenario a sus personajes, se muestra clara y rotunda: "Yo me río de la piedad de un pueblo que como Madrid habla mucho de religión y sin embargo jamás supo levantar un solo templo digno, no digo ya de Dios, pero ni aun de los hombres que entran en él" (Tovar, 1998:143). Hay que señalar, especialmente, cómo el escritor ve unida la riqueza y relajación de los conventos con la decadencia artística. En la prolija y muy humana descripción de interiores y exteriores del convento de las dominicas de San Salomó se puede encontrar toda una antología de la unión entre relajamiento y ostentación.

La iglesia puede ser considerada en cuanto monumento o en cuanto casa de Dios, y es en esta esfera es en la que recibe las valoraciones más negativas. No hay que olvidar que todo monumento es un espacio donde confluyen todos los aspectos del espacio humano: el espacio percibido, el concebido y el vivido. Se trata de un espacio donde los miembros de la sociedad se reconocen y del que toman parte bajo un Poder y un Saber aceptados (Candau, 2002: 132).

El perpetuo paseante que fue Galdós tiene un tema constante que es la sucia fealdad de las iglesias de Madrid. Las alusiones a la fealdad de los templos son constantes en sus novelas. Los considera a todos ellos verdaderos adefesios como arte, llenos de vulgaridad indecorosa por la presencia de barroquismo sin gracia, los canceles llenos de mugre y las escayolas empolvadas. No obstante, hay uno solo que, precisamente por feo, se salva y es la parroquia de San Sebastián, con la que Galdós lleva a cabo una de las más simpáticas descripciones con una muestra verdaderamente espléndida de su capacidad de humanización (Sopeña, 1970: 145).

Los edificios madrileños que aparecen en la narración de Galdós pertenecen en su gran mayoría a los siglos XVII y XVIII, época en la que la religión católica llegó a tomar una actitud obsesiva manifiesta en actos de gran religiosidad. Madrid desplegó uno de los programas constructivos mayores de la época con la ayuda de prestigiosos artistas españoles y foráneos que crearon conventos, iglesias, capillas, colegios, hospitales que llegaron al siglo XIX enriquecidos de manera casi espectacular. El templo madrileño que el novelista emplea para sus relatos es el de la Contrarreforma, es decir, el de una época retardada que mantuvo la imagen de una religión basada en prácticas de culto externas, intolerancia y falsa moral.

Hay un intento por parte del novelista por definir el papel que desempeñan los edificios religiosos en la trama de la novela, que en unas ocasiones sirven como fondo para el ambiente de farsa religiosa y, en otros, para destacar el estado de desamparo espiritual en el que los personajes se encuentran (Tovar, 1998: 141), como Ramón Villamil, en *Miau*. Galdós mostró una gran sensibilidad e intuición artística en el tema de la iglesia madrileña que sirve de escenario a sus personajes y se muestra muy claro con respecto al tema de la piedad. Las iglesias sirven de escenario sustancial y asoman en la narrativa como imágenes decadentes. Son el telón de fondo de una ritualidad mecánica, de citas ocasionales o de irreverencias. En este sentido, dada la poca seriedad con la que es tratado el espacio interior de la iglesia, en *Miau* llega a servir como escenario para la burla que Víctor Cadalso quiere hacer a su cuñada, a la que ha hecho creer que se quiere fugar con ella, cuando, en realidad, lo que quiere es quitársela de encima. El calavera queda con la joven en la iglesia de Monserrat con el objetivo de burlarse de ella recreando una escena de tétrico romanticismo, al igual que tantas de las novelas de la época que ha leído (con lo cual, en cierto modo, la crítica literaria a la novela romántica de folletín queda también implícita). El desprecio hacia el templo religioso también aparece en novelas de otros autores europeos, como Maupassant, que en *Bel Ami* llega a calificar a los confesionarios, sin ambages, por medio de su protagonista, de basureros.

El espacio interior de la iglesia, sobre todo, tiene la importancia de que es un ámbito adecuado para desarrollar una crítica del arte religioso que es, en sí mismo, una manifestación de cómo la religión apela a los sentidos, a la sensibilidad y a lo sensiblero, en contra de la razón. En este sentido, las imágenes religiosas inciden en lo escabroso y en el mal gusto, con escenas patéticas que se recrean en la sangre, o de pésimo gusto, como las imágenes de vestir que llevan, incluso, melenas reales con el objetivo de acercar las esculturas a la realidad. Pero lo único que producen es miedo y pánico en los más sensibles, como los niños, que se asustan ante esas imágenes que más inducen al sentimiento de terror que a la devoción. El ámbito de la iglesia, como se percibe en *Miau*, se suele mostrar como un espacio tétrico, en penumbra, se supone que ha de invitar al recogimiento y a la devoción, pero más bien llega a provocar pavor y verdadero miedo.

No obstante, el espacio de la iglesia no siempre será negativo, porque si nos situamos en el punto de vista de un determinado personaje, se torna positivo, como se puede apreciar en *La desheredada*, donde la iglesia se convierte en un lugar frívolo, pero de diversión. En la iglesia Isidora recuerda sus oraciones aprendidas desde la niñez, con las cuales se deleita como cosa de novelería; por otro lado, un señor la mira a ella, mientras que hay caballeros que miran a otras bellas cofrades. Por lo tanto, se nos ofrece una visión de un templo carnavalesco donde se desarrollan una

serie de prácticas superficiales que nada tienen que ver con el verdadero sentimiento religioso, pero, sin lugar a dudas, para los personajes es concebido en un sentido positivo en cuanto que supone un verdadero lugar de entretenimiento.

En *El camino*, de Delibes, el espacio interior de la iglesia aparece representado casi como un espacio teatral, en el divertido pasaje en el que Josefa intenta impedir la boda entre Mariuca y Quino el Manco. Desesperada, se arroja sobre las gradas del presbiterio, mesándose los cabellos y pidiendo compasión, hasta que es sacada del templo por la Guindilla Mayor. Al finalizar la misa, Pancho, el Sindiós, afirma tener el convencimiento de que la piedad no sirve para nada, es inútil como un trasto, y que en ese pueblo no se saca nada siendo buen creyente, por lo que no piensa volver a la iglesia.

### 3. Espacios positivos

#### 3.1. La ciudad

El espacio urbano es muy común en las narraciones, ya sea presentado de manera fiel, o ya sea una ciudad fruto de la imaginación. De cualquier manera, a la hora de crear estos ámbitos siempre es fundamental que los personajes se desplacen por los mismos proporcionando un trazado definido. La ciudad supone un microcosmos que abarca a los personajes, ambientes y acontecimientos. No se trata de un elemento unívoco ya que dentro del espacio urbano que constituye la ciudad se insertan varios planos, es decir, el espacio social, el económico y el político que conforman la cultura de la ciudad a la vez que proporcionan la verosimilitud al mundo ficcional imaginario. También se puede distinguir entre espacios públicos y privados, del centro, o de la periferia, ámbitos pobres y ricos, se trata de una multitud de espacios que se observan en las novelas de Galdós, pero sobre todo en *Fortunata y Jacinta* que es la novela total del espacio de la ciudad de Madrid (Álvarez Méndez, 2002: 131-132).

Una vez que hemos abordado los espacios negativos, vamos a referirnos a los positivos que se encuentran asociados, en su mayoría, a los espacios exteriores entre los que destaca la ciudad de Madrid, marco de acción de las novelas contemporáneas. En obras del Realismo, el espacio exterior que verdaderamente cobra importancia es el urbanístico, y más en concreto la ciudad de Madrid<sup>21</sup>, que es el protagonista presente, y siempre latente, en las obras del maestro.

---

<sup>21</sup> En el año 1873 se publica una colección titulada *Madrid por dentro y por fuera* que se encuentra dirigida a desentrañar ese centro neurálgico que es Madrid. El contenido de estos artículos se encuentra destinado a describir lugares concretos de la villa madrileña. Se trata de una colección concebida para satisfacer la curiosidad de unos lectores que residen en cualquier provincia de la península y que muy

Para Galdós, y para muchos escritores realistas como Balzac, la ciudad es un ser que respira y que se mueve, un auténtico organismo viviente. Pero la materia orgánica de la ciudad no está hecha solo de geografía urbana, sino que sus habitantes forman parte consustancial de ella. La gran ciudad ya no será, a partir de ahora, arquitectura, o trasfondo paisajístico, sino que es también acontecimiento político, situación social. Se añade al paisaje urbano otro espacio muy severamente estructurado, como es el de los estratos sociales. Este es un aspecto que se observa en las novelas contemporáneas de Galdós, pero sobre todo en *Fortunata y Jacinta*, donde queda claro cómo la ciudad se divide y se regula según los barrios ocupados por las distintas clases sociales (Zubiaurre, 2000: 261).

Algunos de los que reciben mejores connotaciones son, precisamente, lugares alejados de la geografía de Madrid, con lo que aparecen como espacios no representados de manera física en la novela, sino que son espacios evocados, implícitos, se presentan casi como soñados. Cuba es mencionada en *El amigo Manso*, ya que América es muy añorada por la familia del hermano de Manso, de donde proceden. En *Tormento* el cura Pedro Polo se refiere a espacios muy lejanos donde quizá pueda encontrar la felicidad. Afirma que existen tierras que son muy hermosas, como paraísos, donde no hay historia, todo es inocencia de costumbres, a nadie se le pregunta lo que piensa. Se trata de sociedades que, en definitiva, se parecen a las pintadas en *La Biblia*.

El espacio exterior está positivamente connotado porque supone para los personajes interacción social con el medio y suele influir en su psicología de modo positivo, todo lo contrario que el espacio interior que estaría relacionado con el recogimiento, la falta de libertad, y, en muchas ocasiones, el medio en el que viven los personajes les delata, en tanto que es un reflejo de su modo de vida y de su disponibilidad económica, muchas veces muy escasa. En las novelas del Realismo, como en las de Galdós, las casas y las calles se relacionan con la trama y con los personajes como elementos constituyentes del efecto total sin llegar a perder la identidad como realidades independientes (López-Landy, 1979: 15). Los espacios

---

probablemente añoren la villa madrileña o aspiren a conocerla. La mayoría de estos artículos utilizan la descripción como única vía expresiva, adoptando los autores la técnica del autor omnisciente. Estos artículos ofrecen muchos detalles sobre la historia que envuelve al sitio observado. Se añaden notas de nostalgia y de añoranza que son típicas del costumbrismo y los escritores suelen hacer suyo el tópico de que "cualquier tiempo pasado fue mejor". La clase social que más veces aparecerá retratada en la colección es la de la burguesía acomodada y la aristocracia del dinero, es decir, la formada por aquellos que han comprado el título nobiliario gracias a enlaces matrimoniales o como pago a los servicios prestados a la monarquía. Esta clase alta es la que será puesta en tela de juicio (Ayala Aracil, 1988:137- 138).

Los escasos tipos populares que aparecen en esta colección son tratados de manera positiva, resaltando sus virtudes frente a los aspectos negativos que también se les imputa. Nos encontramos siempre ante una crítica benevolente, como si estos modestos individuos fueran más dignos de admiración que los que pueblan las otras clases sociales. La nota que predomina en todos ellos es la de la integridad pues viven de su trabajo y no alimentan vanas ilusiones de conseguir riqueza o ascenso social de modo fraudulento (Ayala Aracil, 1988: 141).

exteriores principales de las novelas de Galdós son los de la ciudad de Madrid, sobre todo en las novelas contemporáneas, y el del paisaje en *Marianela* y *Tristana*.

En la literatura la ciudad no puede ser analizada como un escenario neutro en el cual los hombres actúan según las normas que su propia voluntad le impone, sino que es el sutil condicionante que determina la forma de aprehender la realidad. En la novela del siglo XIX los modos de la vida cotidiana en la ciudad moderna adquieren un relieve particular. De ahí que prestar atención a la materialidad de la nueva urbe decimonómica, a los hábitos de relación social, a la breve geografía de los desplazamientos cotidianos, a las relaciones humanas, no son pautas de un vano ejercicio de reconstrucción histórica, sino un abarcador intento de comprender lo que el siglo XIX significó en todas sus dimensiones (González, 1998: 31).

Las novelas españolas contemporáneas de Galdós aportan a la narrativa de todos los tiempos la riqueza y la multiplicidad de los espacios urbanos, con especial dedicación a Madrid. La lectura de una novela contemporánea de Galdós nos devuelve la verdad de un territorio real vinculado a un tiempo concreto. El concepto de *contemporáneas* que Galdós atribuye a las novelas de esta serie depende de la realidad de este espacio que no sólo es contemporáneo, sino que es real y topográficamente exacto. Madrid adquiere en las novelas galdosianas no sólo una realidad, que es sin duda del gusto de arqueólogos urbanos, sino que transmite su propio lenguaje social (Díez de Revenga, 2002: 43).

La presencia de Madrid no desempeña una simple función atmosférica, o folklórica, sino que la ciudad, tan claramente dibujada en estas novelas, sirve para enmarcar el movimiento de los personajes y el desarrollo de la acción novelística. Por lo tanto, la ciudad desempeña una función de diseño novelístico, además de una función metafórica, en el sentido de que el movimiento humano, organizado y definido por el espacio urbano, no sólo es físico, sino psicológico y moral (Anderson, F. 1993: 23). El Madrid que aparece es simbólico, forma parte de la novela y son sus ambientes los que determinan la condición social de los personajes que en ella figuran, al tiempo que se establece una relación entre espacio urbano y acontecimientos. El papel que Madrid desempeña en la configuración de las novelas de Benito Pérez Galdós es uno de los rasgos que más se ha estudiado de su obra. Algunas novelas como *Miau*, perteneciente al momento de plenitud creativa del autor, nos ofrece un buen ejemplo de su importancia. En esta gran novela el espacio urbano se dibuja con la claridad y la precisión habituales de nuestro autor. Luego pasa a transformarse en metáfora de otro espacio de carácter abstracto y trascendente (Anderson, F.1993: 23). Antes de llegar a los últimos capítulos, cuando por fin Villaamil sale al espacio exterior, es, casi exclusivamente, a través de Luisito cómo el lector visualiza la ciudad de Madrid, porque es el personaje que más sale a la calle, el



de más movilidad y exterioridad. Se trata de unos atributos que apoyan la función novelística de Luis como un atisbo de esperanza y apertura hacia un porvenir que puede que sea mejor que el presente. Esa apertura y exterioridad que caracterizan al niño no son sólo físicas, sino mentales, porque las amenas conversaciones con Dios clarifican la contrapartida espiritual de esos movimientos topográficos. La imaginación literaria con la cual Luis capta y transforma la realidad urbana que le rodea confirma esa expansividad a la vez que supone una dimensión costumbrista para la novela. El niño se convierte, entonces, en una especie de guía urbano para el lector, conduciéndole, de modo hábil, por las laberínticas calles del Madrid céntrico. Y es que en su oficio de peatón, consecuencia del oficio de mensajero de su abuelo, Luisito ha llegado a adquirir un conocimiento topográfico muy completo de todos los barrios de la villa, por la cual camina sin perderse y, aunque sabe ir por el camino más corto, emplea, por lo común, el más largo, por costumbre, por vicio de paseante, o por meros instintos de observador. Pero en *Miau*, Galdós no se detiene para elaborar cuadros de costumbres en torno a los fenómenos que observa Cadalsito en sus andanzas. La esquemática presencia de una estética costumbrista nos hace recordar el centralísimo lugar que ocupa el costumbrismo en la formación literaria e intelectual de Galdós (Anderson, F. 1993:28- 29). A lo largo de la novela el niño es el único personaje con movilidad, el único con capacidades exteriorizantes, el único capaz de salir a los espacios abiertos. En el capítulo treinta y siete vuelve a salir, esta vez acompañado por su abuelo que, en el último día de su vida, se escapa de las cárceles de su existencia. El personaje más joven coincide con el más viejo en un breve paseo por las calles de Madrid, camino de casa de la tía Quintina, en un día que representa una posible regeneración para los dos. A partir de este capítulo Villaamil estará casi constantemente en movimiento con una frenética energía que refleja tanto su evasión de la cárcel como su intento de abrazarse a la vida, que acaba de descubrir (Anderson, 1993: 32).

Con la llegada de la novela realista, la ciudad comienza siendo un espacio inserto y polémico que se define por comparación y contraste con la naturaleza. Como tema de descripción, de controversia y de polémica, la ciudad es una especie de "objeto ahí fuera", una forma de existencia condenada al fracaso, o motivada al cambio, cuya totalidad casi siempre se establece por comparación con el modo de vida rural<sup>22</sup>. La ciudad decimonómica se va a convertir en totalidad autónoma, en universo

---

<sup>22</sup> La convencional oposición corte-aldea continúa siendo en el pensamiento liberal del siglo XIX un tópico frecuente, pero el ámbito de la aldea ya ha dejado de ser representativo de quietud y de paz, para transformarse en centro de intrigas y de hipocresía. Al igual que Galdós en *Doña Perfecta*, Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa* sitúa la corrupción en el campo y no en la ciudad. Fernán Caballero y Pereda expresan un punto de vista conservador, literariamente tradicional y describen el ámbito rural como centro de todas las virtudes. En la segunda mitad del siglo XIX la relación naturaleza- cultura ha perdido su inicial transparencia, la naturaleza ha sacrificado muchas de sus legendarias virtudes; a menudo su presencia sólo

separado y autosuficiente que no necesita, para establecer su identidad, oponerse a otros espacios o complementarse con ellos. En el París de Balzac y de Zola, o en el Madrid de Galdós, la gran ciudad es un espacio que se basta a sí mismo y que contiene el mundo. La autonomía espacial es el primer paso hacia la moderna representación de la gran ciudad. No obstante, el espacio urbano del siglo XIX sigue ostentando rasgos conservadores al constituirse en un entorno abarcable, sin las propiedades de desmesura y de laberíntica desorientación que va a caracterizar a la novela moderna a partir del Simbolismo y del Expresionismo. La realidad ha de ser transformada en un microcosmos abarcable y accesible a los sentidos y al intelecto. Esta nostalgia se materializa en mecanismos de reducción espacial y de evocación de ambientes naturales, lo que provoca que hasta el siglo XX no ingrese en la literatura la desordenada dinámica de la ciudad metropolitana. En la novela decimonónica el espacio exterior se entiende como paisaje urbano, y no tanto natural, ya que ahora la ciudad es un espacio total y forma una unidad semántica completa, dejando de ser un espacio engarzado que necesita como complemento imprescindible la naturaleza. Existe una serie de marcos fijos, a modo de acotación y de reducción espacial; en este sentido el jardín, destaca por su acento contrario a la experiencia que supone la gran ciudad. No es frecuente que el argumento se desarrolle en distritos más campestres que urbanos, con sus parques, jardines, avenidas bordeadas de árboles, donde alojan la aristocracia y la alta burguesía (Zubiaurre: 2000, 306-235). No obstante, en las novelas realistas también aparecen pasajes en los que destacan espacios verdes, como sucede con los paseos de Rosalía Bringas con Pez por el Retiro y de las correrías de los protagonistas de *Insolación* en la pradera de San Isidro, donde también se regocija Isidora, en *La desheredada*. Algunas novelas sitúan la trama en los márgenes de las grandes metrópolis, en barrios de las afueras o en poblaciones limítrofes desde los cuales se puede contemplar la inquietante vitalidad urbana, como en *La desheredada*.

El espacio urbano es muy común en las narraciones, ya sea presentado de manera fiel o referencial, o ya sea fruto de la imaginación creadora, del delirio o el sueño. Para recrear estos ámbitos es preciso que los personajes circulen por el ámbito de la ciudad, delimitando, de esta manera, su trazado. La ciudad se configura como un microcosmos que abarca personajes, ambientes y acontecimientos. Se puede presentar en su vertiente cosmopolita con toda su multitud de gentes y de paisajes; centrarse en un barrio o en una zona residencial (Álvarez Méndez, 2004: 131). Así sucede en el barrio donde vive la Sanguijuelera, tía de Isidora Rufete en *La desheredada*, u ofrecer una imagen en continuo cambio y evolución. Buenos Aires en

la obra de Ernesto Sábato, *El túnel*, es el ejemplo de la representación de una ciudad en su faceta más cosmopolita. En algunas novelas del siglo XX el narrador presenta los esplendores de una ciudad para contraponer el bullicio, el progreso y la algarabía actual a otros tiempos que fueron más arcaicos y precarios. Eso es lo que sucede en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, donde se presenta cómo la ciudad de Cabo ha progresado, en los últimos años, de una manera asombrosa.

La combinación de espacios diferentes es un rasgo claro de las novelas de Galdós, muy en especial en *Fortunata y Jacinta*, pero, en general, en todas sus novelas. En *La desheredada* se combinan el espacio degradado del barrio de la Sanguijuelera, o de la fábrica en la que trabaja Mariano Pecado, con el espacio más elegante, aunque triste, de la casa de la marquesa de Aransis. En *Marianela* aparece el ambiente bucólico de paisaje por donde caminan la niña y el joven ciego con el ambiente degradado, brutal y casi sangriento, de las minas de Socartes; o nos encontramos con el espacio de la casa de la familia de piedra, lleno de desconcierto y desbarajuste, en combinación con el más tranquilo y armónico de la casa de los Penáguilas.

Madrid se constituyó en el polo de atracción cultural de fin de siglo y creció de forma notable a lo largo de la segunda mitad. La apertura de calles nuevas, de bulevares, la construcción de grandes edificios (privados o públicos), los nuevos barrios, acercan a la capital a los modelos europeos (González, 1998:32). Con estos avances, ahora la ciudad representa la inestabilidad, la realidad materializada en el fenómeno de la muchedumbre, es el espacio de la especulación inmobiliaria y financiera, del rápido enriquecimiento de la burguesía (Zubiaurre, 2000: 240).

Uno de los componentes fundamentales de la nueva experiencia ciudadana es la presión de la multitud, el peso psicológico del número que se impone ante el ciudadano moderno. En la narrativa de esta época la ciudad no puede ser analizada como un escenario neutro en el cual los hombres actúan según las normas que su voluntad les impone. En esta época se presta atención a la materialidad de la nueva urbe decimonómica, a los hábitos de relación social, a la breve geografía de los desplazamientos cotidianos, al tejido de las relaciones humanas. Lo que interesa es sopesar los estímulos que el cuerpo recibe en la ciudad moderna, ya sean visuales, auditivos o táctiles, analizar las incitaciones intelectuales de un espacio cosmopolita, abierto (González, 1998: 31-32).

El fenómeno de "invención" de la gran ciudad, en el sentido de muchedumbre, es incluida en las páginas de la narrativa decimonómica. Este nuevo estereotipo, como el espacio que lo hace posible, no son manifestaciones gratuitas, sino que hay ciertas horas, y ciertos barrios, en los que las calles se encuentran, al igual que sus habitantes, sometidas a determinadas convenciones sociales. En este sentido, la

bulliciosa muchedumbre obrera que se pueda encontrar en novelas como *Fortunata y Jacinta*, o *La Regenta*, no se distingue de otra gran ciudad multicolor y bulliciosa, retratada por Flaubert en *L'Éducation sentimentale*. De la misma manera que en las novelas de Galdós, esta ciudad también tiene asignado un tiempo, un espacio y una justificación o imposición social que justifica el bullicio. No obstante, en la narrativa moderna y contemporánea interesa sobre todo el fenómeno de la muchedumbre en relación con el individuo solitario que recorre el paisaje urbano y lucha por mantener su identidad. El protagonista de las novelas cada vez que se enfrenta a la aglomeración humana se siente inmerso en un mundo de fábula, de tal manera que nada le cuesta inventarse otras calles y otros entornos imaginarios, en los cuales reina el bullicio de las gentes (Zubiaurre, 2000: 266-268).

Los aspectos visuales y espaciales en las novelas de Galdós presentan una gran vinculación con los personajes, ambos resultan inseparables, siendo parte de un mismo mundo ficticio. Es en la ciudad donde los personajes pueden seguir encarnando cualidades morales opuestas. De hecho, en *Fortunata y Jacinta*, la ciudad no existe independiente de su relación con el carácter y el estado socio-económico de los personajes (López-Landy, 1979:97). Hay que señalar que en las novelas contemporáneas anteriores a *Miau* domina el Madrid antiguo y céntrico. Sin embargo, a partir de esta novela los emplazamientos madrileños tenderán a ser marginales y excéntricos. Desde *Miau* volverá poco a Madrid céntrico, y, cuando lo haga, será con pasajera intención irónica. Es como si Galdós, debido su desengaño ante la sociedad madrileña, se volviera a la afueras en busca de una redención que no había podido encontrar en el centro (Anderson, 1993: 24).

En Galdós, Madrid representa un centro de diversidad que el novelista consigue captar al concentrarse en las vidas cotidianas de sus habitantes. La ciudad del novelista canario puede llegar a ser tanto creación del narrador como de los personajes, quienes al desplazarse, de un lugar a otro, crean con su imaginación la visión que el lector ha de percibir de las calles de la ciudad. Esta interdependencia entre movimiento físico y proceso mental de los personajes es un punto distintivo de la novelística galdosiana. Al vagar por las calles madrileñas la realidad llega a convertirse ante sus ojos en un paisaje fantástico, o en un universo aparte (López-Landy, 1979: 124-125).

Como sabemos, la novela es la total reproducción de la vida circundante y el arte de crear tal imagen estriba en la amplitud de un orbe lleno de diversidad. Esta idea es apuntada en su discurso de ingreso en la Real Academia Española- *La sociedad española como materia novelable*, de 1897- donde afirma que lo característico de la sociedad que él recrea en sus novelas, y lo que le proporciona el material para el mundo ficticio, es la falta de unidad y de orden. Galdós afirma que el presente estado

social con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela española ya que esa misma confusión y desconcierto ha favorecido el desarrollo del hermoso arte que él cultiva. En sus novelas pretende reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, lo espiritual y lo físico; además del lenguaje que es la marca de la raza, las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura que contribuye a diseñar los últimos trazos de la personalidad. Este interés en reproducir la totalidad de lo circundante, llevará a Galdós a examinar los diversos ámbitos de la capital, no con un intento de análisis fragmentario, sino de íntima vinculación entre unos y otros.

### 3.2. Las calles

En la calle coinciden muchos de los elementos sobre los cuales se articula la sensibilidad moderna. Tan nueva y tan moderna se presenta que exige al escritor que se ocupa de ella de un nuevo lenguaje, ya que el marco de la calle no es un elemento ajeno, sino una parte sustancial del paisaje (González, 1988: 32).

Como veremos en el capítulo correspondiente, la mención explícita de obras de arte situadas en el espacio urbanístico madrileño tiene la importancia de que supone un recurso narrativo para conferir sensación de Realismo, ya que se mencionan obras de arte concretas, con existencia real, por lo que se establece un pacto con el lector sobre la realidad de los acontecimientos relatados. En otras ocasiones, para situar la acción presentada en un espacio real, se recurre a la mención explícita y concreta de calles o plazas por las que caminan los personajes. El hecho de situar los acontecimientos en un determinado paisaje, descrito con minuciosidad, supone presentar la acción en un ambiente realista, por el detalle del ambiente natural referido. Incluso si el paisaje se presenta idealizado, como sucede en algunas escenas de *Marianela* o de *Tristana*, no queda mermada la sensación de realidad.

Galdós indica el lugar exacto por el que circulan los personajes, y sitúa la acción en un lugar concreto, puntual y perfectamente reconocible por los lectores. No obstante, las novelas de Galdós transcurren en un sector urbano reducido y el mismo narrador se refiere a "ese riñón de Madrid", y a medida que transcurre la acción se va perfilando el exiguo espacio madrileño por el que la acción transcurre.

Estas menciones de las calles de Madrid suelen aparecer a modo de anécdota, situando a veces la casa donde vive un personaje, de prolegómeno de una escena que va a venir y de prólogo de otros pasajes importantes de la narración<sup>23</sup>. En *La de Bringas* se menciona, de una manera muy precisa, que Refugio vive en la calle de Bordadores frente a la plazuela de San Ginés, en una casa de buena apariencia, en contra de lo que pudiera creer tratándose de la díscola hermana de Amparo Emperador, de ella cabría esperar más bien una entrada inmunda y una vecindad malísima, y es todo lo contrario. En el afán de referirse a la realidad en todas sus dimensiones, las referencias topográficas también son un motivo para referirse a las casas y pisos de la época y al negocio de la inmobiliaria. En *El amigo Manso* necesitaba para su familia.

El recorrido de las calles también muestra la desesperación de los protagonistas en algunos momentos de su vida, como le sucede a Fortunata, en *Fortunata y Jacinta*, que, cuando Juanito ha vuelto a romper con ella, recorre diversas calles concretas del centro de Madrid con el objetivo de preparar una gran trifulca, a lo cual, finalmente, no se atreve: "Fortunata atravesó con paso ligero la calle de la Hortaleza, la Red de San Luis. No debía estar muy trastornada cuando en vez de tomar por la calle de la Montera, en la cual el gentío estorbaba el tránsito, fue a buscar la de la Salud, y bajó por ella, considerando que por este camino ganaba diez minutos" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 82).

Por lo tanto, no se trata sólo de la mención de calles, o lugares concretos para conferir la sensación de realidad, sino que también Galdós describe el ambiente de la calle de modo minucioso en ese afán de diseccionar la realidad circundante, de tal manera que el lector percibe en la imaginación, de modo nítido y perfilado, el ambiente exterior a modo de cuadro o de estampa extraída de la realidad.

Las calles céntricas de Madrid suelen ser las que más aparecen en las novelas que hemos estudiado, y las que más se mencionan en las novelas de Galdós, mientras que la alusión al entorno del extrarradio suele ser bastante menos frecuente y aparece, sobre todo, en *La desheredada*, donde se presenta como un ambiente marginal en el que los niños no van a la escuela, por lo que en el mundo de las calles es fácil llegar a la violencia. La estética naturalista que aparece en esta novela (sin querer por ello decir que la novela se pueda inscribir toda ella en la estética

---

<sup>23</sup> "Doña Matilde y doña Asunción se reúnen todas las tardes, nada más comer, en una lechería de la calle de Fuencarral, donde son amigas de la dueña, doña Ramona Bragado, una vieja teñida pero muy chistosa, que había sido artista allá en los tiempos del general Prim" (*La Colmena*, 1990: 232).

"Don Pablo, después de la comida, se va a un tranquilo café de la calle de San Bernardo, a jugar una partida de ajedrez con don Francisco Robles y López- Patón, y a eso de las cinco o cinco y media sale en busca de doña Pura para dar una vuelta y recalar por el café de doña Rosa, a merendar su chocolatito que siempre le parece un poco aguado" (*La Colmena*, 1990: 230).

naturalista) es un modo de reflejar la verdadera realidad, en contra de la realidad perfecta, idealizada e irreal de otros ambientes literarios.

Se considera tal la importancia de la localización geográfica en cuanto a las calles, monumentos y ríos, que incluso éstos son el marco de las vivencias de los protagonistas, casi a modo de elementos confidentes y partícipes de la realidad que se representa. Es tan exacta la descripción topográfica en determinados fragmentos de *Tristana*, que el lector puede reconstruir en su mente el entorno de modo puntual, definido y preciso. En la novela se afirma que "Testigos de la dicha de los personajes fueron el cerro de Chamartín, las dos torres, que parecen pagodas, del colegio de los jesuitas, y el pinar misterioso; hoy el camino de Fuencarral, mañana las sombrías espesuras del Pardo, con su suelo de hojas metálicas erizadas de picos, las fresnadas que bordean el Manzanares, las desnudas eminencias de Amaniel y las hondas cañadas del Abroñigal" (*Tristana*, 2006: 135).

Si nos situamos en el contexto de la época hemos de tener en cuenta que la calle es el centro de la vida urbana en esta ciudad cambiante, que por esos años aún conserva muy vigorosamente su antigua dimensión de Corte. Pasear es una afición de todos los ciudadanos y común a todas las clases sociales, una diversión que crea un ambiente que muy pronto capta Galdós. Los paseos y las caminatas fueron, desde que llegó a la capital, una de las aficiones predilectas del escritor, que llegó a componer páginas de extraordinaria sensualidad al contemplar y disfrutar del gentío. La calle es el escenario de las fiestas más populares, como la de San Isidro, San Antonio, el Carmen o el Carnaval, pero el ambiente que vislumbra Galdós en sus novelas es el de una ciudad moderna e industrial que no está reñido con el aprecio a las localizaciones de la ciudad en las que se respira un ambiente castizo y costumbrista (Del Moral Ruiz, 1998: 115).

De todas las calles de Madrid la preferida de Galdós era, sin lugar a dudas, la de Toledo. El escritor la considera la más bonita, la más pintoresca, una calle que no tiene igual por la gracia de los colorines que se pueden apreciar en ella de punta a punta, con sus tenderetes, en los que se vende todo lo imaginable, además de por la algarabía de los pregones y la cháchara del gentío. De todas las menciones de ambientes exteriores quizá una de las que más destaca en las novelas estudiadas es la descripción del mercadillo situado en esta famosa calle, con la que se compone un cuadro pintoresco y de carácter costumbrista. Paloma Díaz-Mas, en su libro de viajes titulado *Una ciudad llamada Eugenio*, echa de menos en Estados Unidos este tipo de mercados revueltos, llenos de color, y de aire antiguo, en contra de los mercadillos americanos en los que reina la pulcritud y el orden y se encuentran llenos de frialdad.

En el famoso pasaje de *Fortunata y Jacinta*, ésta va tan pensativa que no la distrae toda la turba de la calle de Toledo con sus puestos a medio armar, desde los

portales de San Isidro, las baratijas, las panderetas, la loza ordinaria y veinte mil cachivaches. Tan sólo percibe la imagen borrosa de los objetos porque Jacinta parece que está parada y que la pintoresca vía se corriese delante de ella como un telón.. Esta calle es también mencionada en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán, de la cual se destacan sus mil tabernillas, sus puestos ambulantes, sus anticuadas tiendas y sus paradores, que se conservan igual que en la época de Carlos IV.

Dentro de la topografía madrileña también destaca la Plaza Mayor de Madrid que recibe una valoración muy positiva, en esta misma novela, ya que Fortunata puede observar la plaza desde el balcón de la casa de su tía Segunda, donde observa la plaza, bonita, despejada y alegre. Incluso el jardín luce muy bien desde arriba, con sus fuentecillas y el caballo panzudo.

La ciudad en las novelas de Galdós suele ser creación del narrador, pero también de los propios personajes, quienes se desplazan de un lugar a otro creando con su imaginación la visión que el lector ha de percibir de las calles de la ciudad. El interés en profundizar en el desarrollo psicológico de los personajes contribuye a la representación de la ciudad. Esta interdependencia entre el movimiento físico y el proceso mental de los personajes es un aspecto distintivo de la novela galdosiana. En *Fortunata y Jacinta* aparecen ejemplos de la interpretación del espacio según la conciencia del personaje; así la ciudad puede llegar a convertirse en un paisaje fantástico, o en un universo aparte. Cuanto más se encuentran expuestos los personajes al ambiente social de Madrid, mayor es su simbólico movimiento a través de los espacios vitales. Cuando Maximiliano Rubín recibe la noticia de que va a recibir una herencia se siente tan sumamente afortunado que los faroles de la calle le parecen astros y los transeúntes las mejores personas movidas por excelentes deseos y de sentimientos muy nobles (López-Landy, 1979: 124- 125). Se puede decir que existen dos realidades; la del personaje que refleja el estado de ánimo del individuo- que es la más importante- y la que describe el narrador. Este último presenta una actitud más objetiva que la del personaje, pero da la impresión de simpatizar con la visión del individuo. El efecto es el de hacer confluír dos visiones distintas que se complementan en la creación de un ambiente cuyas dimensiones incluyen tanto el nivel objetivo como el subjetivo. En la conjunción entre movimiento físico de los personajes, movimiento escénico y sutil simbolismo geográfico es donde radica gran parte de la razón de ser del dinamismo espacial en *Fortunata y Jacinta* (López-Landy, 1979: 127-128). En *Miau*, Villaamil, en el capítulo cuarenta y dos, sale de casa en su último día de vida sobre la tierra, y ese efecto liberador de su exteriorización se anuncia con la brillante iluminación del día. El cesante inicia su día de libertad bajo un sol deslumbrante que disipa las sombras de su vida anterior (Anderson, 1993: 34-35).



Muchos pasajes de las novelas de Galdós reflejan el ambiente de bullicio y de excesivo gentío que es propio de la gran capital, en contra de la soledad de los ambientes rurales. En *La desheredada*, el narrador afirma que los domingos por la mañana los encantos de Madrid se multiplican y crecen la animación y el regocijo<sup>24</sup>. El ambiente se encuentra presidido por una bulla que no aturde y una animación que no marea. Es el momento en el que mucha gente va a misa y a cada paso el transeúnte puede encontrar lindas jovencitas que salen de misa con su devocionario en mano y que van muy risueñas y coquetuelas. El reflejo de este ambiente de bullicio y de alegría cae, de lleno, en el costumbrismo y el narrador compone verdaderos cuadros del ambiente de la capital de la época; de modo que se refiere a las vendedoras de flores que, por la calle entorpecen el paso de la gente y que alargan sus manos con puñados de rosas y otras florecillas gritando "Un ramito de olor..." (*La desheredada*, 2007: 216). Tal y como advierte el narrador de *La desheredada*, Madrid desde las ocho y media es una exposición de alegrías donde los teatros llaman la atención con sus rótulos de gas, los cafés fascinan con sus murmullos y las tiendas atraen con sus llamativos escaparates. Es tal la visión positiva del ambiente de la ciudad que, incluso cuando Isidora se siente más derrotada que nunca, ya que su supuesta abuela no la reconoce como nieta, la calle por las que transitan ella y su tío se presentan llenas de vida, ya que se ha proclamado la Primera República<sup>25</sup>. Al penetrar por las calles bulliciosas la joven siente muy amenguado su profundísimo pesar, se siente halagada por el contacto con la sociedad y parece que en su cerebro percibe un saludo de bienvenida.

Las escenas urbanísticas que el novelista refleja son todo un documento del tipo de vida de la época en la cual se empezaba a desarrollar una sociedad de consumo, por lo que el ambiente exterior se convierte para algunos personajes, como la pretendiente a noble, en una auténtica tentación que invita al consumo y al derroche desbordado, dejándose llevar por la belleza de los escaparates que la atraen y la incitan al gasto.

Se puede comprobar que la sociedad que refleja Galdós en sus obras es ya muy parecida a la actual, en la que el capitalismo ha creado una sociedad de consumo cuya máxima expresión son las compras compulsivas y desordenadas, que no

---

<sup>24</sup> Las literaturas francesas y españolas avanzan con rapidez y seguridad en la mitificación y poetización de la gran ciudad. No obstante, las novelas de Balzac están sembradas de comentarios sobre París que revelan una actitud ambivalente, una fascinación acompañada de repulsa ante la capital francesa. Como dice al comienzo de *Ferragus* es "el más delicioso de los monstruos". Durante el realismo este será el sentimiento que va a prevalecer en las novelas: la ciudad es una fuerza que, a la vez, repele y atrae. La ciudad atrae, pero también amenaza, la metrópoli se convierte en una hechura envuelta en ilusiones y temores, enigmática e imprevisible (Zubiaurre, 2000: 255).

<sup>25</sup> Se oía decir aquí y allí: "La República, la república", pero sin gritos ni amenazas. Se hablaba con frialdad de aquella cosa grande y temida. No había entusiasmo, ni embriaguez revolucionaria, ni amenazas. La República entraba para cubrir la vacante del Trono, como por disposición testamentaria" (*La desheredada*, 2007: 305).

obedecen a una pura necesidad. Con ello se llega a crear un nuevo tipo de pobreza, que ya no es la del que no tiene que comer, o con qué vestir, sino la pobreza de no poder adquirir determinados productos de lujo que tan siquiera son verdaderamente indispensables. Isidora es un perfecto exponente de aquéllos que se deja llevar por la vorágine del consumismo desbordado. A pesar de que su situación económica no es buena, no puede evitar entrar en una tienda y comprar una sombrilla que le parece muy barata y después unos guantes; y es que según Isidora: "¿Cómo no iba a salir con guantes, cuando todo el mundo los llevaba?" (*La desheredada*, 2007: 217).

De la misma manera que Isidora, Alejandro Miquis se ve envuelto en la vorágine del consumo inconsciente y desbordado. Donde más entra es en las librerías para adquirir obras de lujo que, en realidad, no le hacen ninguna falta. Miquis y Centeno llevan un tipo de vida desordenada, y sin control, y el primero malgasta de manera desmedida el dinero que le ha proporcionado su tía. Entonces las calles de Madrid son testigos del desorden que hace que el joven escritor viva sumergido en una verdadera vorágine crematística.

Con motivo de reflejar este ambiente de consumo desbordado en el que se encuentra inmerso Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, se favorece la manifestación de otros aspectos visuales, como es el del escaparatismo con los múltiples objetos que son motivo de tentación, del mismo modo que hoy nos invaden escaparates, anuncios publicitarios, que son, además, un reflejo del modo de vida de la sociedad, ya que expresan lo que la gente consume, cómo vive, qué desea y, aunque no seamos conscientes de ello, cuáles son sus frustraciones.

En las obras de Galdós sólo el espacio de la ciudad recibe una valoración negativa cuando se refiere a los barrios de extrarradio, donde se dan cita la delincuencia y la pobreza. Este ambiente, que cae de lleno en el Naturalismo, es el que visualiza Isidora Rufete cuando acude a ver a su tía la Sanguijuelera. Se trata de uno de los barrios más excéntricos de Madrid cuyo aspecto físico nada tiene que ver con el delicado espíritu de la joven, que cree hallarse en una caricatura de ciudad por la presencia de tiendas miserables, de fachadas mezquinas y niños desnudos que juegan en el fango. De la misma manera, se aprecia un ambiente naturalista, y por tanto negativo, en el ventorrillo al que acude con Miquis el día que salen a tomar posesión de Madrid. El ambiente produce asco y la repugnancia que en el espíritu delicado de Isidora porque la mesa está coja y trémula, la silla ruinosa, los manteles son burdos, completan el ambiente las groseras pinturas de las paredes.

Uno de los personajes para los que el espacio de la calle tiene un sentido más positivo es Felipe Centeno. Salir por las calles supone liberarse del espacio de opresión que supone la casa de los Polo, en la que sirve, donde no sólo tienen que trabajar, sino que le están continuamente regañando y dando coscorriones. No hay

nada en el mundo que le pueda agrandar más que ir por la calle con su amigo Juanito del Socorro y tardar dos horas en hacer un recado que se podría haber realizado tan sólo en veinte minutos. Para estos niños, y sus otros amigos de la escuela, el espacio de la calle donde juegan, en un callejón de toros, también presenta el aspecto positivo.

Pero incluso cuando tienen lugar altercados entre la gente, el ambiente exterior no deja de recibir esa valoración positiva, ya que se captan algunas escenas con claro sabor costumbrista. Así les sucede a Alejandro y Felipe en sus muchas correrías por Madrid y es que cuando bajan al río presencian discusiones entre las lavanderas, y luego vuelven a subir a Madrid después de cuestionar con los gitanos.

El ambiente exterior de Madrid participa, en muchas ocasiones, de las vivencias de los personajes convirtiéndose en escenario físico de sus peripecias. Sus calles son escenarios de sus pérdidas de memoria o despistes, por el hecho de estar pasando por una crisis o por malos momentos, por lo que las propias calles se confabulan con las vivencias y con cada situación. En *Tristana*, la protagonista afirma que no tiene el menor sentido topográfico, que no conoce ninguna calle y que no sabe andar sola sin perderse, de hecho, hubo un día en que no supo ir de la Puerta del Sol a la calle de Peligros, llegando, finalmente, a recalar en la plaza de la Cebada.

Al margen de anécdotas puntuales, el influjo del ambiente exterior suele ser altamente positivo. Sobre todo, el salir a pasear es recomendable para las personas enfermas, aunque la mayor repercusión es que favorece las relaciones interpersonales. Debido a los ataques de Isabelita, en *La de Bringas*, el médico le recomienda que salga de paseo todas las mañanas porque, como la acción de la novela transcurre en verano, el tiempo se encuentra muy agradable e invita a gozar del ambiente ameno del Retiro. A los dos días de comenzar Rosalía e Isabelita con los paseos matutinos se les agrega el señor Pez, que también padece grandes apetencias de estos pequeños placeres que la vida otorga. El ambiente exterior no sólo contribuye a mejorar las enfermedades, sino que influye en el estado de ánimo de modo positivo cuando es agradable e incita a la alegría, pues Rosalía y don Manuel influídos por la gala de la vegetación, la frescura del aire y por el calor del sol, se reverdecían y llegaban a comportarse como chiquillos. En este sentido, uno de los espacios más positivos que se encuentran en las novelas de Galdós está a mitad camino entre la ciudad y el campo, ya que se trata del Retiro, es decir, espacio verde, pero domesticado, incluido en el territorio de la ciudad. Se trata de un ámbito de diversión y divertimento, sobre todo para Miquis que, en sus correrías con Isidora, en *La desheredada*, se divierte en este espacio.

Mayor carácter positivo presenta el ambiente exterior, cuando no sólo mejora el ánimo sino que además, también, propicia la relación con los demás y la formación

de tertulias, que favorece el sentirse integrado en un grupo. Cuando casi todo el mundo se encuentra de veraneo, en las últimas noches de Agosto, Rosalía, a pesar de estar atormentada por el compromiso económico adquirido, acude alguna vez al Prado, donde se reúne con los Cucúrbitas, y toma parte en las conversaciones de la tertulia, porque se forma un grupo bastante animado al que también concurren algunos caballeros. Para Galdós las tertulias o grupos de charla improvisados en ambientes exteriores es un aspecto importante de las relaciones sociales.

En el Madrid del novelista canario los encantos que pueda presentar la capital durante el día se multiplican por la noche. La imagen nocturna, en *El amigo Manso*, muestra una ciudad soñolienta, de ensoñación y más bella que nunca con el ocaso del día, haciendo que haya momentos que, precisamente por intrascendentes, sean inolvidables. Cuando todos duermen la noche se encuentra hermosa, el cielo, estrellado y hay un gran silencio en las alturas, donde aparecen sombras entrecortadas, mientras Madrid duerme enroscándose en su suelo salpicado de luces de gas. En otras novelas realistas, como *Insolación*, el ambiente de Madrid, por la noche, invita a disfrutar de la belleza y de la tranquilidad de la ciudad. Es muy comfortable la zona del Museo del Prado en el que hay unos asientos de piedra, y cerca las acacias prodigan su rica esencia. Este carácter tan positivo del ambiente exterior de Madrid también es disfrutado por Rafael del Águila, quien a pesar de encontrarse en un momento muy difícil de su vida, pues se ha tenido que marchar de casa para no ver a Torquemada, cuando llega a Recoletos puede disfrutar de la frescura del ambiente que surge de los árboles, mientras que su gozo aumenta con la idea de la independencia recién adquirida, ya que ahora puede tomar la dirección que quiera sin que nadie le marque el camino a seguir, ni donde se tiene que detener.

No obstante, cuando hablamos del espacio positivo de las calles hay que tener en cuenta que nos referimos a la ciudad de Madrid, donde se desarrollan las novelas contemporáneas. En las novelas de Galdós la ciudad no recibe una valoración tan positiva cuando se trata de ciudades de provincias, como Toledo, en *Ángel Guerra*, a pesar de tratarse de una de las ciudades más bellas de España. Con la ciudad de Toledo Galdós ofrece todo un repertorio exhaustivo de las posibilidades de interpretación del espacio urbano. Se presenta la ciudad en tanto que texto legible, pero también como laberinto a sortear, se nos ofrecen las versiones dadas por personajes toledanos, y también por forasteros, es decir, que al igual que Madrid, se trata de un espacio polifónico que recoge diversas voces, discursos, miradas e interpretaciones (Candau, 2002: 127-130).

A pesar de esta valoración tan positiva de la ciudad, que hemos podido apreciar a lo largo de este recorrido, todo lo contrario vamos a encontrar en la novela actual

donde la urbe se ha convertido en un espacio primordial en el cual se encuentra confinado el hombre moderno, aprisionándole, provocándole, incluso, problemas de identidad. Por ello, en muchas tramas novelescas los personajes han de enfrentarse a las ciudades. En el seno de la novela moderna y contemporánea el espacio urbano simboliza la desorientación del individuo ante un universo caótico. La realidad moderna ya no puede ser contemplada como una totalidad, ni admite la visión panorámica y abarcadora, sino que se presenta como espacio fragmentado, inconexo.

El espacio urbano decimonónico, aunque esconde ya algo de amenazador, aún es considerado descriptible por el narrador realista; y es que la novela del XIX persigue objetivos muy distintos a los de la novela contemporánea. La primera no sólo quiere dar constancia de la realidad, y retratarla de modo fidedigno, sino que, pretende ordenarla y sentir que aún es dueña del mundo. Así se evidencia que el callejero de la novela realista no sugiere aún esa idea de laberinto que, posteriormente, se apreciará en la novela contemporánea. Es cierto que el mapa urbano a menudo se diseña como un confuso dédalo de callejas, como entramado de oscuros pasadizos, pero hasta la cartografía más complicada presenta un trazado aún comprensible. De hecho, en la metrópoli de la novela realista todavía es posible el aprendizaje. La ciudad llega a convertirse en una metáfora del conocimiento, en instrumento destinado a la educación espiritual del protagonista. La ciudad tiene un sentido temporal, además de espacial, porque el paisaje urbano no se da como hecho, sino que se ofrece, paulatinamente, a través de la percepción del personaje (Zubiaurre, 2000: 258). Y esta percepción visual es la que nos interesa.

Cuando en el siglo XX determinados autores, como Paloma Díaz-Mas, quieran reconstruir e imitar las técnicas y el estilo del Realismo del XIX -y más aún el estilo de Galdós que es el novelista realista por antonomasia-, uno de los aspectos en los que se basará para lograr esa imitación será el de la mención concreta de calles, con lo que la claridad topográfica se configura como el elemento básico para lograr la total sensación de realidad que pretende la novela de la segunda mitad del siglo XIX. En el capítulo titulado "El indio", de *El sueño de Venecia*, la autora alude a cómo "comenzaban ya a establecerse los puestecillos que, descendiendo del mercado de la plazuela de San Ildefonso, orlaban como graciosa guirnalda toda la cuesta de la Corredera Baja de San Pablo hasta la mismísima iglesia de San Antonio de los Alemanes, en la confluencia de la calle de la Puebla (*El sueño de Venecia*, 1992:110).

Como hemos mencionado, el espacio urbano de la ciudad de Madrid es el que aparece con total preponderancia en las novelas contemporáneas de Galdós, pero también es el soporte de la acción y de los personajes en obras de grandes narradores modernos, como Juan José Millás. En sus novelas, se puede comprobar la constante presencia de Madrid como soporte de la acción y de los personajes, es decir, como

ámbito de localización de la historia. En ocasiones es plasmada una ciudad quebrada y abandonada (*Cerberos son las sombras, El jardín vacío*), mientras que en el resto de las narraciones aparece reflejada con rasgos que puede que no sean tan negativos, pero siempre proyecta la psicología de los caracteres (Álvarez Méndez, 2002: 134-135). En las novelas del narrador valenciano se observa cómo ese escenario urbano se convierte en el reflejo, no sólo del marco en el que se sitúa la acción de la novela, sino en un microcosmos que abarca los personajes, los ambientes y los acontecimientos. La valoración tan negativa que recibe en el siglo XX la gran ciudad queda perfectamente puesta de manifiesto en *La soledad era esto*, novela en la que la protagonista lee un antiguo diario de su madre la cual afirmaba que Madrid ni tan siquiera existe, que para ella no es más que un sueño provocado por una enfermedad.

En las obras de Millás -como en las de novelista canario- la ciudad de Madrid es el ámbito de localización de la historia, en la que se especifica el trazado urbano de calles y barrios concretos que los personajes recorren al realizar sus trayectos. De modo que en estas novelas contemporáneas, antes de empezar los acontecimientos principales, se sitúa la acción en una ciudad concreta y en lugar reconocible, como una terraza o un bar, aunque no se mencionen nombres concretos. Un ejemplo se encuentra en *Papel mojado*, de Juan José Millás: "Sin embargo, ese día de finales de verano al que me refería, Luis Mary no se encontraba en ningún país exótico, ni en un ático barcelonés, ni siquiera en la redacción de una revista más prestigiosa que la mía. Estaba en Madrid, sentado en una terraza, como digo, apurando un gin-tónico y vigilando el portal de una casa cercana" (*Papel mojado*, 1990: 11). Pero, del mismo modo que Galdós, Millás también sitúa la acción en un lugar concreto y reconocible de Madrid: "Efectivamente, hace cosa de mes y medio o dos meses, a finales del verano, me lo encontré sentado en una de esas cafeterías caras que hay en el Paseo de Rosales" (*Papel mojado*, 1990: 10).

Más puntual y precisa, todavía, es la mención de los pasos que sigue el protagonista de *El desorden de tu nombre*, con lo que la acción queda claramente situada en el entorno de la capital. "Eran las cinco de la tarde de un martes de finales de abril. Julio Orgaz había salido de la consulta de su psicoanalista diez minutos antes; había atravesado Príncipe de Vergara y ahora entraba en el parque de Berlín intentando negar con los movimientos del cuerpo la ansiedad que delataba su mirada" (*El desorden de tu nombre*, 1994: 9).

De una manera muy parecida procede Cela en *La Colmena* donde sitúa, de modo muy puntual y preciso, la casa de uno de los muchos personajes que habitan la colmena que es Madrid: "En la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca y a de la plaza de Chamberí, tiene su casa doña Celia Vecino, viuda de Cortés" (*La Colmena*, 1990: 269). En esta novela la mención de las calles de Madrid supone presentar un

universo como abismo donde la gente anónima se encuentra sumergida y en el que se pierde: "El hombre va hacia la puerta con Pepe Detrás. Los dos salen afuera. Hace frío y las gentes pasan presurosas. Los vendedores vocean los diarios de la tarde. Un tranvía tristemente, trágicamente, casi lúgubrementemente bullanguero, baja por la calle de Fuencarral" (*La Colmena*, 1990: 145).

En *La Venus mecánica*, de José Díaz Fernández, el centro de Madrid se presenta en una tarde espléndida, en plena convulsión: "El auto atravesó la Castellana, la calle de Alcalá, la Gran Vía, a esa hora de las cuatro en que la ciudad pone otra vez en juego su musculatura de titán. Después dejó la avenida Pi y Margall y a través calles estrechas como tubos. Otra ciudad gibosa y paralítica se agrava a la urbe moderan, como una vieja raíz difícil de extirpar (*La Venus mecánica*, 1982: 76). En esta misma novela la alegría de las calles se pone de manifiesto por medio de la alusión a los juegos de los niños. Nuevamente las referencias topográficas, exactas y puntuales, sitúan la acción en un entorno real, perfectamente situable en un mapa: "Siguieron después hacia el parque del Oeste, reaugazo de la urbe que amortigua su aspereza y la transforma en melodía vegetal. Se veía la carretera de Extremadura, viruta de papel que se enreda en las torretas de Cuatro Vientos. Después, el remolino azul de los pinos del Prado. Y, más cerca, la Estación del Norte, termitera de trenes; los pelotones que hacen ejercicio; los chiquillos que juegan al fútbol (*La Venus mecánica*, 1982: 63).

En *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, al principio de la novela, cuando la protagonista llega a la ciudad de Salamanca, (a la que no se menciona, pero queda implícito en el contexto por determinadas indicaciones que se trata de esta ciudad) menciona las calles, hasta que la joven llega al instituto. "En aquella calle el autobús se paró varias veces. Se llamaba la calle del Toro. El hombre saltaba del estribo a cada parada y abría la portezuela." "¡Toro, veintiséis!" "¡Toro cincuenta!" (*Entre visillos*, 2001:30).

La gran mayoría de las novelas del siglo XX se sitúan muchas veces en el ámbito urbanístico de Madrid, ya que es la capital de España, y en ella viven muchos escritores que sitúan los acontecimientos de sus novelas en su entorno cercano y próximo. Novelas de todo tipo aluden a este marco urbanístico de la capital de España con localizaciones de todo el mundo conocidas, incluso aunque no conozcan puntualmente Madrid, y ofrecen imágenes cotidianas, y a la vez pintorescas, de su realidad continua, como sucede en *El pisito*, de Rafael Azcona: "Faltaban unos minutos para las doce en el reloj de Callao cuando desembocó en la Gran Vía. Y con mal pie, por cierto, pues una racha de viento que subía desde la Plaza de España se le llevó el sombrero; por fortuna un barrendero con muchos reflejos lo abatió con su escoba

cuando planeaba a ras de suelo, pero por desgracia la escoba lo impregnó de algo que por el color y el olor parecía excremento de caballo" (*El pisito*, 2005: 143).

Dada la concepción negativa que Alejandro Cuevas tiene del ser humano y del mundo, en sus novelas presentan de forma negativa tanto el espacio interior, como el exterior. En *Quemar las naves* el exterior supone un ámbito de paseo para el fracasado Eurimedonte, pero con el aspecto negativo de que se convierte en el centro de burlas y cuchicheos de las gentes del barrio que lo ven como a un tipo muy raro, excesivamente estafalario: "Niño, no te acerques a se hombre del sombrero, que es poeta o algo peor, comenta la gente" (*Quemar las naves*, 2004: 42). En *Comida para perros* el espacio exterior presenta una valoración mucho más negativa, sobre todo cuando es el escenario de la fuga del protagonista después de haber asesinado a toda su familia, a profesores del instituto y a diversa gente, debido a su odio hacia el ser humano.

En otras novelas extranjeras los autores también sitúan la acción en espacios de ciudades que se pueden recorrer perfectamente en la vida real, como es el caso de "Omnibús", de Julio Cortázar, donde se alude a localizaciones como el Retiro, la Chacarita, la Plaza de Mayo, Nogoyá o la Avenida de San Martín.

Las calles de la urbe como espacio caótico y amenazador es puesto magníficamente en evidencia en *La última niebla*, de María Luisa Bombal, ya que al final de la novela, cuando la protagonista vuelve a la ciudad, ya no es capaz de encontrar entre la espesura de la niebla la casa del que fue su amante por una noche, con lo que se pierde en el entramado de las calles y plazas buscando desesperadamente el que fue el escenario de su noche de pasión. Con lo que el espacio urbanístico se presenta como hostil, amenazador y frustrante: "Con la vaga esperanza de haberme equivocado de calle, de casa, continúo errando por una ciudad fantasma. Doy vueltas y más vueltas. Quisiera seguir buscando, pero ya ha anochecido y no distingo nada" (*La última niebla*, 2010: 42). Como se puede ver, en muchas tramas novelescas los personajes han de enfrentarse a las ciudades, como le sucede a la protagonista de *La ignorancia*, de Milán Kundera, que tras veinte años de emigración en Francia, regresa a Praga, viéndose obligada a marcharse otra vez para rehacer su vida tras enfrentarse a la ciudad y a su realidad fragmentada (Álvarez Méndez, 2002: 134). Esta visión negativa de las calles, como espacio desorientador del individuo, también aparece en *El loco*, de Delibes. El protagonista no encuentra en el centro de la ciudad un espacio adecuado para su estado interior, puesto que se encuentra deprimido y melancólico, por lo que tira por la primera calle que encuentra intentado buscar su propia tranquilidad. Por otro lado, cuando regresa a la ciudad de Pau, en Francia, después de mucho tiempo, percibe un halo de nostalgia, encuentra



una ciudad gris, envuelta en una atmósfera gris, quieta y reposada, como si hubiera sido abandonada por todos sus habitantes.

Como apreciamos, esa visión tan sumamente positiva de los espacios exteriores y, en concreto de la ciudad, que hemos visto en la novelas de Galdós desaparecerá por completo en la mejor narrativa del siglo XX, cuyo mejor testimonio es *El túnel*, de Ernesto Sábato, una magnífica novela en la que, al igual que en *Sobre héroes y tumbas*, se afirma la infelicidad del hombre en la sociedad contemporánea. El narrador profundiza en la dimensión interior de los personajes y se vale de ellos para dar voz a una crítica despiadada de la sociedad, que, en este caso, es la de Buenos Aires, pero que podría haber sido una cualquiera. Mayor consideración negativa recibirá el espacio exterior de Comala, en *Pedro Páramo* -magnífica novela de Juan Rulfo- aunque esta vez se trate de un pueblo. Comala, la ciudad muerta, es dominio de los muertos y de Pedro Páramo, un mundo en el que se ha batido la maldición bíblica. Se trata de una ciudad del pecado, que parece situada en la misma boca del infierno (Bellini, 1992: 544, 614).

La valoración positiva que recibe la ciudad en el siglo XIX cambiará en determinadas novelas del siglo XX, donde todo lo que sea externo se volverá hostil y un espacio de amenaza par el hombre. Así se pone de manifiesto en *Crónica de una muerte anunciada*, aunque esta vez se trata, una vez más, no de una ciudad, sino de un pueblo, la localidad de Sucre, en Colombia. En este caso el espacio exterior se vuelve violento, ya que parece que todo, las personas, las circunstancias, los equívocos, se encuentra fatalmente dirigido para que tenga lugar el asesinato de Santiago Nasar, a pesar del empeño de los hermanos Vicario- entre consciente e inconsciente- de que alguien se lo impida. En este caso el espacio de la plaza mayor del pueblo se convertirá en el ámbito del linchamiento, ya que la gente pronto toma posiciones para presenciar a modo de "espectáculo", el irremediable asesinato que, en última instancia, es perpetrado por todo el pueblo entero, pues los hermanos sólo llevan a cabo la muerte física, material, del joven árabe<sup>26</sup>.

### 3.3. El paisaje rural

Otro de los espacios que reciben mayor consideración positiva, no sólo en las novelas de Galdós, o en las de Delibes, sino en buena parte de la literatura en general, es el del paisaje.

El paisaje ha sido definido como naturaleza codificada por la cultura, ya sea de manera directa, por medio de la agricultura, o de modo indirecto, a través de la

---

<sup>26</sup> "La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar, y estaba tan azorado que no encontraba el camino de su casa" (*Crónica de una muerte anunciada*, 2003: 120).

percepción estética del espacio natural. Es en esto en lo que el paisaje se diferencia de la noción de territorio. En Geografía este concepto es entendido por territorio como "el espacio funcional", mientras que el término "paisaje" enfoca la configuración de los espacios y sus imágenes. Este paisaje como configuración del territorio tiene varios aspectos: material, visual, objetivo y subjetivo (Pisón, 1998: 22).

Todo paisaje se formaliza sobre un sistema territorial, pero no es el territorio, sino que es la configuración morfológica de ese espacio y sus contenidos culturales, es decir, que se trata de una categoría superior al territorio. La condición cultural del paisaje es su misma sustancia, lo que permite su asimilación a tal trasfondo, lo que permite que pueda residir en él la identificación de un pueblo. El paisaje es un ente geográfico dotado de soporte estructural, pero sobre todo, es un espacio vivo, no es un espacio en el que vivimos, ni un escenario, es activo y es un lugar de acción y no sólo de contemplación (Pisón, 2009: 36). El paisaje fijo es sólo un instante del paisaje, el gran paisaje natural no es sólo un panorama estático, sin un lugar a la vez intacto e inconcluso (Pisón, 2009: 49).

La palabra *paisaje* tiene varios sentidos que reflejan la ambigüedad del concepto. El Diccionario de la Real Academia española señala tres posibles acepciones: la primera de ellas es "extensión de terreno que se ve desde un sitio", con lo que se presupone la presencia de un observador. El segundo significado ya pone de relieve la dimensión estética del paisaje porque dice: "extensión de terreno considerada en su aspecto artístico". Por otro lado, el tercer significado insiste en el paisaje como objeto de representación artística, ya que expone: "pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno". Se puede concluir, entonces, que el paisaje es el resultado de una relación existente entre sujeto y objeto y que no sólo forma parte de la naturaleza, sino también de la cultura.

El paisaje reside en una configuración objetiva, pero ésta morfológica se hace completa en un uso integrador del término con la mirada que lo encuadra, da dimensión y perspectiva, otorga valores y cualidades (Pisón, 2009: 39).

Los teóricos del paisaje han insistido en que no sólo la percepción, sino la definición del paisaje es característica de una cultura; de tal manera que la naturaleza misma de la que forma parte depende también de la cultura ya que cada una tiene su propia naturaleza y su paisaje. Esta conclusión es válida en cuanto que cada cultura define sus fronteras delimitando lo que pertenece a la civilización y lo que forma parte de lo que se encuentra más allá de sus límites formando parte de otra cultura, o de otra naturaleza (Mecke, 2007:55-56).

El paisaje posee significados naturales, históricos, funcionales en sus elementos y en su organización tangible. Pero también posee otros en sus referencias culturales y sociales, en sus mitos, sus identificaciones, personalidad, literatura, valores. Estos

significados añadidos son a veces formidables cargas simbólicas que no puede ser ignoradas (Pisón, 2009: 42-43) porque el elemento o el agregado artístico aparece inserto en el geográfico, es funcional a él y le dota de valores propios. Esos valores añadidos contribuyen a incrementar el carácter estético, sensible y moral.

El paisaje es una realidad física y la persona que lo contempla inserta lo que ve dentro de unas coordenadas mentales, culturales, y elimina lo que no se ajusta a esta percepción, pero la naturaleza, en sí misma, no significa nada, y es el ser humano quien ha de proporcionar el sentido. Este presupuesto es válido para el Realismo literario, porque la percepción realista de un texto depende del lector. (Hermosilla, 1997: 53, 56).

Según Claudio Guillén, la mirada humana es la que convierte un espacio en paisaje, de hecho, conviene recordar que el término "paisaje" es un galicismo del siglo XVIII que significa "pedazo de país" al que pone los límites un observador que selecciona los elementos de la realidad. El paisaje no existe sino es como construcción del que lo observa y los creadores van incrementado el paisaje natural que, en realidad, nunca es "natural". No obstante, esta captación de elementos provenientes de la subjetividad no convierte el paisaje artístico en una noción contraria a la objetividad, sino que proporciona una perspectiva más completa porque recoge mayor número de variables que las requeridas por la descripción física y exacta porque los cambios humorísticos y atmosféricos forman parte también de la imagen que tenemos de los lugares visitados.

El paisaje como percepción estética y vivencia moral lo podemos encontrar en la literatura europea desde Petrarca. Luego, en los naturalistas alpinos del Renacimiento adquiere mucho auge con los viajeros ilustrados y podemos decir que se consolida con la creación romántica. En España destaca la generación del 98 y, posteriormente, adquiere una gran importancia el tratamiento que recibe por parte de Delibes, y también de Llamazares (Rodríguez Pequeño, 2010:119)

Sabemos que una de las dialécticas más tópicas de la literatura es la contraposición entre la ciudad y el campo. La primera se ha entendido como el lugar en el que se alcanza la superación a través de las riquezas y el poder, frente a la vida del campo que se caracteriza por su humildad. En muchas ocasiones, se observa el apego de un personaje hacia el campo, que es el medio que le da sustento, frente a la pobreza y la mala vida que las gentes sufren en la ciudad. En este sentido, la percepción del espacio campestre puede oscilar entre una visión negativa y una alabanza de aldea. La visión que Galdós tiene del campo es claramente negativa, y así lo manifiesta abiertamente en *Marianela*. A este respecto se refiere el narrador, sin ambages, en un largo párrafo casi a modo de discurso, donde no sólo critica el ambiente de las aldeas, sino a sus habitantes, como representación de la maldad

humana, cuyo exponente perfecto se encuentra en la Señana y en el señor Centeno, por lo que la valoración que se hace del mundo del campo y de sus gentes es sumamente negativo. Por medio del personaje de Carlos Golfín, el autor defiende que, aunque se ha declamado contra el Positivismo de las ciudades, existe una plaga mucho más terrible que es el Positivismo de las aldeas, que llega a petrificar a los seres, matando toda ambición de provecho y encerrándolos en una existencia mecánica, brutal y hasta tenebrosa. En las ciudades se encuentran enemigos espantosos, como la especulación, la metalización del hombre culto, el negocio, pero es mucho peor la codicia del aldeano, para el cual no hay ley moral, ni religión, ni nociones claras del bien, mientras que en su alma todo se resuelve con supersticiones<sup>27</sup>.

En toda novela el espacio natural se opone al edificado, es decir, el espacio que ha sido construido por el hombre. Este tipo de espacio se opone al natural por la sencillez consustancial a éste. No obstante, el espacio natural no siempre es presentado como un ámbito hermoso y apacible, sino que existen muchos ejemplos en los cuales los espacios salvajes y abiertos provocan horror y la naturaleza se convierte en enemiga, uno de los ejemplos paradigmáticos de la literatura es de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera. En la urbe se pueden encontrar los mismos rasgos sémicos que caracterizan la oposición entre lo artificial y lo natural. Si analizamos el lugar natural y el edificado, con perspectiva lógica, se observa que en la propia urbe pueden aparecer los mismos rasgos que caracterizan la oposición entre lo natural y lo artificial. Es aún más fuerte la oposición si se atiende al material con el que se configuran estos ámbitos, de tal manera que se distingue entre un espacio originado a partir de materias blandas (nubes, agua, hierba), y un espacio creado de una materia dura (paredes, esquinas o adoquines de las zonas edificadas) (Álvarez Méndez, 2002: 87-88).

Como ya hemos observado en las novelas de Galdós, dentro del ámbito urbano, destaca cómo es vista la ciudad de Madrid, gran protagonista de sus novelas contemporáneas, junto con sus gentes, sus monumentos y sus calles. Para Galdós, desde el punto de vista ideológico, Madrid representa el progreso y el futuro, en contra del retraso de mentalidad que significan los ámbitos rurales, como queda de manifiesto en sus novelas de tesis, con los espacios ficcionales de Orbajosa y de Ficóbriga que suponen, con nombres distintos, la representación de cualquier pueblo

---

<sup>27</sup> Los grandes autores del siglo XX también tratarán de los problemas que trae la modernidad. Ernesto Sábato en su ensayo titulado *La cosificación del hombre* trata de explicar la posición del individuo frente a la edad del progreso y de los grandes inventos. La ciencia se ha ido haciendo cada vez más abstracta y el hombre se debate de un reino de inconcreciones que le resulta incomprensible hasta llegar a considerar a la ciencia como una magia y deificarla. La gran obra del capitalismo es que convierte a los hombres en esclavos de la máquina o del número, en las fábricas y en las oficinas y cuando salen de ellas los hombres no hacen más que entrar en el reino ilusorio creado por otras máquinas que fabrican sueños... (Bellini, 1986: 543).

de España en el que se teme el progreso y las ideas revolucionarias que vienen de la capital, por lo que cualquier elemento agente que traiga las ideas peligrosas de la gran ciudad tiende a ser aniquilado, o desechado, por el peligro que puede suponer para mantener el estado de inmovilismo, que, no obstante, aporta seguridad, del mundo rural. Ese aniquilamiento de las ideas revolucionarias venidas de la gran ciudad tiene su representación simbólica en el asesinato del ingeniero Pepe Rey, protagonista en *Doña Perfecta*.

El espacio del camino, no es un espacio preferente, pero sí aparece de modo destacado en *Marianela* desde el principio de la novela, cuando Teodoro Golfín busca la casa de la familia Penáguilas, y también destaca en los paseos e itinerarios de la joven con el ciego. Se trata de un ámbito abierto, externo, de un espacio por el que los personajes deambulan cruzándose de manera indiferente o interrelacionándose, originando situaciones dotadas de gran riqueza narrativa. A lo largo del movimiento del personaje a través del camino el espacio y el paisaje se transforman y varían llegando a menudo a contemplar lugares sorprendentes connotadores de múltiples sentidos. A medida que el personaje avanza hace suyo el paisaje y el camino que pueden convertirse en el reflejo de su estado de ánimo o en prolongación de las oscilaciones psíquicas del mismo.

Como hemos señalado, en las novelas de nuestro autor el paisaje rural cobra menos importancia que el ambiente urbano, dado que las novelas contemporáneas que aquí estudiamos se encuentran ambientadas en la capital. No obstante, ello no quiere decir que en determinados momentos no pueda cobrar gran protagonismo, y ofrecen al lector bellos cuadros en los que la naturaleza es el centro de atención. Hay que advertir que en las novelas estudiadas, que en su mayoría pertenecen a la etapa contemporánea, al desarrollarse la acción en el ambiente de Madrid, no destacan por el ambiente paisajístico, pero sí en otras novelas, que estrictamente no pertenecen a la etapa contemporánea como *Marianela* o *Tristana*, porque se trata de narraciones en las que predomina el tono melancólico y la resignación de la frustración. *Marianela* es un intermedio lírico entre obras completamente distintas como *La familia de León Roch* y *La desheredada*<sup>28</sup>. En *Marianela*, en el capítulo titulado "Tonterías", se recrea un ambiente de *locus amoenus*, un paisaje casi irreal desde el punto de vista de la idealización a la que se encuentra sometido, de tal manera que parece una transposición del ambiente de las *Églogas* de Garcilaso a la novela decimonómica. Este pasaje de la obra, de marcado carácter estático, que supone una rémora y un

---

<sup>28</sup> *Marianela* es una de las obras que más ha despistado a la crítica y a los lectores dado que su temática se acerca a lo folletinesco de forma más evidente que en otras novelas de la primera época cuyos componentes revolucionarios acentúan lo melodramático del asunto. No es de extrañar que Ricardo Gullón la interpretara en sus primeros estudios galdosianos como un "intermedio sentimental". En las últimas décadas se han ido descubriendo matices que en las anteriores lecturas habían pasado desapercibidas (Yáñez, 1994: 2).

marcado intermedio en el discurso de la narración, es presentado ante el lector por medio del texto descriptivo en el que abundan adjetivos y nombres que son los que contribuyen a crear el ambiente paisajístico idealizado y los que confieren textura, forma y color a los elementos mencionados. Marianela y Pablo descansan deteniéndose entre un grupo de nogales viejos, cuyos troncos y raíces forman escalones, en el alto de bosque corre un hilo de agua que va saltando de piedra en piedra hasta dar en un estanquillo, el suelo ofrece un hermoso panorama de colinas pobladas de bosques y de caseríos. Este ambiente idílico, y de gran belleza, que rodea a los personajes es el que suele acompañar a los protagonistas en sus paseos. Aunque Pablo es ciego, ellos son felices viviendo en su propio microcosmos y este paisaje es una metáfora visual de las ideas que el joven tiene sobre la belleza. Esta naturaleza es la antítesis del ambiente que se respira en las minas de Socartes donde predomina un paisaje triste, en el que destaca el color rojo como metáfora del sufrimiento de los trabajadores que hasta sudan sangre.

El carácter tan sumamente positivo del mundo del campo queda puesto de manifiesto en *Torquemada en la hoguera* cuando Quevedo, médico y novio de Rufinita, aconseja a su futura suegro que a Valentín lo que le hace falta es tomar contacto con la naturaleza.

No cabe duda de que la belleza del entorno y del ambiente se encuentra en sintonía con los mejores sentimientos que se pueden despertar en el ser humano, ya que la belleza del entorno parece potenciar la belleza de los sentimientos en consonancia con el ambiente<sup>29</sup>.

No hay que olvidar que la descripción de la vida del campo cumplió un importante papel en la defunción de la pintura de historia. Durante el siglo XIX la nueva actitud de la conciencia artística frente al tiempo histórico llevó a la pintura de género a su triunfo total. Hacia el último tercio del siglo comenzaron a figurar en las exposiciones nacionales cuadros llamados "realistas a los Coubert" desarrollando en grandes lienzos escenas de la vida campestre o marítima (Litvak, 2001: 56).

En este sentido, en *Tristana*, una composición paisajística es compuesta y presentada con gran Realismo por medio de la descripción de un paisaje real captado a través del marco de una ventana. En este caso la descripción del ambiente se percibe como pintura de gran Realismo, por la potencialidad visual del paisaje recreado. En la novela la suavidad del clima embelesa a Horacio, los encantos del

---

<sup>29</sup> Para Marianela los recuerdos de los paseos con su amo, por el bosque, hacia la fuente de Saldeoro, los sentimientos de admiración, gratitud, que han florecido en su alma en presencia de las flores, las nubes, los árboles frondosos, han creado en ella otras raíces morales. Si la belleza predomina en la vida de los personajes, ésta pasa a convertirse en parte indisoluble de ellos, de su pensamiento y de su espíritu aunque no la puedan percibir por los ojos porque la belleza, en ocasiones, se trata de una percepción mental y de una idea. En este sentido, Pablo Penáguilas afirma que tiene la curiosidad del espíritu, pero le falta la de los ojos, él se considera lleno de la belleza de la Nela, aunque hay algo en ella que no le pertenece todavía.

paisaje conquistan su alma, queda prendado del azul del mar y de las playas luminosas por lo que, después de mil tentativas fracasadas, pinta una marina espléndida.

En la misma obra se alude al entorno paisajístico en el que se encuentra Horacio, cuando acompaña a su tía en su enfermedad, que le inspira a la hora de crear sus obras. En este caso se describe el paisaje del entorno, por lo tanto se trata de naturaleza y no de obras pictóricas, pero con su descripción se componen fragmentos que son percibidos como cuadros paisajísticos. El narrador se refiere a una huerta poblada de añosos frutales, de especies muy raras y destacan del conjunto el fresnal espeso, la esparraguera, los plantíos de lozanas hortalizas, la acequia caudalosa que atraviesa la huerta. Horacio, refiere en una carta a su novia, Tristana, que algunas tardes pasea junto al canalillo del Oeste donde hay una ondulada tira de oasis, ahí él se puede recrear en la paz bucólica del vallecito en miniatura. El ambiente le causa embeleso por la presencia de "cantos de gallo, ladridos de perro, casitas de labor el remolino de las hojas caídas, que el manso viento barría suavemente, amontonándolas junto a los troncos el asno que pacía con grave mesura; el ligero temblor de las más altas ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos, todo les causaba embeleso y maravilla, y se comunicaban las impresiones, dándose las y quitándose las como si fuera una sola impresión que corría de labio a labio y saltaba de ojos a ojos" (*Tristana*, 2006: 131).

En esta novela se aprecia cómo la naturaleza se confunde y se mezcla con el arte, ya que la primera motiva la representación de la belleza y la contemplación de la pintura lleva a amar la naturaleza que en él se representa. En esta novela la mención de los componentes de paisaje tiene la importancia de que son el acicate que motivan al pintor a la creación, ya que al reconocer la belleza del entorno desea reflejarla en el lienzo. Así el arte se confabula con la naturaleza para conquistar a Horacio; un día después de mil intentos infructuosos logra pintar una marina verdaderamente soberbia, quedando prendado para siempre del azul del mar, de las playas luminosas y del bello contorno de tierra.

En las descripciones del paisaje, los aspectos cromáticos cobran gran importancia porque se añaden a la novela efectos de colorido y de plasticidad. Se consigue así potenciar los aspectos visuales, mediante el empleo de adjetivos referidos a colores, con lo que se representan los aspectos físicos del ambiente. Y es que es al narrador al que le corresponde la descripción convencional del entorno paisajístico, para configurar el entorno espacial requerido, no tanto por el argumento, sino por las normas estéticas que gobiernan la novela del siglo XIX (Zubiaurre, 2000:109).

En Galdós, un aspecto positivo del paisaje es que puede estimular la imaginación y la creatividad mental, cuando a través de sus formas, por relaciones de

semejanza o de extensión, se dibujan y se construyen mentalmente otras nuevas que no tienen nada que ver con el original, pero que parten de él. En estos casos, el recurso principal para configurar esa sensación visual es la comparación. La identificación de un ambiente desagradable con una escena inocente da idea del carácter ingenuo y candoroso de personaje, como es el caso de Florentina, que compara el ambiente la Terrible con animales inocentes. Cuando los protagonistas se acercan a la imponente concavidad admiran el sorprendente espectáculo ofrecido por las rocas cretáceas que subsisten en medio del terreno después de arrancado el mineral. Ella lo compara con un grupo de grandes bollos pegados unos a otros por el azúcar. Posteriormente, ve también una gran escultura de perros y gatos convertidos en piedra en el crítico momento de una encarnizada reyerta. Con lo que, claramente, no se trata de la simple mención de un paisaje, sino que se representa lo que la mente y la imaginación del personaje proyecta sobre él.

El interés por reflejar la poética y la belleza del ambiente paisajístico aparecen en obras cuyo principal protagonista es, precisamente, el paisaje. Eso es lo que sucede en *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, cuyo protagonista absoluto es la fraga gallega y todos los seres que en ella habitan. Desde el principio de la novela el narrador describe el paisaje como ambiente cargado de vida y de sentimiento; de hecho, allí donde se pone la mirada se divisan ramas estremecidas, troncos recios, donde se fija el pie se doblan hierbas que después procuran incorporarse como el esfuerzo de hombres desriñonados, donde cualquiera lleva su presencia habrá un sobresalto de seres que huyen entre el follaje. Toda la fraga es un tapiz de vida apretado contra las arrugas de la tierra que en sus cuevas se hunde, en sus cerros se eleva, en sus llanos se iguala. Toda ella es vida entretejida y cardada, sin agujeros, como una manta fuerte y nueva, de tanto espesor como el que se pudiera medir desde lo hondo de la guarida de un raposo hasta la punta de un elevadísimo pino. En el ambiente de la fraga se puede apreciar claramente la tradicional oposición entre el campo y la ciudad. Al igual que la ciudad, está compuesta de muchos seres, pero mientras en la urbe el hombre lo es todo, y su carácter se imprime en el panorama urbano, en la fraga es un detalle del que se puede, incluso, prescindir.

En las novelas del siglo XX, aún siendo eminentemente urbanas, como en *El túnel*, también destaca el paisaje, aunque predomine el cosmopolitismo de la ciudad de Buenos Aires. Los personajes viajan a una estancia a las afueras de la ciudad, lo cual supone un soplo de aire fresco en la atormentada relación entre Juan Pablo Castell y María. El narrador afirma que ambos se sientan sobre las rocas y permanecen en silencio, escuchan el furioso batir de las olas, sienten en sus rostros las partículas de la espuma que llegan hasta lo alto del acantilado. El pintor empieza a



encontrar a su amada más activa y vital, lejos de la tristeza de la gran ciudad, ya que se entusiasma con el color de un tronco, de una hoja seca, o de un bichito cualquiera. Desde el punto de vista plástico este pasaje tiene una gran importancia ya que el cielo tormentoso le hace recordar el mismo de Tintoretto en *El salvamento del sarraceno*.

Esa visión tan positiva de la naturaleza, que encontramos en algunas novelas, es completamente distinta en otras, sobre todo, cuando la acción acontece en lugares inhóspitos, y muy peligrosos, como es el caso de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, o de *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, que se desarrollan en la selva.

### 3.4. El café

Como hemos podido apreciar, hasta ahora, en las novelas de Galdós los espacios abiertos son los que presentan mayores connotaciones positivas, sobre todo el espacio de la ciudad de Madrid y sus calles. No obstante, si verdaderamente existe un espacio que reciba una valoración positiva ese es el del café, aunque los espacios interiores suelen estar dotados de una valoración más negativa, en este caso se trata de una honrosa excepción.

No es intrascendente, ni aún superficial, tratar de lo que en un tiempo pudo distraer y hacer felices a los españoles, de hecho, no parece que lo sea para Galdós que ha llegado a dejar páginas enteras describiendo tertulias, cafés y espectáculos. El café era el lugar de pasatiempo más extendido en la corte a la que llegó el joven escritor en 1862, y jugaba en la vida madrileña un papel excepcional, al igual que en cualquier otra ciudad de España, y de Europa, en esos tiempos. Elegir un café no debía de ser una tarea difícil para Galdós porque en un kilómetro a la redonda de la Puerta del Sol podía encontrarse hasta un total de sesenta y cinco, siendo los más frecuentados todos aquellos situados en la puerta del Sol -Imperial, Universal, Oriental, Colonial- y los de la Calle Alcalá -Madrid, Recreo, Praga, Cervantes, Brillante.

El café es el símbolo de la vida urbana y en él la gente se comunica. Es otro de los pasatiempos más importantes de la época, como era la tertulia, pues hablar era la pasión de los madrileños y el que no acudía a la tertulia del café podía tenerla en casa de unos amigos, en la taberna o en el patio de la casa de los vecinos. En este sentido, Galdós llega a afirmar, en *Fortunata y Jacinta*, que en nuestros cafés se habla de cuanto cae bajo la ley de la palabra humana desde el gran día en que Dios hizo las opiniones. En un café se pueden llegar a oír las opiniones más necias, pero también las más inteligentes, es como una gran feria en la que se cambiasen inacabables productos del pensamiento humano, de hecho el narrador afirma "Primero se hablaba

de política, después de que la guerra se acabaría a fuerza de dinero, y como la política y las guerras vienen a ser las fibras con que se teje la Historia, hablóse de la Revolución Francesa época funesta en que, según el cobrador municipal, habían sido guillotinas muchas almas" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 419).

El ambiente del café es recreado en diversas obras de todo tipo, ya que, al ser un lugar de reunión de gente, se pueden captar diversos tipos humanos, así como sus circunstancias vitales. El ámbito de la cafetería supone todo un espacio de relación, donde hay una gran confianza hasta que los ocupantes de varias mesas se acaban comunicando entre ellos. Su importancia queda también puesta de manifiesto en la pintura. Recordemos cómo el ambiente del café es reproducido en un cuadro impresionista de Degas, *El ajenjo*, lienzo en el que el rostro del personaje refleja su tristeza y frustración existencial. Se ha señalado que es posible que Degas se inspirara para la creación de este cuadro en una novela de Zola sobre los bajos fondos titulada *La taberna*. También aparece el ambiente de café con un alto sentido melancólico en el lienzo de Van Gogh titulado *Mujer en el "Café du Tambourrin"*.

Galdós intenta, dentro de la tradición, la creación de una atmósfera individualizada y orgánica del mundo madrileño. En este sentido, el espacio del café es fundamental como creador de ambientes y, para algunos personajes, es elemento imprescindible en su modo de vida. En *Fortunata y Jacinta* el narrador dice de Juan Pablo Rubín que iba al café al medio día, después de almorzar, y se estaba hasta las cuatro o las cinco; volvía otra vez después de comer, sobre las ocho, y no se retiraba hasta más de media noche. Aquel recinto y aquella atmósfera eran necesarios para su vida y sólo allí se sentía en la plenitud de sus facultades, porque hasta la memoria le faltaba fuera del café, y, como alguna vez, se olvidara en la calle de nombres, o de algún hecho importante, nunca se impacientaba por recordar pues dentro de sí decía muy tranquilo "En el café me acordaré" (*Fortunata y Jacinta II*, 2007: 11). Se podría decir que Juan Pablo Rubín no tiene casa y si en algún lugar se encuentra a sus anchas es en el ámbito de las tertulias, en donde lo físico queda subordinado ante el mecanismo social. La atmósfera del recinto le es necesaria para su vida, el café le proporcionan las sensaciones íntimas que son propias del hogar doméstico, cuando entra parece que todos los objetos le sonrían como si fueran suyos<sup>30</sup>. Todas las personas que allí ve, los mozos, el encargado, los parroquianos fijos, se le presentan como unidos a él casi como por estrechos lazos de familia (López-Landy, 1979: 188).

---

<sup>30</sup> En *Insolación* el espacio de la taberna, o de la fonda, también es representado de una manera muy positiva como espacio de regocijo, de modo que Asís experimenta un gran placer en la salita en la que comparte comida con Pacheco:

"Era pequeña, recogida, misteriosa, on ventanas muy chicas que cerraban gruesos postigos, y enteramente blanqueada; los muebles vestían también blanquísimas fundas de calicó. La mesa, en el centro, lucía un mantel como el armiño y lo más amable de tanta blancura era que al través de ella se percibía, se filtraba, por decirlo así, el sol, prestándole un reflejo dorado y quitándole el aspecto sepulcral de las cosas blancas cuando hace frío y hay nubes en el cielo" (*Insolación*, 1987: 149).

La gran importancia que tienen las novelas de Galdós es que ofrecen todo un testimonio de la sociedad y del modo de vida de la época, de tal manera que, gracias a su obra, podemos saber cómo era el ambiente de un café y, en este sentido, podemos, conocer también las costumbres. En *Fortunata y Jacinta* es tal el documento que supone en cuanto al modo de vida de la época, que en otro pasaje el narrador lleva a cabo una exhaustiva descripción del Café del Gallo, donde es habitual Juan Pablo Rubín. Del establecimiento se dice que "se compone de dos crujías, separadas por gruesa pared y comunicadas por un arco de fábrica; mas a pesar de esta rareza de construcción, que le asemeja algo a una logia masónica, el local no tiene aspecto lúgubre" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 419).

No obstante, este espacio también representa el aspecto negativo de que es donde se pierde Mariano Pecado, ya que el ambiente del café invita al ocio. Con el tiempo el muchacho va dejando de acudir al taller de Juan Bou y a pasar más horas en el café del Sur, a veces no está más que un rato, mientras que otras se pasa cuatro o cinco horas, pero siempre él está solo hasta que acaba por contraer el vicio del juego y por frecuentar los innobles garitos.

En la novela del siglo XX el espacio del café -o del bar- ya no aparecerá con esa valoración tan positiva y no significará un espacio que ayude a poner en orden las ideas, sino que desorienta cada vez más, como le sucede al protagonista de *El loco*, de Delibes, que merodea por las calles, de bar en bar, como metáfora de su desorientación moral "Entré en un café y bebí un vaso de vino, y luego anduve merodeando por las callejas inmediatas a la taberna del pozo, bebí otro vaso de vino. Más tarde empecé a sentirme culpable y abandonado, y con la cabeza llena de calor y de ideas distintas" (*El loco*, 2006: 138).

El universo del café puede adquirir connotaciones diferentes según su forma de ver la vida, o de concebir a los personajes por parte del autor. En la novelística de Galdós el café es espacio de reunión y de tertulia, un ámbito de comunicación con los demás; mientras que para Cela, después del desastre de la guerra civil española, el espacio del café es un mundo en el que la gente, el colectivo madrileño, ahoga sus penas y sus frustraciones y funde sus desesperanzas en un espacio en el que se respira la miseria y el dolor que ha dejado de herencia la guerra, por ello el autor alude, en más de una ocasión, al sin sentido de las vidas de los personajes, como la señorita Elvira que ya es como un mueble más del café. En el espacio de la cafetería de doña Rosa la gente acude a ahogar sus frustraciones, a dejar pasar el tiempo sin más. El narrador afirma sobre lo habituales del café de doña Rosa que: "Los clientes de los cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a

solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera" (*La colmena*, 1990:123).

En *Quemar las naves*, de Alejandro Cuevas, -mucho más avanzado, por tanto, el siglo XX- aparece el espacio del café entendido como un lugar de reunión de intelectuales, pero es mostrado con un gran sentido irónico por parte del narrador, ya que en el café Lion d'Or se dan cita jóvenes aspirantes a artistas que no saben ni lo que quieren ser, si directores de cine, escritores o pintores; de cualquier modo ya le tienen echado el ojo a una oposición, por si acaso. Lo más lamentable de algunos jóvenes intelectuales es que llegan a tardar más de veinte años en terminar un cuadro y, lo que es peor, veinte en empezarlo, por lo que la ironía del autor queda bien patente.

### 3.5. El Museo del Prado

A pesar de que hemos señalado que los espacios interiores reciben una valoración verdaderamente negativa, existe un espacio que, aún siendo interior, recibe una alta estima: es el del Museo del Prado, que aparece, en más de una ocasión, a lo largo de las novelas contemporáneas de Galdós, lo que demuestra la gran afición que el novelista tenía por este museo, y la gran admiración que sentía por sus colecciones. No en vano veremos cómo el escritor se servirá de pinturas presentes en esta pinacoteca para diseñar el físico de sus personajes. Algunos de ellos realizan la visita al Museo del Prado y se sienten fascinados por él. En *El amigo Manso*, el maestro intenta adoctrinar a su discípulo que despierta su interés por el mundo del arte. Se puede apreciar cómo los personajes que admiran profundamente las colecciones del Museo no son, precisamente, los más preparados intelectualmente, como es el caso de Isidora Rufete o Felipe Centeno, pero demuestran una gran admiración por la pintura, la cual llega a despertar en ellos una sensibilidad nunca conocida. Además, la visita al famoso museo presenta el aspecto positivo de que los personajes siempre acuden en compañía de otros que les enseñan y les aleccionan, y así crece, con ello, aún más la relación de amistad. Eso es lo que sucede en las relaciones de Isidora y Augusto Miquis, Celipín con Alejandro Miquis y de Máximo Manso con Manolo Peña. En el caso de la primera llega a considerar que el museo es un templo que alberga lo sublime y se pregunta si, verdaderamente, dejan entrar en él al pueblo, cuando el estudiante le contesta que sí, ella llega a sorprenderse mucho de ello.

También en *Torquemada en la Cruz* aparece una valoración positiva del espacio del Museo del Prado, ya que Melchorito, el amigo de Rafael embelesa al ciego contándole todas las maravillas que atesora el Olimpo de la pintura. El ciego prefiere

los retratos en los cuales se puede admirar tanto la naturaleza como el arte porque en ellos reviven las personas efectivas.

Este amor por el arte, los museos y las colecciones puede traer a la memoria la actitud de la mujer del pintor (alter ego del autor) de *Señora de rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes. En esta novela el narrador afirma que en cualquier lugar del mundo en el que hubiera vitrinas, museos, teatro o monumentos, es decir, cosas bellas, su mujer era incansable.

A pesar de la división que hemos establecido entre espacios positivos y negativos lo cierto es que no siempre se puede establecer una distinción tan tajante. En las novelas estudiadas de Galdós existen determinados espacios que reciben un valoración ambigua y la percepción que se obtengan de ellos cambiará mucho según el punto de vista en el que nos situemos, es decir, si nos consideramos inmersos en el mundo de la narración y compartimos el mismo punto de vista de los personajes, o si nos situamos fuera, con una mirada más objetiva, más imparcial y, sobre todo, si captamos el sentido de crítica que quiere transmitir el autor.

Algunos de estos espacios son los del Palacio Real, el Teatro Real, el Observatorio astronómico, la pensión de doña Virginia y el Ministerio.

El Palacio Real, no deja de ser una vivienda, y es otro de los pocos espacios interiores que reciben connotaciones positivas desde el punto de vista de los personajes, pero no tanto si no situamos en el punto de vista del propio lector. Al bello palacio neoclásico se mudan los Bringas, puesto que viven en los espacios más altos del edificio, es decir, el espacio dedicado a la servidumbre y la administración. *La de Bringas* representa un progreso con respecto a *Tormento*, en cuanto que el patriarca ya es oficial de primera y la familia vive ahora en el Palacio Real. Debido al orgullo de la Pipaón, esto supone para ella un motivo para vanagloriarse. La señora se jacta de la relación que su familia siempre ha tenido con la familia real, sin querer reparar en que se ha tratado de los oficios más humildes. Es tal el afán de pretensiones de la familia, y sobre todo de Rosalía, que, de un modo casi irónico, asocian partes de la casa con estancias del Palacio Real, adjudicándoles el mismo nombre, ya que su humilde casa es para ellos como su propio palacio, porque las pretensiones de la familia les lleva a querer compararse con la propia realeza. Al mes de habitar en la nueva casa, todos los Bringas llamaban a la sala, el Salón de Embajadores, por dedicarse a las visitas de cumplido, al gabinete de la derecha, que es lo más bonito de la casa, Gasparini, el otro gabinete recibió el nombre de saleta, el comedor-alcoba, fue el Salón de Columnas, la alcoba-guardarropa recibió el nombre de Camón y la pieza interior, en la que se plancha, pasó a denominarse la Furriela. Respecto a la casa de los Bringas, el narrador describe dos gabinetes como anchos y de bóveda, y la pared del fondo con

sendas alcobas de capacidad catedralesca, sin estuco y blanqueadas. Las tres alcobas reciben la luz de las puertas y de claraboyas con reja de alambre que se abren al corredor-calle de la ciudad palatina en la que se encuentran.

Según Gullón, la mejor ocurrencia del autor, en esta novela, fue la invención de un espacio que no es un mero escenario, sino un ámbito con sustantividad propia. La elección del Palacio Real como punto central de ese espacio facilitó la integración de los dos planos más visibles del acontecer novelesco, el narrativo y el histórico, sin destruir la relativa autonomía con la que se desarrolla la acción, tanto en uno como en otro. Situando a Rosalía en los altos y a la reina en el principal, el autor las imponía como próximas y sugería la posibilidad de una relación que no tarda en confirmarse, además de que facilita la comunicación y el paso de los personajes de un lugar a otro. Por su condición de empleado en el real Patrimonio, don Francisco se encuentra a caballo entre dos zonas: la familiar y la burocrática, cuya relación con la reina es aquí clara. La comunicación y relación de los dos planos se puede visualizar en las escenas del Jueves Santo cuando, desde la escalera, o a través de la claraboya, la gente de las alturas contempla las ceremonias de que son agonistas las reales personas.

Llamar laberíntico al espacio novelesco no es metaforizar, sino que supone describir su carácter en una palabra que lo define, aunque hay que matizar que es laberíntico para quienes no se encuentran instalados en él, para quienes no lo sienten como un espacio familiar y confortable. Se trata de un proceso adecuado para presentar los procesos revolucionarios que acontecen en lo familiar y en lo histórico (Gullón, 1980:125- 126). La ironía del autor se manifiesta en que las estancias del Palacio Real que aparecen en la novela es la de los altos del palacio donde viven las familias empleadas, algo que es verdadero motivo de orgullo para Rosalía Bringas; es decir que queda claro cómo la relación que la familia tiene con la realeza es la de servidumbre. Desde el principio de la novela se describe cómo el narrador y Manuel Pez recorren diversas estancias del Palacio Real que nada tienen que ver con el ambiente de lujo que se vive en realidad en el palacio, aunque no cabe duda de que se recrean bellas escenas de claro sabor costumbrista. Este pasaje supone una excusa para demorarse en la descripción del ambiente y para mostrar determinadas escenas que componen, en sí mismas, un cuadro a modo de trozo de vida captada al vuelo de la realidad, la cual se presenta, en sí misma, con tal belleza que parece que cualquier instante se puede convertir en tema de un cuadro.

El verdadero espacio del palacio se encuentra evocado como un espacio implícito, presente y latente, pero que no se llega a hacer, en realidad, palpable a lo largo de la novela. Los personajes aluden, en más de una ocasión, a la reina como "la señora" y a su condición maternal, a su buen temple, con lo que se la pueden pedir favores. El espacio del salón del trono en el que se supone que acuden a verla queda

presentado como un espacio implícito, evocado, existente, pero que no se representa de modo físico en la novela<sup>31</sup>.

Aunque para los personajes el ámbito del palacio es positivo, por la buena condición social que los Bringas creen haber adoptado, al lector no se le escapa que se trata de un espacio de hipocresía, donde se establecen relaciones falsas, como la de Rosalía con Manuel Pez, del cual queda deslumbrada por su modo inteligente de hablar y por su porte elegante. También es hipócrita la relación de amistad que Rosalía mantiene con doña Milagros, que es la que causará su perdición debido a su nefasta influencia.

Por otra parte, el espacio del Palacio Real es el ámbito al que van llegando, de modo progresivo, noticias sobre la revolución contra quienes Bringas o Manuel Pez se quieren proteger, pero que se presenta como inevitable. Desde este espacio los personajes conservadores quieren aislarse del desorden que supone la revolución con sus escandalosas ideas, que Thiers está claro que no entiende, de la misma manera que no entiende a su hijo que, como joven estudiante y rebelde, parece estar de acuerdo con las nuevas ideas revolucionarias.

Otro ejemplo de espacio que conjuga valores positivos y negativos es el teatro. Uno de los espacios que recibe mayores connotaciones negativas, si nos situamos en el punto de vista del lector, es el interior del teatro, pero todo lo contrario sucede si nos situamos en el punto de vista de los personajes, ya que para muchos de ellos el acudir a este espacio supone una verdadera pasión, casi una obsesión. El teatro es uno de los espacios interiores más importantes de las obras de Galdós después de la casa, y se constituye en un escaparate, o espejo -pero espejo deformante- en el que la sociedad se mira a sí misma.

Este espacio presenta una valoración positiva desde la perspectiva de los personajes que se encuentran en él inmersos, pero el lector recibe la visión negativa que pretende transmitir el autor, ya que se trata de un ámbito en el que sólo importan las apariencias; incluso, en ocasiones, se representan obras de pésima calidad estética. Es bien sabido el gran aprecio de Galdós por el teatro y por la ópera, al dejar testimonio de ambos gustos en sus crónicas periodísticas. En sus novelas los personajes con frecuencia acuden al teatro y a la ópera reflejando la gran afición de la burguesía de la época y se pone de manifiesto el influjo que ella misma tuvo en la creación de una sensibilidad teatral. Este auge y afición por el teatro forma parte de un proceso general que se está dando en toda Europa y que corre paralelo a la consolidación de la burguesía como nueva clase política y social (Del Moral Ruiz, 1998: 117-118). El ejemplo concreto de Galdós es verdaderamente peculiar, ya que en la

---

<sup>31</sup> De hecho, Rosalía cuenta una anécdota en la que narra como Alfonsín estando un día ante el trono de la reina no se atrevió a decir palabra hasta que la soltó que la diera cuartos.

vida real ejerció de espectador, crítico y autor dramático, y por otro lado está la óptica de los personajes en la ficción, que van y viene al teatro como cualquier ciudadano madrileño de su época.

No obstante, este espacio se encuentra cargado de significado en el sentido de que muchos personajes son grandes aficionados al teatro, no tanto por las propias representaciones en sí, sino porque es el marco perfecto para poder aparentar y para lucir las galas, dando una apariencia totalmente engañosa del modo de vida que verdaderamente llevan. La falsedad y las apariencias encuentran en el teatro un marco perfecto en el que plasmarse. No obstante, en el fondo de todo este afán por las apariencias, en el mundo del teatro se encuentra el trasfondo de que es el marco donde el individuo busca la aceptación social y el reconocimiento por parte del "otro" para sentirse integrado en un grupo y considerarse un individuo aceptado por la sociedad. El teatro es el escaparate de la sociedad en cuanto que refleja, en la colocación de palcos y clases, el orden social establecido. Ese orden y esa compartimentación social queda, claramente, puesta de manifiesto en *Torquemada en la hoguera* cuando el narrador se refiere a una casa de pisos de la época situado en la calle de la Luna. Este edificio es "de buena apariencia, que albergaba en el principal a un aristócrata; más arriba, familias modestas, y en el techo, un enjambre de pobres" (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1358). Las clases más pudientes se albergan en los pisos principales y las partes más altas del edificio son ocupadas por las clases más pobres; de la misma manera que en el teatro según los palcos son, progresivamente, más altos son ocupados por los espectadores de inferior clase hasta llegar a Paraíso donde siempre se instalan las "miais".

Por otro lado, para los personajes tiene el aspecto positivo de que es donde el pueblo puede ver a los reyes y compartir el mismo espacio y disfrutar de la misma función, con lo que ese es otro de los valores agradables que puede llegar a tener el teatro. De hecho, en *Miau* se alude a la presencia en el teatro de la reina Mercedes y de don Alfonso, lo que confiere a la fábula un carácter de realidad. No cabe duda de que el teatro, desde la época del Siglo de Oro, es el espectáculo de masas por excelencia en el que confluyen tanto el pueblo llano como la nobleza, y el propio rey. Es el punto de encuentro y de reunión de todo el pueblo y un espacio en el que se potencian las relaciones interpersonales. Desde el punto de vista del lector uno de los mejores aspectos que puede tener el teatro es que es un lugar de aprendizaje para todo el pueblo (no en vano obras como *El sí de las niñas* han sido muy importantes para llevar a cabo reivindicaciones sociales serias sin ofender a nadie), pero no es así como lo perciben los personajes para quienes lo único que les importa son las apariencias. El autor, tanto en *Tormento* como en *Miau*, señala cómo los personajes acuden al espacio de teatro siempre con entradas que les proporcionan amigos, en el



caso de los Bringas, o el novio de Abelarda, en el caso de las "miais", con lo que queda puesto de manifiesto que se trata de un espectáculo que no está al alcance de sus posibilidades, al que, no obstante, acuden de manera asidua. Galdós lleva a cabo una crítica, en *Tormento*, de la costumbre de ir al teatro en la época y lo hace a través de los personajes de Agustín Caballero y Amparo que, cuando hacen sus proyectos de vida de casados, no figura entre ellos ir al teatro con asiduidad, porque son modestos, sencillos, no gustan de las pompas mundanas, ni de alternar en sociedad. Sólo piensan ir al teatro cuando haya funciones verdaderamente buenas, y no tienen intención de abonarse para no tener que acudir por obligación, costumbre que sólo existe en Madrid, que es un pueblo callejero por naturaleza, nada que ver con la vida de Londres, donde desde las diez de la noche no se ve ni un alma por la calle.

Que el mundo del teatro no trae la felicidad queda puesto de manifiesto por Rafael en *Torquemada en la Cruz* cuando recuerda sus tiempos felices en los que la familia era rica y su madre aún vivía. Evoca cómo la matriarca nunca oía los dos primeros actos de la óperas y estaban abonados a la platea número siete, mientras que él estaba en la butaca número dos de la fila octava y se acercaba al palco de su madre para reñirla por no haber llegado antes. Lo cierto es que al recordar todo esto el ciego siente una cierta sensación de aburrimiento y reconoce que, incluso en esa época, no era feliz. Este espacio se llega a convertir para el joven en algo evocado, casi soñado, existente, pero imperceptible cuando se encuentra ciego y sólo tiene el entretenimiento que le proporciona su amigo Melchorito, que es asiduo del Teatro Real y que posee una portentosa memoria musical, con lo que le canta el ciego trozos de ópera, arias, dúos y piezas con todo el colorido orquestal que puede poner con las modulaciones de la voz.

Cuando el espacio del teatro es llevado al ámbito de la casa queda revestido de una connotación negativa para los personajes, ya que, como hemos dicho, la casa es uno de los espacios más negativos de las novelas de Galdós, ya sea espacio de ricos, o de pobres, de familia numerosa, o reducida. En *Miau* la familia, y los asiduos de la tertulia, deciden representar una comedia por puro entretenimiento, dirigida por el frustrado autor teatral Federico Ruiz. En este caso ni los propios personajes mostrarán interés por la obra que acabarán abandonado; y mucho menos interés muestra Abelarda ya que percibe su mundo, su realidad, como una verdadera obra de teatro, una completa y perfecta farsa.

Existe en las obras contemporáneas de Galdós una crítica al teatro, tanto como espacio y como obra de arte en sí. Se critica la mala calidad de las obras que se representan, y que se llevan a cabo, y todos los entresijos y convencionalismos que giran en torno al mundo del teatro y que hacen que obras de verdadera calidad no triunfen, y sí lo hagan obras que halagan al gusto del público. Máximo Manso e Irene,

en *El amigo Manso*, están de acuerdo en lo pésimo de la obra que acude a ver toda la familia en fechas navideñas y llevan a cabo una crítica de teatro, que es la manera de expresar las ideas de Galdós<sup>32</sup>. El novelista ejerce una crítica implícita de la obra de teatro por medio de los gestos de pavor de los niños que ven al demonio en la obra, muestra del pésimo gusto; y es que Galdós considera que el mundo del teatro está lleno de falsedades y de convencionalismos a veces absurdos.

Una manifestación del mundo de vivencias y de exaltaciones que se viven en el mundo del teatro se encuentra en otro pasaje de esta misma novela en el cual se muestra cómo, antes de la representación, se percibe la importancia del acontecimiento teatral por el tumulto de gente que se encuentra en la calle. Posteriormente, y ya en el interior, Manolo Peña triunfa en el arte de la Oratoria por medio de una serie de elementos convencionales que gustan al público, como insertar en el discurso fragmentos de poetas simbolistas e incorporar elementos que sabe que la gente quiere oír y que seguro que van a gustar. Galdós muestra que el teatro supone para el público un descargo de emociones mediante la exaltación y la pasión a la que mueve el discurso de Peña, con lágrimas de las mujeres y desaforados aplausos de todo el público asistente que se le quiere casi echar encima. Queda demostrado cómo la gente iba al teatro no sólo a entretenerse, o a aparentar por medio de las galas, sino que también se vivía como un medio de desatar emociones y descargar pasiones contenidas.

Otro espacio que también recibe una valoración incierta, a medio camino entre lo positivo y lo negativo, es el del Observatorio astronómico de Madrid, en *El doctor Centeno*, donde trabaja el personaje de Federico Ruiz que es un frustrado escritor de teatro que aprovecha cada momento que tiene para componer versos. El espacio de trabajo del observatorio presenta una connotación negativa en cuanto es su verdadera vocación es la de ser autor de teatro, arte que da fama y provecho, pero el espíritu de Federico Ruiz fluctúa entre el arte y la ciencia. Tal es el carácter poco serio que se respira en este ambiente que el narrador afirma que ese espacio de recogimiento y de estudio más parece una casa de la vecindad.

Desde el punto de vista del personaje es un espacio positivo en cuanto que ahí apenas se trabaja y acuden Miquis y sus amigos para hacerles una visita, les lee su última creación teatral y discuten intensamente sobre teatro. Por otro lado, desde el punto de vista del lector, se trata de un espacio negativo ya que se capta la frustración del personaje. El espacio del trabajo queda asociado a la frustración, ya que mucha gente se encuentra con la triste realidad de estar trabajando en lo que no

---

<sup>32</sup> No es un recurso nuevo que el teatro se critique desde el propio teatro o desde la propia literatura, de tal manera que *El café o La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín, es una obra que es, en sí misma, una crítica a las obras de teatro inspiradas todavía en la tradición del siglo XVII en las que predominan los excesos y los lances propios del mundo barroco.

le gusta. En el caso de los personajes de Galdós queda claro cómo dedicarse a ser autor dramático es poco menos que imposible por lo que todos los que no lo han conseguido, y tienen que dedicarse a otro trabajo, aprovechan todo el tiempo que pueden en componer dramas que, probablemente, nunca se estrenarán.

Otro espacio que destaca es el del Ministerio que también recibe una valoración ambigua y ambivalente. Los espacios interiores que acogen un ambiente administrativo son bastante menos frecuentes en las novelas analizadas, pero en *Miau*, dada la temática de la obra, sí llegan a adquirir una notable importancia y presentan una clara connotación negativa, ya que suponen el ámbito del que emana la ingratitud que sufre el viejo cesante. Este espacio vuelve a estar cargado de significado negativo para Ramón Villaamil en cuanto que ha supuesto su ámbito de trabajo y su modo de vida durante años y ahora, debido a los continuos cambios de gobierno, queda cesante sin una jubilación. A lo largo de la obra se presenta a Villaamil como un auténtico mártir del estado, al que se llega a comparar con un San Bartolomé por el sufrimiento de ser despellejado, en su caso por el ingrato Estado. En la oficina es donde se encuentran sus antiguos compañeros que ahora se ríen de él y le hacen caricaturas.

Las tarde que Ramón pasa en el Ministerio sirven para dar al lector una perspectiva nueva que le hace sentir la urgencia de la liberación del cesante. Las crueles burlas de que don Ramón es objeto perfilan su identidad de Chris-figure que va a quedar cada vez más clara. Estas visitas al Ministerio también sirven para aclarar que las teorías fiscales de Villaamil encierran una visión trascendente. Los amargos ataques que el cesante lanza contra la corrupción y la ineficacia fiscal del gobierno de la Restauración son también gritos de indignación contra la corrupción y la irracionalidad de la cultura nacional. El desconcertante caleidoscopio del Ministerio es la metáfora de la desunión que don Ramón superará lanzándose, posteriormente, a espacios más abiertos. Finalmente, la decepción que le inspira la corrupción del Ministerio podrá más que su intenso anhelo de colocarse. De modo que terminará por aceptar con irónico entusiasmo el odioso mote de MIAU, y lo transforma en acrónimo de su propia trascendencia: Mis Ideas Abarcan Universo, y posteriormente, Ministro I Administrador Universal. Por lo que así queda claro que Villaamil ha pasado a un nivel nuevo de lucidez y que va a dar un paso hacia la liberación. No es de extrañar que sea en este capítulo, el treinta y siete, en el que, por primera vez, se lance a la calle (Anderson, 1993: 30-31).

Las escenas que se ofrecen de la oficina se podrían considerarse de carácter costumbrista, porque reflejan el ambiente de las oficinas de la época en las que parece que no se trabaja, que sólo hay gente incompetente que únicamente se preocupa de burlarse de los demás. El mundo de la administración pública se

configura como el ámbito donde poner las esperanzas de salvación de la familia, pero se presenta como negativo en el sentido de que se ponen esperanzas en el Estado y se espera la recompensa por tantos años de dedicación, pero Villaamil sólo encuentra incompreensión. Por otro lado, desde el punto de vista de este mismo personaje también es concebido de una manera positiva, porque ha sido su espacio de trabajo durante muchos años. El narrador omnisciente afirma que el cesante ama la mole colosal del Ministerio, como el criado fiel a una casa y a una familia. Ese espacio es percibido de una manera más positiva aún sobre todo por la presencia de Pantoja al que Ramón visita en su oficina asiduamente para trabar una sabrosa conversación de chismografía burocrática.

Si nos situamos en el punto de vista del personaje de Villaamil este espacio presenta un aspecto tanto negativo, como positivo. Es negativo porque supone el lugar donde ya no se le quiere admitir, y donde está siendo el objeto de burlas, pero también es donde se puede reencontrar con Pantoja, único amigo que le comprende y que le respeta. Desde el punto de vista del lector, este espacio es percibido como altamente negativo en el aspecto de que se lamenta del trato que recibe el personaje, además de que es demostrado como un ámbito de ocio, más que de trabajo, ya que los oficinistas salen, entran, hablan, se ríen, hacen caricaturas, obras de teatro, mostrando la poca seriedad de los que se trabajan en la administración.

Sin embargo, para Víctor Cadalso, este ámbito de actuación del Ministerio, y del mundo de la administración pública, tiene un significado distinto, ya que por medio de recomendaciones está llevando una carrera meteórica e inexplicable (llega, incluso, a cometer desfalco), sin tener la experiencia de su suegro y sirviéndose de múltiples contactos. Este personaje es el contrapunto de Ramón, que representa años de esfuerzo y de dedicación a la administración del Estado, por lo que a este respecto se queja a Dios por su fatal destino. Es muy significativa la visión que Galdós ofrece del Congreso desde el punto de vista de Cadalso, con él se ofrece la perspectiva inocente de un niño para dar una imagen más realista, objetiva y limpia de prejuicios de la realidad de algunos ambientes.

Por lo estudiado en este apartado se puede apreciar la gran importancia que tiene el espacio en el mundo narrativo de Galdós, ya que influye en la psicología de los personajes, o es reflejo del estado de ánimo o del modo de vida de ellos. En el caso del espacio exterior influye en las vivencias de los personajes de modo positivo, sobre todo cuando se trata del ambiente del paisaje o de las bulliciosas calles de Madrid. No obstante, el ambiente externo de Madrid tiene el aspecto negativo de que, en esa incipiente sociedad de consumo que está empezando a despertar en toda Europa, incita a un gasto desbordado que pierde a los personajes que se caracterizan por

llevar un modo de vida descontrolado y por su carácter ensoñador y muy poco realista. No obstante, el espacio exterior nunca sirve en Galdós para reflejar aspectos tétricos o altamente negativos.

Con el paisaje llega, incluso, a componer pequeños cuadros de gran belleza en una época en la que el arte de la pintura era muy importante, debido a que el arte de la fotografía todavía no se había desarrollado con la perfección estética con que hoy lo conocemos. Por otro lado, mediante la mención puntual de las calles de Madrid, y de sus ambientes, nos ofrece un documento de época sobre el ambiente madrileño de finales del siglo XIX, casi a modo de reportaje social. También hay que tener en cuenta que en el ambiente exterior es donde se aprecian no sólo las calles y jardines de la ciudad, sino también los monumentos arquitectónicos y es ahí donde surge la crítica de arquitectura que lleva a cabo Galdós en sus novelas, dejando claro su poco aprecio y estima por la arquitectura clásica, sobre todo de los siglos XVI y XVII, porque representan una época en la que la religión, y sobre todo, la falsa religiosidad impregnaba la vida de los españoles del pasado. Galdós desprecia una arquitectura que representa ideologías trasnochadas del pasado y contra las que él lucha en sus novelas.

El espacio interior está mucho más negativamente connotado que el exterior, destaca sobre todo el espacio interior del teatro y de la casa. El primero es muy significativo teniendo en cuenta que el teatro era el principal modo de diversión de la época y donde se reunía mucha gente, porque en una sociedad en la que tan importantes son las apariencias, el ámbito del teatro es el marco idóneo para aparentar. Gran importancia tiene también el espacio interior de la casa ya que refleja el modo de vida, en muchas ocasiones, mezquino y miserable de sus habitantes; aunque, por otro lado, también es el marco ideal de interacción social por medio de las tertulias que ayudan a alternar en sociedad, aunque hay personajes de Galdós que, por su carácter más modesto y retraído, no gustan nada este tipo de reuniones sociales. El ámbito interior del hogar da lugar a la descripción de espacios interiores que llegará a influir en grandes autores del siglo XX, como Robbe-Grillet o Julio Cortázar, aunque con finalidades y significados muy distintos.

Lo más importante del tratamiento del espacio, por parte de Galdós, es que supone la proyección de estados de ánimos del personaje, de una manera de ser, o de un modo de vida. De tal manera que se convierte en expresión del personaje, siendo éstos los que crean el espacio y no el espacio el que ayude a configurarles a ellos.

Un recurso que permite definir a los personajes es por medio del espacio que los rodea que se puede llegar a convertir en una proyección metonímica del personaje, y que llegan a compenetrarse de una manera muy estrecha, con lo que ese espacio será un medio para caracterizarlos. En *Marianela* el propio personaje se

convierte en expresión metonímica del espacio que la rodea en Socartes. Se trata de un ámbito en el que reina el retraso, el carácter retrógrado y donde los trabajadores de las minas se convierten en máquinas. De esta manera Mariquilla se caracteriza por encontrarse en un estado mental propio de los pueblos primitivos que no son capaces de dar una explicación racional de los fenómenos de la naturaleza y de la realidad. De igual manera les sucede a las hijas de la Señana que se han convertido en figuras de barro por el polvo de las minas, y Tanasio ha llegado a ser una herramienta grosera. Todo ello como proyección de un espacio que los devora y los convierte en símbolos de lo que ese ámbito significa. Se cae de lleno en el Naturalismo ya que ha sido el medio el que ha condicionado el modo de ser de las personas.

En otras ocasiones, es el espacio el que se convierte en expresión de los personajes y "habla" de su modo de vida, de lo que padecen, de sus sufrimientos y sus gustos. En *La de Bringas* es el espacio el que se convierte en proyección de los personajes y de la situación histórica. La novela comienza con una imagen arquitectónica caótica del Palacio Real, un auténtico laberinto incomprensible. Ese espacio es la imagen del caos en el que vive la familia debido a las dos actividades que pierden al matrimonio: la pasión por los trapos y la elaboración de un cenotafio. Asimismo se puede entender el Palacio Real como otra obra que resulta estéril en su construcción porque no conduce a nada, ni desde el punto de vista arquitectónico, porque es un laberinto, ni desde el punto de vista institucional, ya que la Monarquía derivará en otro caos con su derrocamiento al estalla la revolución del sesenta y ocho.

En *Miau*, el espacio del Teatro Real también se convierte en proyección metonímica de los personajes, ya que su afición por la ópera desenmascara el mundo de farsa en el que viven, o pretenden vivir. La vida de la familia Villaamil es como una ópera, una representación, una farsa, ya que siempre han pretendido vivir por encima de sus posibilidades.

Por lo que, cuando se trata de espacios interiores se proyectan en ellos un estado de ánimo, unas vivencias, unas carencias y un modo de vida de los personajes, pero cuando se trata de espacios exteriores, y de todos los espacios que son concebidos de modo positivo en general, éstos son los que suelen influir en ellos y no tanto al revés. Galdós demuestra su amor por la ciudad de Madrid mediante el retrato tan positivo que lleva a cabo de sus gentes, de su ambiente; de tal manera que eleva el ánimo del aquél que pasee por sus calles. De modo parecido son contemplados determinados espacios adscritos de manera indisoluble a la ciudad de Madrid, como El Museo del Prado que supone un lugar de aprendizaje, de entretenimiento y de compartir el tiempo con seres queridos. De la misma manera, cuando se trata del paisaje, este espacio exterior influye de una manera muy positiva ya que motiva e impulsa a la creación.

Por medio del tratamiento del espacio, no sólo se presenta un modo de vida, sino que es la manera de llevar a cabo una determinada crítica de la sociedad de la época, de una institución, o de unas costumbres. Con el tratamiento del espacio se llega mucho más lejos de lo que verdaderamente se pretende representar. Así, mediante el reflejo del espacio negativo de la escuela, no sólo se pretende representar la poca predisposición al estudio de los personajes, sino que se critica el mal sistema educativo de la época. Con el espacio interior del teatro se pretende no criticar el espectáculo como tal, sino poner en evidencia las costumbres de una época en la que el teatro se convierte en una especie de "hoguera de las vanidades" porque es un lugar en el que poder lucirse, pero también evidencia la necesidad de todo individuo de sentirse integrado en un grupo y de formar parte de él, como lo manifiestan la importancia de las tertulias que suponen un ámbito de aprendizaje y de interacción social. Mediante el tratamiento de espacios adscritos al mundo de palacio se pretende llevar a cabo una crítica de la Monarquía como una institución que no sirve para el país, que resulta incomprensible de la misma manera que el propio edificio que lo representa tiene una estructura laberíntica.

Como veremos a continuación ante los aspectos visuales, todos superan la percepción meramente externa para alcanzar un sentido mucho más profundo, ya sea de crítica, de tratamiento irónico hacia los personajes, o con una intención pedagógica. Pero también, simplemente, existe la intención de incluir referencias intelectuales con el objetivo de embellecer la narración y de representar el mundo narrativo de una manera más aprensible, palpable y, en definitiva, más realista.





### *III. Aspectos visuales en la narrativa*

Es bien sabido que la literatura, y la narración de historias, se encuentran presentes en las artes visuales, pero nuestro principal interés se encuentra en analizar de qué manera, cuando se lee un texto, se pueden evocar imágenes en la mente del lector. El narrador puede optar por dos vías fundamentales:

A) Delineando la imagen en la mente del lector un rostro, un paisaje, una obra arquitectónica, etc. por medio de la descripción. En este caso los colores, los volúmenes, las formas, las siluetas se consiguen por medio de la palabra que configura en la mente del lector una imagen nueva, que no pertenece a su imaginario visual.

B) Mediante la evocación de imágenes ya conocidas que pertenecen al imaginario visual del lector, tales como obras de arte de gran reconocimiento universal, como puede ser *La última cena* de Leonardo da Vinci, el cuadro de *Las lanzas*, de Velázquez, la Plaza de San Pedro del Vaticano, etc. Estas imágenes pueden ser evocadas porque, de alguna manera, al hilo de la narración es necesaria su presencia, bien por algún viaje de los personajes, porque uno de los protagonistas posea obras de arte, o como medio para ayudar a representar otras imágenes, como los rostros de los personajes. En este caso se presupone que el lector posee una serie de conocimientos similares a los del escritor, con lo que las cuestiones pragmáticas -es decir, el mundo de conocimientos compartidos entre emisor y destinatario- cobran una gran importancia para la comprensión del texto. Este medio de evocar imágenes se diferencia del anterior en cuanto que requiere de menos recursos lingüísticos, puesto que basta con la sola mención de la obra que ya es conocida. Este recurso aparecerá en Clarín y en Galdós, el primero alude a la belleza de la Venus de Milo para evocar la belleza de Ana Ozores, en *La Regenta*, mientras que Galdós recurrirá a las famosas ninfas de Rubens para perfilar la portentosa belleza del corpulento, pero bello, cuerpo de la detestable Rosalía Bringas, en *La de Bringas*. Mediante esta referencia se consigue crear en la mente del lector un dibujo mental claro, rápido y preciso, en contra del derroche lingüístico que supone la minuciosidad de la descripción.

En la ficción literaria también pueden ser representadas obras de arte que no existen, sino que son creadas en el universo de la novela porque uno de los personajes sea artista, o porque posea obras de arte ficticias, o realmente existentes. Entonces se alude a composiciones como paisajes, marinas o retratos que son elaborados por los personajes de ficción. Eso es lo que sucede, por ejemplo, en el cuento titulado *El Loco*, de Miguel Delibes, en el que el artista francés Lenoir se ve obligado a llevar a cabo la realización de un retrato de Robinet, un individuo trastornado y ambicioso, obsesionado

con alcanzar la inmoralidad. Este retrato forma parte de la ficción de la obra, pero no es real. De la misma manera se pueden evocar arquitecturas, tales como palacios o casas señoriales, que no existen y que han sido creadas en el mundo de la ficción. Como ya hemos mencionado el tratamiento de lo visual se encuentra, en buena medida, en relación con el estudio de los personajes, para ello el narrador ha de incorporar diversos aspectos visuales, que son los siguientes:

A) Los aspectos relativos a la descripción física de los personajes, que es una manera de introducir el arte del retrato dentro de la literatura. Uno de los principales elementos para conferir la sensación de visualidad dentro de la narrativa es el de la descripción, que es el modo de "pintar" con palabras los rostros de los personajes (además de paisajes urbanos y campestres) con gran plasticidad. En este caso es importante el empleo de palabras y de recursos lingüísticos, como son nombres y los adjetivos, y complementos preposicionales en función de complemento del nombre, o del adjetivo, que ayudan a conferir esa sensación visual de retrato y que aportan información relativa a colores, formas, volúmenes, brillos, etc. Además de los proporcionados por la retórica.

Dentro de este aspecto se pueden distinguir dos variantes. En un primer caso se lleva a cabo de una manera positiva, limitándose a la descripción del personaje como tal, sin dejar traslucir ningún tipo de subjetividad e, incluso, idealizando al personaje para destacar, desde el punto de vista visual, los rasgos más bellos, positivos y agradables, como sucede en el caso de la belleza de Florentina Penáguilas, en *Marianela*, o de Jacinta en *Fortunata y Jacinta*.

No obstante, lo normal no suele ser que el autor se limite a una mera descripción física sin más, sino que para el desarrollo de la trama suele ser mucho más importante aprovechar la descripción del físico del personaje para dejar traslucir ciertos rasgos de su personalidad. Este aspecto puede conducir, en muchas ocasiones, a la descripción de los personajes destacando sus aspectos más negativos o desagradables para llegar a traslucir su personalidad tosca, brutal, hipócrita o maligna. Es lo que sucede con el caso de doña Cándida, en *El amigo Manso*, cuyo rostro es representado como similar al del emperador Romano Calígula, no tanto como expresión de su fealdad, sino de su carácter. Así ha sucedido en otros muchos ejemplos de la literatura universal, como en el caso de Mr. Utterson, protagonista de *El misterioso caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyden*.

En estos casos, Galdós destaca los aspectos más desagradables desde el punto de vista visual, de tal modo que, de una manera muy gráfica, se destaca el carácter negativo del personaje. Para ello se recurre a adjetivos negativos y despectivos, a exageraciones, a la animalización, y a la cosificación, es decir, a relacionar partes del cuerpo de los personajes, gestos o actitudes, con animales y cosas, por lo que se cae de lleno en la caricatura. En algunos casos, una descripción marcadamente negativa puede

llegar a derivar, incluso, en el "esperpento", aunque como veremos, en Galdós -al igual que en Dickens- la caricatura siempre presenta un fondo de tratamiento humanitario.

En otras ocasiones, para definir el aspecto físico de un personaje se recuerdan obras de arte de gran valor universal. Cuando se trata de un personaje de gran belleza o delicadeza se remite a obras escultóricas, o pictóricas, de gran mérito artístico reconocido universalmente. Dentro de esta posibilidad se incluyen dos recursos: referirse a composiciones concretas y puntuales, evocar obras, o remitir al estilo de un artista, con un carácter muy general. Galdós recurre a obras concretas para definir el físico de don Bailón- en *Torquemada en la hoguera*- y de Rosalía Bringas-en *La de Bringas*. Para el primero se refiere a la Sibila Cumana, de Miguel Ángel, de la Capilla Sixtina, debido a su carácter hercúleo y corpulento, mientras que, para la segunda, recuerda las ninfas de Rubens. Por otra parte, para definir la belleza de Florentina Penáguilas, en *Marianela*, recuerda la belleza de las vírgenes realizadas por los grandes pintores de la historia de la pintura, como Tiziano, Murillo, Van Dyck, etc., mientras que para referirse al aspecto de Manuel Pez, en *La de Bringas*, menciona las delicadas representaciones de San José realizadas por Murillo.

Dentro de esta opción cabe la posibilidad, no sólo de mencionar obras de arte, sino de referirse a la iconografía característica de la pintura y escultura religiosas. De tal manera que, más que aludir a la belleza y al carácter triste de una hermosa mujer, se puede evocar su físico -de un modo rápido y preciso- recurriendo a las representaciones que de María Magdalena se han realizado en imágenes religiosas de gran belleza. También para referirse al dolor experimentado por Ramón Villaamil, en *Miau*, debido a las injusticias del estado, el narrador menciona el martirio de San Andrés y el de San Bartolomé, en concreto la bella composición de Ribera.

Otro de los recursos visuales para aludir a los personajes es cómo son vistos por sí mismos, o por otros personajes, con el correspondiente punto de vista. El personaje se ofrece, no como es visualizado por el narrador, sino por otros personajes, de modo que es percibido por el lector por medio de los ojos de unos de los entes de ficción. En este caso son importantes los prejuicios hacia ese personaje, la animadversión personal, la simpatía, las relaciones que mantienen, etc. Se trata de un aspecto de gran relevancia, ya que por medio de determinados gestos, expresiones o actitudes, el lector puede llegar a tener información sobre los pensamientos, o intenciones, que a veces entran en contradicción con los hechos, con lo que se dice, o lo que se hace.

En las obras narrativas no siempre se representan personajes concretos, e individualizados, sino que también se describen razas o tipos humanos, pertenecientes a un determinado tipo social, con su atuendo, su característico modo de hablar y actitudes que les caracterizan, es decir, que se refiere a una colectividad humana, o a un tipo social, más que a un personaje. Ese es el caso de la referencia de los gitanos, o de la

muchachas del siglo XVIII pertenecientes al pueblo llano; por tanto, tipos sin individualizar, pero que corresponden a un estilo físico determinado y a un modo de comportamiento reconocibles universalmente. En *Una ciudad llamada Eugenio*, de Paloma Díaz-Mas, obra del siglo XX, también aparece la mención de estudiantes de los campos universitarios de Estados Unidos, con su ropa característica, o su modo de andar, o del tipo americano que pretende imitar a los vaqueros de los anuncios de cigarrillos.

Muy importante para el desarrollo de la historia es la descripción de cómo son vistos los personajes por sí mismos, sobre todo por medio de los espejos. Con la referencia al reflejo, el autor puede llegar a componer verdaderos autorretratos con los personajes. Este aspecto es relevante para el estudio de la psicología porque ayuda a comprender los entresijos de la personalidad por medio de la valoración que de la propia imagen tienen de sí los personajes. Mientras unos no muestran reparos a la hora de reconocer su fealdad, o su poca gracia física -lo que desvela la falta de autoestima- en otros se vislumbra la excesiva consideración que se tiene de sí mismos. Isidora Rufete, en *La desheredada*, revela una manera de ser narcisista, de ahí ese empeño por pertenecer a la nobleza, con lo que se recrea mirándose en los escaparates y en las lunas de los espejos. En el lado contrario, se encuentra el personaje de Abelarda, que no muestra estima por su propia persona, de hecho, cuando se contempla, reconoce que es insípida e insulsa y asume, sin reparos, el mote de *Miau* que la han adjudicado en el Teatro Real. No obstante, se ilusiona con que Víctor se enamore de ella -aunque todo es una burla- lo que revela el entusiasmo por gustar, ser querida y vivir una pasión.

B) De todos los aspectos visuales, el que presenta un carácter más artístico y sobresaliente es el de la mención explícita de obras de arte, tanto arquitectónicas, como escultóricas y pictóricas. En la literatura del siglo XX también adquieren importancia otros aspectos visuales como las imágenes de la televisión, películas o reportajes vistos por los personajes, incluso fotografías, que contribuyen a intensificar la sensación de realidad al tratarse de medios artísticos y de comunicación a los que estamos acostumbrados en nuestra sociedad actual y, por tanto, perfectamente reconocibles por el lector. De todas estas artes, en la narrativa galdosiana destaca la mención de obras arquitectónicas ya que supone la incorporación de un aspecto de contingencia y de rotundidad material que confiere mayor verosimilitud a la historia, incluso cuando se tratan de construcciones no existentes en la vida real. De todas las obras mencionadas en las novelas de Galdós destaca el Palacio Real, que por su materialidad, no sólo aporta un sentido de contingencia real, sino que se convierte en el símbolo de la Monarquía y del poder al cual se critica por ser incompetente y suponer un caos como institución, como la propia construcción laberíntica del palacio. Es evidente que las obras de arte se encuentran cargadas de significado, con lo que se trasciende la mera referencialidad real.

El recurso de introducir obras de arte dentro del arte consiste en que en los cuadros aparecen representaciones de otros cuadros, es decir, se trata de la incorporación del arte dentro del arte. Este aspecto particular se puede apreciar en *Las Meninas*, de Velázquez donde, mediante el recurso del espejo, se deja ver el retrato que el pintor está realizando de los reyes. Además, se puede apreciar la presencia de otros cuadros que decoran la estancia, entre los que figuran composiciones de Rubens. Igualmente, este recurso de la representación de las obras de arte, dentro de la propia obra de arte, se puede encontrar en obras diversas como *La tienda de antigüedades*, de Paret, o en *La galería de pintura del archiduque Leopoldo- Guillermo*, de Teniers. Julián Gallego en su libro titulado *El cuadro dentro del cuadro*, afirma que, de la misma manera, que un cuadro puede explicarse por medio de otro cuadro, también se pueden pintar cuadros al fondo de otros cuadros por el mero deseo de mostrar la habilidad del artista en la imitación de diversos objetos hermosos<sup>33</sup> (Gallego, 1978: 135). Del mismo modo, un escritor puede querer demostrar sus habilidades pictóricas por medio de la palabra e introducir retratos dentro de la novela. En este sentido, uno de los aspectos visuales más destacados de Galdós es cómo llega a componer cuadros con los propios personajes, a los que coloca dentro de un marco arquitectónico, al modo de las composiciones de grandes pintores, como Poussin o Veronés, de tal manera que podemos hablar de cuadros dentro de la literatura.

D) Las imágenes mentales es un recurso visual imprescindible para tener noticia de todo lo que pasa por la mente de los personajes e informan sobre su personalidad, sus temores, miedos, fobias u obsesiones. Estas imágenes no son palpables y en la ficción no son percibidas físicamente, ni son aprehensibles, pero sí se encuentran en la mente de los personajes y son reproducidas en la imaginación del lector.

Este aspecto se potencia, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, con la literatura realista que se interesa por todo lo relativo al mundo interior de los personajes, e incluso hay un afán por reproducir, por medio del lenguaje, el fluir de sus ideas. La segunda mitad del siglo XIX es la época en la que se descubre el psicoanálisis y se aplican estos nuevos conocimientos a la literatura. Por ello el tratamiento psicológico de los personajes cobrará una gran importancia en la literatura de la época y alcanzará altas cotas de perfección en el tratamiento de los personajes en el siglo XX. Este estudio psicológico será la clave fundamental para entender muchas creaciones narrativas de gran reconocimiento universal, como es el caso de obras tan

---

<sup>33</sup> Este recurso del arte dentro del arte no sólo aparece cuando se mencionan obras de arte dentro de la literatura, o cuando dentro de cuadros aparecen otras representaciones de cuadros y otras obras de arte, sino al intercalar en las novelas otras novelas cortas y cuentos. Es lo que se conoce en la teoría literaria como meta-literatura y el ejemplo más paradigmático es el de *El Quijote* que llega a incorporar relatos completamente independientes de la historia principal, como *El curioso impertinente*.

distintas y lejanas en el espacio y en el tiempo como *Madame Bovary*, de Flaubert, o el cuento "Casa tomada", de Julio Cortázar.

Dentro de las imágenes mentales se pueden distinguir: las relativas a recuerdos, a sueños, a alucinaciones o imaginaciones. La representación de este tipo de imágenes tiene la importancia de que es un reflejo de la psicología de los personajes. Así sucede con Isidora Rufete que muestra su carácter fantasioso y neurótico imaginándose que es noble y que lleva la ansiada vida de lujo que desea. Por otro lado, cuando es encarcelada por haber falsificado, supuestamente, unos documentos, a través de las pesadillas que padece, se refleja toda la angustia existencial que la invade. Por medio de los sueños también se pone en evidencia los deseos y las frustraciones de los personajes, con lo que, en este sentido, se encuentran más cerca de los sueños infantiles. Por ello, vemos cómo Jacinta sueña con ser madre, y Fortunata con reencontrarse con Juanito con el que se acaba casando.

El reflejo de las imágenes mentales nos permiten desentrañar determinados aspectos de la personalidad de los entes de ficción, pues los sueños son el reflejo de los anhelos, las preocupaciones, las frustraciones o los traumas infantiles que ocultan lo más íntimo del ser y, en última instancia, suponen un espejo en el que el lector se mira y en el que, en muchas veces, se reconoce.

Lo más interesante de este tipo de imágenes es prestar atención a cómo son resueltas por el autor, es decir, si, cuando se trata de recuerdos, son presentadas de un modo desdibujado, desvaído o difuminado, o si son presentadas con total claridad; o si, cuando se representan sueños o alucinaciones, presentan un carácter onírico, surrealista y sin sentido. Estas imágenes que pasan por la mente de los personajes tienen gran importancia para poder llegar a conocer su mundo de vivencias interiores, ya que, la mayoría de ellas, se encuentran relacionadas con sus preocupaciones, y temores, aspectos que son de gran importancia para desentrañar su personalidad e interesan para entender el hilo de la trama.

E) Otro aspecto visual a tratar dentro de la narrativa, es el del reflejo del movimiento, pues no cabe duda de que, en efecto, en la literatura los movimientos (sobre todos si son agitados y violentos) también crean un efecto visual en la mente del lector, aunque quizá pase más desapercibido al no tratarse de obras de arte, o descripciones de personajes y paisajes. En este tipo de representaciones es donde cobra más importancia el tratamiento lingüístico, para que el lector pueda percibir esa sensación de movimiento por medio de la palabra. En la narrativa el reflejo del movimiento exaltado y violento ha sido fundamental para crear escenas dinámicas y llenas de vida, como es el caso del capítulo de los molinos de viento en *El Quijote*.

En las novelas de Galdós algunas escenas son representadas con gran vivacidad y ese reflejo del movimiento es fundamental para configurar pasajes llenos de comicidad,

como sucede con las travesuras del Pitusín, en *Fortunata y Jacinta* (unas de las mejores escenas de la novela y de toda la producción de Galdós, en general), y de los sobrinos de Manso en la morosa novela *El amigo Manso*. Todas ellas son escenas que reflejan cómo la felicidad, los mejores momentos de la vida, se pueden encontrar presente aquí y ahora. Debido a los movimientos, travesuras, comportamientos, o manías conduce al narrador al reflejo del movimiento que aporta dinamismo a las, en ocasiones, morosas novelas del Realismo en su afán por las descripciones minuciosas.

De todas las épocas de la literatura, es en el Realismo en la que se potencia aún más la sensación de visualidad en el texto. Es así debido a ese afán por reproducir la realidad en todas sus dimensiones para hacer percibir a los lectores ambientes, personajes y todo el entorno que rodea a la historia. Todos los aspectos visuales anteriormente citados se pueden dar en todas las épocas y apreciar en todos los autores, lo que cambia es que, según el movimiento estético de que se trate, se potenciarán más unos u otros. Unos autores incidirán más en el tratamiento de lo visual que otros, o insistirán en unos aspectos visuales en detrimento de otros en función de la sensibilidad del autor, de su modo de narrar, del tipo de historia contada, o de las características de los personajes.

## 1. El tratamiento de los personajes

Uno de los elementos esenciales de la novela es la aparición de los personajes, mucho más que en el propio vigor de la anécdota o la historia narrada, más incluso que en las características formales o de estilo. Además, si consideramos toda obra literaria como un intento de realización total del hombre mediante el lenguaje, el personaje representa una cima de sus posibilidades de ser, la proyección de una existencia a un mundo imaginario, aunque de base real.

Toda narración concibe al ser humano como el protagonista de una historia y el personaje supone una representación de la persona. Términos como *figura* o *personaje* se encuentran presentes en la tradición teórica sin que respondan aún a una definición muy clara (Iriarte, 2004: 93), pero el personaje ha sido siempre una de las dimensiones fundamentales de la novela y su distinto tratamiento es suficiente como para crear una historia del género (Tacca, 1973: 131).

La *figura* es una unidad de contenido que al clasificar los papeles actanciales que realizan los actores los caracteriza y reviste semánticamente. Así, un personaje adquiere una serie de rasgos como "bueno" o "ingenuo". Pero la figura puede entenderse como un determinado "papel temático" que aparece en diversos textos narrativos (Valles Calatrava, 2008: 164).

La noción de tipo se vincula, a la vez que se opone, a la de personaje, pues si bien éste designa un ente de ficción particular e individualizado, aquél es una construcción que supone una representación simbólica de todo un tipo humano; en este sentido Torquemada es la clara representación universal del usurero y Juanito Santa Cruz el de joven mimado y calavera. El tipo que hereda el concepto de "figura mítica universal" de la crítica romántica se presenta como un arquetipo de determinadas categorías o grupos reales de individuos (el avaro, el pícaro, el conquistador, el usurero), como un modelo reiterado por la tradición literaria y como una forma muy vinculada a antiguas formas folclóricas (Valles Calatrava, 2008: 173).

La denominación del personaje (Fortunata, Alejandro Miquis, Marianela), que supone la marca de identificación del mismo, es habitual en los textos narrativos, aunque no estrictamente necesaria (Pimentel, 1998: 63). Pueden existir personajes innominados, que es lo usual en el caso de los figurantes, pero puede darse, incluso, si son narradores autodiegéticos y protagonistas. La caracterización del personaje es el proceso de atribución en el relato, de una serie de rasgos o atributos tanto físico, como psico-morales. La caracterización no sólo contribuye a la construcción del ente de ficción sino que se convierte en una de las piezas capitales para marcar modalidades genéricas de la narrativa. Así ocurre con la fijación de una serie de invariantes atribuidas a determinados personajes en modalidades narrativas muy formalizadas, como son las novelas de caballería, las bizantinas o el cuento de hadas.

Podemos considerar que el personaje, en tanto que realidad literaria, es una manifestación verbal. De tal manera que la representación del ser humano en literatura es el resultado de lo que la palabra puede representar, pero, al ser una construcción lingüística, goza de las limitaciones de la lengua, que es un instrumento de carácter conceptual. Máximo Manso es uno de los personajes más significativos de Galdós en cuanto que se configura a sí mismo lingüísticamente, ya que la novela es un relato autobiográfico en el que el personaje se presenta, desde el principio, declarando que es un ser ficcional. A lo largo del relato deja traslucir su modo de ser, y de pensar, por medio de la narración de sus propias vivencias y de la manifestación de sus opiniones, para lo cual es fundamental el recurso de la lengua.

En algunos autores dotados de una extraordinaria capacidad verbal, como Cela, o García Márquez, puede parecer que los personajes sean sólo fruto accesorio de un modo particular de estructurar las palabras<sup>34</sup>. Si consideramos la obra literaria como un intento de realización total del hombre a través del lenguaje, el personaje representa una cima de sus posibilidades de ser, la proyección de una existencia a un mundo imaginario. No

---

<sup>34</sup> Ricardo Gullón observa respecto al arte de contar el autor de *Cien años de Soledad*: "En cuanto a los personajes el gusto de García Márquez por la hipérbole es decisivo para la caracterización. Siendo invenciones verbales, su ser depende de cómo el autor organice las palabras; la hipótesis tradicional de que el novelista describe con fidelidad caracteres preexistentes en la narración es metáfora encaminada a conseguir la autonomía del personaje" (Azuar, 1980: 12-13)



obstante, un personaje no es tan sólo una masa de palabras, sino no fuese más que una "construcción verbal", la novela entonces no sería entonces más que un largo discurso más o menos desarrollado (Azuar, 1987: 12-13).

Por otro lado, el personaje también es una construcción artística, el resultado de una abstracción previa, de una selección y reelaboración de diversos elementos reales. En este sentido, determinados personajes de Galdós se encuentran inspirados en personas de la vida real que probablemente conoció, como es el caso de Marianela, cuya figura es la reminiscencia de Sisita, una enamorada del joven Galdós, pero que ha adquirido una elaboración literaria para convertirse en un personaje nuevo, original, distinto de la persona real que lo inspiró. Normalmente, se suele tomar un tipo de la realidad al que, posteriormente, se le inculca un determinado carácter, unas pasiones y unas ideas. No obstante, el secreto de un buen personaje no descansa sólo en una apoyatura real -circunstancia que puede volverse en contra de él mismo y disminuirle su labor- pues también supone una limitación seria en el orden de la creación literaria (Azuar, 1987: 29, 33). En tanto que elemento antropomorfo conviene distinguir el personaje de la persona, puesto que se trata de un ente ficcional, una representación imaginativa, ya sea de un modelo de persona, o de una persona real (Valles Calatrava, 2008:167).

Creemos que una prueba de la identidad de una novela consiste en comprobar si los personajes fueron capaces de cobrar vida autónoma, si siguen viviendo en nosotros cuando ya hemos cerrado el libro, o si, inmediatamente, son olvidados de nuestra memoria. Y no solamente esto, según una cita de A. Gide "El mal novelista construye sus personajes, los dirige y los hace hablar, El verdadero novelista los mira actuar" (Azuar, 1987:11- 14). Todo novelista auténtico ha experimentado lo que se ha dado en denominar la rebeldía del personaje, es decir, cuando llega un momento en que el ente de ficción sale de sus manos y parece vivir libre de la iniciativa de quien lo ha creado. El personaje vive y actúa en la medida en que se independiza del autor, según adquiere otros rasgos psíquicos como co-autor, capaz de crear él mismo una esfera distinta de contrastes y expresión. El personaje ayuda al autor a crear una novela, tanto como el autor a crear un personaje, de modo que una cosa y otra se dan al unísono y compensan el efecto de equilibrio real necesario para el desenvolvimiento de la obra (Azuar, 1987: 13-16).

Según Forster, si un autor lo desea, los personajes de una novela pueden ser comprendidos en su totalidad, puede ser expuesto tanto en su vida interior, como en la exterior, y ésta es la razón por la cual aparecen más definidos que los personajes históricos (Azuar, 1987: 15).

Los buenos personajes no dejan, en ningún momento, de mostrarnos su esencia humana, porque el personaje en su conjunto, su singularidad, va a servir al lector como

modelo de comportamiento. Al identificarse el autor con un personaje, el lector se implicará en la historia hasta tal punto que pasará de verla como una sucesión de acciones desarrolladas por un personaje concreto, a generalizar sus atributos. De esta forma, la singularidad del personaje se convierte en profecía, en metáfora del ser humano, en símbolo, en categoría universal. Esta generalización, que en el mundo real resulta imposible debido a la extrema diversidad y a la confusión reinante, servirá al escritor y al lector para delimitar y comprender mejor el comportamiento humano (Cañelles, 1999: 217-218). Es muy importante destacar que los más famosos novelistas dedicaron toda su atención a la creación de entes de ficción, como es el caso de Galdós de cuyos personajes se desprende un palpito de vida. El gran talento del maestro canario queda demostrado en la creación de personajes como Torquemada, Fortunata y Ramón Villaamil, ya que se trata de grandes creaciones que se acercan a la persona. En ese intercambio vital que representa la gestación de la novela, el autor llega a hablar con el personaje, lo ve, lo siente, piensa en él, lo llama por su nombre hasta que, en algún instante, llegue a ser tan real que el individuo de carne y hueso en el que se inspira. En la medida en que un personaje vaya acercándose a la persona, hasta lograr esa misteriosa unidad humana radicaré el talento del novelista. Su tarea estriba en ir del personaje, y a través del personaje, hasta alcanzar a la persona, a la humanidad. De ahí que cada ente de ficción raramente sea definitivo ya que siempre radica entre lo esencial y lo provisorio (Azuar, 1987:16, 21). Según Eduardo Mallea: "Ellos- los personajes libres- andan y andan, supremamente, hasta dejar la letra atrás. Este es el momento en el que una creación de la inteligencia humana empieza a vivir, superando, incluso, a la naturaleza humana del autor" (Azuar, 1987: 19).

La importancia de una correcta definición y tipificación de las funciones del personaje salta a la vista si se tiene en cuenta que es en el marco de la acción donde se le define y donde el lector puede encontrar las pautas para formar una imagen definitiva de él. En cuanto a su identidad, hay que decir que este aspecto se lleva a cabo de un modo gradual, sin consumarse hasta el final del relato (Garrido, 1993: 92). Es decir que el personaje de Marianela es entendido en función del argumento de la novela cuando ella ve cómo su amado ciego se separa de ella por los nuevos acontecimientos que se presentan en su vida (recuperación de la vista y la próxima boda con su prima). De la misma manera, Torquemada es comprendido según los hechos que transcurren, es decir, la enfermedad de su hijo, con la consiguiente desesperación y falsa intención de enmendarse y de mostrar una hipócrita compasión por los demás, hasta que, de modo cíclico, acaba con la nueva vuelta a ser un despótico usurero una vez que ya ha fallecido su hijo y que ve que ser bueno no le ha servido, en absoluto, de nada.

Fue Aristóteles quien en su *Poética* inauguró la tradición de la caracterización de los personajes como un conjunto de rasgos. Unos son propios de su personalidad,

mientras que otros son derivados de su participación en el transcurso de la acción. El filósofo griego defendía la primacía de la acción sobre el personaje ya que éste no se puede concebir al margen de los acontecimientos; por lo tanto, destaca la relevancia de la acción y la naturaleza actancial del personaje llegando a ser, incluso, según Tomachevski, un conector de motivos (Garrido, 1993: 78).

Al definir *mímesis* como imitación de acciones y de hombres Aristóteles planteó un concepto de personaje como agente que enlaza con la visión funcional predominante en el siglo XX. Pero para el filósofo griego el papel primordial de actuante del personaje se corresponde con su dimensión caracterológica, con los atributos que configuran su identidad derivados de su papel, actuación y alineamiento en el propio proceso de la acción. Así, las dimensiones funcional y caracterológica se han encontrado siempre presentes, pero en contraste y con el privilegio de una sobre la otra (Valles Calatrava, 2008: 160).

Dentro de un mismo relato pueden alternar personajes planos y redondos y la propia trama es la que opta por unos u otros. Dickens se caracteriza por la abundancia de personajes planos en sus novelas, mientras que otros maestros como Galdós, Dostoyevski o Clarín apuestan, claramente, por los redondos dado que se interesan por su psicología y su mundo interior (Forster, 1927: 74-84). Así pues, Galdós opta en unos casos por los personajes planos (Juanito Santa Cruz, Augusto Miquis), mientras que, con relatos que se ocupan con detenimiento del interior del personaje apuesta por los redondos (Isidora Rufete, Fortunata, Torquemada).

La relevancia que el personaje tiene en las novelas de Galdós queda de manifiesto en su discurso de entrada en la Real Academia española de la Lengua (1897) cuando afirma que, en la sociedad de su época, está teniendo lugar una descomposición del orden social, lo que favorece la individualización de los caracteres. Al perder la caracterización general que éstos tenían quedan más descarnados los modelos humanos y en ellos el novelista debe estudiar la vida para obtener los frutos de su arte. La descomposición hace desaparecer los antifaces y aparece la "castiza verdad". Entonces se pierden los tipos, pero el hombre se revela mucho mejor; de esta manera la falta de principios de unidad favorece el florecimiento literario. Las implicaciones de este manifiesto tienen una gran importancia porque, al traer el nuevo orden social como consecuencia la destrucción de tipos genéricos en el arte, la novela moderna tiene que decidirse por el análisis desnudo de los caracteres individuales con sus singularidades propias y sus más íntimos sentimientos y pasiones. Es decir, que ahora el artista debe proponerse la tarea de toda una reconstrucción veraz de la vida humana (Correa, 1964: 103).

Según Earle, a los personajes de Galdós, a pesar de las amplias y detalladas descripciones que de ellos se nos hacen, no los llegamos a conocer verdaderamente.

Atraen al lector como tendencias irreversibles, como determinadas encarnaciones ideológicas, pero nunca como posibles personas. Las claves para la comprensión del personaje no residen sólo en la biología, o en la psicología, sino en las convenciones literarias que han hecho de él una caracterización tan compleja que el lector llega a situarlo en la esfera de lo real. Para el citado autor, Fortunata es, de todos los personajes de Galdós, la que más se acerca a la categoría de plena persona, es el más humano y más sensible de todos sus protagonistas, pero su humanidad radica más en su fuerza simbólica que en su carácter, o en su circunstancia particular. Torquemada sería el contrapeso del personaje de Fortunata, por ser el más grotesco de todos. Ella es natural, trascendente, angélica, mientras que el usurero es vulgar, prosaico, tacaño; ella transfigura la realidad, mientras que él la degrada (Earle, 1975: 11).

Casalduero, por su parte, considera que *Torquemada en la hoguera* es una de las obras maestras de Galdós, y su protagonista, el personaje creado en el momento de más plena y feliz inspiración. La figura del prestamista ya es antigua en la obra de Galdós y el nombre de Torquemada lo podemos encontrar, anteriormente, en obras como *El doctor Centeno*, *La de Bringas* o *Lo Prohibido*, por lo que su gestación fue lenta y su presentación ascendente y gradual, pero acaba por alcanzar el lugar sobresaliente que está tan sólo reservado a las grandes creaciones. Según Ignacio Arellano, a pesar de que Torquemada es presentado como un prestamista usurero, casero sin entrañas y apretador de tuercas, en realidad, vemos en el personaje muy pocas maldades que lo hagan merecedor de los castigos en que se complace el novelista, pues a Torquemada le serán concedidos algunos triunfos y esperanzas sólo para convertirse en desengaños y sufrimientos. Admira el talento de su hijo Valentín, al cual una meningitis se lleva al otro mundo con todas sus habilidades; por otro lado sus pretensiones de cultura y de refinamiento no le engañan y él siempre es consciente de su tosquedad, lo que no deja de hacerle al lector más simpático que otros personajes con más ínfulas.

En los personajes de Galdós el análisis psicológico se convierte siempre en la descripción de una situación o una acción dramática. En lugar de penetrar en el alma, hace que el alma se exteriorice, un aspecto que es de influencia romántica. Por otro lado, por herencia realista, imagina plásticamente esta exteriorización. Los tensos estados psicológicos los proyecta, o bien como fuga lírica, o les da forma de sueño, o de acción dramática. Si no penetramos en su alma es porque es inútil, tienen su alma excesivamente a flor de piel, demasiado en los labios, expresan al exterior lo que piensan y sienten con intensa actitud, de tal manera que si ahondamos en su interior no hallaremos nada, ello es debido a que en sus gestos, en sus miradas, silencios y palabras ya se encuentra vertido todo su corazón (Casalduero, 1961: 83-84). Se ha llegado a afirmar que Galdós es "un realista de almas" debido a que sus personajes poseen una verdad que sólo puede conferir una infrecuente capacidad de comprensión, que alterna

con una lucidez exigente. Su pintura de caracteres se basa en su admirable técnica del retrato conseguido a base de pinceladas sueltas sobre los rasgos físicos o morales, la indumentaria, los gestos.

Con los personajes de Galdós hemos de pensar menos en la función del personaje como finalidad en sí y más en la función del retrato en sus dos niveles básicos: el del reflejo simbólico e histórico, y el del retrato como finalidad artística. Algunos de los personajes principales de Galdós (Fortunata, Benina, Ramón Villaamil, doña Perfecta, Torquemada) son grandes retratos impresionistas destinados a iluminar la incompatibilidad que existe entre el mundo observado de manera directa y el mundo imaginado, con perspectiva indirecta, a través de personajes ficticios (Earle, 1975: 10-11).

La importancia de los personajes en la obra de Galdós hace necesario el estudio relacionado con los aspectos espaciales-visuales. El tratamiento de lo visual se encuentra en conexión con la descripción del físico de los personajes, ya sea por medio de describirlos, de relacionarlos con obras de arte, o de recurrir a la caricatura de su aspecto físico, y de sus costumbres. Casi todos los aspectos que vamos a tratar, de un modo u otro, pasan por la caracterización de los personajes; pero no cabe duda de que para representarlos hay que partir del aspecto externo, como primer paso, para luego profundizar en una caracterización más profunda, psicológica y de carácter moral. La representación visual supone el primer momento en el proceso de definición del personaje, que culmina con las imágenes que pasan por su mente, que ya sería el último eslabón, y el más complejo, en su definición pues se ponen en evidencia todos los entresijos de los pensamientos de los personajes.

### 1.1. La descripción

El gran novelista canario recurre a dos procedimientos básicos a la hora de definir el físico de sus personajes. Uno de ellos es el normal en literatura, es decir, la descripción, y otro es relacionarlos con obras de arte. Este último aspecto es el más innovador y, aunque es propio de la novela realista, Galdós hace de él un uso magistral.

En toda novela, la necesidad de la descripción radica en que perfila el físico de un personaje de un modo concreto y definido, por medio de la abundancia de nombres concretos, que hacen mención al atuendo o al físico del personaje, modificados por adjetivos, o complementos preposicionales, que hacen función de adyacentes del nombre; es decir, a nivel sintáctico, predomina el sintagma nominal sobre el verbal, lo que confiere al texto un ritmo pausado. El texto descriptivo implica una serie de signos lingüísticos, como el empleo de aspecto imperfecto, nombres, adjetivos y determinantes numerales, los verbos son escasos y los que aparecen suelen ser atributivos (*ser, estar* y

*parecer*) y, por lo tanto, desamentizados, lo que contribuye a la sensación de estatismo. Además se dan otros procedimientos retóricos como la metáfora, la metonimia, la comparación o la sinécdoque.

Ya hemos señalado, en el capítulo dedicado al espacio, cómo dentro de las funciones de la descripción, en el texto narrativo la más antigua es la que le asignó la tradición retórica, es decir, la de la ornamentación. Pero otro cometido, no menos importante, es la elevada capacidad simbolizadora de la descripción respecto a la psicología o conducta del personaje. En este sentido, hay que tener en cuenta el almacenamiento de una considerable cantidad de información dentro de la descripción que resultará de gran relevancia para el personaje y la evolución de la historia (Garrido, 1993: 236). Las descripciones de personajes, son fragmentos fundamentales en la configuración del entramado novelesco, contribuyen a construir la historia visualmente y a fundir el discurso verbal con el visual. La aparición de este tipo de descripciones puede llegar a suponer, por su carácter estático, una rémora en el desarrollo de la acción y de la historia, pero necesario ya que aporta Realismo al relato, al presentar a los personajes como verdaderamente existentes. Por medio de la descripción se define, de modo concreto y claro, cómo el lector ha de visualizar en su mente un determinado contorno físico, por lo que se convierte es uno de los recursos fundamentales para otorgar al texto una dimensión corporal, ya que uno de los objetivos más claros del escritor del siglo XIX es activar la capacidad visual del lector haciéndole visible lo que el creador ha imaginado con anterioridad en su mente. En la literatura realista la escritura aspira a ser una extensión del ojo, lo cual lleva, a veces, a enmascarar la naturaleza signica del texto y su valor como representación (Martínez Carrazo, 2006: 73, 83,117).

La inserción de la modalidad textual descriptiva en el discurso narrativo requiere de algún tipo de justificación. Los motivos más comunes se basan en el sentido de la vista, en el intercambio comunicativo, o en algún tipo de actuación. Puede suceder que durante una conversación se informe al interlocutor de lo que se ha visto, o de lo que se tiene ante los ojos, como cuando Horacio<sup>35</sup> refiere en sus cartas a Tristana la belleza de los paisajes que contempla diariamente y que está plasmando en sus lienzos; también puede ocurrir que un personaje hable al interlocutor sobre otro. Ese es el caso de Juanito, en *Fortunata y Jacinta*, que, durante su luna de miel, confiesa a su reciente esposa la aventura que ha tenido con una hermosa hija del pueblo. En el caso de la descripción realista la inserción se da mediante unos mecanismos establecidos, con unos rasgos detallados que justifican la aparición del texto descriptivo y que suelen seguir el siguiente orden:

---

<sup>35</sup> Eso es lo que sucede en las cartas de Horacio a Tristana en las que el joven pintor se refiere a los cuadros paisajísticos que pinta, retratando la belleza del entorno en el que vive.

1) Mención de una pausa por parte del personaje (*se detuvo, se apoyó*), 2) alusión a la actividad perceptivo-sensorial llevada a cabo por el personaje, como *ver u oír*, 3) descripción propiamente dicha (M. Bal: 1997: 137).

Un ejemplo de este esquema se puede encontrar en la descripción del rostro de la joven Marianela que el lector ve por medio de los ojos de Teodoro Golfín. El afable médico se inclina para mirarle mejor el rostro y, a continuación, comienza la descripción de un rostro feo y desabrido que no revela la verdadera edad de la muchacha, pero que no oculta su bondad y candor natural. En el siguiente fragmento a la denominación *rostro*, le siguen las expansiones *frente, nariz, ojos, cabello, labios, sonrisa, boca*, con los predicados *dorado oscuro, hermoso color nativo, puro chicos, desabrida, fea*:

Teodoro se *inclinó* (primer paso) para *mirarle* (segundo paso) el *rostro* (Tercer paso). Éste era *delgado, muy pecoso, todo salpicado de menudas manchitas parduscas*. Tenía pequeña la *frente, picudilla* y no falta de gracia la *nariz, negros y vividores los ojos*; pero comúnmente brillaba en ellos una luz de tristeza. Su *cabellos, dorado oscuro*, había perdido el color nativo por la incuria y su continua exposición al aire, al sol y al polvo. *Sus labios* apenas se veían de *puro chicos*, y siempre estaban sonriendo; pero aquella sonrisa era semejante a la imperceptible de algunos muertos cuando han dejado de vivir pensando en el cielo. *La boca* de la Nela, estéticamente hablando, era *desabrida, fea*; pero quizás podía merecer elogios, aplicándole el verso de Polo de Medina: Es tan linda su boca, que no pide. En efecto: ni hablando, ni mirando, ni sonriendo, revelaba aquella miserable el hábito degradante de la mendicidad callejera (*Marianela*, 2007: 25).

Como se puede apreciar, es tal la importancia del adjetivo y de los adyacentes, en general, en el texto descriptivo que gracias a ellos se puede ofrecer al lector, de modo visual y plástico, un dibujo delineado, perfecto y bien definido, ya que los adjetivos sustituyen a lo que serían el color en la pintura (no es vano describir es pintar con palabras) y perfilan detalles en lo referido a la forma, al color del atuendo, a la expresión del rostro, del perfil o de la silueta.

Sabemos que Galdós da importancia al rostro de los personajes y así lo manifestó en su discurso de entrada a la Academia española- *La sociedad española como materia novelable*- (1897) donde declara que en la sociedad actual los rostros humanos no son lo que eran, ya no se encuentran las fisonomías que al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres representaban las pasiones, vicios y virtudes (Galdós, 1897: 32). Según Alfieri, las cabezas y los rostros tan gráficos son una transposición a la novela de la técnica de los retratistas y de los retratos; de hecho, para llevar a cabo el retrato de los personajes históricos en los *Episodios Nacionales*, Galdós se aprovechó de la abundancia de retratos de reyes, militares y políticos. Ya se trate de personajes históricos, o personajes inventados, la característica básica de todos ellos es la cualidad gráfica muy acentuada y precisa (Alfieri, 1968:24).

A continuación vamos a comenzar un recorrido por las descripciones de algunos de los personajes de Galdós atendiendo a diversos conceptos como son el de la mera

descripción minuciosa de algunos rostros, sobre todo varoniles, para después referirnos a aquéllas en las que se resalta la belleza física, sin más de hombres, y mujeres. El siguiente paso supone la representación física como antesala de lo moral, como prefiguración del carácter psicológico, también destacan las descripciones en relación con el modo de vestir que supone la manera de triunfar en una sociedad en la que las apariencias son muy importantes para alcanzar el éxito y la consideración social.

#### *Descripción de rostros masculinos y femeninos*

En algunas descripciones, Galdós sigue el modelo clásico de la Retórica según el cual se comienza por la parte más alta del cuerpo y se sigue, progresivamente, hacia abajo. Así procede con la descripción de Urbano Cucúrbitas, de *Miau*, que es “un pollancón rubio, ralo de pelo, estirado, zancudo y con mucha nuez; semejante a vástago precoz de la raza gallinácea que llaman Cochinchina; vestido con elegante traje a cuadros, cuello largísimo, de cucurucho, hongo claro manos y pies inconmensurables, muy limpio y la boca risueña, enseñando hasta los molares, que bien podrían llamarse del juicio si alguno tuviera” (*Miau*, 2002: 365).

Se trata de un caso de descripción prolija y minuciosa, centrada en un rostro, lo delinea de modo preciso por la abundancia de nombres pertenecientes al campo semántico de la cara, modificados por adyacentes que son los que otorgan el perfil concreto; no sólo físico sino moral, como revela la descripción de los ojos. En *El doctor Centeno*, para la tía de Miquis no cabe duda de que se reencuentra con el hijo de D. Pedro Miquis del Tomelloso por el semblante pálido y moreno que parece una gran aceituna, la brevedad de la nariz, que contrasta con el grandor agraciado de la boca cuyos blanquísimos dientes están siempre de manifiesto, la ceja negra y ancha, que parece cinta de terciopelo, y los ojos garzos donde anidan todas las malicias y la ironía del mundo. Terminan por definirle la desenvoltura de maneras, el abandono en el vestir y esa manera desenfadada de insinuarse.

En la descripción del padre de Florentina, en *Marianela*, las pinceladas que aportan la visualización se realizan a través del sintagma preposicional en función de complemento del nombre que amortigua el efecto ornamental característico del adjetivo. El simpático tío de Pablo es presentado como “un hombre *de edad madura*, mediano *de cuerpo*, rechoncho, *de cara arrebolada* que parece echar de sí rayos *de satisfacción*, como el sol los hecha de luz, es pequeño *de piernas*, largo *de nariz* y se presenta magnificado con diversos objetos decorativos, entre los que destaca un reloj y un fino sombrero *de alas anchas*” (*Marianela*, 2007: 118).

En *La desheredada* Isidora describe a su amigo, el divertido Miquis, cómo es su tío, don José de Relimpio, que ha sido un Tenorio en sus tiempos. Se trata de un galán viejo de cara sonrosada que tiene un bigotito rubio que parece cabello de ángel, los ojos



son de almíbar y parecen dos uvas maduras, además usa un gorro con borla de oro, y es muy fino y relamido.

También es definido, de un modo gráfico y preciso, el gentil rostro de don Evaristo Feijóo, en *Fortunata y Jacinta*, de cuya cara se dice que es sonrosada y, a veces, se le ponía encendida, con ardores en sus mejillas. Se trata del viejo más guapo y simpático que se pueda imaginar, con el cabello rizado y el bigote de pura plata, la frente espaciosa y de color de marfil; mientras que de cuerpo más quisieran muchos jóvenes parecersele porque otro más derecho y más plantado no lo hay.

En *Tristana*, con la descripción de don Lope se hace percibir su porte gallardo, varonil, de persona que inspira respeto por su total apariencia de caballero, de tal manera que no puede recibir otro nombre que no sea el de don Lope, porque cae muy bien en "su cara enjuta, de líneas firmes y nobles, tan buen acomodo hacía el nombre con la espigada tiesura de su cuerpo, con la nariz de caballete, con su despejada frente y sus ojos vivísimos, con el mostacho entrecano y la perilla corta tiesa y provocativa, que el sujeto no se podía llamar de otra manera" (*Tristana*, 2006: 80).

Estas bellas descripciones nos puede recordar a otras del siglo XX, como apreciamos en la novela lírica, es decir, escrita desde la interioridad del narrador, en ellas la descripción de los personajes en relación con la belleza de los mismos alcanzará un alto grado de lirismo. Así sucede en la novela *La amortajada*, de María Luisa Bombal, con la descripción del hombre amado donde se percibe la pasión de la mujer enamorada. La narradora dice de él que amó su tez marchita, que hace resaltar la frescura de sus labios, tiene unas espléndidas cejas lisas y brillantes como una franja de terciopelo. Su cuerpo muestra una enternecedora seducción a lo cual ayuda la gracilidad del cuello y de los tobillos. En *La última niebla*, de la misma autora, la descripción del cuerpo de un hombre adquiere la importancia de que esa persona, posiblemente, ni exista, por lo que su visualización tiene lugar en la mente de la protagonista-narradora, pero, para ella, su contemplación supone una gran fascinación: "El está nuevamente frente a mí, desnudo. Su piel es oscura, pero un vello castaño, al cual se prende la luz de la lámpara, lo envuelve de pies a cabeza en una aureola de claridad. Tiene piernas muy largas, hombros rectos y caderas estrechas. Su frente está serena y sus brazos cuelgan inmóviles a lo largo del cuerpo. La grave sencillez de su actitud le confiere como una segunda desnudez" (*La última niebla*, 2010: 20).

En algunas descripciones de Galdós se advierte cómo la descripción supone la primera presentación del personaje para hacer percibirlo al lector en toda su belleza. La descripción que el narrador lleva a cabo de Tristana incide, sobre todo en su belleza, pero también en su juventud, ya que, a lo largo de la novela, se nos pondrá en evidencia su situación un tanto desvalida y de dependencia. De la muchacha se dice que es joven, bonitilla, esbelta, de blancura inverosímil, casi de puro alabastrina; las mejillas sin color,

los negros ojos notables por lo vivarachos y luminosos; las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta del finísimo pincel, los dientes, menudos, como pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello y no muy copioso, recogido en gracioso revoltijo en la coronilla.

También Alejandro Miquis, en *El doctor Centeno*, lleva a cabo una descripción de la Carniola, protagonista femenina de su último drama, que pone en evidencia cómo el personaje se encuentra enamorado de su propia creación mental. Se trata de un bellísimo tipo femenino que sólo se halla en su mente, pero es de tal perfección que no va existir actriz que esté a su altura, no sólo por su extremada belleza, sino por su irresistible arrogancia. Cuando se refiere a ella, el dramaturgo en ciernes queda desvanecido de entusiasmo porque ve en su mente "aquellos dientes de perlas; aquellos ojos lánguidos, perezosos, traicioneros; aquel perfil de helénica estatua, la tez pálida, el arrogante talle...No concibe la imaginación mujer que la supere ni aun que la iguale" (*El doctor Centeno*, 2002: 334).

Las bellas descripciones de mujeres, que realzan sus aspectos más hermosos, justifican el enamoramiento que padecen los hombres como también advertimos en algunas novelas del siglo XX, tal y como se aprecia con el personaje de Hermenilda, de *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, que despierta las pasiones de muchos hombres, pero sobre todo de Gualdo. De ella se dice que la embellecían sus grandes ojos color de la ruda y su pelo leonado y un leve pronunciamiento de los pómulos que libraba a su cara de la vulgar redondez. Cuando aparecía soportando sobre la cabeza el oscuro cestón del que desbordaba la hierba, los brazos en alto destaca por su andar firme, sus pechos duros ponen sed en los labios de los mozos; y un sutil e fruncimiento próximo a las comisuras de la boca y al ángulo externo de los ojos, le daba una apariencia de alegría, como si llevase siempre en la cara el anuncio de una sonrisa.

La mayoría de las descripciones de Galdós no tienen como único fin la representación física de un personaje, sino que, por medio de la presentación del aspecto externo, se llega a la caracterización moral muy positiva. Algunas veces la descripción es imprecisa, somera y superficial, pero lo suficiente como para despertar la simpatía del lector. Eso es lo que sucede con Valentinito, el hijo de Torquemada, que es descrito como guapo, con expresión de inteligencia en la cara, espigadillo, pero de buena forma, la cabeza algo más grande de lo regular, pero, sobre todo, verdadero prodigio y orgullo de los maestros. Las descripciones de los niños llevan a que sean captados en todo el encanto de su edad, de tal manera que acaban inspirando cariño, como un niño que viéramos en la realidad. Del *majito*, en *La desheredada*, se dice que su cara es fina y sonrosada, el corte de la cabeza perfecto, los ojos luceros, la boca de ángel chapado a lo granuja, las mejillas son como dos rosas con rocío y su frente es clara, despejada y alegre, rodeada de unos rizos muy graciosos que incitan a depositar besos mil en ella.

*La descripción como prefiguración de la moralidad*

Son mucho más significativas las descripciones de las mujeres que reciben una caracterización muy positiva de su físico, porque es presentado con una enorme belleza que supone la antesala de la caracterización moral. A Florentina, en *Marianela*, a lo largo de la novela, se la considera de tal belleza que se la compara con la de la mismísima Virgen María, pero, a la vez, la Nela ve en ella todo un compendio de bondad, llena de pureza, de amor, de pensamientos discretos y consoladores, aunque al lector no se le escapa que ese espíritu bondadoso que muestra la joven tiene que ver más bien con su carácter infantil.

En el caso de Marianela, su fealdad de rostro nada tiene que ver con las altas cualidades morales de este personaje, uno de los más tiernos y delicados de toda la producción de Galdós. Ella se caracteriza por su candor y su inocencia (a pesar de que se la tacha de ingrata al negarse a ser acogida por Florentina), por lo que, en este caso, la descripción lleva emparejado el carácter dulcemente triste del personaje y deja clara la tierna melancolía de su rostro. Con la descripción, que anteriormente mencionamos de la Nela, vista a través de los ojos de Teodoro Golfín, se predispone al lector de una manera positiva, con lo que se la presenta como muy poco agraciada físicamente, pero de un candor que despierta cariño. No obstante, en esta novela la actitud del narrador y de Golfín, su focalizador, hacia la Nela son favorables, los que insisten en su fealdad son otros personajes como los hermanos Penáguilas, Sofía o los Centeno. La belleza de la joven, no es captada por los habitantes de Socartes -ni por el propio lector- porque se perfila en el texto de modo metafórico, pues como piedra preciosa será defendida varias veces nuestra protagonista y Golfín es el primero en reconocerlo al decirle "Tú eres una alhaja", también como duerme entre dos cestas la familia Centeno considera, aunque desde una perspectiva irónica que "duerme como una alhaja". El brillo de sus ojos recuerda al de las perlas, cuando las dos cestas se abren "como las conchas de un bivalvo" y Pablo le llegará, incluso, a decir que su alma se encuentra entre los más preciosos tesoros. En la joven todo es brillo porque se alude a sus ojillos negros, de tal manera que sus ojos parecen reflejos temblorosos como los que produce la luz sobre la superficie del agua cuando está agitada (Yáñez, 1994: 5-6).

Podemos apreciar que no es sólo la dimensión visual la que importa, sino también la moral, pues la descripción de una mujer en la que destaca su belleza física dulce y candorosa, lleva emparejada la mención de sus altas cualidades morales, como el lector puede comprobar a lo largo de *Fortunata y Jacinta*, con el ejemplo de la segunda. La descripción de la belleza física se puede llegar a hacer extensiva a la actitud y al modo de comportamiento. En tales casos no sólo se describe el físico, sino también actitudes o acciones en movimiento realizadas por el personaje, con carácter intemporal. De modo

que de Jacinta se dice que es de estatura mediana, con más gracia que belleza, lo que se llama en el lenguaje corriente una mujer mona, su tez es finísima y sus ojos despiden alegría y sentimiento, componiendo un rostro muy agradable, además, cuando habla, sus atractivos son aún mayores que cuando permanece callada, a causa de la movilidad de su rostro y de la expresión variadísima que sabe poner en él. Pero además de estas cualidades físicas, es una chica de prendas excelentes, delicada, cariñosa, modesta y muy bonita, pero, sobre todo, dulce, caritativa compasiva y muy buena. En la misma novela Juanito Santa Cruz compara la belleza de "la hija del pueblo" con la Virgen del Carmen no sólo por su belleza, sino por sus gracias y altas cualidades morales ya que, con gran amor, se dedicaba a cuidar a los animales llegando a arrullar a los palomos en su propio seno y a darles de beber de su propia boca.

#### *La descripción del modo de vestir*

Es aún más relevante la descripción del atuendo, del modo de vestir y de mostrarse el personaje, ya que supone una forma de mostrar su modo de vida, o de comportamiento, además de que es un modo de triunfar en una sociedad en la que tanto importan las buenas apariencias. Galdós se refirió a la importancia de la vestimenta en su discurso de entrada en la Real Academia donde afirmaba que el modo de vestir y de presentarse termina por caracterizar a toda persona. El gran escritor afirma que "la novela es imagen de la vida y el arte de componerla reside en representar los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, lo espiritual y lo físico; el lenguaje que es la marca de la raza, las viviendas que son el signo de la familia y la vestimenta que diseña los últimos trazos de toda persona" (Galdós, 2002: 26). Con estas afirmaciones del escritor, antes de entrar en la Real Academia, deja claro su interés por la sociedad de la época y, en este sentido, por las personas, por el ser humano en cuanto que integrante de esa sociedad. Galdós se interesa por los personajes de sus novelas y, por medio de ellos, de sus actitudes, de sus afanes, de sus frustraciones, lleva a cabo un estudio, no sólo de la psicología de los personajes, sino también de tipo sociológico. En *Miau*, doña Pura insta a su marido a que se arregle mejor, porque si no nunca encontrará trabajo, su imagen es completamente opuesta a la de su yerno, Víctor Cadalso, que es el del perfecto galán que triunfa en sociedad. El irresistible calavera (un personaje que comparte con Rosalía Bringas la cualidad de ser, a la vez, profundamente detestable y adorable) lleva el cuello del gabán alzado, pañuelo de seda al cuello anudado con cierta negligencia, la felpa del sombrero ajadísima y con chafaduras. Pero, en ocasiones, el atuendo atildado y elegante no revela cómo es la verdadera vida de quien lo viste, ni quién es, ni a qué se dedica. Una noche Abelarda se da cuenta de que también su cuñado ha acudido al Teatro Real, le encuentra muy elegante vestido de frac, un hecho que contrasta, con la realidad de que

joven tan apuesto es un empleado oscuro, actualmente cesante, que vive con ellos en un cuarto humilde con toda la ropa guardada en un baúl. La referencia al atuendo, y al modo de vestir de un momento dado también delatan lo que ha estado haciendo el personaje, como le sucede al calavera que vuelve a casa a las diez de la mañana y que denuncia, con su actitud, sus palabras, y su ropa, los excesos de una noche de fiesta. Para el hijo de Cadalso, Luisito, el vestir de modo elegante y atildado es una novedad y un motivo para dar envidia a sus compañeritos de colegio, incluso en el entierro de Posturitas. Ese día Luisito es designado para llevar la cinta del féretro por ser el niño que luce mejor ropita, así que sale tan contento sin llegar a comprender el triste fin de tan finas composturas.

Por su parte, Torquemada desde que empieza su época de bonanza económica, debido a su actividad como prestamista, empieza a vestirse mejor y, en este sentido, a sentirse más seguro de sí mismo, de modo que, incluso, realiza mejor sus negocios, consiguiendo el éxito social. El narrador de *Torquemada en la hoguera* afirma: "..., vamos parecía cosa del otro jueves..., echábase mi hombre a la calle y se sentía, con la buena ropa, más persona que antes; hasta le salían mejores negocios, más amigos útiles y explotables. Pisaba más fuerte, tosía más recio, hablaba más alto y atrevíase a levantar el gallo en la tertulia del café,..." (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1341).

En el caso de don Lope, en *Tristana*, la descripción de su pulcro y atildado modo de vestir también guarda relación con su carácter apuesto que le ha llevado a ser durante su vida un verdadero conquistador, capaz de poner en evidencia al mismísimo Lovelace. El narrador afirma que vestía con toda la pulcritud y esmero que su actual corta hacienda le permite, siempre lleva chistera bien planchada, buena capa en invierno, en todo tiempo guantes oscuros, elegante bastón en verano y trajes más propios de la edad verde que de la madura. En definitiva, que don Lope Garrido ha sido un gran estratégico en lides de amor, y se precia de haber asaltado más torres de virtud y rendido más plazas de honestidad que pelos tenía en la cabeza. Como vemos, con este tipo de descripciones de los hombres, Galdós crea un tipo masculino de gran atractivo, altanero, que aparece en más de ocasión en sus novelas. Para la caracterización de este tipo se incide en el modo de vestir distinguido y atildado que le da una apariencia apuesta.

No cabe duda de que la vestimenta indica el modo de vida y la procedencia de cada persona, de la ciudad o del campo, por lo que Florentina, en *Marianela*, a pesar de su belleza de Virgen rafaesca, en el modo de vestir denota la rusticidad propia de la aldeana, por lo que el narrador dice de ella que su persona está pidiendo a gritos una rústica saya, un cabello con aderezo de amapolas, talle en justillo, una sarta de corales; en suma, lo que el pudor y el instinto de presunción hubieran ideado por sí. En el caso de la Nela, su modo de vestir denota la pobreza en la que vive, incluso la humillación moral,

a la que es sometida en el ambiente degradado de Socartes. Con su vestimenta revela el estado de casi mendicidad en el que se encuentra, porque la muchacha viste una falda sencilla y no muy larga, denotando en su rudimentario atavío, y en la libertad de sus cabellos sueltos, cierta independencia más propia del salvaje que del mendigo. En las antípodas de este ejemplo se encuentra el de Refugio Emperador, cuya manera descarada de presentarse ante la gente denota su temperamento desinhibido, su modo despreocupado de ver la vida, aunque siempre práctico. Cuando, en *La de Bringas*, la joven recibe la inesperada visita de Rosalía ésta puede apreciar la desenvoltura que reina en su casa y en su modo de vestir, denota, en el desorden de su cabello, que no se ha peinado aún, su busto es cubierto por una ligera chambra mal cerrada, que enseñaba parte del seno, además arrastra unos zapatos de presillas puestos en chancleta con cuyos tacones da pasos muy estrepitosos.

Por su parte, Isidora Rufete, antes de visitar al Marqués de Saldeoro, en *La desheredada*, se arregla de modo que denota pobreza, no exenta de una cierta distinción que la otorga una singular belleza. Antes de tan esperada entrevista la joven pasa horas arreglándose para demostrar sencillez, a la vez que coquetería, pero no puede disimular su mala facha, porque lleva el traje descolorido y las botas viejas y rotas, de tal manera que tiene que esconder los pies bajo la falda. La joven da importancia a mostrarse con apariencia comedida, modesta y grave para revelar en ella la dignidad con la que pasa de su estado miserable a otro nuevo, más esplendoroso. Su supuesto tío el canónigo, le da por carta una serie de consejos, entre los cuales destaca cómo ha de vestir para triunfar en sociedad. La aconseja que se arregle con primor, que huya tanto de la vulgaridad, -poniéndose lo que todas se pongan- como de la excesiva singularidad, porque hay quienes que quieren huir demasiado de la vulgaridad y dan en la extravagancia. La aconseja que en tus atavíos no falte lo común y corriente, pero que haya algo completamente personal, que no puedan imitar los demás. En la misma novela la descripción del vestuario de Isidora Rufete evoca, de modo implícito, personajes femeninos de los cuadros de Goya (en concreto el retrato de la duquesa de alba), con lo que descripción y referencias artísticas se fusionan. El día de San Isidro la joven parece una Venus flamenca con su pañuelo de seda en la cabeza, el vestido negro de cola, alto por delante para mostrar el bonito calzado, de todo el conjunto destacan también los ricos anillos, con lo que así queda completada la belleza de la joven en tan divertido día. Algunos de los retratos de Galdós, como el emprendedor catalán Juan Bou, en esta misma novela, representan el atuendo y la apariencia física del personaje con los objetos que le suelen acompañar los cuales son los atributos que le caracterizan y que terminan por definir, por completo, su persona. Del emprendedor catalán se dice que "se componía de dos partes: su cuerpo atlético, liado en una americana de cuadros, y un bastón rotén, cuyo puño, formado de un asta de ciervo, se encorbaba, ofreciendo a la

mano todas las facilidades de adaptación, ya para apoyarse, ya para hacer el molinete, o bien para que el palo fuera una especie de batuta de la palabra. Jamás, fuera de casa, se separaba del bastón y el hombre, se apoyaban el uno en el otro, según los casos. Completaban la persona de Bou un sombrero hongo, de la forma más vulgar, ligeramente inclinado al lado derecho, como si de aquella parte estuviesen todas las ideas que era preciso proteger de la intemperie" (*La desheredada*, 2007: 393).

En las novelas de Galdós, la alta estima y consideración que un personaje tiene de sí mismo hace que se ponga en la situación de cómo lo verían los demás, por lo que, para muchos, llegan a adquirir gran importancia las apariencias, el engalanarse se convierte en algo fundamental, puesto que les importa mucho cómo les ven los demás. Como ya se mencionó en relación con el espacio interior del teatro, los personajes de Galdós buscan la aceptación social y el acto de alternar en el teatro es un medio muy importante de realización personal. La percepción visual que de ellos se tenga se convierte en algo imprescindible, más aún en el caso de algunos caracteres propensos a la vacuidad, como el de Rosalía Bringas. Para ella es esencial saber cómo es vista por la gente y qué consideración tienen sobre su aspecto físico, y el de sus hijos, dado que le importa relacionarse en sociedad. Sin duda, se trata del reflejo, y de la denuncia implícita, de una sociedad en la que se concede gran importancia a las apariencias y en la que buena parte de la autoestima personal se cifra en la percepción y en la imagen que "el otro" tenga de uno mismo. Pero se trata, también, de una sociedad en la que el individuo se abre a los demás, en la que cada persona se siente como integrador de un grupo más amplio al que otorga su imagen; de ahí la importancia de la imagen personal y de dar la apariencia que se cree que los demás personas esperan de uno. Así manifiesta el amigo de Felipe en *El Doctor Centeno*:

- ¡Buenas personas!...¡igente grande!

- Pillos, hijí...Tú no tienes mundo... Eso es gentecilla. ¿Crees que porque van bien vestidos...? Mamá, allí donde la ves, tiene vestidos muy majos, y no se los pone nunca para que no la tomen por esas...Cuando va a pasear el verano a las haciendas, se pone uno azul, ¿estás?... (*El doctor Centeno*, 2002: 190).

En relación con el modo de arreglarse hay que advertir que puede resultar engañoso el aspecto cándido y dulce de un personaje que logra engañar al protagonista -y al propio lector- hasta que se descubre su verdadero modo de pensar, y sus intereses. La joven institutriz Irene, en *El amigo Manso*, encandila con su candor y con su belleza al filósofo, hasta que ella misma declare sus pretensiones de alcanzar una vida burguesa. La joven es descrita como una mujer pálida, esbelta, delgada de cintura, muy bien proporcionada. El modo de presentarse de la joven es correcto, sin afectación, de una sencillez y limpieza capaz de triunfar de la crítica más exigente. En definitiva que, sin ser una gran belleza, logra agradar a cuantos la ven, y más aún al introvertido filósofo. En diversas novelas podemos apreciar cómo la manera pulcra y atildada con que se

presentan algunos personajes lleva al engaño, como es el caso de Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, que cree que Manuel Pez tiene dinero y ve en él muchas prendas que no encuentra en su marido. El vecino de los Bringas conquista a Rosalía, no sólo por su modo de hablar, capaz de encandilar en todas las tertulias, sino por su impoluto modo de vestir. El narrador dice de la persona de Manuel Pez que da gozo ver su extraordinaria pulcritud, su ropa tiene la virtud de no ajarse nunca, siempre viste con levita cerrada de paño, pantalón que parece estrenado el mismo día y chistera reluciente, sin que este esmero parezca afectado, ni revele esfuerzo o molestia en él<sup>36</sup>. Su aspecto llega a crear una gran fascinación en Rosalía, sentimiento que se desvanecerá cuando, al final del relato, quede claro que no tiene dinero y que en él todo se trata de falsas apariencias.

La referencia al modo de vestir también se puede apreciar en algunas novelas del siglo XX ya que indica una mentalidad y un modo de vida. En *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, con el personaje de Amaranta Úrsula -de los últimos miembros de la estirpe Buendía- se pone de manifiesto en su vestimenta que es una mujer moderna, de los años veinte, viene desde Bélgica, donde ha estudiado, por lo que su personalidad ya nada tiene que ver con sus antepasados femeninos, como Úrsula o Amaranta, mujeres tradicionales. De la misma manera el personaje de Mimí Allende, de *El túnel*, de Ernesto Sábato, también denota en su manera de vestir, y de actuar, que es una mujer moderna, muy del siglo XX.

Como ya hemos señalado, anteriormente, la descripción del atuendo externo y del modo de vestir no sólo interesa para visualizar de un modo más definido al personaje, sino también para reflejar la personalidad, ya que la vestimenta es, sin duda, un modo de expresión. El modo de vestirse es importante para manifestar la psicología de un personaje, ya que, al adoptar una determinada manera de arreglarse es como demostrar una actitud ante la vida, y un modo peculiar de ser. Este aspecto se puede encontrar también en la obra de Juan José Millás cuyos personajes, por medio del traje y del atuendo, pretenden aparentar una personalidad y un modo de vida, que es el que verdaderamente quisieran tener, pero del que en realidad no disfrutan, puesto que son personajes amargados. Con esta actitud se demuestra cómo los personajes de Millás se encuentran frustrados, no están contentos con su existencia y, por medio de las apariencias, pretenden aliviar esa frustración. En *La soledad era esto*, se dice de Elena Rincón que podría ser una mezcla de ama de casa contemporánea y mujer liberada que no soporta las imposiciones del trabajo regular. Su modo de vestir no es ni espectacular, ni sencillo, utiliza un estilo de ropa cara que parece más barata de lo que es, lo curioso es que no pretende aparentar menos edad de la que en realidad tiene. Del personaje de Julio, en *Laura y Julio*, el narrador dice que vestía un mono de motorista con cremallera

---



bajada hasta la cintura para expresar que acababa de llegar y que se encontraba a punto de marcharse: ésta era una apariencia que amaba sobre cualquier otra cosa. Para algunos personajes es muy importante el atuendo para dar una imagen de un modo de vida que no se corresponde con la realidad, pero que es la que les gustaría tener. Otro caso es el del periodista que protagoniza la novela policiaca *Papel mojado*. El propio narrador-protagonista describe su indumentaria y afirma que "Yo iba con un traje nuevo, estrenado en julio, que había sido un éxito en la redacción de la revista. Era de color gabardina y tenía un corte perfecto, como de periodista ocupado y triunfante" (*Papel mojado*, 1990: 11-12). De hecho, anteriormente, ya ha sido amonestado por su amigo para que cuide más su aspecto y que no se disfrace con esos jerséis y esos zapatos los cuales sabrá Dios de dónde los saca.

De la misma manera que Galdós, en el siglo XX, Cela, en *La colmena*, no sólo se refiere al aspecto físico de un personaje, sino que conlleva una referencia a los hábitos y modos de vida. Del Señor Ramón afirma que anda por los cincuenta, o cincuenta y dos, que es un hombre fornido, bigotudo, colorado, un hombre sano que lleva una vida honesta de viejo menestral, se levanta al alba, bebe vino, y tira pellizcos en el lomo a las criadas. En *El loco*, de Delibes, el personaje de Fando -compañero del negociado del protagonista- es descrito como un muchacho que es muy poca cosa, con la piel oscura y la cara picada de viruelas, viste de marrón, se coloca unos manguitos negros para trabajar, y es muy ordenado y meticulado.

### 1.2. La relación con obras de arte

El segundo recurso para perfilar el físico de los personajes es el de relacionarlo con obras de arte universalmente conocidas con las que el personaje guarda un estrecho parecido. En relación a la naturaleza marcadamente visual de la prosa galdosiana, destaca el papel que desempeñan los retratos humanos elaborados a partir de obras de arte. El empleo de esta técnica para definir el aspecto de un personaje supone una ventaja para el escritor y, quizás, un posible inconveniente para el lector en caso de no tener suficientes conocimientos sobre la historia del arte universal o de poseer un imaginario visual limitado.

Esta comparación con obras del arte clásico supone un tratamiento de los personajes de modo positivo ya que se les compara con obras artísticas de gran reconocimiento universal por su belleza y clasicismo. Estos retratos poseen una gran carga significativa que va más allá de su valor meramente ilustrativo. El escritor realista dota al retrato de una intensidad suficiente como para que se mantenga presente a lo largo del transcurso del relato sin necesidad de tener que volver a insistir en él, porque el dibujo verbal ya queda de modo permanente en la mente del lector hasta el final de la

lectura. De esta manera, al compartir el autor y el lector el mismo referente visual, se garantiza la visualización de un tipo determinado a lo largo de toda la novela. Este recurso supone que se representa un aspecto físico con una gran economía lingüística, ya que no se trata de una descripción, sino de la asimilación de un perfil físico a una obra de arte que, por ser muy conocida, no necesita descripción, sino solamente ser mencionada. Es decir, que si la belleza de una mujer es tanta, que se asemeja a la Venus de Milo, basta con mencionar el nombre de la famosa escultura, puesto que se supone que el lector recupera en su memoria la imagen de la bella estatua que no necesita presentación por pertenecer al imaginario visual colectivo. De esta manera, el físico del personaje queda definido en un único, rápido y eficaz impacto visual que reduce el empleo de medios lingüísticos. Inmediatamente se evoca el clasicismo, la belleza, la pureza de líneas, y la perfección formal de la famosa estatua cuyas características quedan asimiladas a un nuevo cuerpo humano, el del personaje femenino de la novela. Al utilizar como término de comparación una obra de arte canónica se universaliza al personaje, se intemporaliza al ente de ficción y la imagen de su físico queda congelada en el espacio y en el tiempo. El narrador, los personajes, los lectores, y el mismo sujeto de la comparación, comparten una imagen, de forma que el significado del símil se expande dentro de la obra (Martínez Carazo, 2006: 86-87, 90-91).

No obstante, hay que señalar que esta sabia utilización del arte como recurso descriptivo de gran economía lingüística tiene el inconveniente de que entran en juego limitaciones pragmáticas de importancia, puesto que requiere la colaboración intelectual del lector que ha de recuperar en su memoria las imágenes artísticas evocadas. Este aspecto es fundamental porque los escritores realistas, y Galdós en concreto, presuponen un lector, sino culto, al menos sí conocedor de las obras más importantes del arte español y universal, es decir, que se cuenta con una cultura general mínima por parte del receptor. A este respecto hay que señalar que Galdós cuando menciona obras de arte, se trata, en la mayoría de las ocasiones, de obras de Murillo, Rafael, Goya o Velázquez, es decir, de los grandes maestros que se encuentran en el Museo del Prado, cuyas colecciones son muy conocidas, al menos, por el público madrileño. Sin embargo, si se intenta perfilar el físico de un personaje remitiendo a cuadros o esculturas concretas, y el lector no las conociera, no podría recuperar en su mente el físico de ese personaje, con lo que el acto de comunicación fracasaría. La colaboración intelectual del lector es fundamental porque Galdós cuenta con un público culto, perteneciente, al igual que él, a la burguesía, y con conocimientos sobre la cultura española y universal.

No obstante, este es un procedimiento excepcional y con clara intencionalidad porque, como se ha visto anteriormente, el recurso de la descripción minuciosa y prolija será el fundamental a la hora de delinear el físico de los personajes que aparecen en las obras de nuestro novelista. El arte pictórico obedece a ese concepto temporal y, sin

perder la perspectiva histórica, Galdós alcanza lo que nunca lograron los pintores, que es pintar el modo de ser de la época contemporánea en todos sus múltiples aspectos y retratar a la gente que en ella se mueve, quizá mejor aún de lo que lo hicieron los propios pintores (Alfieri, 1968: 27).

La representación de los personajes como obras de arte abarca un arco de representación que comprende varios niveles de concreción. Primeramente, la mención más concreta supone evocar el físico haciendo una mención explícita y concreta a determinadas obras de arte, como *Las lanzas*, *la Venus de Milo*, etc. Posteriormente, se alude al clasicismo de la obra de un determinado pintor con un carácter muy general, como Murillo, Rafael; en un tercer nivel se recurre a la iconografía religiosa, o profana, lo que supone ir alejándonos de la definición más precisa, para terminar con la referencia a la segunda de las artes mayores –la escultura– lo cual supone alejarse cada vez más de la alusión más concreta y determinada a una obra de arte.

La relación de los personajes con el arte la podemos clasificar según diversos puntos de vista, o atendiendo a diversos conceptos. En algunas ocasiones se encuentra en relación con destacar la belleza de un ente de ficción, para lo cual se alude a pinturas y esculturas de gran reconocimiento universal por su belleza y clasicismo, otras sirve para destacar la fisonomía portentosa y hercúlea de un personaje, muy en relación con su personalidad, y en otras ocasiones la referencia a la iconografía religiosa es empleada como un recurso para destacar el dramatismo y el sufrimiento padecido por un personaje en un momento de la narración, pero con un gran carga de ironía.

#### *Representación de la belleza*

Es constante en las novelas de Galdós representar las fisonomías recordando diversos cuadros de la Historia del Arte, según convengan al perfil físico y moral que el autor quiera otorgar. La mayoría de las veces el novelista recurre a la pintura, o a la escultura, para delimitar el perfil de un personaje, de este modo otorga la idea de su belleza. Para la representación de la belleza sensual de Rosalía Bringas recurre a la mención de las ninfas de Rubens (cuyas obras también se encuentran en el Museo del Prado). El lector ha de recuperar en su imaginario mental los cuerpos sonrosados y carnosos de las mujeres típicas del pintor holandés para perfilar el físico de Rosalía; es decir, poderosamente sensual. Si no se produce en la mente del lector la recuperación de la imagen no puede recrear en su mente el aspecto físico del personaje, y no tendría sentido la evocación de la obra de arte. Aunque, en lo sustancial, la narración seguiría teniendo sentido para un lector que no conociese la obra de Rubens, puesto que no es indispensable para entender la trama y el mensaje último de la novela.

Parecido procedimiento lo hemos encontrado en *Comida para perros*, del vallisoletano Alejandro Cuevas, que también recurre a la pintura del maestro flamenco

para representar el aspecto físico de una de las internas del manicomio, la exuberante Leovigilda, que se caracteriza porque su cuerpo flácido, celulítico y libidinoso, de ninfa barroca, no tarda en despertar los apetitos de los celadores que van por el pasillo babeando como sátiros desbocados. El narrador no sólo alude a las ninfas del conocido pintor, sino que también, de modo implícito, se evoca el conocido cuadro, de gran movimiento y carácter sensual, típicamente barroco, titulado *Ninfas y sátiros*. De modo parecido, en *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz-Mas, la descripción de un tipo femenino también recuerda a las ninfas de Rubens, con lo que se potencia la percepción visual de los personajes descritos. El viajero del segundo capítulo- "El viaje de Lord Aston-Howard"- afirma que las señoras de España tienen por capricho llevar los brazos prácticamente desnudos, incluso en el tiempo más frío, con lo que la contemplación de las extremidades sonrosadas y vigorosas, entradas en carnes, es un verdadero estímulo que incita a comprobar la fogosidad de estas damitas, muy calurosas, que no parecen tener frío en pleno diciembre.

Otra de las referencias claras a un autor, y a una obra, se encuentra en don Lope, de *Tristana*. En este caso el autor alude, en más de una ocasión, a lo largo de la novela, a su figura como si hubiese sido extraída del cuadro de *Las Lanzas*, de Velázquez. Con esta relación se pone en evidencia el porte gallardo y varonil de don Lope, pero el lector ha de recuperar en su mente las imágenes de las principales figuras del famoso cuadro, que se encuentra en El Museo del Prado. Así se consigue delinear el aspecto visual del personaje, que es el de una persona mayor, pero de aspecto noble que aún conserva el porte y la buena apariencia de la juventud. Se trata de un hombre que, en la actualidad, sólo puede llevar un gabán viejo sobre los hombros, porque su pobreza actual no le permite el uso de uno nuevo.

Para reflejar la belleza de los personajes también aparece la mención al arte de la escultura con un carácter muy general, sin hacer mención a ninguna obra de arte en concreto. Esos son los casos de las representaciones de Pablo Penáguilas y Víctor Cadalso. En otras ocasiones, en la obra de Galdós, no se alude ni a un autor en concreto, ni a una obra, ni un estilo, ni a la iconografía, sino que se perfila un físico mediante la mención de alguna de las artes mayores, con carácter general. Recurre al arte de la escultura para modelar con palabras el rostro del personaje, de hecho, hace, incluso, mención a términos propios del vocabulario escultórico, como *busto* o *bruñido*; así no sólo se crea un rostro mediante la evocación de la escultura, sino que se presta atención a los diversos matices y efectos plásticos y visuales que una obra de este tipo puede presentar al espectador.

La belleza de Pablo Penáguilas (primo de Florentina), en *Marianela*, es representada evocando una escultura, sin referirse a ninguna obra de arte en concreto. El joven es definido como una estatua del más excelso barro humano, derecho, con la

cabeza inmóvil y los ojos fijos en sus órbitas, su cara parece de marfil, como si hubiese sido contorneada con exquisita finura, con lo que su tez tiene la suavidad de una doncella -sin dejar de ser varonil- sus ojos son puramente escultóricos porque carecen de vista, pero son muy hermosos, grandes y rasgados, pero les desvirtúa la idea de que tras esa fijeza no se encuentra sino la oscuridad.

Nuevamente, en *Miau*, Galdós retrata la belleza masculina del arrogante calavera Víctor Cadalso, mediante la alusión a la segunda de las artes mayores. En esta ocasión, se mezcla la evocación del arte con el texto descriptivo para modelar el rostro. En un momento dado, el clarooscuro producido por la luz de la lámpara modelaba las facciones del guapo mozo que tiene nariz de contorno puro, ojos negros, de ancha pupila, cuya expresión puede variar desde el tamiz más tierno hasta el más grave, a voluntad. La frente pálida tenía el corte y el bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza. El cuello es robusto, el pelo algo desordenado y de azabache, la barba oscura y corta. Todos estos componentes completan la hermosa lámina de este tipo, más italiano que español. Por otro lado, la referencia a un material propio de la escultura, como es el yeso, también supone un recurso para representar el hieratismo e inexpresividad de un rostro, como sucede en el caso del filósofo Máximo Manso, el cual afirma que, en un momento puntual, su semblante debía parecer una mascarilla de yeso.

Como señalamos, en la mayoría de las ocasiones, Galdós no recurre a la evocación de una obra de arte puntual y concreta, sino que perfila el aspecto de un personaje refiriéndose al clasicismo de la obra de un autor, con carácter muy general. Así representa un físico, no de un modo puntual, definido y concreto, pero sí perfila su elegancia y belleza. En *Marianela*, para aludir a la belleza clásica de Florentina, prima de Pablo Penáguilas, el autor menciona el clasicismo de los grandes pintores de la historia de la Humanidad y de sus representaciones de Vírgenes<sup>37</sup>. Queda bien definido, sin mencionar ninguna obra de arte en concreto, el porte y el estilo cándido, sereno, elegante y bello de la joven. El narrador afirma que se trata de "la auténtica imagen de aquella escogida doncella de Nazareth, cuya perfección moral han tratado de expresar por medio de la forma pictórica los artistas de diez y ocho siglos, desde San Lucas hasta los contemporáneos. La Humanidad ha visto esta sacra persona con distintos ojos, ora con los de Alberto Durero, ora con los de Rafael Sanzio, o bien con los de Van Dick y Bartolomé Murillo" (*Marianela*, 2007: 174). Pero aquella que se la aparece a la Nela en el

---

<sup>37</sup> El modelo ideal de belleza femenina fue caracterizado en la Castilla del siglo XV como de pelo largo, rubio, frente despejada y lisa, cejas perfiladas, negras y separadas, ojos expresivos y brillantes de color oscuro o claro, nariz recta y pequeña, mejillas sonrosadas, boca pequeña, de labios sensuales, dientes blancos y menudos, cuello largo y blanco, pechos blancos, duros y menudos, manos delgadas y blancas, cuerpo proporcionado y esbelto y pies pequeños. Este canon de belleza no difiere del utilizado en la literatura medieval europea, pero en la literatura de la Península Ibérica se da mayor importancia al aspecto moral. De tal manera que el modelo ideal de belleza femenina se basa en descripciones retóricas, no reales, siendo importante observar cómo en la descripción de los rasgos físicos se somete a un esquema rígido que comienza por la cabeza (cuya descripción también mantiene un orden fijo), pasa por el tronco y termina con las extremidades (Becerra, 2000: 118).

campo, corresponde, sin duda, al modelo rafaelesco, que es el más perfecto y sobresaliente de todos, si tenemos en cuenta que la perfección de la belleza humana se acerca más que ningún otro recurso artístico a la expresión de la divinidad.<sup>38</sup> También se relaciona su belleza con las composiciones pictóricas de la Anunciación, si aludir a ninguna en concreto, ya que su padre afirma que su hija es tan guapa como la madre de Dios, es decir, como María Inmaculada según la pintan cuando el ángel le anuncia "El señor es contigo..." (*Marianela*, 2007: 157). La importancia de traer al recuerdo tales obras de arte radica en que conduce a la caracterización moral, ya que al compararla con la Virgen, junto a las prendas físicas, en la joven destacan también las virtudes morales. No en vano, a lo largo de la obra, Florentina declara que no está de acuerdo con que unos tengan tanto, y otros no tengan nada (manifiesta que los socialistas y los comunistas son su gente) y se muestra dispuesta a ayudar a los más desfavorecidos, y en concreto a la Nela, aunque este carácter bondadoso que muestra la joven responde más bien a su característica ingenuidad infantil.

En *Torquemada en la hoguera*, para representar el aspecto de un venerable anciano mendigo, se recurre a la mención de la imaginería de San Pedro, sin hacer mención a ninguna obra de arte en concreto, no obstante, esta alusión es completada por una breve descripción del aspecto que presenta el bondadoso personaje el cual mueve a compasión, de ahí la representación de uno de los más entrañables santos de la imaginería religiosa. Del indigente se dice que es un anciano mendigo, muy haraposos, que lleva pantalones de soldado, un andrajo de chaqueta por los hombros, y muestra el pecho desnudo, además tiene la barba erizada y la frente llena de arrugas, cual San Pedro, y dos rizados mechones en las sienes; de tal manera que cara más venerable no se puede encontrar sino en las estampas del *Año cristiano*.

De un modo parecido, y con un carácter muy irónico, Galdós afirma de doña Pura (mujer del cesante Villaamil) que es "como una figura arrancada de un cuadro de Fra Angélico". En este caso no se dota al personaje de un perfil definido y concreto, sino que el lector ha de recuperar en su imaginario visual las características de las representaciones de Fra Angélico para dotar al personaje de una fisonomía concreta extraída del perfil general de las figuras del pintor italiano, lo que supone un gran conocimiento de su obra, o, por lo menos, de obras puntuales y más famosas, como la delicada *Anunciación* del Museo del Prado, de gran belleza, muy cercana aún al Gótico Internacional.

---

<sup>38</sup> No obstante, esta imagen sumamente candorosa que percibe la Nela, y que cree ser la propia Virgen, se viene abajo con una descripción mediante la cual se asimila el de los personajes a los tiempos modernos:

"...lo primero que fue observado por la Marianela, causándole gran confusión, fue que la bella Virgen tenía una corbata azul en su garganta, adorno que ella no había jamás en las Vírgenes soñadas ni en las pintadas. Inmediatamente observó también que los hombros y el pecho de la divina mujer se cubrían con un vestido, en el cual todo era semejante a los que usan las mujeres de día" (*Marianela*, 2007: 175-176).

De la misma manera, Emilia Pardo Bazán, en *Insolación*, para definir el aspecto de un personaje recuerda las figuras de los cartones de Goya, con carácter general, sin hacer mención a ninguno en concreto. No obstante, la famosa pintura, titulada *La pradera de San Isidro*, aunque no es mencionada en la obra ni una sola vez, su representación queda implícita, pues los acontecimientos principales de la acción tienen lugar en el marco de la fiesta de San Isidro. La narradora se refiere a la duquesa que se encuentra hecha todo un cartón de Goya, como lo revelan "su mantilla negra y su grupo de claveles"; mientras que los muchachos muy ufanos van en carretela descubierta envueltos en sus capotes morados y carmesíes con galón de oro. El mismo cuadro es evocado, sin ser mencionado, en *La desheredada* cuando los personajes acuden a las fiestas del mismo lugar donde se dice que Isidora "siente un regocijo febril y salvaje", en el ambiente festivo de la pradera su alma revolotea como una mariposa y todo le parece motivo de sorpresa y de risa.

#### *Relación con la personalidad*

Como hemos mencionado, referirse a obras de arte es un excelente método para dar la idea del aspecto físico del personaje, pero también del carácter, a veces de una fuerte personalidad, nada cándida. La relación de los personajes con obras artísticas también se encuentra relacionada con su aspecto hercúleo y portentoso, en este sentido recordemos como uno de los personajes más significativos es el de don Bailón, de *Torquemada en la hoguera*, un clérigo retirado que posee un fuerte carácter y una fisonomía hercúlea que recuerda a la Sibila Cumana de Miguel Ángel pintada en la Capilla Sixtina; este caso se da la asimilación de un físico masculino a otro femenino. La referencia de la obra de arte puede ir seguida de una breve descripción de las partes del cuerpo que más definen su figura, sus actitudes y modales más habituales que le prestan su aspecto característico. Don Bailón es presentado como "el vivo retrato de la Sibila de Cumas, pintada por Miguel Ángel, con las demás señoras Sibilas y los Profetas, en el maravilloso techo de la Capilla Sixtina. Parece, en efecto, una vieja de raza titánica que lleva en su ceño todas las iras celestiales. El perfil de Bailón, el brazo y la pierna como troncos añosos; el forzado tórax y las posturas que sabía tomar alzando una patata y enarcando el brazo, le asemejan a esos figurones que andan por los techos de las catedrales, espatarrados sobre una nube" (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1345).

Galdós, en *Marianela*, también recurre al arte, en este caso a la arquitectura griega, para referirse a la fisonomía hercúlea de las hijas de la Señana, las cuales son como amazonas. El físico de las hermanas, que al igual que su hermano Tanasio se han embrutecido en el duro trabajo de las minas, queda manifiesto mediante el recuerdo de las famosas cariátides de un templo de Atenas. Su rusticidad es un aspecto visual que se ve reforzado por la alusión a su capacidad para sostener un arquitebe. El narrador dice

de las jóvenes que son apechugadas, derechas, fuertes, erguidas cual amazonas, además visten falda corta mostrando media pantorrilla y el carnoso pie descalzo, mientras que sus rudas cabezas podrían sostener un arquitrabe. En este caso la representación de las jóvenes como figuras portentosas se encuentra en relación con la escasa educación recibida por las muchachas en el ambiente denigrado de Socartes, ya que se han pasado toda su vida trabajando en las minas, con lo que su precariedad moral se pone en evidencia por medio de su rústico aspecto físico.

#### *La iconografía religiosa como expresión de sufrimiento*

También se define el físico de los personajes recurriendo a la iconografía religiosa, sobre todo para poner de manifiesto el estado de sufrimiento o dolor vivido por un ente de ficción, en estos casos la dosis de ironía se hace bien patente<sup>39</sup>. De esta manera se aleja de la concreción, ya que pasamos de mencionar obras de arte concretas; posteriormente, se alude a un estilo y, por fin, a la iconografía, sólo que, en ocasiones, no se menciona a un pintor en concreto, ni un estilo. Para este aspecto es fundamental que el lector conozca las representaciones de los santos del cristianismo con sus atributos que son característicos. Según Alfieri, son tantas las alusiones al arte en las novelas de Galdós que se podría construir una jerarquía iconográfica para los personajes, colocándolos en función del periodo, el cuadro o el pintor, o según las figuras contemporáneas que conocía el novelista por haberlas tratado en su vida, o visto en grabados de periódicos y revistas. El novelista recurre a la iconografía cristiana para evocar en la mente del lector la expresión dolorosa de los que sufren y de aquéllos que pasan en su vida por situaciones extremas y lamentables, como Ramón Villaamil, o Isidora Rufete. Este tipo de iconografía muestra distintos aspectos espirituales y morales del mundo novelístico galdosiano, a veces la postura espiritual de un personaje o la fe simple de un hogar humilde, otras veces el ambiente religioso de una ciudad o la fe superficial de la clase media. Para expresar las facetas del alma espiritual de su mundo Galdós va desde las obras maestras del arte español y europeo hasta la sencilla estampa de un Cristo o un santo de los que se venden en la calle. A pesar de que Galdós recurra a la iconografía de siglos pasados lo hace con el objetivo de acentuar las características propias de la raza española manteniendo siempre un punto de vista moderno (Alfieri, 1968: 26).

---

<sup>39</sup> En el caso opuesto se encontraría el de otro escritor realista, Juan Valera, que para la caracterización física de los personajes, recurre a la mitología, o al mundo clásico grecolatino. Por ejemplo, en *Juanita la larga* recuerda a Diana cazadora para definir el físico de la protagonista. No obstante, esta referencia se acompaña de un pequeño fragmento descriptivo que refuerza la representación visual del personaje. El narrador dice de Juanita que además del recato y de la virtud que posee es hermosa como la propia Diana Cazadora, es decir, esbelta, fuerte, ágil además de poseer esa juvenil hermosura con todos los atractivos de la más casta.



Ciertos cuadros entran repetidas veces en las descripciones de Galdós, y entre ellos hay varios de tema religioso que emplea el novelista para acentuar una u otra característica de sus personajes. En *Fortunata y Jacinta*, Ángel Guerra y Gloria se comparan los niños de estas novelas con los del Niño Dios de Murillo. En *La familia de León Roch* y *La Sombra* se menciona un Cristo de tez amarilla que recuerda esos Cristos "que con el cuerpo lívido, los miembros retorcidos, el rostro angustioso, negras las manos, llenos de sangre el sudario y la cruz, ha creado el arte español para terror de devotas y pasmo de sacristanes". María egipciaca al morir en brazos de su marido evoca el Cristo de Velázquez "apartó de sí León aquellos brazos ya flexibles, que cayeron al punto exámenes, y cayó también la pálida cabeza sobre el pecho, velada por su propia melena como la del tétrico, y maravillosamente hermoso Cristo de Velázquez". Composición pictórica que también es visualizada por Isidora Rufete en la Casa de Joaquín Pez. Lo frecuente en las novelas de Galdós es encontrar un cuadro religioso que anuncia las luchas interiores de un personaje y que es la representación material de lo que el personaje sufre. Este tipo de iconografía muestra distintos aspectos espirituales y morales del mundo novelístico galdosiano, como la postura espiritual de un personaje, con lo que se insinúa el sufrimiento del cesante, al aludir al mencionado cuadro religioso, mientras que Benina, en *Misericordia*, como se ha de parecer a una santa por todo lo que sufre, se dice de ella que parecía una santa Rita de Casia que anda por el mundo en penitencia (Alfieri, 1968: 26)

Nuevamente, el escritor emplea un recurso de gran economía lingüística cuando alude a la representación típica de un santo para que quede perfilado el físico de un personaje, la actitud y la expresión. Además, la referencia a la iconografía de los santos es un recurso muy útil, ya que se trata de personas de ejemplar bondad, muy eficaces, por tanto, a la hora de referirse al sufrimiento de un personaje, sólo que, en su caso, por cuestiones cotidianas que nada tienen que ver con la religión. Se trata de recurrir a los elementos visuales que la cultura clásica ofrece, y no sólo una referencia de contenido religioso en sí. A continuación comenzaremos por referirnos a la iconografía religiosa de los personajes masculinos -que es la que más aparece en las novelas estudiadas- para continuar con la iconografía de las mujeres y niños.

La belleza de Manuel Pez en *La de Bringas* (que encandila a Rosalía dejándose llevar por las apariencias) es representada de modo plástico y visual por medio de la referencia a las representaciones de San José con sus elementos iconográficos clásicos: "La ninfa de Rubens, carnosa y redonda, y el espiritual San José, de levita y sin vara de azucenas, se sublimaban sobre aquel fondo de arquitectónico de piedra blanca que parece tosco marfil" (*La de Bringas*, 1997: 106).

No obstante, el ejemplo más significativo es el de Ramón Villaamil, en *Miau*, al que se relaciona con la representación de un San Bartolomé, en concreto con la conocida

pintura de Ribera, que se encuentra en el Museo del Prado. En este caso, se trata de una referencia visual muy precisa y concreta, pero al presentarnos a Ramón Villaamil, Galdós, medio irónico y medio serio, nos muestra el sufrimiento del cesante mediante la alusión al conocido cuadro religioso: "tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en el que le están martirizando por la fe, algo del *San Bartolomé* de Ribera" (Alfieri, 1968: 26). Como ya hemos señalado varias veces, la colaboración intelectual del lector es de gran importancia, ya que éste ha de conocer las representaciones de la iconografía religiosa cristiana y, además, recordar la conocida pintura de Ribera. En este caso se da una alta dosis de ironía por parte del autor, por lo que tal representación quedaría cercana a la caricatura (de la que ya se hablará posteriormente). De Villaamil se dice que dio un gran suspiro clavando los ojos en el techo, con lo que el tigre inválido se transfiguraba, representando la expresión sublime de un apóstol en el momento en el que le están martirizando por la fe, remitiendo, en concreto, al *San Bartolomé* de Ribera (con lo que se mezcla referencia iconográfica y artística) cuando es suspendido del árbol y le descueran como si fuera un cabrito<sup>40</sup>. Este Villaamil es el que en las tertulias de café, en *Fortunata y Jacinta*, ha recibido el apodo de Ramsés II. Si tenemos en cuenta que doña Pura también ha sido comparada con los rostros que aparecen en las monedas, veremos que la intención del autor, al mencionar a Fray Angélico, no es únicamente la de fijar una imagen determinada, sino resaltar el tamaño diminuto de los rasgos de la señora acordes con la metáfora felina. Lo mismo podemos afirmar del retrato de don Ramón, puesto que convergen en él dos imágenes opuestas, su cara tigresca y su expresión beatífica ante las adversidades. La función de estas menciones no es sólo la de concretar rasgos físicos, sino que se utiliza con el objetivo de distorsionarlos y dotarlos de una dimensión caricaturesca e irónica. Estas alusiones también reflejan las transformaciones del personaje, de tal modo que las oscilaciones de Villaamil entre la fiereza y la mansedumbre encuentran eco en el paso de la expresión tigresca a la beatífica. El recurrir a una figura única y mostrar diferentes aspectos visuales de un mismo sujeto supone la aspiración de individualizar al personaje presentando de él una imagen redonda y completa (Martínez Carazo, 2006: 87-88). No cabe duda de que hay una simbología implícita, pues de la misma manera que el santo fue martirizado y despellejado, Villaamil también es un mártir del estado, al que se le ha cesado a pocos meses de la jubilación, se le ha despellejado después de haber prestado sus servicios a la Administración durante muchos años y ahora sólo encuentra ingratitud y burlas de sus antiguos compañeros, que incluso le hacen caricaturas.

---

<sup>40</sup> "Dio Villamil un gran suspiro, clavando los ojos en el techo. El tigre inválido se transfiguraba. Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en el que le están martirizando por la fe, algo del *San Bartolomé* de Ribera cuando le suspenden al árbol y le descueran aquellos guantes de gentiles, como si fuera un cabrito. Falta decir que este Villamil era el que en ciertas tertulias de café recibió el apodo de Ramsés II" (*Miau*, 2002: 96).

Al final de *Miau*, en relación con su carácter de mártir, se vuelve a representar su figura relacionándola con San Andrés. Cuando Víctor Cadalso comunica a la familia que piensa llevarse a su hijo con la tía Quintina -después de que el niño ha sido agredido por su tía Abelarda en un tremendo ataque de histeria- es tal el sufrimiento y la desesperación del viejo cesante que "Villamil dio vueltas como un ciclón interior, y, después de parar en firme, abrióse de piernas, alzó los brazos enormes, simulando la figura de San Andrés clavado en las aspas, y rugió con toda la fiereza de sus pulmones..." (*Miau*, 2002: 376-377). La más triste y extremada de las alusiones iconográficas se encuentra en la relación que el propio Villaamil establece de sí mismo como un Cristo ensangrentado, clara metáfora de su martirio, ya que la M, la I, la A y la U de su mote, en realidad son como el *Inri*: "Ya que me han crucificado entre ladrones, para que todo sea completo, póngame sobre la cabeza esas cuatro letras en que se hace mofa y escarnio de mi gran misión" (*Miau*, 2002: 355).

En *Torquemada en la hoguera* queda representada la fisionomía de un personaje femenino, Isidora Rufete, que vive con el artista bohemio, con la alusión a la iconografía de María Magdalena. De esta manera queda definido el estilo delicado y elegante de la joven (no en vano la imagen de la Magdalena es una de las más bellas representaciones de la iconografía religiosa). El físico de la bella Isidora es representado como el de una mujer que parece una Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo que lleva mal encubierto por un sencillo pañuelo de cuadros rojos y azules.

En la novela siguiente de la serie, *Torquemada en la Cruz*, para ejemplificar el gran padecimiento de Rafael, debido a que no quiere que su hermana Fidela se case con Torquemada, el narrador representa al guapo ciego remitiendo a las clásicas representaciones del *Ecce Homo*, una de las más patéticas de toda la iconografía cristiana, con lo que la idea de sufrimiento queda puesta de manifiesto de un modo muy claro. En un momento dado el joven presenta la cabeza inclinada sobre el pecho, el cabello en desorden, esparcido sobre la frente, con lo que un Cristo que acaba de expirar, incluso un *Ecce homo*, por la postura de los brazos, a los que no falta más que la caña para que el cuadro resulte completo.

Otra alusión a la iconografía religiosa, en su aspecto más delicado, es el de la caracterización de Celipín como un Niño Jesús, en *El doctor Centeno*. La mención de la iconografía se emplea, en este caso, para perfilar la actitud de un personaje en un momento dado y puntual, y no para definir su físico con carácter general. El narrador dice del doctorcillo que "inclinaba la cabeza sobre la Gramática y se quedaba dormido como los Niños Jesús a quienes pintan durmiendo sobre el libro de los Evangelios" (*El doctor Centeno*, 2002: 166). En la narrativa del siglo XX estas alusiones iconográficas son mucho menos frecuentes, pero también aparecen. En *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, la relación de un personaje con San Gabriel Arcángel llega a la caricatura por

el efecto cómico que produce mencionar a un arcángel con bigote: "Parecía un San Gabriel Arcángel de bigotito negro. Todas las muchachas se quedaron sin poder respirar" (*Hijo de hombre*, 2008: 80).

Aunque las referencias mitológicas son más escasas, también se pueden rastrear algunas en las novelas de Galdós, como en la alusión a Refugio Emperador, en *Tormento*, donde se afirma que la ligereza de su traje acusaba desproporciones de imponente interés para las esculturas semejantes a la Venus Calípija. En *El doctor Centeno* el narrador se vuelve a referir a esta misma joven, de la cual afirma que es ágil y airosa y, si la pusieran una túnica griega, podría pasar, perfectamente, por Diana cazadora -que era de formas redonditas- o por la mismísima Cibeles. En este ejemplo se funden la alusión al mundo clásico y a la arquitectura para la representación de un perfil físico con lo se consigue que la definición del físico sea más completa y eficaz. Una referencia parecida -en la que se mezcla mitología y alusión a la arquitectura griega- la podemos encontrar en *La de Bringas* donde el narrador alude a María, hija de la Marquesa de Tellería, una joven de la cual se afirma que tal es su belleza que posee "...unos ojos verdes y perfil helénico, Venus extraída de las ruina de Grecia, soberana escultura viva" (*La de Bringas*, 1997: 81).

Otra de las alusiones mitológicas se encuentra en relación con el aspecto de cómo se ven los personajes entre ellos, que estudiaremos en seguida. En *Miau* el narrador alude a que Abelarda se sitúa delante de su cuñado en actitud atenta, pensativa y cariñosa, de tal manera que, sino fuera por su escasa belleza, recordaría a la estatua de Polimnia en el grupo antiguo de las Musas, con lo que, de nuevo, la ironía del autor se hace evidente. Con este tipo de menciones lo que se pretende es poner en evidencia, no es tanto la belleza o el clasicismo de un tipo físico femenino, sino que existe un cierto distanciamiento irónico por parte del autor, además de un afán de incluir referencias intelectuales en sus novelas.

Algunas veces Galdós recurre a la terminología y al vocabulario propio de la plástica para manifestar la expresión de un rostro como manifestación de estados de ánimo: "...manifestando en la expresión de su rostro que algo extraordinario le ocurría; y lo declaraban así, no sólo el descuido plástico del mismo, sino la turbación de la voz y otros síntomas espasmódicos". Por otro lado, sin componer obras de arte, ni hacer mención a ellas, Galdós también recurre al vocabulario pictórico para plasmar emociones y la expresión del rostro de los protagonistas mediante la mención de términos propios de la pintura, como si los rostros de los personajes fuesen retratos en sí mismos. De Rosalía Bringas el narrador dice que en su rostro "se pinta" una incredulidad indiferente que se torna en alarma cuando recuerda el préstamo de cinco duros solicitado el mes anterior por doña Cándida.

### 1.3. Los personajes históricos y literarios

Para la caracterización física de los personajes también se puede recurrir a referencias literarias, sobre todo a personajes y géneros. En este caso el perfil no queda tan claramente delimitado como cuando se recurre a obras de arte, ya que éstas sí son verdaderamente visuales, y están dotadas de una referencialidad física concreta. Por ejemplo, a modo de ironía, Galdós se refiere a Milagros, la cuñada de Ramón Villaamil en *Miau*, como la *pudorosa Ofelia*, perfil adquirido por el paso de los años y por la acumulación de frustraciones, de hecho, el narrador afirma: "Echemos sobre aquellos sucesos un montón de años tristes, de rápido envejecimiento y decadencia, y nos encontramos a la pudorosa Ofelia en la cocina de Villaamil, con la lumbre encendida y sin saber qué poner en ella" (*Miau*, 2002: 133).

Otra mención literaria, menos distinguida, para perfilar de modo implícito, y un tanto despectivo, un físico, es la alusión a Maritornes (uno de los caracteres más grotescos y divertidos de la gran novela de Cervantes). Se refiere, de esta manera, a uno de los personajes de *Tormento* para mencionar su condición de criada de los Bringas. La mujer se presenta en relación con las tareas domésticas que lleva a cabo, el nombre de Maritornes es una manera intelectual, y casi a modo de tópico, de referirse a la profesión de criada. Para que el lector consiga imaginar a la criada ha de reconocer la representación física que de ella llevara a cabo el autor de *El Quijote* para asimilarla al nuevo personaje: "Servía en la venta, así mesmo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, le hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera" (*Don Quijote de la Mancha*, 2004: 115).

Nunca debemos olvidar que la nueva burguesía era la destinataria de estas novelas y es de suponer que los lectores de Galdós -que alternaban en tertulias y reuniones de alta sociedad- también lo eran de Cervantes. El mismo recurso aparece con los personajes masculinos en los que, para destacar su porte gallardo -como sucede con don Lope en *Tristana*- se recurre a nuestro teatro áureo y a las comedias de capa y espada. En este caso es fundamental el conocimiento de los personajes-tipo del teatro clásico español por parte de los lectores habituales de Galdós, que seguro que eran grandes asiduos al teatro. De don Lope el narrador dice que parece un caballero calderoniano con su espada, su chambergo y ropilla, además de que en su rostro se aprecia aún la decisión juvenil, el brío del amor y cuánto de poético y romancesco se puede encerrar en el espíritu del hombre. No cabe duda de que en este caso el personaje queda definido en cuanto un tipo, un estilo o un porte, pero la caracterización física es

más imprecisa, ya que no contamos con ninguna descripción detallada y concreta de ningún caballero protagonista de las obras de nuestro teatro áureo.

En *Miau*, el físico de Ramón Villaamil es relacionado con un escritor clásico, Dante, y no con un personaje literario. La representación presenta un alto contenido irónico y casi caricaturesco, como es propio de toda la novela: "No era difícil hacer de don Ramón un burlesco Dante por lo escueto de la figura y por la amplia capa que lo envolvía; pero en lo tocante al poeta, había que sustituirle por Quevedo, parodiador de la *Divina Comedia*, si bien el bueno de Argüelles más semejanza tenía con el *alguacil aguacilado* que con el gran vate que lo inventó" (*Miau*, 2002: 352).

Otro recurso para la definición visual de un personaje es el de las alusiones a estilos literarios. En este caso el perfil queda mucho más desdibujado, e impreciso, en contra de la delineación concreta de los retratos. Posiblemente, sea el modo más intelectual de definir un perfil humano, pero también el más indeterminado, puesto que no existe ningún tipo de referencialidad física concreta. Con este medio lo que se evoca es, más que un perfil concreto, una expresión, o un gesto. En *Tormento*, el narrador afirma de Amparo que su hermosura es, a la vez, clásica y romántica, llena de melancolía y de dulzura, y que habría podido inspirar las odas más remontadas y patéticos dramas; mientras que Refugio, su hermana, es más descarada y desinhibida, aunque práctica y realista, y podría ser el tema de anacreónticas o de invenciones de tipo picaresco.

El novelista también recurre a la mención de personajes de la historia para concretar de un modo rápido y eficaz un rostro. Destaca, en este aspecto, cómo en *Tormento*, se refiere a Francisco Bringas, con un cierto carácter de ironía, como Thiers, el gran historiador francés, ya que él es un hombre honrado, pero que nunca ha sabido elevarse a la alta posición a la que su mujer aspira. Aunque Bringas se encuentra dotado de habilidades manuales, Thiers fue un hombre inteligente que se dedicó a la historia y pasó a formar parte de ella. El narrador dice del personaje que en él falta lo que diferencia al hombre que sabe entender la historia, y escribirla, del hombre común que ha nacido para llevar a cabo actividades cotidianas con habilidad. El lector ha de conocer la existencia del historiador y de cómo era su rostro para percibir en su mente el aspecto físico del personaje. De no ser así, no podría evocar en su mente cómo es su perfil que, en cualquier caso, se presupone que inspira simpatía debido a la bondad innata de don Francisco, a pesar de su mezquina tacañería. De modo parecido, en *Fortunata y Jacinta*, el narrador se refiere a Refugio Emperador como un personaje de historia, que no histórico, de la cual destaca su cara graciosa y picante con un diente menos en la encía superior. En la misma novela, el cesante Ramón Villaamil es representado haciendo mención a Ramsés II.

Por el lado contrario, para representar de manera digna el físico de Pantoja -uno de los pocos personajes que comprenden a Villaamil, en *Miau*- se alude a la majestuosa

figura de Felipe IV, por medio de la alusión a los retratos del famoso monarca realizados por Velázquez. Galdós presupone el conocimiento de estas pinturas y cuenta con la colaboración intelectual del lector que ha de conocer los retratos que el pintor sevillano realizara de Felipe IV para asimilar las facciones del rey a las del bondadoso personaje. Como vemos, nuevamente Galdós para la representación de sus personajes recurre a la pintura clásica española, cuyos artistas se encuentran, en su mayoría, en el Museo del Prado, por lo que pueden ser perfectamente reconocibles por los lectores.

#### 1.4. La composición de cuadros con los personajes

En relación con el tratamiento de los personajes como obras de arte se encuentra la composición de retratos, que se pueden realizar de dos maneras: por medio de la descripción de rostros, acompañados del atuendo, del gesto y de la actitud, o a través de la alusión a posturas, posiciones, fondos, actitudes puntuales, que hacen que el lector los visualice como si fuesen el tema principal de composiciones pictóricas.

Atendiendo primero a nociones teóricas, no debemos olvidar que se puede considerar retrato la representación que, dentro de las posibilidades del modelo general, que es el ser humano, atiende a rasgos, aspectos o dimensiones que manifiestan lo que de esencial posee ( Iriarte, 2004: 99). De modo general, se entiende por retrato la manifestación artística concreta de una relación de semejanza cuyo objeto temático suele ser el ser humano. Los narradores han usado la noción de retrato y *portrait* no sólo en su acepción plástica, sino también literaria. Hoy en día, subyacen, prácticamente, en todas las definiciones el principio de representación como uno de sus ejes fundamentales. Representar implica una actividad humana y también, alejarse de ese objeto, considerarlo como una realidad ajena y distinta, pero interiorizada por el sujeto (Iriarte, 2004: 46-47). Cicerón en *De inventione* alude a las partes de las que debe constar un retrato para que éste sea completo, es decir, nombre y naturaleza del personaje, modo de vida, costumbres, relaciones, gustos, acciones, etc; ya que no sólo interviene la descripción física, sino también la moral.

En los retratos literarios estas dos modalidades discursivas suelen aparecer mezcladas, aunque siempre prevalezca una sobre la otra (Becerra, 2000:118). Se encuentra íntimamente vinculado a la biografía del protagonista, mientras que como técnica para representar personajes remite a las descripciones de los mismos (Iriarte, 2004: 99). Es decir que en *Tristana*, el narrador antes de referirse a la vida de don Lope empieza haciendo mención a su rasgos físicos con los que compone un retrato, del cual destaca su cara enjuta, de líneas firmes y nobles, con la nariz de caballete, frente despejada, ojos vivísimos, el mostacho entrecano y la perilla tiesa, corta y provocativa.

El fenómeno retratístico se ha encontrado siempre muy ligado al de la descripción porque con ella comparte la complejidad de una naturaleza indefinida (Iriarte, 2004: 199-200). Las diferentes funciones narrativas de las cuales puede estar encargado el retrato pictórico corren parejas con las funciones de la descripción en el texto realista, principal elemento encargado de extender todo el saber enciclopédico del escritor sobre la pintura (Medina, 2000: 306). Esta modalidad del discurso es el instrumento que mejor consigue aprehender y exteriorizar el tipo de conocimiento, vivencia y propósitos que pretende una representación como el retrato. Además, ayuda a percibir y plasmar la realidad como una representación coherente, la percibe como un fragmento de la realidad al dar forma a una imagen. El retrato fija ese "ahora" a través de la abstracción y de la ficción que supone el arte, convierte ese momento puntual en una composición de valor simbólico, en una manifestación palpable, pero, sobre todo, la descripción se asimila y da lugar a una imagen (Iriarte, 2004: 103-104).

En tanto que un proceso verbal, el retrato se vale de los mismos medios y las posibilidades del material que emplea para llevar a cabo la representación, es decir, el lenguaje. Aunque no tiene la inmediatez de otros materiales, le queda la capacidad de simbolización. Un retrato literario no puede representar al ser humano con la misma evidencia de las artes plásticas -porque el lenguaje no es capaz de dar forma a una representación de modo tan definitorio como la pintura o la escultura- pero sí de acceder a otras dimensiones más profundas, como las emociones o la conducta.

En cuanto que caracterización se podría recurrir, tanto a la narración, como a la descripción, pero siempre se ha ligado a esta última, porque es la que mejor se adecua a los ejes que definen y persigue el fenómeno retratístico. La narración se desliza hacia la trama, hacia la consideración de una realidad distinta, rebasa la esencia y se adentra en el conflicto, supera la contemplación del ser humano como esencia para atenderle como protagonista de una historia, es decir, concibe al ser humano como eje de un devenir, como el protagonista de una sucesión de acontecimientos. La descripción, por su parte, presenta al ser humano en un sentido abstracto, acentúa lo que de esencial tiene una persona, apuesta por la percepción de una realidad en sentido abstracto y temporal (Iriarte, 2004: 200-201). No obstante, como ya señalamos al tratar de la descripción en el capítulo dedicado al espacio, no debemos olvidar nunca que los límites entre ambas dimensiones textuales se encuentran muy desdibujados con lo que los márgenes de delimitación acaban por encontrarse demarcados (Iriarte, 2004: 93).

El retrato puede servir también para dar forma rítmica al enunciado narrativo porque, prescindiendo de acciones y palabras, puede resumir en sí mismo, un periodo necesario para el relato; por lo que, aunque marca pausa descriptiva, no supone, únicamente, un momento de estancamiento contemplativo, ni de éxtasis pasivo, sino un juego de identificación. La utilización del retrato también se encuentra basada en el



componente espacio-temporal del relato, porque el movimiento de una narración se maneja a través de momentos y lugares de pausa, de espera, de encuentros y de contemplaciones (Medina, 2000: 306-307).

Como sabemos, el material del que se sirve el retrato literario es el lingüístico que, por su naturaleza propia, no puede ofrecer la misma visualidad que la facilitada por los materiales plásticos, al menos no de modo tan directo, por lo que no es capaz de reproducir formas y apariencias. No obstante, aunque no pueda modelar su figura, sí que puede evocarla mentalmente y reconstruirla por medio de la imaginación y presentarla por medio de la elaboración lingüística. De este modo, la representación de la figura humana a través de la lengua es sustancialmente distinta, porque carece de la entidad de los materiales físicos, no presenta elementos icónicos y no puede ser percibida por los sentidos más inmediatos. De tal manera que la visualidad literaria se puede concebir como algo distinto de lo que es en las artes plásticas. Los observadores reconocemos el objeto representado en un cuadro, mientras que en el texto el objeto ha de ser imaginado sensiblemente. En este caso, la visualidad, que es una manera de percibir, resulta de un proceso fundado sobre la creación nocional. Entonces, resulta evidente que la lengua requiere de la mediación de la imaginación o, al menos, de una abstracción intelectual.

Como podemos apreciar, todo retrato supone un "saber ver", un contemplar la realidad. Este aspecto conlleva ser consciente de ella, abre la puerta a la reflexión, como producto de una contemplación deliberada y consciente.

En el proceso en el cual se lleva a cabo esta percepción se dan tres etapas: a) un primer sentimiento inspirador, b) un paso intermedio a través de una serie de operaciones semánticas y c) la aplicación del instrumental lingüístico. Esta división permite hablar de un doble proceso; el que atiende a lo meramente lingüístico y el que lo organiza en torno a una visión jerarquizadora, que debe a las operaciones semánticas para terminar en una acción funcional que posibilita la organización temática (Iriarte, 2004: 53-54).

En cuanto que realidad textual, el retrato puede constituir un texto único, o estar integrado dentro de un texto mayor del que forma parte. Por otro lado, al igual que sucede con la descripción, el retrato se encuentra también sometido a las convenciones de una época, a los modos y formas propios de cada tiempo y tradición.

Por lo que a las funciones se refiere, hay que señalar que, al igual que la descripción, muestra lo conocido e insiste en crear un "efecto de realidad". Esta contemplación puede tener un valor en sí mismo o supeditarse a otros fines ulteriores; de tal manera que se aprecian una serie de funciones alternativas según los intereses perseguidos en cada caso. No obstante, las dos grandes dimensiones que corresponden a la descripción son la ornamental y la didáctico-argumentativa. En el primer caso la

descripción está provista de un valor en sí mismo, concentra su interés en la elaboración, desligado de otros intereses adicionales. Se trata, entonces, de un retrato lírico, la misma descripción se encuentra entendida en un sentido ornamental y es aquí donde podemos encontrar la razón por la cual el retrato se ha ligado al género epidíctico porque comparte los mismos intereses y busca los mismos fines. En cuanto a su dimensión didáctico-argumentativa, el retrato se convierte en un medio de razonamiento, de representación y simbolización de otros valores. En este caso la descripción ve cómo se exceden los límites del género epidíctico y se entremezclan con otra serie de procedimientos y con otro tipo de géneros. Pero la gran motivación en la construcción del personaje imaginario, en términos de visualización, es que la figura descrita se convierte en el punto focal, el punto de convergencia de las miradas de los demás personajes (Hamon, 1983: 77). Para que esta convergencia se produzca ha de darse previamente una situación estática por parte del observador. Eso es lo que se sucede en el caso de la contemplación de Teodoro Golfín del rostro de Marianela cuando le acerca la cerilla a la cara para vérsela mejor. El encargado de mirar, de situarse frente al retrato, puede no entender nada de lo que ve, o ser un verdadero experto en mirar, con lo cual dará un encuadre estético justo de la fisonomía física del personaje representado. No obstante, hay que tener en cuenta que el retrato, a diferencia de un bodegón, es más equívoco y puede llegar a significar siempre algo que va mucho más allá de lo meramente visible (Medina, 2000: 307).

Por otra parte, la crítica siempre ha sistematizado el retrato pictórico dentro de un orden de categorizaciones distinto, como son las entidades genéricas. Sabemos que no todos los géneros son iguales (Iriarte, 2004: 267). Por lo tanto, en tanto género, comparte los mismos problemas de éstos. El mero hecho de defenderlo como género ya supone admitir que lo es; por lo tanto despierta unas expectativas y responde a unos requerimientos conocidos. También cada representación conceptualiza y canoniza este tipo de imágenes, le da una forma definida y lo esquematiza convirtiéndolo en un pacto de tipo comunicativo e interpretativo (Iriarte, 2004: 105-107).

Adentrándonos en los retratos que Galdós compone con los personajes podemos comprobar cómo con la representación de José de Relimpio, en *La desheredada*, queda claro cómo todo retrato supone una representación física, pero también moral. Del viejo Tenorio se dice que tiene "el bigotito de cabello de ángel, de un dorado claro y húmedo; los ojos como dos uvas, blandos y amorosos; la cara arrebolada, fresca y risueña, con dos pómulos teñidos de color rosa ajada, el mirar complaciente, la actitud complaciente, y todo él labrado con la masa misma de la complacencia (barro humano, del cual no hace ya mucho el Creador), formaban aquel conjunto de dulzura e inutilidad, aquel ramillete

de confitería, que llevaba entre los hombres el letrero de José de Relimpio y Sastre, natural de Muchamiel, provincia de Alicante. Rematemos este retrato con dos brichazos. Era el hombre mejor del mundo. Era un hombre que no servía para nada” (*La desheredada*, 2007: 220).

Como vemos, todo retrato satisface la curiosidad por el ser humano, lo da a conocer, lo presenta y lo incardina en el contexto más adecuado. La más inmediata interpretación es la de considerar el retrato como un trasunto del ser humano, porque la representación parece actuar como un ser y no se diferencia de cualquier otra persona de la que se pudiera dar noticia. Esto supone relacionar dos entidades diferentes que se encuentran en virtud de una relación no siempre bien determinada. Esta vinculación se apoya en el concepto de verosimilitud, en la apariencia semejante de una con respecto a otra. Todo retrato presenta una imagen del ser humano a-temporal, ajena al devenir, se encuentra suscrito al momento particular en el que se enuncia y es una imagen completa e inmediata. A diferencia del personaje, no se concibe como un proyecto en vías de desarrollo, sino que se trata de una reflexión por lo que tiene de permanente (Iriarte, 2004: 82-101). Un ejemplo espléndido de retrato de toda la novelística galdosiana lo encontramos en *Miau*, con la representación del rostro de Ramón Villaamil, en el que se puede apreciar cómo la distancia entre el papel y el lienzo se reduce a hacer viable el trasvase de elementos de uno a otro, pues la imagen del cesante se crea a base de líneas y colores (Martínez Carazo, 2004:38). Con el siguiente retrato de Villaamil queda clara la declaración de Mario Praz, quien afirmaba que al igual que los escritores competían en la interpretación psicológica de los seres humanos, también pretendían conseguir efectos pictóricos en las descripciones que realizaban:

Era un hombre alto y seco; los ojos grandes y terroríficos; la piel, amarilla, toda ella surcada de pliegues enormes, en los cuales las rayas, pegadas al cráneo; la barba corta, rala y cerdosa, con canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre los negros; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado como si acabara de recogerlo de un osario para tapas con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores: negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas; la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar la cara con la de un tigre viejo...(*Miau*, 2002:92-93).

El retrato no ha marginado nunca a nadie y podemos encontrar niños, adolescentes, hombres, niños, mujeres, distintos colectivos sociales y profesionales, por lo que ofrece numerosas posibilidades de conectar con la sociología, la psicología y con la historia (Arreondo, 2000: 101-102). Todo retrato se asimila a la persona, atiende a sus atributos, y a todo aquello que le es inherente. Se preocupa por dar forma a una imagen, por dotar de apariencia al sujeto. Ese sería el ejemplo del retrato de Juan Bou en *La desheredada*, donde se presenta al personaje con todos los objetos, (bastón, su chaqueta de cuadros), que le definen porque son inherentes a él: “Juan Bou era un barcelonés duro y atlético, de más de cuarenta años, dotado de esa avidez de trabajar y

de esa potente iniciativa que distinguen al pueblo catalán; saludable como un toro, según su propia expresión; de humor festivo y palabra laboriosa. Su cara, enfundada en una copiosa barba negra y revuelta, mostraba por entre tanto áspero pelo dos ojos desiguales, el uno vivísimo, dotado de un ligero movimiento giratorio, el otro fijo y sin brillo; más abajo, y puesta como el acaso, una nariz ciclópea; más arriba una frente lobulosa, que estaba pidiendo a golpes de escoplo para ser como las demás frentes humanas; ítem una cicatriz sobre la ceja, resultado, según decía, del beso de una bala"...(*La desheredada*, 2007: 344).

De la misma manera el retrato de Refugio Emperador, en *Tormento*, queda delineado por medio de la referencia a su modo de reír, de vestir, de sus defectos físicos, de la actitud y del gesto, su carácter pícaro, desinhibido, por lo que ella no está dispuesta a estar bajo la supuesta protección de los Bringas. En la graciosa joven "la falta de un diente de la encía superior era la nota desafinada de aquel rostro; pero aun este desentono dábale cierta gracia picante, parecida, en otro orden de sensaciones, al estímulo de la pimienta en el paladar. Con burlesca vivacidad miraban sus ojos picaruelos, y su nariz ligeramente chafada tenía la fealdad más bonita y risueña que puede imaginarse. Cuando se reía todos los diablillos del infierno de la malicia serpenteaban en su rostro con unos temblores como el de los infusorios en el líquido" (*Tormento*, 2002: 76).

La semejanza es un elemento clave en la definición de todo retrato y es el eje básico en torno al cual se organizan todos lo demás. No obstante, como ya hemos visto, no es la misma la relación de semejanza que se puede conseguir con las artes plásticas, que son plenamente visuales, que la que se consigue en literatura, donde es necesaria una abstracción de carácter intelectual. Además, un retrato no se limita, únicamente, a ser expresión distintiva de la persona retratada, sino que también es reflejo de la circunstancia y del ambiente en el que la persona se encuentra (Earle, 1975:12). Los retratos dan fe de la existencia, son pruebas de seres que buscaron en ellos su propia trascendencia, un aspecto que nos recuerda al del malvado personaje de Robinet, en *El loco*, de Delibes, que encarga un retrato al pintor Lenoir con el objetivo de ser inmortalizado y alcanzar, de alguna manera, la fama universal<sup>41</sup>. Los retratos suponen un vehículo de recuerdo contra el olvido y un deseo de superar las limitaciones espacio-temporales, ésta llega a ser su verdadera razón última, porque el retrato es la pintura de lo que llega a permanecer en el tiempo (Iriarte, 2004: 70-71). En este sentido, no cabe duda de que retratos llevados a cabo hace mucho tiempo todavía hoy nos comunican algo. Ese es el caso, por ejemplo, de *La Condesa de Chinchón*, de Goya, que

---

<sup>41</sup> "...sólo el hombre que alcanzó la celebridad tiene garantizado un poco de respiro en la tumba y sabe que los demás conocen su paradero, y que no está solo, y que todo es cuestión de esperar y que los vivos aman o aborrecen la memoria de ese muerto, pero lo conocen y saben de él, y alivian su soledad con su recuerdo. De esa manea, Lenoir, créame usted, uno no está muerto del todo, ni es la nada absoluta, ni el olvido total y, de este modo, la asfixia no llega a uno,..." (*El loco*, 2004: 172).

por su carácter intemporal sigue transmitiendo a través de los siglos esa idea de dulzura, de candor. En esta representación el pintor no pudo negar su simpatía por esta bella persona.

La base del arte galdosiano es el retrato y éste es el prisma a través del cual podemos mirar la realidad española del siglo XIX, porque los retratos en las novelas del novelista canario suponen confluencias de la historia, observada y refundida, y de la curiosidad psicológica del autor. La comparación de los personajes con obras de arte es inseparable de su tratamiento como objetos de arte, como piezas valiosas por su belleza. En la obra del escritor canario hay un evocar continuo del arte pictórico en forma de alusiones a grandes cuadros de la historia del arte, o por medio de una base iconográfica pintando a sus personajes adoptando el punto de vista del retratista (el aspecto positivo) o del caricaturista (la faceta negativa). Este aspecto puede venir dado porque en España existe una tradición muy profundamente arraigada en la pintura española, y en el retrato es donde el canario se asemeja más a los pintores de su época (Alfieri, 1968: 24). Su estilo consiste en la transformación del personaje-tipo o del personaje-idea en retrato dinámico. La abundancia de retratos en las obras de Galdós se atribuye a una técnica muy común entre los novelistas de incluirlos como dato biográfico de los personajes. Las cabezas y rostros tan gráficos de éstos no son sino una transposición a su mundo novelístico de la técnica de los retratistas y aun de los mismos retratos, sobre todo cuando éstos eran de figuras históricas. Para retratar a los personajes históricos de los *Episodios*, Galdós aprovechó la abundancia de retratos de reyes, militares y políticos que se habían hecho a lo largo de la historia de España. Sean históricos, o de invención propia, los entes de ficción en las novelas sociales son casi siempre retratos de una cualidad gráfica acentuada. Si pudiéramos formar una teoría sobre el retrato literario en las novelas de Galdós diríamos que hay un parecido entre los personajes del autor y las generaciones retratadas de las épocas anteriores. Esta teoría implica un determinismo en el sentido de que, siendo un personaje parecido a una figura del pasado, la semejanza habría de ser tanto visual como existencial. Los retratos o modelos a los cuales se refiere Galdós al delinear sus personajes influyen en éstos, pero la influencia se reduce a semejanzas físicas y no psíquicas. Cisneros en *La incógnita* se parece al famoso Cardenal, pero sólo en el aspecto exterior. Fidela del Águila, en la serie *Torquemada*, muestra la obsesión de los españoles por el retrato cuando afirma que las memorias en la literatura son el equivalente del retrato en la pintura y, de la misma manera que en pintura no debería haber nada más que retratos -y todo lo demás es pintura secundaria- en literatura no debería haber más que memorias. Es el retrato lo que más atrae a su hermano Rafael, pero ni él, ni Fidela, se preocupan por la idea de la inmortalidad, o de la salvación, lo que expresa Fidela es el orgullo de los españoles y el deseo de ser

recordada como miembro de una familia ilustre antes de venir a menos (Alfieri, 1968: 9-25).

La importancia que tiene el género del retrato queda puesto de manifiesto en *La Fontana de Oro*, en el capítulo en el que se describe la casa de las tres ruinas cuyas paredes se encuentran adornadas con retratos de familiares. En ellos destaca cómo el paso del tiempo ha dejado una pátina imborrable que indica vejez y desolación, pero no cabe duda del orgullo que suponen para la familia. En la mente del espectador estos retratos son compuestos de un modo fidedigno, como si fueran reales. Uno de ellos representa un prócer del rey Felipe III con cara escuálida, largo bigote, barba puntiaguda, vestido negro con sendos golpes de pasamanería, espada de rica empuñadura; mientras que a su lado aparece una dama de talle estirado y rígido con traje acuchillado, faldellín bordado en plata y oro y enorme gorguera cuyos blancos y simétricos pliegues rodean el rostro como una aureola de encaje.

Uno de los más bellos retratos que Galdós compone es el del rostro de Florentina, en *Marianela*, ya que a pesar de bella referencia a la pintura universal, anteriormente mencionada, la evocación de las vírgenes es completada con una descripción minuciosa del bello rostro de la joven del cual se dice<sup>42</sup> que "El óvalo de su cara era menos angosto que el del tipo sevillano, ofreciendo la graciosa redondez del itálico. Sus ojos, de admirables proporciones, eran la misma serenidad unida a la gracia, a la armonía, con un mirar tan distinto de la frialdad como del extremado relampagueo de los ojos andaluces. Sus cejas eran delicada hechura del más fino pincel, y trazaban un arco sutil. En su frente no se concebían el ceño del enfado ni las sombras de la tristeza, y sus labios, un poco gruesos, dejaban ver, al sonreír, los más preciosos dientes que han mordido manzana en el Paraíso" (*Marianela*, 2007: 175).

En general, cuando los personajes se encuentran en una actitud estática, sentados, supone una escena muy adecuada para representarlos como si fueran un lienzo, más aún si están rodeados del ambiente de muebles. Así, Galdós compone en la misma novela un cuadro con la figura de Florentina, sola en su habitación, "Hallábase ésta sola, alumbrada por una luz que ya agonizaba, de rodillas, en el suelo y apoyando los brazos en el asiento de una silla, en actitud de orar devotamente" (*Marianela*, 2007: 215).

También destaca por su gran belleza el autorretrato que Isidora compone de sí misma mirándose al espejo antes de ir a casa de su supuesta abuela. A partir de la descripción de sus bellas facciones se deduce que posee una gran belleza y rara distinción. Ella se contempla y se recrea en su imagen, lo que la lleva a una, cada vez mayor, autoestima. El principal encanto de la pretendiente a noble "era esa gracia con

---

<sup>42</sup> El propio autor alude al retrato que él mismo acaba de componer ya que dice que para concluir el retrato de tal bella visión hay que añadir que su tez era de color rosa tostado, o moreno encendido y con un rubor delicioso propio del rostro de las divinas imágenes.

que se compartía y derramaba su abundante cabello castaño alrededor de la frente, detrás de las orejas y sobre el cuello. Aquella diadema de sombra da a su rostro no sé qué matices de poesía crepuscular, como si todo él estuviese formado con tintas y rasgos tomados de la melancolía y sosiego de la tarde. Sus ojos eran pardos y de un mirar cariñoso, con somnolencia de siesta o fiebre de insomnio según los casos; un mirar que lo expresaba todo, ya la generosidad, ya el entusiasmo, y siempre la nobleza" (*La desheredada*, 2007: 293).

En las obras de Galdós la alusión al arte no sólo se encuentra en relación con la definición del perfil físico de un personaje, sino que con los personajes se componen cuadros y composiciones ligando el arte de la literatura con el de la pintura. Para componer cuadros con los personajes, el novelista se sirve de fondos arquitectónicos y de distintos elementos con los que se forman las composiciones pictóricas para crear ilusión de profundidad y de perspectiva. El narrador de *La de Bringas* alude a los fondos de pintores, como Veronés o Rubens, a los que se añaden elementos arquitectónicos para crear la impresión de profundidad. De la misma manera, él mismo crea una composición en la que las figuras destacan delante de una estructura arquitectónica. Manuel Pez y Rosalía Bringas pasean por un espacio monumental con reminiscencias de los fondos arquitectónicos característicos de las bellas composiciones de Rubens, Veronés, Vanloó y otros pintores con lo que consiguen magnificar las figuras y darles un aire aristocrático: "La pareja de amigos se suponen a sí mismos destacados elegantemente sobre un fondo de balaustradas, molduras, archivoltas y jarrones, una suposición que les hace armonizar su apostura y su paso con la majestuosidad de la escena" (*La de Bringas*, 1997: 106).

En otras ocasiones, Galdós compone cuadros, o composiciones, con los propios personajes sin aludir a ello de modo explícito, ni hacer mención a ningún pintor, ni a sus obras, sino que el lector aprecia la composición que el autor crea mediante la alusión a términos y al vocabulario que se suele utilizar para describir la pintura, como la referencia al grupo principal de una determinada composición. En *La de Bringas* los propios protagonistas forman una composición, en tanto que son visualizados por unos espectadores improvisados -como son sus hijos- después del escándalo que se ha formado con la repentina pérdida de vista de Bringas, por culpa del excesivo afán puesto en la elaboración del cenotafio. El narrador refiere cómo "junto a la puerta estaban Isabelita y Alfonsín, aterrados, mudos, sin atreverse a dar un paso; el pequeño, con el pan de la merienda en la mano, masticándolo lentamente; la niña, seria, con las manos a la espalda, mirando al triste grupo de sus padres consternados" (*La de Bringas*, 1997: 147).

No obstante, Galdós otras veces sí alude, en algunos fragmentos, a que ciertas escenas son visualizadas por los personajes como cuadros. De hecho, remite a distintas

partes del personaje que supondría el retrato principal del "lienzo" representado por medio de la palabra: "Dadas estas órdenes, miró aún desde el gabinete el lastimero, aunque bello, cuadro: el pie descubierto, el brazo colgante, el oval rostro descolorido, la entreabierta boca...¡Oh dulces prendas...!"<sup>43</sup> (*Tormento*, 2002: 285).

En *Fortunata y Jacinta* el narrador compone con la figura de Maxi un verdadero cuadro tan sólo por el hecho de colocarlo debajo del marco de una puerta, como si fuera el marco de una composición pictórica, "Rubín estuvo más de un minuto sin dar un paso, clavado en la puerta y destacándose dentro del marco de ella como la figura de un cuadro" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 460).

Otras veces el propio autor se refiere a la palabra "cuadro" para referirse a una escena en la que intervienen varios personajes. El lector lo percibe como una imagen que también es visualizada por otro de los entes de ficción. Así, en *El amigo Manso*, el filósofo, al llegar a la casa de su familia, se encuentra con una escena muy desagradable: "Encontré a Manuela desesperada. Con mi ahijado sobe las rodillas rodeada de su madre y hermana, era la figura más lastimosa y patética de aquel cuadro de desolación. Maximín chillaba como un becerro; Lica se empeñaba en que chupara de la redoma; apartaba él con furiosos ademanes aquella cosa fría y desapacible, y en tanto, las tres aturcidas mujeres invocaban a todos los santos de la Corte celestial" (*El amigo Manso*, 2001: 322).

Sin aludir ni a obras de arte, ni a composiciones pictóricas en general, el lector percibe retratos por el carácter estático de la descripción de personajes que son visualizados por otros. En la misma novela el lector puede visualizar el retrato de una pareja en una taberna. La escena es presentada con un cierto carácter costumbrista y el lujo de detalles en la descripción refuerza la visualización y la impresión pictórica por la abundancia de adjetivos (sustitutos de los pinceles y colores) que perfilan materias, volúmenes y formas. Máximo Manso se encuentra en una taberna haciendo reflexiones y se queda mirando a dos parejas que están en las mesas de enfrente. Se trata de cuatro artistas de baile flamenco, dos hombres y dos mujeres, que acaban de salir del café-teatro de la esquina en el que cantan todas las noches; "Ellas son graciosas, insolentes; una gordinflona, la otra espiritual, ambas llevan mantones pardos, pañuelo a la cabeza, liados con desaliño y formando una teja sobre la frente, y los pies calzados con perfección. Los varones se muestran como los más antipáticos que se puedan encontrar en toda la Creación; van de capa, pavelo y chaqueta peluda, afeitados como curas, peinados como toreros y sin coleta" (*El amigo Manso*, 2001: 255).

Uno de los pocos autorretratos directos, que aparecen en las novelas estudiadas, es el que lleva a cabo de sí mismo Máximo Manso para presentarse al principio del relato

---

<sup>43</sup> "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...!" Es el primer verso del Soneto XI de Garcilaso de la Vega, uno de los más famosos, en el que se contraponen un pasado feliz y placentero a un presente amargo.



por medio de una descripción minuciosa y detallada de su físico. Afirma que es "de estatura mediana, fuerte, pero sin llegar a ser obeso; se ve obligado a usar vidrios debido a la miopía ingénita y al abuso de lecturas nocturnas, su cabello es oscuro, fuerte y abundante, pero no le gusta ser melenudo y se lo corta habitualmente a lo quinto; por otro lado, viste sin afectación huyendo tanto de la novedad llamativa como de las ridiculeces de lo anticuado" (*El amigo Manso*, 2001: 148).

Otros cuadros compuestos por Galdós son aquéllos que el lector puede percibir en relación con la crítica teatral llevada a cabo en la novela. El autor representa las escenas de una obra (de pésimo gusto estético) que los personajes visualizan y, dado que el teatro se divide en jornadas y éstas, a su vez, en escenas, la percepción de fragmentos de éstas es como visualizar composiciones pictóricas de carácter narrativo con gran movimiento y expresión, así que el lector ve lo mismo que los personajes, y adoptando el punto de vista de éstos<sup>44</sup>. De la escena que la familia visualiza se dice que "sale allí un templo con la ceremonia del casamiento de la Virgen, que es lo que hay que ver u oír. El sacerdote, envuelto en una sábana con tiras de papel dorado, tenía todo el empaque de un mozo de cuerda que acababa de llegar de la esquina próxima. Vimos a San José, representado por un comiquejo de estos que lucen en los sainetes y que allí era más ridículo por la enfática gravedad que quería dar al tipo incoloro y poco teatral del esposo de María; vimos a ésta, que era de una actriz de fisonomía graciosa, con más de maja que de señora, y que se esforzaba por poner cara de dulzona. Vestida impropriamente, no podía acomodar su desfigurado talle de modo que desapareciesen los indicios de su próxima maternidad" (*El amigo Manso*, 2001: 220).

En *La desheredada*, también se compone un cuadro con la figura de Mariano Pecado, en el ambiente del café del Sur. Así se percibe ya que el autor alude, de modo puntual, a la actitud y posición que reflejan melancolía. De él se dice que se le ve sólo con la blusa azul y el gorro de trabajo, con los codos sobre la mesa, el vaso de café delante, en la boca el puro y mirando las nubecillas de humo con expresión de somnolencia.

En el caso de don Bailón, en *Torquemada en la hoguera*, la descripción de la actitud y de la postura hace que se pueda percibir como un retrato, por la alusión a su carácter hercúleo y portentoso, que le asemeja al estilo de Miguel Ángel. En una de sus visitas a la casa de su amigo Torquemada, se dice del ex-clérigo que presenta una actitud muy diferente a la de su similar en la Capilla Sixtina; se encuentra "sentado, las manos sobre el puño del bastón, éste entre las piernas, las piernas dobladas con

---

<sup>44</sup> La crítica de arte es uno de los aspectos más interesantes de la obra de Galdós, ya ejercida de modo directo, o por medio de sus personajes. No obstante, a pesar de que critique ciertas modas en la pintura o en la decoración de las casas, la crítica más importante se encuentra referida a la literatura y, en concreto al teatro; un aspecto que destaca en *El amigo Manso* y en *El Doctor Centeno*, obra ésta en la que el protagonista fracasa en el empeño de estrenar su drama por culpa de los entresijos del mundo teatral.

igualdad, el sombrero caído para atrás, el cuerpo atlético desfigurado dentro del gabán de solapas aceitosas, los hombros y cuellos plagados de caspa. Y sin embargo de estas prosas, el muy arrastrado se parecía al Dante y ¡había sido sacerdote en Egipto! Cosas de la pícara humanidad.... (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1355).

La referencia visual de un solo personaje y su actitud en un momento dado, como captado al vuelo, es lo que propicia la percepción de la escena evocada como un cuadro, sobre todo cuando se presenta el personaje con un carácter estático, en actitud pensativa, y con una determinada postura. Con la figura de Amparo, en *Tormento*, el narrador lleva a cabo una composición retratística: "Quedóse Amparo sola, sentada en su sillón, apoyado el brazo en el velador y la mejilla en la palma de la mano. En esta postura dejaba ir el tiempo en lenta corrida, y la meditación era en ella como somnolencia" (*Tormento*, 2002: 84).

En *Tristana*, el autor presenta un retrato de la protagonista, a modo de estampa japonesa, muy en relación con el gusto por lo japonés (y por lo oriental en general) que invadió Europa a finales del siglo XIX. De la joven se dice que, en un momento dado, palidece, y su blancura de nácar toma azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbra el gabinete. Parece una muerte verdaderamente hermosa, destacada sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de aquellas de las cuales no se comprende su estabilidad, que parecen como cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube o a incomprensibles fajas decorativas.

En el siglo XX se pueden encontrar ejemplos de composiciones parecidas por medio de la descripción de la actitud y de la presencia de un personaje captado de un modo fugaz, como un instante de la vida cogido al vuelo. En el siguiente ejemplo de Carmen Martín Gaité se potencia la sensación de cuadro porque un personaje es visualizado a través de la vidriera de un café. Además recuerda a los cuadros impresionistas por la alusión a su figura desdibujada por la luminosidad; en concreto, recuerda al cuadro de Degas titulado *Los bebedores de ajenjo*, al tratarse de un personaje que se encuentra solo en un bar y por el carácter melancólico que se percibe de la escena; la sensación de visualidad, además, se ve reforzada por la alusión a colores: "El café Castilla estaba casi vacío. A través de la vidriera lateral se veía una sola mesa ocupada. Un hombre, de codos, miraba la calle, su taza vacía sobre el mármol, el puro apagado. Parecía más borroso bajo el cartel de toros pegado en el cristal, amarillo, rojo y blanco como una ventana de luz" (*Entre visillos*, 2001: 111).

Otras escenas se componen a modo de cuadros y, de hecho, (recordando casi a *Las Hilanderas* de Velázquez) no dejan de presentar un carácter dinámico y de mostrar acciones en transcurso de desarrollo. En *La ronda del Guinardó*, de Juan Marsé, así se visualiza un pasaje que adquiere un matiz costumbrista, como el famoso lienzo de

Velázquez, que no deja de ser una escena de carácter cotidiano: "En la galería trabajaban las huérfanas con pañuelos liados a la cabeza, chismorreando nimbadas de luz, muertas de la risa. Algunas, sentadas de cara a las rotas vidrieras, el cojín cilíndrico entre los muslos, hacían encaje de bolillos" (*La ronda del Guinardó*, 2000: 13).

En el siglo XX algunos autores también potenciarán los aspectos visuales en sus novelas mediante la composición de retratos por medio de la descripción de los personajes. En *El sueño de Venecia*, en el segundo capítulo, "El viaje de Lord Aston-Howard" la narradora describe una dama de gran belleza, que encanta al caballero inglés, y compone con ella un verdadero retrato al que logra conferir plasticidad visual por medio del empleo de adjetivos referidos a formas y colores con los que configura el rostro de la mujer. El caballero inglés reconoce en la belleza de una joven los mismos rasgos que viera en el enigmático cuadro que sirve de hilo conductor de toda la novela: "Eran los mismos ojos color de aguamarina del cuadro, los mismos cabellos pajizos enmarcando un óvalo dulce y rozando suavemente la seda de un vestido de color semejante al del retrato. Únicamente su rostro era más joven y su cutis más fresco, como si hubiese envejecido" (*El sueño de Venecia*, 1992: 94). Esta belleza, que se recrea en la mente del lector, recuerda al ideal de belleza que representa Garcilaso de la Vega en su poesía, así como al tipo femenino predilecto de Botticelli, superado por su excesivo carácter idealizante.

En algunas descripciones del siglo XX queda muy claro que la composición de un retrato no sólo se refiere a lo físico, sino que se intenta llegar a lo psicológico. Eso es lo que sucede con el retrato del rostro de María Iribarne, en *El túnel*, llevado a cabo desde el punto de vista de Juan Pablo Castell -protagonista y narrador- que afirma que "su rostro era hermoso pero tenía lago duro. El pelo era largo y castaño. Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; ni canas ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden espiritual; quizá la mirada, pero hasta qué punto se pude decir que la mirada de un ser humano es algo físico" (*El túnel*, 2008: 83-84).

En la narrativa actual los escritores harán descripciones de determinados personajes para ofrecer la visualización de un tipo popular, con lo que se consigue ofrecer imágenes de tipo costumbrista. En *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz-Mas, el narrador del segundo capítulo, se refiere a personajes populares, como majos y majas, con los cuales compone un retrato al referirse a su atuendo típico, de modo que todos visten a la manera popular, es decir, con "la redecilla de los madroños con la que se cubre el pelo la gente del pueblo, ellos con su calzón ajustado y su media no menos apretada y ellas -lo más turbador de todo- con esos prietos corpiños que más realzan

que disimulan las gracias de una buena moza del pueblo, mal cubiertas con la pañoleta" (*El sueño de Venecia*, 1992: 70). El viajero inglés distingue entre el aspecto y el carácter de las muchachas del pueblo, que se contraponen al de las señoras inglesas de alta alcurnia. Las jóvenes españolas son descritas como de cautivadores ojos negros, que muestran con sus miradas ardientes la sangre sarracena. Las damas de calidad, por su parte, se caracterizan por la afectación que intenta imitar, de modo falso, la naturalidad de las hijas del pueblo, compatible con el uso de afeites y el gusto recargado de la indumentaria. El viajero se lamenta de no encontrar la sobria elegancia de las mujeres inglesas, sin adornos, y, sobre todo, echa de menos la belleza que emana de la virtud y de los orígenes nobles; y es que por muy nobles que sean, esas virtudes no las encuentra en las mujeres españolas.

La misma autora, en su novela titulada *Una ciudad llamada Eugenio*, describe los tipos humanos para la representación del ambiente de la Universidad, no con referencias a obras de arte, sino a la publicidad. Mediante la descripción de los distintos tipos americanos se ironiza sobre la gente que busca crearse un estilo identificándose con estereotipos de los anuncios. La narradora representa, de modo pormenorizado, el ambiente de la gente del campus de la universidad y, por medio del modo de vestir de los estudiantes, que roza en lo ridículo, otorga una visión crítica y distancia del ambiente, que consigue sea visualizado de modo preciso. Los muchachos de Secundaria visten como los anuncios de los refrescos, es decir, con "amplias camisetas de un algodón excelente con serigrafías de los ídolos del deporte, pantalones deportivos largos o cortos y esas espantosas gorritas de béisbol" (*Una ciudad llamada Eugenio*, 1992: 29).

De la misma manera que Galdós llega a componer cuadros con los propios personajes mediante la descripción de individuos y de tipos humanos, junto con el ambiente que les rodea, Paloma Díaz- Mas llega a componer verdaderas fotografías. La narradora afirma que, en Oregón, cuando se encuentra con determinados hombres "llamando desde una cabina telefónica, indolentemente recostados en una máquina de Coca-Cola mientras consumen su bebida en un gran vaso de cartón, o repostando combustible de su Chevrolet en una gasolinera, la única reacción posible es buscar una máquina fotográfica y sacar una instantánea para el próximo volumen de *Un día en la vida de Estados Unidos* (*Una ciudad llamada Eugenio*, 1992: 30). De la misma manera en *El loco*, el narrador lleva a cabo un retrato rápido, pero eficaz, del tipo del mozo de bar del cual se dice que lleva chaquetilla blanca, arrugada, con manchas de vino en las bocamangas y el cabello negro y reluciente de brillantina y echado para atrás.

Por su parte, el protagonista de *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, compondrá un autorretrato, así el lector puede tener un dibujo mental bien definido de tan amargado personaje. Su aspecto físico llamativo será el que acompañe a sus acciones, por lo que así se configura una personalidad extraña acorde con el

comportamiento que manifiesta y que explica que se encuentre un tanto al margen de la sociedad. El propio protagonista afirma que su estilo y su aspecto no son nada heroicos, ni legendarios, en parte por su cojera, por sus botas de pocero, y en parte porque su traje de lino tiene manchas rojas, negras y amarillas y, en parte, porque acostumbra a competir sentado con una cacerola en la cabeza por si se cae en una mala postura.

### 1.5. El punto de vista en la visualización

La visualización de los personajes puede llegar a convertirse en un recurso narrativo de importancia, ya que el lector llega a ver a un personaje, no sólo como se lo ofrece el narrador, sino según el punto de vista de otro de los personajes, de tal manera que el lector participa del punto de vista de los entes de ficción. La visualización de los personajes atendiendo al punto de vista de otros puede obedecer a distintos conceptos. Unas veces, supone la manifestación de un desengaño, otras da noticia al lector de un fuerte impacto cuando hace mucho que un personaje no ve a otro y se le encuentra cambiado, desmejorado. También mediante la visualización de unos personajes por parte de otros se desvela cuál es el verdadero estado de ánimo de uno de ellos. En otras ocasiones supone el desvelamiento, por medio de la expresión de la mirada y de los rostros, de cuáles son las auténticas intenciones de un personaje, o lo que verdaderamente piensa. También es muy importante cuando un impacto visual viene dado porque alguien percibe la enorme belleza de una dama, lo que supone caer en un verdadero enamoramiento.

#### *El desengaño*

Atendiendo al primer concepto, el del desengaño, Rosalía, en *La de Bringas*, no ve igual a su amigo, Manuel Pez, cuando éste intenta evitar el tener que ayudarla y darla dinero, ya que toda su presunción se basa en falsas apariencias. El personaje es visto por la vanidosa Rosalía como modelo perfecto de insulsez, y así lo visualiza el lector que, como cómplice del personaje, pasa a compartir su mismo punto de vista. El parecido con el Santo Patriarca se le antoja a Rosalía más vivo que nunca, considera su belleza rubia como la más sosa perfección del mundo, y ya no le falta más que la vara de azucenas para poder figurar en la cartulina de los cromos que se venden por la calle, de modo que ahora ya no sólo no le admira, sino que le desprecia por completo.

#### *El impacto visual*

La visualización de un personaje de modo negativo en relación con su degradación, puede llegar a derivar en el Naturalismo, ya que se incide en los detalles más sórdidos e impactantes del personaje representado. La presentación de un ente de

ficción, en un momento puntual, pone de manifiesto el impacto negativo y desconsolador que produce en otro, con lo que el lector percibe el mismo choque visual. En *La desheredada*, Isidora queda muy impresionada cuando se reencuentra con su hermano, después de no haberle visto en mucho tiempo, realizando un trabajo penoso en la fábrica y no apto para su corta edad. La joven admira el desarrollo y la esbeltez de su cuerpo, pero se aflige al notar su cansancio y la fatiga de su respiración, el sudor de su rostro y la aspereza de sus manos.

Pero también, en otras ocasiones, se hace percibir al lector la figura respetable y noble de otro personaje. Cuando Isidora ve, por primera vez, a la que supone ser su abuela, el narrador describe cómo la percibe, es decir, como una dama de cabello blanco y aún hermosa, mujer que es imagen de la dignidad y de la nobleza. Tan turbada queda la impresionable aspirante a noble que no acierta ni a responder al afectuoso saludo de la señora. En esta entrevista decisiva es importante cómo ve la supuesta abuela a Isidora, ya que la noble anciana llega a la conclusión de que "si la apariencia, si el semblante son indicios de la condición moral de las personas, desde luego aseguro que al declararse usted mi nieta, no la ha movido ningún interés maligno. Usted es sincera y honrada,..." (*La desheredada*, 2007: 297).

La percepción que un personaje tiene de otro es fundamental para la trama, puesto que se verifica, o no, la anagnórisis, pero algunas veces supone engañarse a uno mismo. Eso es lo que sucede en *Fortunata y Jacinta*, donde esta última se obsesiona y se empecina en que el Pitúsín es el hijo de su marido por el extraordinario parecido que guarda con él. Esa falsa imagen que percibe se la contagia a su suegra que, en cuanto le ve por primera vez, se entusiasma porque reconoce en el rostro del niño que es el hijo de Juanito: "- Y por lo que se refiere a esa fantasma...-agregó la señora examinado más las facciones del chico-, bien se le conoce en este espejo que es guapa... Es una perfección este niño" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 409).

En *Tormento*, supone un gran impacto para Amparo el ver al que fue su amante, el cura Pedro Polo, después de pasado un tiempo. A través del punto de vista de la joven, el lector percibe al atormentado clérigo muy transformado, casi no le conoce en el primer golpe de vista, ya que se ha dejado la barba, espesa, fuerte y rizada y la vida del campo ha sido un rápido agente de salud en su ruda naturaleza. Su semblante rebosa vigor, mientras que su mirada tiene el brillo de los mejores tiempos.

En esta misma novela es fundamental cómo Teodoro Golfín ve a Marianela la primera vez que se la encuentra, porque es cuando se pone ante los ojos del lector la tierna mezquindad de su cuerpecillo. Cuando el médico enciende el fósforo y se lo acerca para ver la cara observa cómo sus negros ojuelos brillan como un punto rojizo, es como una niña porque su estatura es de las más pequeñas, pero también es una jovencuela

porque sus ojos no tienen el mirar característico de la infancia y su cara revela la madurez de un organismo en el que ha entrado, o debido de entrar, el juicio.

#### *Desvelamiento del estado de ánimo*

Para determinados personajes es fundamental la expresión que refleja el rostro de otros para poder conocer su estado de ánimo y saber qué sienten y piensan, por lo que escudriñan su rostro intentando adivinar sus sentimientos. Doña Claudia en *El Doctor Centeno*, está preocupada por Pedro Polo mientras que Abelarda, en *Miau*, (después de uno de los encuentros ridículos con su cuñado en los cuales parecen planear una supuesta fuga) cuando llega a su casa, llama presurosa a la puerta, deseando entrar antes que su padre pudiera sorprender la turbación de criminal que desencajaba su rostro. En otras ocasiones, la expresión del rostro es mucho más elocuente, el narrador informa sobre Villaamil que su cara toma expresión de ferocidad sanguínea en las ocasiones aflictivas y, aunque es incapaz de matar una mosca, cuando le amarga una pesadumbre parece tener entre los dientes carne humana.

En otros momentos Galdós plasma visualmente el estado de ánimo del personaje, por lo que el lector puede percibir la imagen del rostro de ellos ante determinadas situaciones y sus reacciones ante la evocación de determinados recuerdos. El narrador de *Miau* manifiesta, respecto a Ramón Villaamil, que se le humedecen los ojos cada vez que recuerda a su hija malograda en la flor de la edad, y el día de su temprana muerte envejeció de golpe hasta diez años.

La gran importancia de las miradas es que también se puede penetrar en los pensamientos sin necesidad de tener que recurrir a las palabras, de manera que un personaje puede llegar a averiguar los sentimientos de otro, como Manso, por medio de la expresión de Irene. Los efectos de la incidencia de la luz sirven para ocultar emociones y los verdaderos sentimientos que se reflejan en el rostro, que puede llegar a ser el delator de los pensamientos. Ese es el caso de Irene que, a lo largo de la novela, ha ofrecido al filósofo una imagen engañosa de sí misma, como el de una buena chica aplicada, que no es la que se corresponde con sus pretensiones de alcanzar una cómoda vida burguesa. De ella se dice que "había entornado las maderas del balcón para atenuar la viva claridad del día, y de esta manera su rostro estaba en sombra. Todos estos procedimientos denotaban su práctica en el arte del disimulo" (*El amigo Manso*, 2001: 371).

#### *El enamoramiento*

También se puede tener noticia del bello aspecto físico de un personaje al ser visualizado por otro en un primer impacto que produce una profunda impresión que deriva en el enamoramiento irremediable, o en la devoción. Así, en *El Doctor Centeno*, el narrador describe la impresión que causa en Celipín la visualización de la Tal, bellísima

mujer que es la causa de la perdición de su amo. Se trata de una dama vestida a la moda de Madrid, con afectada elegancia, de gentil presencia y de ojos garzos cuya mirada suponen un lenguaje no comprendido para aquel que no entienda de amor apasionado. En este mismo sentido, en *La desheredada* el narrador nos describe el bello rostro de Isidora visto por el embelesado estudiante Miquis, que está empezando a enamorarse de ella, y observa su belleza cuando realiza la actividad trivial de comer una naranja<sup>45</sup>. El simpático estudiante la contempla embelesado cuando "Sus labios se empapan del ácido de la fruta adquiriendo un color carmín intenso, sus dientecillos blancos, todos iguales y de finísimo esmalte, muerden los dulces cascos de la fruta como Eva lo hiciera con la manzana, ya que desde entonces no se ha variado en la forma de comer la fruta. Mientras la saborea se mueven los dos hoyuelos de su cara; la nariz es recta, mientras que los ojos claros, serenos y como velados son, según Miquis, de la misma sustancia con la que Dios ha creado el crepúsculo de la tarde" (*La desheredada*, 2007: 179). En esta descripción del bello rostro quedan implícitos los tópicos clásicos de la literatura universal a la hora de describir el rostro de la amada, según los cuales los labios se asimilan a rosas y los dientes a perlas; de hecho la descripción que se hace de la joven recuerda al Soneto LXXXII de Góngora que comienza "La dulce boca que a gustar convida..."<sup>46</sup>.

En *Marianela* la visualización que tiene Mariquilla de la bella Florentina pone de manifiesto la devoción que la niña siente por la belleza, en general, en sentido abstracto. Cuando conoce a la prima de Pablo se queda muda, petrificada, porque cree que ha visto a la mismísima Virgen María, símbolo de máxima belleza para la Nela<sup>47</sup>. La hermosa joven, con su cara y sus manos, reflejan toda la hermosura que existe en el cielo, y la niña considera que es como los ángeles, como si que acabara de bajar del cielo. La alusión implícita, y no de modo directo, a colores manifiesta de modo visual la reacción de los personajes y lo que su rostro evidencia. Galdós en vez aludir al rojo (o al tono colorado) recurre a la evocación de una flor cuyo color ha de recuperar el lector en su imaginario visual<sup>48</sup>: "La Nela se puso como amapola, y no supo responder nada. Durante

---

<sup>45</sup> Se puede decir que, de modo implícito, se alude a la iconografía del Antiguo Testamento pues se evocan imágenes de Eva comiendo la manzana. En este caso no se trata de la alusión a obras de arte concretas, pero sí de alusiones iconográficas implícitas.

<sup>46</sup> El famoso Soneto XXIII de Garcilaso que comienza "En tanto que de rosa y d'azucena..." presenta un conjunto de metáforas que darán lugar a imágenes lexicalizadas que correrán a lo largo y ancho de la poesía del Siglo de oro. De tal manera que la *vena del oro* es el cabello rubio o la *color de rosa y azucena* alude al rostro pálido y a las mejillas sonrosadas. El Soneto LXXXII de Góngora también participa de las convenciones de la poesía clásica, pero a las que imprime su arrolladora personalidad.

<sup>47</sup> "Continuaba dando a la hermosura cierta soberanía augusta; seguía llena de supersticiones y adorando a la Santísima Virgen como un compendio de todas las bellezas naturales, encarnando en esta persona la ley moral, y rematando su sistema con extrañas ideas respecto a la muerte y la vida futura" (*Marianela*, 2007: 169).

"Esta belleza era la Virgen María, adquisición hecha por ella en los dominios del evangelio, que tan imperfectamente poseía. La Virgen no habría sido para ella el ideal más querido, si a sus perfecciones morales no reuniera todas las hermosuras, guapezas y donaires del orden físico..." (*Marianela*, 2007: 168).

<sup>48</sup> El recurso de la mención de colores de modo implícito es normal en literatura, pues el famoso Soneto de Góngora que comienza "Mientras por competir con tu cabello..." se caracteriza por su colorido y



un breve instante de terror y ansiedad, creyó que el ciego la estaba mirando" (*Marianela*, 2007: 122). En la misma novela la manifestación del estado de ánimo y de los pensamientos se hace extensiva a los propios animales, con un carácter cómico, que lleva a la ridiculización de otro personaje que no cuenta con la simpatía del narrador. De tal manera que de Lilí, perrito de doña Sofía se dice: "A veces miraba a su ama, y con sus expresivos ojuelos negros parecía decirle: "Señora, por el amor de Dios, no sea usted tan tonta" Lilí miraba a su ama por encima del hombro de la Nela, y parecía decirle: "¡Ay, señora, pero qué boba es usted!" (*Marianela*, 2007:141).

En la novela del siglo XX podemos apreciar cómo este tipo de recursos visuales también son empleados con eficacia por parte de los narradores. En *Laura y Julio*, de Juan José Millás, la mirada del protagonista se cruza, en un momento dado, con la de su padre, que tenía las pupilas anormalmente dilatadas, comprobando que se trata de una expresión de afecto. La mirada es uno de los aspectos más importantes de las relaciones entre los personajes del novelista valenciano al delatar pensamientos y sentimientos de una manera mucho más clara que las propias palabras. En *El desorden de tu nombre* el narrador dice de Julio Orgaz que "él la tomó la cara entre las manos, contempló con intensidad su rostro y comprendió que aquella melena era el marco de referencia de su vida" (*El desorden de tu nombre*, 1994: 67). También, son igualmente reveladoras las sonrisas y las expresiones de otras partes del cuerpo que acompañan a la mirada, se trata de uno de los aspectos más conscientemente estudiados por parte del narrador valenciano que dota a los personajes de expresiones y de miradas intensas. Algunos personajes de Millás, como el detective de *La soledad era esto*, que sigue a la protagonista por toda la ciudad, tienen una gran capacidad para escudriñar en la mirada y adivinar el pensamiento. Desde el punto de vista visual, este aspecto tiene gran importancia para el lector que puede visualizar, por medio de la palabra, gestos y actitudes que entran en contradicción con lo expresado por el personaje. El detective de la novela, en uno de los informes que refiere a su cliente (la propia protagonista), afirma que vio en la mirada de Elena Rincón la turbiedad característica de quien se encuentra a punto de realizar un acto contrario a su conciencia. El detective aprecia cómo sus ojeras se han atenuado de manera notable, pero sus ojos poseen una movilidad de la que antes carecían.

Las miradas son importantes en las relaciones amorosas, como se en evidencia en *El túnel*, de Ernesto Sábato, ya que para Juan Pablo Castell mirar a María supone intentar

---

plasticidad, y es uno de los más sensuales de la literatura española, sin la alusión a colores de modo directo. Así, la mención de *oro bruñido al sol* evoca el amarillo, *lilio bello* representa el color blanco o morado, *clavel temprano*, hace alusión al rojo y con *crystal luciente* se evoca el blanco intenso. De la misma manera en el famoso Soneto XXIII de Garcilaso, que comienza "En tanto que de rosa y de azucena...", la rosa evoca el color rojo y la azucena el blanco. La apelación al imaginario visual y a la cultura general del lector cobran gran importancia.

penetrar en los sentimientos de su amada: "Mientras el fósforo se apagaba vi, sin embargo, cómo me miraba con ternura. Luego, ya en plena oscuridad, sentí que su mano acariciaba mi cabeza" (*El túnel*, 2008: 103). También, por medio de la visualización del pintor del rostro de María, el lector puede tener noticia de sus gestos más recientes: "Tuve una rara intuición: encendí rápidamente el fósforo. Tal como lo había intuido, el rostro de María sonreía. Es decir, ya no sonreía, pero había estado sonriendo un décimo de segundo antes" (*El túnel*, 2008: 104). El atormentado pintor intenta escudriñar en la mirada de su amante, María, si ella siente verdadero amor, con la que la retuerce los brazos para mirarla fijamente a los ojos y poder advertir algún indicio, algún destello de amor; pero él nunca se queda satisfecho, sino que duda de la lealtad del género humano y teme que su amante le pueda estar engañando, de la misma manera que lo está haciendo con su marido.

En la bella novela *La última niebla*, de María Luisa Bombal, la visualización súbita por parte de la mujer de un hombre verdaderamente atractivo es importante para la trama porque surge un enamoramiento, pero no real, sino que, seguramente, se trata de un proceso que tiene lugar en la mente de la protagonista: "Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven, unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueadas prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural. De él se desprende un vago pero envolvente calor" (*La última niebla*, 2010: 19). El protagonista de *El loco* –que cuenta por carta la historia de sus últimos años a su hermano Davicito– también queda prendado de la discreta belleza de una jovencita, Aurita, que no es una de esas muchachas a la que los hombres se vuelven a mirar, pero no le falta un atractivo, un no sé qué que le desarma desde el momento en que la conoce. El mismo enamoramiento padece el protagonista de *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, ante la contemplación de Madelén, la nueva profesora de francés del instituto. La visualización de la joven bajo el punto de vista del amargado profesor lleva a la descripción del rostro según el punto de vista del personaje. En este sentido, se dice que su pelo de color violín está peinado de una manera que la hace, si cabe, aún más atractiva. Pero cuando va a asesinarla, en un tremendo ataque de locura, sus ojos almendrados le miran y su boquita de piñón le dicen algo que ya no escucha, porque ya no hay lugar para las palabras.

En otras obras la significación de cómo se ven los personajes entre sí viene dada porque demuestra cómo la contemplación de la belleza de otra mujer lleva a la provocación de la envidia, sobre todo cuando una mujer madura contempla a otra joven. Así sucede cuando la narradora de *La amortajada*, de María Luisa Bombal, contempla la belleza de su nuera: "Veo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soportan unas piernas de garza. Veo tus trenzas retintas, tu tez pálida, tu altivo perfil. Y veo tus ojos. Tus ojos estrechos, de un verde sombrío igual a esas natas de musgo flotante,

estancadas en las superficies de las aguas forestales" (*La amortajada*, 2010: 149). No obstante, no siempre se despiertan sentimientos de envidia, sino también de admiración por reconocer la belleza de otra mujer, y así sucede en la novela lírica de la misma autora, *La última niebla*, donde la protagonista reconoce la gran belleza de Regina, que se suicidará por amor, algo que suscitará admiración: "Regina se ha quedado dormida sobre el diván. La miro. Sus rasgos parecen alisarse hacia las sienes el contorno de sus pómulos se ha suavizado y su piel luce aún más tersa. Me acerco. Ignoraba que los seres embellecieran cuando reposan extendidos. Regina no parece ahora una mujer, sino una niña, una niña muy dulce y muy indolente" (*La última niebla*, 2010:16).

Otro aspecto de gran importancia a tratar, cuando nos referimos al punto de vista en la visualización de los personajes, es como se ven éstos a sí mismos. Dentro de la dimensión narrativa son muy importantes el pensamiento y las vivencias de los protagonistas, ya sea mediante la voz narradora, o la de otros personajes. También cómo se ven los personajes a sí mismos es significativo, puesto que es un modo de perfilar su psicología y su carácter; no sólo por medio de sus acciones, sus palabras o su comportamiento. La declaración de cómo se ven determina, o no, su carácter narcisista, su escasa estima o el amor propio que influirá en su actitud.

Como sabemos, la tradición clásica tenía en Narciso uno de sus personajes principales. Una figura profundamente trágica, que muere ahogado al intentar besar su propia imagen en un estanque. Se trata de un relato mitológico que pone de manifiesto el poder de la imagen y la influencia que la capacidad de sugestión puede llegar a ejercer en el ser humano. Además, supone una profunda reflexión sobre la naturaleza del hombre y la aceptación de sí mismo a través de su propia visualización.

Mediante el recurso del espejo se puede producir un retrato instantáneo, de carácter inmediato y pasajero, válido sólo en el momento en el que el individuo se asoma a él, con lo que se opone al retrato pictórico, en cuanto que en este último la figura queda apresada para siempre. La imagen del espejo supone una revelación que gira en torno a un objeto externo que es el yo reflejado. Se produce una concienciación de la realidad con rasgos de anagnórisis, es decir, de reconocimiento de uno mismo, donde se toma conciencia de los rasgos que se desconocían o que eran asimilados como propios (Martínez Carazo, 2004: 262-263).

En este sentido, son antagónicos el modo de verse a sí mismas de Isidora Rufete y Abelarda Villaamil. La una, con un temperamento completamente narcisista y egocéntrico, la otra, con escasa estima y amor propio, lo que demuestra la gran diferencia entre ambos caracteres. Ambas declaran cómo se ven en sus pensamientos, a modo de monólogo interior, pues la manifestación de cómo un personaje se considera a sí mismo es algo íntimo y personal. En una de sus muchas noches de insomnio, Isidora se recrea en la conciencia de su propia belleza, porque se considera verdaderamente

guapa<sup>49</sup>: "¡Qué hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo dicen y es verdad...¡Dios de mi vida, las dos!" (*La desheredada*, 2007: 253). Este carácter narcisista de la protagonista no tendría mayores consecuencias si no fuera porque repercute en su actitud ante la vida, ya que se refuerza aún más en su idea de ser noble y en querer llevar la vida de lujo que se corresponda con su belleza. Esta conciencia de su hermosura, incluso cuando su situación personal ha tocado fondo, es lo que le llevará a la perdición última y al segundo y definitivo suicidio moral, hasta llegar a dedicarse a la prostitución (llevándola al definitivo desorden en su vida) y terminar por denigrarse una vez que están sepultadas, para siempre, sus esperanzas de pertenecer a la nobleza: "Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho y valdré mucho más" (*La desheredada*, 2007: 494).

En las obras de Galdós el narcisismo de algunos personajes guarda relación con el tratamiento artístico de los mismos, ya que en su afán por observarse en los espejos, o en las lunas de los escaparates, se compone un autorretrato improvisado con el que se crea una pintura imaginaria y espontánea. Isidora Rufete y su tío don José de Relimpio se caracterizan por recrearse en su propia imagen<sup>50</sup>. Al final de la novela, cuando Isidora ya está más derrotada que nunca, se mira largo rato en un espejo para verse no sólo el rostro, sino también el cuerpo, para lo cual toma las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones. Por otro lado, algo que enfurece vivamente a doña Laura, esposa de don José de Relimpio, es que a pesar de ser tan viejo, tenga tanta afición a mirarse en el espejo, porque en su cuarto se pasa las horas muertas mirándose y no entra en pieza alguna de la casa en la que haya un espejillo sin que se eche una mirada para observar su empaque, atusarse el bigote o poner mano en sus ya contados cabellos.

En *Fortunata y Jacinta*, la primera, por su parte, cuando se mira en el espejo, también se admira de su propia belleza que va en aumento día a día, una belleza que se está perdiendo Juanito Santa Cruz al haberla abandonado, de tal manera que la joven piensa "¡Si me viera ahora...!" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 104).

En el caso Refugio Emperador, en *Tormento*, el orgullo de su físico le lleva al cultivo de su persona y se encuentra en relación con su carácter descarado y despreocupado ya que aprovechará los encantos de su cuerpo para servir de modelo a

---

<sup>49</sup> Una de las características que distinguen a este personaje es la capacidad para evocar en su mente hechos pasados y futuros anticipándose a los acontecimientos y visualizando su posible vida cuando sea noble. Todas estas imágenes que Isidora reproduce en su mente en largas noches de insomnio serán estudiadas en el apartado dedicado a las imágenes mentales, que no son perceptibles por los cinco sentidos.

<sup>50</sup> Es interesante rastrear las escenas pictóricas donde el retrato de un personaje ante el espejo supone la inmersión en su mundo interior. Velázquez con la *Venus del espejo* consigue señalar la aceptación y complacencia de un personaje consigo mismo. El personaje de la diosa sonríe en el retrato borroso del espejo que Cupido sostiene. El pintor presenta a través de la imagen reflejada la recreación en uno mismo y la vanagloria que también se puede encontrar en Helen Chadwick en el cuadro *Vanity* donde una mujer se acerca al espejo para besar su propio rostro reflejado.

pintores. El narrador omnisciente afirma que la joven tiene el culto de su persona, el orgullo de ponerse bien, de ser vista y admirada. El ejemplo de la hija de Ramón Villaamil es completamente distinto al de los anteriores. Abelarda, a la que el narrador denomina, de modo irónico, *la insignificante* a lo largo del relato, es consciente de estar siendo objeto de escarnio por parte de los vecinos con el apodo de "miau", al igual que su madre y su tía. Conocedora de la caricatura de la que está siendo víctima su rostro por parte de la gente declara, a modo de monólogo interior, que admite su insulsez y la poca gracia de su físico. La joven se reconoce insignificante, tanto de cara como de cuerpo, y que es imposible que su físico luzca porque siempre va mal arreglada, con vestidos aprovechados y recompuestos mil veces, además admite que es muy ignorante. Incluso llega a verse a sí misma, a modo de caricatura, como una calabaza con boca, ojos y manos, por lo que tal es el desprecio de su imagen que ella misma llega a la cosificación de su propio cuerpo.

La escasa consideración del físico propio también lleva emparejada, en ocasiones, la excesiva alabanza de otras bellezas ajenas, como le sucede a la Nela, que ve en Florentina la máxima expresión de la belleza. Sólo una persona en este mundo la quiere porque no la ve, y ella teme que cuando Pablo la contemple, por primera vez, la deje de amar. Cuando se mira en el agua de un estanque siente que su corazón se oprime: "Nada...-murmuró-, tan feíta como siempre. La misma figura de niña con alma y años de mujer" (*Marianela*, 2007: 172). Lo más importante de sus reflexiones sobre su propia imagen es que lleva a componer un retrato de su propio rostro, con todas sus imperfecciones que ella reconoce y que la están acomplejando "...este cuerpo chico, esta figurilla de pájaro, esta tez pecosa, esta boca sin gracia, esta nariz picuda, este pelo descolorido, esta persona mía que no sirve sino para que todo el mundo le dé con el pie?" (*Marianela*, 2007: 169).

El aspecto visual de los personajes ante los espejos a veces conduce a pasajes cómicos y muy divertidos, como le sucede a Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, cuando, después de pasar por el trance de tener que pedir dinero prestado a su enemiga Refugio, al llegar a casa va corriendo a mirarse al espejo porque cree que le han salido canas del disgusto, pero el narrador, que se muestra muy confidente con el lector, le dice que no se preocupe porque no le han salido y, de haberlas tenido, ya buscaría ella el remedio para taparlas.

En la obra de Millás, debido a la importancia que adquieren los personajes, y su psicología, también destaca cómo se ven, porque pone en evidencia la consideración y la estima que siente, o no, hacia su propia persona. En su narrativa se alude a personajes que se miran en el espejo y que reciben su imagen en un golpe de vista, lo que lleva a una valoración claramente negativa. En *El desorden de tu nombre* el narrador dice que Julio camina hacia el cuarto de baño, donde el espejo le devuelve un rostro envejecido y,

al borde del lavabo, sufrió un golpe de tos que le deja en un situación decididamente humillante ante su reflejo. En esta misma novela el narrador compone un retrato con la imagen de Laura ante el espejo. De ella explica que se cepilló los dientes y que, tras ordenarse la melena, volvió a mirarse valorando los hombros, el rectángulo del escote y el pequeño volumen de sus pechos bajo la tela del flexible camisón: el examen general le resulta satisfactorio. En este tipo de pasajes son importantes las referencias a determinadas partes del cuerpo, al atuendo y al modo de presentarse un personaje en sociedad. En *La soledad era esto*, se dice de Elena Rincón, que frente a la barra de un bar se encontró con su imagen en el espejo, que le indicó que había salido de casa sin retocarse la cara y con la melena sin peinar; ello, junto el hecho de llevar una pierna sin depilar y el no haberse duchado, configura una imagen de su cuerpo bastante sucio, pero esos detalles todo el mundo los ignora en la cafetería, ya que ella va bien vestida y nadie puede sospechar el estado de sus condiciones higiénicas; sea trata tan sólo de un secreto entre ella y el cómplice espejo.

En el caso del protagonista de *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, la visualización de su propia imagen en los escaparates lleva a componer un autorretrato del personaje muy cómico y un tanto grotesco, que explica que sea un marginado de la sociedad. Cuando se contempla de cuerpo entero se puede ver que no es ni alto, ni bajo, un poco cargado de hombros, patizambo y de complejión física mediocre; lo peor de su figura son sus gruesas gafas que empequeñecen sus bizcos ojos.

El mismo autor, en *Quemar las naves*, compone un retrato con la imagen de Parténope ante el espejo del cuarto de baño de la oficina que hace que se refleje con una nitidez tan cruda, que parece de cuadro tenebrista. Esta imagen insiste en que la mujer toma conciencia del paso del tiempo. Las canas ya asoman bajo el tinte, las patas de gallo, la papada incipiente. Ella es conciente de los estragos que el paso del tiempo está dejando en su físico, pero el espejo del baño es de una sinceridad tan brutal que hasta acongoja.

Para la protagonista de *La última niebla*, de María Luis Bombal, la visualización de su imagen en el espejo también supone algo lamentable para ella, pues toma conciencia de cómo el paso del tiempo está dejando huella en su cuerpo, junto con el sentimiento frustrante de no haber encontrado el amor junto a su marido, aunque sí lo haya hallado en su mente, en su mundo de ilusiones: "Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que sólo me afluían, antes, al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. Pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y que importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez..." (*La última niebla*, 2010: 23). No obstante, años atrás la contemplación de su imagen en el espejo suponía un

gesto de coquetería, de recrearse en su propia belleza, sobre todo la de su pelo el cual supone, en sí mismo, todo un símbolo del paso de la libertad al sometimiento de las imposiciones de la vida de casada: "Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y apegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. Mi peinado se me antojaba, entonces, un casco guerrero que, estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina" (*La última niebla*, 2010: 13). La contemplación de su propia imagen por parte de la protagonista no se encuentra sólo en relación con la conciencia de paso del tiempo, sino también está impregnada de esa melancolía que reina en su vida, porque no es feliz en su matrimonio: "El marido tendido en el diván. Ella sentada frente al espejo, absorta en la contemplación de su propia imagen y llevándose cuidadosamente a ratos la mano a la mejilla, como para alisar una arruga imaginaria. Ella cepillando su espesa cabellera castaña, sacudiéndola como una bandera, perfumándola" (*La última niebla*, 2010: 115).

En *Crónica de una muerte anunciada* el reconocimiento de uno mismo puede llegar a provocar una gran angustia y sentimiento de ansiedad, ya que es como verse duplicado, tener la sensación de estar fuera de su propio ser, por lo que se entronca con un tema muy tratado en la literatura, como es el del doble. El narrador, y cronista de la historia, afirma que a Santiago Nasar, en la casa de Alejandrina Cervantes, le divertía cambiar los vestidos entre las chicas con lo que éstas acababan llorando debido a que se reconocían fuera de sí.

Por lo que hemos podido estudiar hasta este momento se puede comprobar que los personajes suponen un componente fundamental dentro de los aspectos visuales tratados por Galdós. La definición del físico del personaje sobrepasa mucho más allá de lo meramente visual, ya que el físico es la antesala del aspecto moral. Los personajes pueden ser descritos de modo minucioso, recurriendo al texto descriptivo que no supone una rémora para la acción, sino que es una parte fundamental ya que ese dibujo mental del personaje es el que ha de permanecer a lo largo de la novela. Las descripciones pueden ser llevadas a cabo desde el punto de vista del narrador, que sería el procedimiento más habitual sobre todo cuando se da la omnisciencia por parte del narrador. Otro recurso más innovador es llevar a cabo la descripción por medio de otro personaje, lo que supone que el lector ha de adoptar el punto de vista de uno de los entes de ficción, por lo tanto se trata de una percepción que nos hace adoptar la subjetividad de ese personaje, pero que involucra al receptor en la narración. Otra posibilidad es que la presentación del físico del personaje se lleve a cabo desde el punto de vista del mismo, que se contempla en las lunas de los espejos, entonces esa percepción es mucho más subjetiva, mucho más parcial y nos hace colocarlos por

completo al lado de la captación del personaje de ficción que, en muchas ocasiones, no valoran lo suficiente su propio físico o lo tienen en una excesiva consideración.

Cuando no se hace uso del texto descriptivo, también se puede recurrir a la mención de obras de arte, relacionar a los personajes con santos de la iconografía religiosa, con personajes de la historia, o, incluso a estilos literarios, lo que supone una definición mucho más imprecisa. El recurrir a este método supone una manera de delinear el aspecto del personaje mediante elementos culturales y presenta la ventaja de que se ofrece un perfil nítido y bien definido con mayor economía de medios lingüísticos. El físico de los personajes puede ser relacionado con obras concretas o con la obra general de un reconocido pintor, en cualquier caso siempre supone un modo positivo de presentar a personajes que se caracterizan por su belleza. Cuando se recurre a la iconografía religiosa suele ser para representar el sufrimiento de un personaje, por lo que guarda gran relación con la trama, por eso a los cesantes se les relaciona con San Bartolomé y a las mujeres muy entristecidas con María Magdalena. Si el autor se refiere a personajes de la historia, éste puede tener una consideración positiva o negativa para el imaginario colectivo. De cualquier modo, queda claro cómo el bagaje cultural de occidente ofrece infinitas posibilidades a la hora de la creación literaria. El hecho de manifestar lo que un personaje ve sobre otro puede servir como recurso para reflejar los movimientos y acciones del otro personaje; de tal manera que el lector percibe por medio de los ojos de un personaje acciones en movimiento. Se pretende no sólo hacer visualizar al lector el aspecto de sus personajes, sino que supone un modo de prefigurar su personalidad, su modo de ser, su actitud ante la vida, en definitiva.



## *IV. La caricatura*

### 1. Aspectos visuales negativos de los personajes

En ese afán de la novela realista por representar la realidad, y los personajes, en todas sus dimensiones, adquiere importancia el diseño del perfil de los mismos tanto en sus rasgos más positivos, como en los más negativos. Una de las máximas metas de la literatura realista es definir a los personajes en su totalidad ya que ellos son la novela en sí misma y, aunque se describan con pormenor y atención al detalle determinados ambientes, éstos están puestos al servicio de las peripecias que padecen los personajes en la novela, porque son el eje del devenir de la historia. El ser humano queda representado en todas sus dimensiones, tanto en lo físico, como en lo moral, ya que la descripción del aspecto externo es un modo de anunciar el modo de ser y la moralidad.

Ya hemos visto que la representación de los personajes de un modo positivo se puede llevar a cabo mediante el recurso de la descripción y de la comparación con obras de arte conocidas universalmente. Sin lugar a dudas, se trata de una manera muy bonita de referirse a los personajes ya que no puede haber mejor modo, ni más hermoso, de aludir a ellos que por medio de la comparación con obras artísticas. De la misma manera a como hemos visto en el capítulo anterior, para la representación negativa existen, igualmente, dos vías. Una vuelve a ser la descripción, y la otra se encuentra más cercana a lo artístico, pues se trata de la caricatura. El objetivo de Galdós con determinadas descripciones negativas es la de crear una clara sensación de repulsión del lector hacia un personaje, y para ello destaca los aspectos físicos más desagradables. Cuando se pretende representar a un personaje para destacar los aspectos más negativos, se puede recurrir a la descripción en la que predominen adjetivos con matiz despectivo, o recurrir a la caricatura, mediante la exageración de determinados aspectos, con lo que se potencia, aún más si cabe, lo visual. De tal manera que un rostro se convierte en tomate, un medallón grande en medio plato, una nariz fea en trompeta, una nodriza en vaca. Así la realidad queda transformada de una manera que no distorsiona el efecto que la novela de esta época pretende, ya que se hacen resaltar, y ver más claros, determinados aspectos físicos. Pasemos a analizar, primeramente, el procedimiento normal, que es el de la descripción, y a continuación, el de la caricatura.

## 2. La descripción

Determinadas descripciones, en la literatura, han incidido en la fealdad, y de ahí en los rasgos más negativos a nivel moral. Recordemos el famoso retrato del Dómine Cabra en la novela *El Buscón*. En la literatura romántica, en concreto en Hoffmann, encontramos ejemplos de descripciones que potencian los aspectos más repulsivos del odioso Coppelius, en *El hombre de la arena*. En otra gran obra de la literatura universal, como es *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyden*, el horrendo físico de Mr. Hyden mueve al odio y provoca asco en todo aquel que lo ve.

En las novelas de Galdós las descripciones que presentan un marcado carácter negativo cumplen una función muy clara dentro de la novela. Presentan la intencionalidad de predisponer al lector de una manera negativa hacia un determinado personaje, ya que el abominable físico es el prelude de la caracterización moral, de unas costumbres, de un modo de ser, de una actitud con las que el autor no está en absoluto de acuerdo, por lo que pretende ridiculizarlas y que el lector comparta su mismo punto de vista. Con las caracterizaciones negativas, Galdós también pretende predisponer a los lectores, de un modo negativo hacia un determinado sector social, una profesión o una actividad económica que es considerada como especialmente denigratoria, o de carácter precario. Es el ejemplo de las mujeres que ejercen de nodrizas, quienes tenían muy mala consideración en la época, a pesar de ser muy demandadas por las familias ricas. Son representadas físicamente de una manera vejatoria, pues la actitud del propio narrador antes estos personajes no es imparcial, ni desinteresada, sino que, por medio de ellos, se pretende criticar modos de comportamiento, vicios y costumbres, aunque en Galdós siempre se encuentre latente ese respeto y comprensión por el ser humano, que tanto le caracteriza, y que supone una herencia de Cervantes.

Ciertas descripciones en las que se destacan los aspectos más grotescos y desagradables de la fisonomía del personaje, aprovechan para definir su moralidad negativa y mezquina y rozan la caricatura. No obstante, aún no se llega a ella, pues ésta supone una exageración que denigra el físico y supone la antesala de la definición del carácter moral del personaje. En este caso se trata de descripciones con carácter valorativo que no se limitan a perfilar un físico, sino también la moralidad, con lo que ya se podría hablar de retrato<sup>51</sup>. El narrador de *Torquemada en la hoguera* dice de don Francisco que tiene "la perilla más blanca que negra y el bigote más negro que

---

<sup>51</sup> En el caso de Marcelina Polo, en *El doctor Centeno*, el narrador no sólo se refiere a su físico desagradable, sin demorarse en detalles descriptivos, sino que de la referencia física pasa de inmediato a referirse a la moralidad y costumbres del personaje.

*blanco*, y ambos adornos son tan recortaditos que parecen más bien pegados que nacidos allí. En su cara se pinta la confusión extraña entre lo militar y lo eclesiástico, *el color es bilioso* y los *ojos negros* y *algo soñadores*, el gesto y los modales expresan tanto afeminación como hipocresía, *la calva* la tiene más *despoblada* que limpia y todo en él es craso, resbaladizo y repulsivo y siempre se muestra muy pronto a dar la sudadísima mano en cuanto se le saluda" (*Torquemada en la hoguera*, 1975:1341-1342). La descripción se convierte en la prefiguración del desarrollo del carácter psicológico del personaje a lo largo de la novela, con lo que Galdós lo que pretende es predisponer al lector de un modo hostil ante el ente de ficción, que se encuentra dotado de características negativas, como se podrá comprobar a lo largo del relato. Esta repulsión que inspira queda claramente puesta de manifiesto en *Torquemada en la Cruz*, novela en la que su cuñada siente una verdadera repulsión hacia el avaro ya que tiene un aspecto, unos modales y unos hábitos que producen repulsión: "Estaba el hombre, con tanta bebida y la alegría que por todo el cuerpo le retozaba, muy descompuesto, el rostro como untado de craso bermellón, los ojos llameantes, los pelos erizados, y echando de la boca un vaho de vinazo que tiraba para atrás" (*Torquemada en la Cruz*, 1975: 1444).

En otras ocasiones la descripción negativa viene dada por la comparación de determinadas partes del cuerpo con animales u objetos, incidiendo, sino tanto en actitudes, en gestos o expresiones y formas del rostro. En *Torquemada en la hoguera*, la tía Roma es definida como una vieja sumamente vieja y fea, de tal manera que su cara parece un puñado de telarañas revueltas con cenizas, su nariz de corcho no tiene forma, la boca es redonda y sin dientes, más arriba lucen los ojos de pescado dentro de un cerco de pimentón húmedo. Lo demás de su persona desaparece bajo un revoltijo de trapos y dentro de una falda aún hay restos del traje de doña Silvia, difunta mujer de *Torquemada*. Esta descripción negativa es acentuada en la segunda parte de la serie, en *Torquemada en la Cruz*, donde se afirma de la vieja que lleva una falda llena de lamparones, arrastrando las chancletas, las greñas sin peinar y con una facha general muy asquerosa, como de criada de mesón.

El principal objetivo de la descripción negativa es el de poner de manifiesto la fealdad de determinados personajes por pertenecer a los bajos fondos de la sociedad, consiguiendo una denigración en relación con un ambiente determinado, que nos acerca al Naturalismo, aunque con este término no se pueda calificar a ninguna de las novelas galdosianas de una manera total y decidida, ni siquiera narraciones que, en algún momento han sido adscritas por la crítica a tal corriente, como *La desheredada* o *El doctor Centeno*. En el caso del protagonista de esta última novela se cae en el Naturalismo al describir el estado en el que la enfermedad está dejando al dramaturgo en ciernes. En esta novela la madre y la hermana de Pedro Polo, reciben

una representación muy negativa ya que siempre regañan a Felipe, aunque no haga casi nada, y se nos habla del desmedido carácter egoísta al hacer que Pedro Polo tuviera que seguir la profesión de cura, sin verdadera vocación, para poder sacarlas de la miseria. En este sentido, el narrador dice del físico de Marcelina Polo que era en toda la amplitud de la palabra una mujer fea, su cara se sale, incluso, de los términos de la estética, por lo que debería tener prohibido mostrarse en público, de hecho, ella así lo reconoce, por lo que en toda la casa no hay espejos que reproduzcan su físico.

De igual manera, las hermanas Porreño en *La Fontana de Oro*, también son descritas acentuando los aspectos de una fisonomía desagradable con lo que se llega a una descripción despiadada. De Salomé, una de las hermanas, se dice que es alta y flaca como un espectro; sus cejas arqueadas y grandes se dilatan y contraen como si fueran dos culebras, la nariz es afilada y tan flaca que los espejuelos se le resbalan por no tener cosa blanda a la que agarrarse. Su efigie es adornada en el labio superior por unos bellos negros que conforman un bigotillo barbiponiente con el cual forman simetría dos o tres pelos agarrados a la barba.

Como hemos señalado, Galdós en las descripciones se centra en la apariencia puramente física, pero siempre para traslucir el aspecto moral, la personalidad y el modo de comportamiento, como es el caso del novio de Abelarda, en *Miau*, al cual describe en lo físico, pero trasluce su carácter moral como un joven soso, apocado y sin apenas espíritu. Se deja traslucir la manera de ser insulsa, tímida y hasta estúpida, pero el narrador nunca manifiesta la fiereza a la que se llegará en las descripciones despiadadas de algunos autores de la literatura del XX. El joven es retratado como un buen muchacho, pero raquítrico y linfático, con ribetes de escritor, orejas grandes, lentes sin cordón, demasiada rodillera en los pantalones en contra de la poca "sal que tiene en la mollera".

Dado que se trata de un tipo de descripciones en las que se pretende potenciar los aspectos más negativos de los personajes, debido a su fealdad, o su vejez, no es de extrañar que los modificadores del nombre presenten un marcado carácter negativo para acentuar ciertas cualidades. Así sucede con determinados adjetivos que ayudan a representar el rostro de Encarnación Guillén, en *La desheredada*, a la que el narrador califica abiertamente y, sin rodeos, de *vieja*. La señora es definida como "una vieja acartonada, pero tiesa y ágil, de buena sangre y de portentosa salud, por lo que conserva casi toda la dentadura, su nariz es pequeña, redonda, arrugada y dura como una nuececita y no para ni un instante de tanto que se mueven los músculos de su cara pergaminosa. Sus ojos han sido grandes y hermosos en otro tiempo, pero todavía conservan un chispazo azul, su frente se encuentra surcada por finísimas rayas curvas que se pueden estirar o contraer según van saliendo las frases de su boca, se

guarnece de guedejas blancas con cuyos reducidos materiales se entreteje un gracioso peinado de esterilla" (*La desheredada*, 2007: 153).

En relación con la palpitante cuestión de si existe, o no, Naturalismo en España, hay fragmentos descriptivos de personajes con un carácter muy negativo que adquieren connotaciones naturalistas porque inciden en aspectos sórdidos y desagradables. Estos pasajes pueden llegar a demostrar que, si no existe un Naturalismo en sentido estricto sí podemos hablar, al menos, de fragmentos naturalistas. Así aspectos sórdidos que llegan a lo desagradable y que muestran la denigración, no sólo física, sino también moral en la que ha caído un personaje. De la misma manera que en el apartado anterior veíamos cómo, mediante el recurso de la descripción, el lector visualizaba unos personajes según el punto de vista de otros, en ocasiones esa percepción es hondamente negativa dado el aspecto dejado, demacrado y echado a perder del personaje. Es lo que sucede a Isidora Rufete, en más de una ocasión, con su hermano, Mariano Pecado, que a veces se presenta ante ella casi a modo de delincuente, y otras, muestra su alarmante estado de degeneración. La vida que lleva el díscolo joven le conduce a la degeneración física y moral, por lo que la descripción negativa viene dada porque penetra de lleno en los aspectos que causan impresión, no sólo por el desmejorado aspecto físico, sino por la actitud que roza un cierto atraso mental.

En *El doctor Centeno* vuelven a aparecer rasgos naturalistas cuando se describe el lamentable aspecto físico de Alejandro Miquis, cuando ya le falta poco para morir debido a su larga y penosa enfermedad, en la que los períodos de optimismo y de proyectos son seguidos por otros de violentos ataques de tos. La demacración del dramaturgo llega a ser espantosa, su cuello se convierte en un haz de cuerdas revestidas de verdosa cera, los huesos salen con deforme y repulsivo aspecto, y sus mejillas se tiñen del color de las rosas marchitas.

Si bien, en las descripciones negativas del novelista canario no importa tanto la representación en sí, sino poner de manifiesto el efecto de asco y de repugnancia que unos personajes producen en otros. El progreso consiste en que se empieza por sentir repulsión en el aspecto físico y se acaba extendiendo a todos los aspectos que tengan que ver con esa persona, de tal manera que uno ya no puede ni acercarse a ella, ni tocar lo que haya tocado. En la literatura fantástica este aspecto es sumamente importante para destacar el miedo, asco o pavor que pueden llegar a producir personajes malvados y terribles, como el malvado Coppelius en *El hombre de la arena*. Cuando se trata de la referencia a criadas, la descripción de los aspectos negativos no se ceba tan solo en lo físico, sino también en actitudes, modales, o modo de comportamiento que delatan falta de educación. La criada de Isidora Rufete, en *La desheredada*, es una alcarreña de buena voluntad, pero que todo lo hace al revés,

tiene un aliento insoportable y unas greñas mal peinadas. Isidora siente tal repulsión hacia ella que, cuando la tiene cerca, se estremece de horror y no la puede ni mirar, ni tocar.

Algunas de estas descripciones negativas rozan la animalización, y se encuentran muy cerca de la caricatura. Ese es el recurso empleado para representar a criadas y amas de cría, como la del sobrinito de Máximo Manso, en *El amigo Manso*, de la que se dice que su modo de hablar, y de actuar, es propio de los animales. Se trata de un ama rolliza y montaraz, muy grande y de color atezada, con ojos grandes y terroríficos que se expresa con un ladrido que parece entre vascuence y castellano. En esta novela se hace patente el desprecio que el autor siente por estas mujeres, quizá por considerarlas mercaderes de la maternidad y creer que no quieren a sus propios hijos, mientras que se dedican amamantar a los hijos de los ricos. En ellas la fealdad física está relacionada con su negativo espíritu moral ya que son consideradas como astutas, codiciosas y malas. No cabe duda de que se trata de un tipo de mujer sumamente despreciable para Galdós, (un aspecto insólito de nuestro novelista que en sus novelas demuestra amar al ser humano) por lo que ejerce una crítica a estos tipos humanos y a la profesión que ejercen. Entre este clase de mujeres lo que domina es la fealdad sombreada de una expresión de astucia. Físicamente las nodrizas poseen pescuezos regordetes con sartas de coral, pendientes de filigrana, refajos de paño negro redondo y huecos, inflados como si ocultaran un bombo de lotería.

Las descripciones negativas de Galdós también pretenden poner de manifiesto el aspecto que tiene actualmente un personaje en contraposición a otros años mejores de su vida. Los personajes revelan con su presencia el nuevo estado económico, porque las apariencias dicen mucho de su modo de vida y de la situación de degeneración en el que se ven en la actualidad. Aunque doña Cándida, en la misma novela, ha sido muy hermosa en su juventud, la vejez le ha redimido del cuidado de su figura y ha colgado los pinceles, ya no se arregla con esmero, su traje y peinado demuestran abandono, el corte del vestido es de moda, pero las telas, ajadas y sucias, declaran haber sufrido múltiples cambios; y es que la detestable cínife prefiere harapos de apariencia elegante a una falda nueva de percal, o a un modesto mantón de lana. También mueve a compasión, y no a desprecio, el estado físico de un personaje que revela falta de nutrición. El aspecto de la joven Irene conmueve al filósofo por la palidez de su bello rostro y la mirada errática y ansiosa que revelan desnutrición, además de que su actitud, entre cohibida y pudorosa, denota el disgusto por las patéticas comisiones que la hace llevar a cabo su tía Cándida.

En otras novelas, como *Fortunata y Jacinta*, también aparecen descripciones muy negativas cuando se refiere a personajes marginales, de la sociedad, como los mendigos o ciegos. De modo que un pordiosero que pide en El Retiro causa una gran

conmoción en Moreno-Isla, de hecho se le aparecerá por la noche en su mente, como una alucinación, según veremos en el capítulo correspondiente. Se trata de un hombre que va cubierto de andrajos, que anda con un pie y una muleta, mientras que la otra pierna es repugnante con el muslo hinchado, cubierto de costras, el pie colgado seco y sanguinolento, de tal modo que para el mendigo su pierna se ha convertido en su modo de vivir, su oficio, porque es con lo que conmueve a la compasión. De la misma manera que para otros mendigos su música supone su medio de vida, por lo que otra pobre ciega también produce una gran repugnancia, a la vez que compasión. Una ciega causa horror, a pesar de su bellísimo canto, cuando Moreno se acerca a la Plaza Mayor para acudir a una tienda puede ver a una mendiga que "Era horriblemente fea, andrajosa, fétida, y al cantar parecía que se le salían del casco los ojos cuajados y reventones, como los de un pez muerto. Tenía la cara llena de cicatrices de viruelas. Sólo dos cosas bonitas había en ella: los dientes, que eran blanquísimos, y la voz pujante, argentina, con vibraciones de sentimiento y un dejo triste que llenaba el alma de punzones de nostalgia" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 361). Queda claro cómo con estos pasajes Galdós incide en los aspectos más desagradables de la realidad, por lo que se puede afirmar que en su más importante novela aparecen pasajes que son decididamente naturalistas, aunque la novela como tal no se pueda adscribir a esta tendencia, pero determinados fragmentos sí que lo son como se pone en evidencia, de modo claro, en el capítulo titulado "Una visita al cuarto estado" por medio del personaje de Jacinta que queda muy impresionada con las desagradables estampas que observa en ese ambiente de miseria y de degradación. El narrador afirma que junto a la bella dama pasan figuras andrajosas, ciegos que van dando palos en el suelo, lisiados con montera de palo, pantalón de soldado y caras horribles, por lo que Jacinta se aprieta contra la pared para dejar paso. También encuentra mujeres con pañuelo a la cabeza y mantón pardo, tapándose la boca con la mano envuelto en uno de los pliegues del mantón.

La descripción de un personaje, o de varios, de los que se pone de manifiesto sus aspectos más feos y desagradables, sirve para establecer un contraste con otros familiares que no se parecen nada entre sí. Nuevamente el narrador se recrea en la descripción del rostro en todos sus detalles con el objetivo de plasmar de modo minucioso la realidad y hacerla, así, más aprehensible y palpable. En *Fortunata y Jacinta*, el narrador describe a los tres hermanos Rubín, quienes presentan en común el padecer horribles dolores de jaqueca. Juan Pablo es definido como guapo, simpático, de buena estatura y de inteligencia flexible. Nicolás es desgarrado, vulgar, con la cara agujereada, a causa de la viruela, y tan peludo que hasta los mechones se le salen de la orejas. Maximiliano, por su parte, es el raquítico, de naturaleza linfática y carente de toda gracia.

En las descripciones de carácter negativo se resalta aún más el efecto visual, a la vez que cómico, que se pretende conseguir, por medio de la alusión a comparaciones que ayuden a conferir el aspecto físico que se quiere potenciar con la presencia también de oraciones consecutivas (del tipo *tan...que*) en relación a cómo son las partes del cuerpo, debido a la fealdad de la persona. Por ello, los adjetivos que aparecen en el siguiente fragmento presentan un carácter claramente negativo que acentúan la deformidad del personaje:

Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, la cabeza chata, el pelo lacio y ralo. Cuando estaban juntos él y su hermano Nicolás, a cualquiera que les viese se le ocurriría proponer al segundo que otorgase al primero los pelos que le sobraban. Nicolás se había llevado todo el pelo de la familia, y por esta usurpación pilosa, la cabeza de Maximiliano anunciaba que tendría calva antes de los treinta años. Su piel era lustrosa, fina, cutis de niño con transparencias de mujer desmedrada y clorótica. Tenía el hueso de la nariz hundido y chafado como si fuera sustancia blanda y hubiese recibido un golpe, resultando de esto no sólo la fealdad sino obstrucciones de respiración nasal, que eran sin duda la causa de que tuviera siempre la boca abierta. Su dentadura había salido con tanta desigualdad que cada pieza estaba, como si dijéramos, donde le daba la gana (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 456).

En alguna ocasión no se trata tanto de destacar tan sólo la descripción negativa del físico de un personaje, sino que el narrador habla de cómo se muestra una persona en la actualidad en un estado de decadencia física, en contraposición a los años de juventud ya pasada. En este caso cobra importancia la visualización de las actitudes, acciones y nuevos modos de comportamiento, de actuar y de presentarse ante los demás. Es el caso de Francisco Bringas, en *Tormento*, del que se lleva a cabo la descripción cuando ya es viejo, con lo que se presenta cómo lo ve en la actualidad el narrador como testigo y vecino que conoce al personaje, lo que acentúa la sensación de Realismo y de veracidad de lo relatado. Del buen Thiers, el narrador dice que los que le conocieron y trataron en el momento en el que se desarrolla la novela apenas le recuerdan cuando en la actualidad se le encuentran en la calle cogido del brazo de un criado, arrastrando los pies, hecho una curva, con media cara dentro de la bufanda, además de tembloroso, baboso, torpe de palabra y de andadura. De un modo parecido se presenta la fisonomía de don Lope (don Juan e irresistible calavera en sus mejores tiempos), en *Tristana*, contraponiendo su aspecto actual al de sus tiempos de juventud.

En *Torquemada en la hoguera*, Valentín también muestra en su cuerpecito los estragos que está haciendo la enfermedad en él y que está llevando a su padre a la desesperación y a la hipocresía. Asimismo, en *Tristana*, la descripción de tipos populares, o de un grupo marginal, cae en el Naturalismo al resaltar los aspectos más sórdidos y denigrantes de la gente. El narrador afirma que contrastan las caras



picarescas de los mudos con las caras aburridas y muertas de los ciegos, picoteados de viruelas, vacíos los ojos y cerrados entre cerdosas pestañas, o abiertos, pero insensibles a la luz.

En otras ocasiones los rasgos naturalistas vienen dados porque el personaje pertenece a los más bajos fondos de la sociedad donde, además, la violencia es habitual. Se pone de manifiesto cómo el físico concuerda con una determinada clase social y un ambiente. Así sucede con el rostro de la sanguijuelera, tía de Isidora Rufete, cuyo físico, modo de ser y el ambiente en el que se desenvuelve no tienen nada que ver con la alta esfera social a la que su sobrina espera elevarse pronto. En un fragmento de la novela se pone de manifiesto, no sólo la fealdad del rostro, sino que los modales y actitudes revelan su educación poco fina y elegante, y delatan, que si de verdad Isidora es noble, está claro que ellas dos no pueden ser parientes. Cuando su sobrina le comunica que, en realidad, ella pertenece a la nobleza “estalla como un petardo reventando de risa, apretándose la cintura y mostrando sus dos filas de dientes semisanos. Se desbarata riendo y después la acomete una tos de hilaridad que le hace suspender el diálogo por más de un cuarto de hora” (*La desheredada*, 2007: 162). En la descripción del aspecto físico se roza en el Naturalismo, incluso en la caricatura, ya que ciertas partes de su cuerpo son identificadas con momias, esqueletos o palillos:

Sus ojos habían sido grandes y hermosos y que todavía conservan un chispazo azul, su frente, que se encuentra surcada de finísimas curvas que se estiran o se contraen según las palabras van saliendo de su boca, se encuentra guarnecida de guedejas blancas con cuyos reducidos materiales se entreteje el más gracioso peinado de esterilla que hayan llevado momias en el mundo, recogido a tirones y rematado en un ovillo que pretende ser llamado moño. Los brazos son dos palillos mal forrados con pellejo sobrante y no cesan de moverse amenazando tocar un redoble sobre la cara del oyente, presenta dos manos de esqueleto con las falanges tan ágiles que parecen sueltas y no paran en su fantástico girar alrededor de la frase a modo de comentario gráfico de sus desordenados pensamientos (*La desheredada*, 2007:153).

Encontramos un pasaje decididamente naturalista en *El amigo Manso*, cuando el filósofo ha de buscar, de manera desesperada, una nueva nodriza para alimentar a su hambriento sobrineto. Se trata de un texto en el que se recrean, sin piedad, los aspectos más sórdidos y denigrantes de la realidad. Las nodrizas son consideradas como un antipático ganado que inspira una enorme repulsión. No sólo la imagen general, sino la descripción particular, cae de lleno en el Naturalismo por la presencia de rasgos que aluden al mundo animal y por defectos físicos sumamente desagradables. La nodriza que se lleva Manso para casa es definida como una hermosa fiera vestida de paño pardo rodeada de un fajo verdinegro que la asemeja a una peonza que da vueltas. Lo más desagradable es que parte de una oreja se la comió un cerdo cuando era niña, lo que evidencia que se ha criado como los animales.

Se degenera en la animalización cuando se alude a gestos, a actitudes propias de los animales, algo que es muy característico de los personajes de *Miau*, como veremos enseguida, pero en este caso se llega a lo más grotesco, porque se muestra una imagen en la que la nodriza es llevada como un auténtico animal. La mujer, más que hablar, parece que grazna cosas y es llevada por Manso como si fuera un aldeano que tira del ronzal para llevarse el animal que ha comprado en la feria.

Uno de los aspectos estudiados en el capítulo anterior hacía referencia a cómo son vistos los personajes según el punto de vista de otros. La misma cuestión puede ser estudiada aquí en cuanto que también así se visualizan los aspectos negativos. Así ocurre con la visualización de Manso de su peor enemiga. Cuando se refiere a doña Cándida, dado el desprecio que siente por ella, la descripción de los efectos de luces y sombras sobre su rostro incide sobre los rasgos negativos del personaje. La mujer usa un tupido velo azul que ofrece todos los tonos cambiantes del iris por los efectos de los corpúsculos del polvo que se habían agarrado a su urdimbre. En la sombra, parece una sombra de telarañas, como si la cabeza de la señora hubiera estado expuesta al abandono y a la soledad propia de un desván. La descripción negativa llega a la caricatura – en concreto a la animalización – en cuanto que ciertas partes de su cuerpo son relacionadas con animales. Se dice que sus manos llevan guantes de color ceniza, que a Manso le parecen más bien un par de garras cuando vueltas hacia él muestran descosidas las puntas de la cabritilla y dejan ver los agudos dedos.

También el lector, adoptando el punto de vista del personaje, percibe la misma sensación que el protagonista ante la visualización de una determinada persona que, por su gesto o fisionomía, denota una cierta actitud moral negativa. En este aspecto se confiesa diestro Máximo Manso, que, en ocasiones, desconfía de la gente y emite juicios según la percepción que tenga, a primera vista, de algunos individuos; entonces ese es el punto de vista que también adopta el lector que percibe los distintos matices del rostro humano. Pero el perspicaz filósofo afirma que todo su arte de leer en las fisionomías no es bastante para descifrar el jeroglífico moral que se traza en el rostro de doña Cándida a base de cruzamiento de arrugas, fruncimiento de músculos, así como pucherito de labios.

La sensación de desconfianza puede venir justificada por una detallada descripción física que supone un dibujo nítido y perfilado. El lector, que percibe el mismo rostro que el protagonista, adopta su punto de vista y esa sensación de desprecio o de recelo. Manso no sólo desconfía de un hombre al que acaba de conocer –del cual considera que a su lado nada bueno puede suceder– sino que ve en él los atributos más negativos y desagradables, porque es muy obeso, con cara de mujer gorda y va peinado con dos cuernecitos muy monos, el bigote es pequeño y de moco retorcido, y con dos chapitas en los carrillos que parecen hechas con colorete.

La visualización negativa o ridícula de algunos personajes por parte de los niños puede llevar a derivar en imágenes mentales de carácter alucinatorio, pero llenas de gracia y de ironía. Luisito Cadalso, en *Miau*, llega a ver a su abuelo y a sus tías como verdaderos gatos de pie, vestidos, hablando y comportándose como personas; de tal manera que se representa una imagen grotesca, rara, y muy divertida.

Otro aspecto que estudiábamos en el capítulo anterior, y que debemos considerar en éste, es cómo se ven los personajes a sí mismos. En este sentido, es importante la imagen que Abelarda posee de sí misma y el propio personaje muestra al lector su físico, soso y de poca valía. La valoración negativa de sí misma es expuesta a modo de monólogo interior, una técnica importante de la literatura realista, ya que el autor omnisciente muestra todos los entresijos de la personalidad del ente de ficción y sus más recónditos pensamientos. La joven reconoce que su hermana Luisa valía mucho más que ella, considera que tiene un rostro feo, insípido, que es sosa, que no tiene gracia y no es de extrañar que la gente la llamen a ella y, a sus familiares, las *miaus* y que Víctor Cadalso no se fije en ella, además sus ojos no expresan nada si no es tristeza, pero lo peor es "esa boca de esquina que tenemos las tres...Sí, pero la de mamá es la más característica. La mía, tal cual, y cuando me río, no resulta maleja" (*Miau*, 2002: 220).

Otros personajes se ven así mismos de una manera más positiva y son narcisistas, como es el caso de Refugio Emperador, en *Tormento*, pero Galdós muestra su distanciamiento irónico al hacer percibir al lector determinados defectos que derivan en comicidad, como que le faltan dientes. No obstante, se dice de ella que tiene el culto de su persona, de ponerse bien, de ir tan arreglada que de gusto verla, de ser vista y admirada.

En la narrativa española del siglo XX también se recurrirá a destacar los aspectos más feos y desagradables de determinados personajes, y se empleará la descripción que exagera o resalta los rasgos más negativos, pero sin tener por qué llevar implícita una desautorización moral. En el capítulo titulado "El indio" de *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz-Mas (donde la autora recrea de modo deliberado el estilo de escritura de Galdós) se resaltan determinados aspectos de la figura del mulato que decora la tienda de chocolates del matrimonio protagonista. La narradora afirma que se trata de un terrible mulato de corpachón musculoso e imponente, que se encuentra asentado sobre unas piernas recias como columnas derechas, sus labios son bombos pintados de purpurina y suponen un marco idóneo para unos dientes de marfil de feroz expresión, acentuada por una narizota que es atravesada por un anillo de oro. La cabeza va tocada por un penacho de plumas blancas, que justifica el apodo

de "el indio" con el que es conocido este terrible mulato que decora el escaparate de la tienda.

De la misma manera en *Una ciudad llamada Eugenio*, de Paloma Díaz-Mas, la narradora incide en los aspectos más negativos de un mendigo que aparece en una lavandería de la ciudad de Oregón. Se trata de un individuo que también provoca repulsión, no sólo por su desagradable aspecto, sino también por su olor. El indigente tiene la cara curtida de un campesino castellano y el pelo castaño, pero rubio por las puntas, quemado por el sol. Las manos llevan una pátina oscura que es una mezcla de curtido y mugre; lo peor es que despiden un olor insoportable a sudor y a ropa sucia.

La caricatura de los personajes de una gran novela del siglo XX, *La Colmena*, de Cela, también se encuentra relacionada con el modo de vestir desastrado y mal cuidado. A la representación de Pepe, uno de los personajes de la gran colmena que es Madrid, ayudan la presencia de sufijos en nombres y adjetivos, con los que se llega a ofrecer una imagen lamentable. De él se dice que es un hombre desmedrado, paliducho, enclenque, con lentes de pobre alambre, lleva la americana caída, el pantalón desflecado y se cubre con un flexible gris oscuro con la cinta llena de grasa; toda la imagen general denota tristeza, pobreza, dejadez.

Otros narradores del siglo XX también prestarán gran atención a este recurso. Alejandro Cuevas representa a los personajes perfilados de un modo marcadamente negativo, dada la escasa confianza que muestra en el ser humano, incluso casi nunca se dan en su narrativa descripciones positivas, ni tan siquiera neutrales. La caricatura de los personajes en el narrador vallisoletano supone toda una representación de la inmundicia del ser humano. Al igual que Galdós, no escatima detalles a la hora de definir sus rasgos físicos y su modo de vestir para ofrecer una imagen visual detallada y concreta. La descripción del siguiente personaje, de *Comida para perros*, podría recordar otras de Galdós por la atención al detalle:

Fedro es un *individuo entenco*, de *rostro chupado* y malicioso, con los *cabellos ralos finísimos y rubios*, casi transparentes engominados y repeinados hacia atrás, y los *ojos sumidos* en el fondo de las cuencas, como peces al acecho de peces más pequeños. Siempre viste un frac impecablemente limpio y sin una sola arruga, al que a veces incorpora también un sombrero de copa (de los que usan los magos para desaparecer los conejos) y un bastón con empuñadura de marfil. A pesar de su constitución esquelética, gasta todo su tiempo y todas sus energías en bailar claqué sobre un maletín de estructura reforzada que coloca encima de su cama (*Comida para perros*, 1998: 27).

Las representaciones negativas del autor vallisoletano pueden llegar a ser, incluso, mucho más despiadadas aún que en la novela realista. Debido a la concepción negativa que Alejandro Cuevas tiene del ser humano, también destaca sin compasión determinados aspectos de algunos personajes con el objetivo de denigrarles. Esa exageración de rasgos desagradables lleva implícita el deseo de destacar la

abominable personalidad. En *Comida para perros*, en el caso de la representación de los locos del manicomio, se encuentran descripciones despiadadas que caen de lleno en el naturalismo -entendiendo ahora este término en un sentido amplio, y ya no estricto- que inciden en los aspectos físicos más negativos del personaje. Camila, una de las jóvenes internas, y buena amiga del protagonista, es definida como una mujer joven, de aspecto demacrado, sobre el que cae una melena negra partida en crenchas asimétricas; la joven padece anorexia mental y trata de convencer a los auxiliares que toma todas sus comidas. Por otro lado, resulta escalofriante verla deambular por los pasillos de un modo fantasmal y silencioso, maquillada grotescamente y ataviada con túnicas grises y vaporosas que apestan a naftalina procedentes del expolio de algún museo.

Las descripciones negativas de los personajes, al igual que sucedía en las novelas de Galdós, persiguen fines humorísticos, aunque en las obras del escritor vallisoletano siempre se deriva en el humor ácido y en lo escatológico. En la misma novela se habla de una joven que pretendió al protagonista años atrás, llevaba un herraje que hacía que al hablar saltasen perdigones de salivita que se estampaban contra los cristales de sus gafas. Lo peor es que, años después, cuando dejó de ser niña, y ya no llevaba ortodoncia, un incendio casero la desfiguró la cara, con lo que hoy en día es un monstruito de dientes perfectos.

La caracterización de un personaje de un modo marcadamente negativo supone la prefiguración de ese carácter sórdido que se pondrá de manifiesto a lo largo del relato. Ese es el caso del Robinet, de *El loco*, de Miguel Delibes, personaje que obsesionará al protagonista a lo largo de la novela, hasta que se descubra que fue él el verdadero asesino de su padre. Desde la primera vez que este personaje es visto por el protagonista le impresiona profundamente. La caracterización viene dada por su aspecto físico, además de por su actitud, ya que realiza aspavientos y movimientos muy exagerados. El malévolo Robinet es visto como un hombre de aspecto corpulento que produce la sensación de algo pesado y hasta mal trabajado. El hombre va embutido en un abrigo negro que le ajusta las formas del cuerpo como una salchicha, el abrigo le queda corto y por debajo asoman unos pantalones con unas bolsas enormes en las rodillas. Cuando habla manosea alocadamente y con impaciencia, da la impresión de un hombre pesado de movimientos embarazosos, como los de un elefante.

En la novela corta *El tesoro* el narrador se sirve de las descripciones de una parte del cuerpo, de los ojos, para diferenciar los dos tipos de personajes que polarizan la novela: los arqueólogos, a los que se les atribuye rasgos positivos, y los aldeanos, de carácter agresivo. De esta manera los ojos de Jero son azules, tristes, soñadores y melancólicos, mientras que los de Paco, el subdirector, son diminutos,

inexpresivos, miopes, hundidos y achinados. Frente a la mirada de los arqueólogos, se encuentra la de los aldeanos, representantes de la ignorancia en la novela. Ellos observan con ojos torpes y codiciosos y las miradas son resabiadas, inamistosas y amenazadoras. Por otra parte, la mano blanca de Pablo contrasta con la mano grande, pesada del campesino don Lino, que también es calvo, carriredondo, de sonrisa corta, cuitada y, además, lleva un sucio tabardo gris, chaqueta de pana y gorra de visera (Rodríguez Pequeño, 2010: 124).

Aunque en su narrativa Delibes también se muestra profundamente comprensivo con el ser humano, algunas descripciones demuestran una actitud despiadada que no se advierte ni en las peores descripciones de Galdós, siempre en el fondo compasivo, con la excepción de las nodrizas. En estas novelas la descripción moral y física del personaje va indisolublemente unidos. El desprecio del narrador hacia su propio ente de ficción queda claro por lo que dice de su modo de comportamiento y por los adjetivos despectivos que aplica a su rostro, que queda perfilado en la imaginación del lector de un modo implacable. De la Guindilla Mayor, en *El camino*, de Delibes, el narrador afirma que se tiene muy bien ganado su apodo por su carita redonda y coloradita, y por su carácter picante y agrio como el aguardiente. Además, por añadidura, es una cotilla, y a las cotillas no les viene mal todo lo que les pueda caer encima. En el siguiente fragmento se puede apreciar cómo el narrador no duda en recurrir a la animalización para llevar a cabo la denigración del personaje, (en este caso refiriéndose a una cucaña), dejándole por debajo del propio animal, ya que el primero ni siquiera es capaz de conseguir un premio, como sí hace el animal real:

La Guindilla mayor, no obstante, el tono rojizo de su piel, era alta y seca como una cucaña, aunque ni siquiera tenía como ésta, un premio en la punta. Total, que la Guindilla no tenía nada aparte unas narices muy desarrolladas, un afán inmoderado de meterse en vidas ajenas y un vario y siempre renovado repertorio de escrúpulos de conciencia (*El Camino*, 2003: 42).

En otras novelas también llegará a adquirir gran importancia el hecho de cómo se ven unos personajes a los otros, pero para captar una sensación negativa. En *El túnel*, Juan Pablo Castell, nada más conocer en la estancia a Hunter y a Mimí Allende, capta en ellos su supuesto carácter maligno. El narrador dice del hombre que es alto, moreno, flaco, de mirada escurridiza, y en seguida piensa: "Este hombre es un abúlico y un hipócrita" (*El túnel*, 2008: 124); de la mujer afirma que le recibe con una sonrisa irónica, es flaca, fuma con boquilla larguísima, tiene acento parisiense, es miope y malvada.

### 3. La caricatura

La caricatura es el otro procedimiento para representar a un personaje desde un punto de vista más negativo. Este recurso ha sido empleado en la literatura, pero en Galdós alcanza una gran maestría porque al exagerar los rasgos se acentúa aún más el efecto de realidad. Antes de estudiar cómo Galdós se vale de la caricatura hay que hacer una serie de consideraciones generales sobre esta original y especial manifestación artística.

La palabra *caricatura* proviene del italiano *caricare* que significa exagerar o cargar, y remite al retrato que exagera la apariencia física de una persona con el objetivo de crear un parecido identificable y humorístico. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua española aparece definida como una figura ridícula con la que se deforman las facciones y el aspecto de alguna persona. Esta definición no se ajusta al alcance y delimitación del concepto al considerar a la caricatura como una "deformación ridícula", que solamente se aplica a personas. El diccionario sólo considera caricatura a la representación gráfica deforme de una persona, dejando de lado la caricatura político-social tan importante en el siglo XIX, que utilizará este recurso como propaganda de ideas propias y de crítica, e incluyendo cualquier tipo de deformación que se introduzca en una figura humana, aunque responda a un estudio o boceto realizado por un pintor, con el fin de analizar las posibilidades de una línea de mancha de color, como lo han venido realizando pintores de todos los tiempos.

Esta definición no ha variado mucho desde la primera vez que se incluyó en este diccionario: "Figura ridícula en la que se abultan o recargan y pintan como deformes y desproporcionadas las facciones de algunas personas". Esta es la definición es la que se mantiene hasta la actualidad, haciendo partícipe de esta idea a otros diccionarios que la han repetido con más o menos variantes, sin cambiar o matizar el sentido. Las definiciones que daban los contemporáneos no diferían el concepto de "cosa" como objeto de caricatura que enriquece la definición, ampliando las posibilidades del concepto al liberarlo de su adscripción humana. Veamos otras definiciones: el Diccionario nacional de la lengua española de Ramón Joaquín Rodríguez de 1845 la define como: "Pintura o dibujo en el que bajo formas alegóricas y burlescas se representa a alguna persona o hecho que se trata de ridiculizar" y el diccionario de Gaspar Roig, de 1853, define el término como: "Pintura o dibujo que bajo formas alegóricas y burlescas, se representa a alguna persona o hecho que se trata de ridiculizar".

Estos diccionarios mejoran la definición de la academia al introducir el término "hecho", palabra que abre las posibilidades a que lo caricaturesco pueda ser algo más que una persona ridiculizada, teniendo en cuenta que las acciones, comentarios u

objetos son susceptibles de engrosar el término definido. No obstante, todas estas definiciones se circunscriben a una serie de características comunes que restringen la definición del término: a) Se circunscriben a personas, b) la intencionalidad grotesca o ridícula como finalidad, c) La deformación, exageración o desproporción como medio para llegar a tal fin.

Con respecto al primer punto hay que decir que la palabra *caricatura* recuerda a un retrato. Por lo que respecta al segundo apartado, la intencionalidad ridícula y grotesca se da en la mayoría de los casos, pero no es definitorio de lo que se ha venido en llamar lenguaje caricaturesco, o de cualquiera de los subgéneros de la caricatura. Este subgénero se ha servido de un lenguaje específico y autónomo que ha sido gestado y codificado desde el nacimiento de la prensa separándose de la caricatura personal.

En cuanto a la tercera característica, la exageración y deformación como medio no es un rasgo definitorio por sí sólo, ya que no todo lo exagerado o deformado puede ser denominado caricatura.

De lo que no cabe duda es que la técnica se basa en recoger los rasgos más marcados de una persona y exagerarlos, con el fin de causar comicidad o para representar un defecto moral por medio de la exageración de los rasgos. Incluso se trata de un arte que con muy pocas palabras permite hacer comentarios políticos de carácter humorístico y son, en sí mismos, verdaderos y auténticos chistes visuales. Existen caricaturas de muy diversa índole y estilo, y casi todos los diarios suelen incluir una o más caricaturas en su sección de opinión, aunque también pueden aparecer en revistas de cómic o historietas.

Una vez aclarados todos estos puntos podríamos acercarnos a las características de la caricatura y examinar sus cualidades para así poder averiguar la esencia y definitorio de lo caricaturesco.

La caricatura es una reducción desde el momento en el que a través de muy pocos trazos se logra captar la esencia del representado. La reducción es, asimismo, un juego, porque se ridiculiza el comportamiento de un hombre. Esta característica podría no llegar a producirse y ése sería el caso de lo que se ha dado en llamar el lenguaje caricaturesco, ya que en la caricatura política se puede llegar a caricaturizar una situación determinada a través de un texto que acompaña a la imagen, de tal forma que el dibujo se contextualiza de una forma determinada, convirtiéndolo en crítico sin tener, por ello, que deformar su apariencia.

También puede utilizarse como un recurso agresivo que vale contra personas u objetos respetables, a los que degrada. Esta apreciación se ajusta a la realidad en el momento en el que toda caricatura y todo subgénero de ésta tiene siempre como fin la crítica de algo, acompañada de un planteamiento degradante. Un rasgo muy



acentuado es cuando la caricatura crítica se convierte en un acusador de una actitud moral. La degradación se convierte en el principio básico de la caricatura extrayendo del conjunto del objeto un rasgo aislado que resulta cómico, pero que, anteriormente, pasaba inadvertido. Este planteamiento es básico para la caricatura romántica del siglo XIX que utiliza la crítica agresiva como recurso político de una realidad que se intenta cambiar. No obstante, hay que matizar que, aunque la caricatura usa del recurso agresivo, este elemento no es determinante. Como vamos a ver, Galdós, por medio de la caricatura, no sólo denigra un físico, sino modos de comportamiento, hábitos y actitudes.

La caricatura como exageración se da en el momento en el que el caricaturista toma uno de los rasgos del caricaturizado, que suele ser el más significativo y definidor, para exagerarlo y convertirlo en un elemento diferenciador del personaje. Pero además, la caricatura lleva consigo la representación de una idea por encima de una representación real. Se trata de algo que, ante todo, se quiere comunicar desde una perspectiva abstracta, ya que se trata de comunicar un concepto.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que la caricatura es siempre un retrato, en la medida que ha de ser reconocible e identificable, por mucha exageración o desproporción que exista. De ahí que tenga que centrarse en lo característico de lo que se quiera representar leyendo más allá de un mero retrato físico para poder llegar a un retrato psicológico.

La caricatura es una síntesis visual más determinante que la propia exageración, que consiste en la plasmación sobre el papel de una idea con los mínimos trazos. Además, en la caricatura existe fantasía desde el momento en el que el artista deforma la realidad. Y si la caricatura exagera, deforma, o señala determinados rasgos, en pintura siempre lo hace por medio de la línea, que es el elemento sintetizador por excelencia. La línea y la psicología son los elementos característicos y esenciales de la caricatura. Incluso se ha llegado a afirmar que ni siquiera tiene cabida la línea neutra ya que se ha de configurar de tal manera que tan solo una línea de más o de menos cambie toda la expresión del conjunto.

El caricaturista juega con la fisonomía humana y la traspone a un lenguaje determinado. Este juego con el signo gráfico se convierte en un símbolo o ideograma, estableciendo un juego funcional ya que reemplaza al objeto caricaturizado.

Gavarni comparaba la caricatura con el juego de los niños, aportando a la caricatura el rasgo de ingenuidad. Esta idea no se puede utilizar de forma absoluta en tanto que la simplificación es ante todo intelectual, pero sí que se puede señalar como una de las características en el aspecto formal. La caricatura usa de unas reglas fijas por las cuales un objeto es reconocible creando un código convencional que no nace

de una imitación de la realidad, todo lo más de una similitud con ésta, considerándose así como un código o lenguaje fisonómico.

En cuanto a la caricatura como contenido, toda caricatura, en pintura, representa algo reproducido mediante una serie de signos reconocibles que hacen que su comunicado sea entendido por receptores de amplias capas de la sociedad. No obstante, en ocasiones es necesaria la presencia de un texto que proporcione un mensaje, y se debe debiéndose a tres motivos: 1) como parte fundamental, pues explica la imagen, 2) como parte única de la comicidad, convirtiéndose entonces la imagen en un chiste ilustrado, y 3) como complemento de la imagen, emitiendo un juicio sobre la que ella se complementa.

El término *caricatura* hace pensar en lo cómico, pero cuando se trata de la caricatura política no tiene por qué crear comicidad. Motivo por el cual Gombrich utilizó el término de grabado simbólico para hacer referencia a este tipo de producción gráfica.

Cabe destacar que cuando contemplamos una caricatura no sólo reconocemos al personaje que está representado, sino que también a la persona que la realizó, ya que en cada representación existe un estilo personal del caricaturista, pasando a ser no sólo una representación psicológica del caricaturizado, sino una representación psicológica de cómo el caricaturista ve al caricaturizado.

Asimismo, hemos de tener en cuenta la caricatura como versión humorística de un personaje, puesto que muy frecuentemente otros autores hacen hincapié en el humor como elemento esencial de la caricatura.

Por lo señalado hasta ahora podríamos concluir que se puede definir la caricatura de la siguiente manera: una imagen unida al grabado o a cualquier otro tipo de reproducción masiva, que consiste en una reducción o síntesis visual por medio de líneas de la persona u objeto que se representa, en donde la idea de agresividad, degradación, exageración, juego de fantasía o vertiente humorística están patente, en mayor o menor medida, con el fin de crear un código por el que se pueda representar una opinión, una crítica o un contenido que se quiere dar a conocer en relación a una persona, una idea o una situación determinada. La caricatura se ciñe a lo personal y busca la comicidad de un individuo, las actitudes y su psicología; la parodia encierra la sátira intencionada y cruel y la fantasía hace alusión a imágenes exclusivamente cómicas.

Dado que la caricatura lleva una carga mayor de lo que pueda parecer, históricamente ha existido un desdén generalizado hacia la imagen humorística en la prensa o en la ilustración. Los historiadores de los diferentes estilos han marginado este campo ya que no se ha considerado dentro de las "Artes mayores", olvidando que, como clase de imágenes, no se encuentran encajadas en el contexto histórico

definido de los retratos oficiales. Fruto de este desdén, ha sido igualmente el vacío bibliográfico existente sobre la caricatura. Baudelaire fue quien empezó a tomar en serio el tema al considerar que no hay nada que pueda hacer el hombre que sea completamente frívolo, y que este tipo de obras contienen un elemento de misterio, duradero y eterno que despierta la atracción de los artistas. No obstante, no será hasta la década de los sesenta y los ochenta del siglo XX cuando empiecen a surgir verdaderos trabajos que tratan sobre este tema de un modo científico.

En cuanto a los orígenes de la caricatura hay que señalar que las imágenes que critican y ridiculizan las costumbres sociales y los acontecimientos políticos de cada momento tienen una larga tradición en el arte occidental y se pueden rastrear desde la antigüedad clásica – se encuentran en las pinturas de Pompeya - y a lo largo de la Edad Media- en los márgenes de manuscritos iluminados.

Desde el Renacimiento estas denuncias de los abusos de los poderosos y de los vicios humanos encontraron en el desarrollo de la estampa, su medio natural de expresión, debido a su carácter múltiple y a su bajo precio. Durante mucho tiempo los grabados de sátira política y social adoptaron el lenguaje simbólico de las alegorías serias y acudieron a la mitología clásica y a las personificaciones de conceptos para transmitir mensajes complejos. Esta complejidad redundaba en la baja calidad artística de muchas de estas imágenes, recargadas con largos textos explicativos.

De forma paralela, pero independiente, se desarrolló en los medios artísticos italianos de comienzos del XVII el retrato caricaturesco. El origen se puede ver en la llamada ciencia fisiognómica, que establecía paralelismos entre las distintas variedades del rostro humano y los animales y deducía de ellos determinados rasgos de su carácter.

A finales del Siglo XVI los boloñeses Annibale y Agostino Carracci ya habían creado las primeras caricaturas propiamente dichas, aunque el término no apareció impreso por primera vez hasta mediados de la centuria siguiente. Es significativo que este gusto por lo grotesco y lo deforme conociera su primer florecimiento en los medios académicos de la Roma de la primera mitad del siglo XVII, donde artistas como Domenichino, Guernico o Gianlorenzo Bernini realizaron caricaturas, probablemente como una válvula de escape a los férreos dictados del ideal clasicista (Docampo, 1999: 7).

Es una cuestión verdaderamente compleja la frecuente tendencia de Galdós a la deformación, a la caricatura en el retrato y, a menudo incluso, a lo grotesco. Este peculiar Realismo galdosiano deforma, casi por sistema las descripciones. A este respecto, Shoemaker ha propuesto la fórmula ecléctica hablando de Realismo caricaturizador, que abarcaría no sólo la técnica descriptiva, sino también al título, las

comparaciones con animales, los nombres simbólicos y adjetivos simbolizadores (Román, 1988: 343).

Sabemos que Galdós escribió muchos relatos, y muy variados, de muchos temas y con diversidad de técnicas. Por ello, a la hora de llevar a cabo la descripción de determinados personajes siempre se ha servido de recursos técnicos y caricaturescos que les facilitaba su comprensión del Realismo español (Baquero Goyanes, 1963: 49). Galdós en sus novelas, de textura e intención realistas, incluye descripciones de un carácter tan hiperbólico y caricaturesco que inciden en lo irreal y sirven para acentuar la fusión que se da entre lo mágico-alegórico y la observación cotidiana. Para el gran novelista no existe una contradicción entre retratar de modo fiel y hacerlo de un modo caricaturesco, porque la exactitud en la transcripción de rasgos fisiognómicos del ser retratado, no sólo no es incompatible con la caricaturización del mismo, sino que queda acreditada con tal procedimiento. Para nuestro novelista la caricatura permite lograr la fidelidad al retrato que se consigue, no por la exacta transcripción del detalle físico, sino por su interpretación con su sometimiento al arte subjetivo del pintor.

El gran novelista fue quien, en una de sus primeras novelas, *El audaz*, aludió al gusto por la caricatura como propio del siglo XVIII y comienzos del suyo, de tal manera que afirmó: "El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra" (Baquero Goyanes, 1963: 43- 44).

Debido a que todo autor, y toda época literaria, no puede negar la literatura preexistente, pues la herencia siempre influye, es muy importante llevar a cabo un rastreo de diversas influencias que pueden explicar por qué Galdós incluye sus descripciones hiperbólicas. El maestro nunca ocultó sus preferencias por la novela inglesa aunque también informó de su admiración por el arte descriptivo de Quevedo como una manifestación feliz del Realismo que, a pesar de sus crudezas, no resulta repugnante una vez desfigurado bajo una máscara burlesca<sup>52</sup>. El encuadramiento del arte descriptivo quevedesco -como arte realista de características hispanas- es la razón de ser del estilo descriptivo galdosiano, creado de una mezcla de Realismo y desmesura, de concreción e hipérbole, de exactitud y de fábula. Un amplio sector de

---

<sup>52</sup> En el prólogo de 1901 que Galdós escribe para la tercera edición de *La Regenta*, de Clarín, al hablar de los orígenes españoles del naturalismo considera que tal corriente literaria en un regreso al solar patrio ha vuelto de una manera radicalmente desfigurada, por obra y gracia del *humour* inglés; pero más intenso es aún el cambio sufrido por el añejo realismo español al pasar por Francia:

"Lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca".

Parece como si Galdós prefiriera el naturalismo a la manera inglesa, es decir transformada la socarronería española en *humour*, al naturalismo francés. El de Fielding o Dickens se encuentra más próximo al cervantino español por tener en él su origen (Baquero Goyanes, 1963: 45).

las caricaturas literarias galdosianas tiene su arranque en el arte quevedesco, pero no por ello existe una contradicción entre Realismo y máscara burlesca, entre la fidelidad en la transcripción de unos rasgos y su deliberada deformación caricaturesca. Galdós consideraba el arte de Quevedo realista y crudo, lo cual no es una postura ni nueva ni original, ya que esa ha sido la postura de la crítica tradicional, empeñada en la valoración de nuestra literatura como un arte realista. No es tanto el Quevedo de los *Sueños*, sino el del *Buscón*, y algunas de las más conocidas poesías satíricas, el que influirá sobre determinadas descripciones caricaturescas de nuestro autor. Las páginas más populares del Quevedo en el siglo XIX fueron las de *El Buscón*, en que el autor describe la desmedida avaricia y miseria del Dómine Cabra. Este episodio había de suministrar a Galdós abundantes motivos de inspiración a la hora de trazar los retratos de algunos de sus personajes. A este pasaje Galdós remite en el capítulo II de *El Doctor Centeno* donde se alude a que al pobre Doctor le parece mentira tomar un plato de sopa hasta tal punto de que cuando toma la primera cucharada le sucede como al héroe de Quevedo, es decir, que se ha de poner luminarias en el estómago para celebrar la entrada del primer alimento después de estar mucho tiempo sin probar nada excepto un triste pedazo de pan duro.

La descripción del miserable atuendo de Doña Cándida, en el capítulo V de *El amigo Manso*, también debe en sus rasgos hiperbólicos a la del dómine quevedesco. De la mujer se dice: "usaba un tupido velo que a la luz solar ofrecía todos los cambiantes del iris, por efecto de los corpúsculos del polvo que se habían agarrado a las urdimbres. En la sombra parecía una masa de telarañas que velaban su frente, como si la cabeza anticuada de la señora hubiera estado expuesta a la soledad y abandono de un desván durante más de un siglo" (*El amigo Manso*, 2002: 178). En este pasaje la ascendencia quevedesca es tan evidente que lleva a Galdós a emplear el mismo adjetivo que en el *Buscón* encontramos referido a la sotana del Dómine Cabra, *milagrosa*, aplicado aquí a la tornasolada tela del vestido de Doña Cándida.

Todo lector atento de Galdós puede percibir la tendencia del novelista por las hipérboles que se mueven dentro de un mundo novelesco<sup>53</sup>. En algún caso son manejadas para ponderar una increíble vejez, así se puede apreciar cuando el

---

<sup>53</sup> Muchas veces la hipérbole funciona como subrayado grotesco de la fealdad de un personaje, ya que la caricatura se realiza, en buena medida, con ese sentido. Por eso en la obra de Cervantes contrastan, frente a la galería de bellas mujeres que pueblan las *Novelas Ejemplares* y *El Quijote*, las descripciones caricaturescas de Maritornes y la de una peregrina que, cerca de Talavera, conocen los protagonistas de *El Persiles*:

"El rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzaba a verle las narices, porque no las tenía sino tan chatas y tan llanas que con unas pinzas no le podían asir una brizna de ellas; los ojos le hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella".

Y es que en el arte del barroco, tanto vale en encarecimiento de la más increíble belleza como el de la más desaforada fealdad. Uno y otro se sostienen y complementan mágicamente dentro del irreal recinto de una expresión literaria que no refleja el mundo, como verdaderamente es, sino el mundo que el artista crea y que el lector desea (Baquero Goyanes, 1963:74).

novelista describe la grotesca fealdad de la tía de Alejandro Miquis, en *El Doctor Centeno*: "Su edad, ¿quién la sabe? Decía Alejandro que su tía era contemporánea del protoplasma, para expresar así la más larga fecha que cabe imaginar. Puede decirse, en corroboración de esto, que la señora era una de esas naturalezas escogidas que han celebrado tregua o armisticios con el tiempo, y que tienen el don de prolongarse y conservarse momificadas en vida para dar qué decir y qué envidiar a dos o tres generaciones" (*El doctor Centeno*, 2002: 223).

Las hipérbolas galdosianas se mueven dentro de un mundo novelesco de características realistas y, de ahí, su especial y comedida configuración. A pesar de todo, hay que notar cómo describe la grotesca fealdad de la hermana del cura Pedro Polo en la misma novela. El narrador dice de ella que es toda la amplitud de la palabra lo que se dice una mujer fea, cuya cara se sale de los límites de la estética, es, incluso, una cara ilícita, que queda por debajo del fuero judicial, de tal manera que debería tener prohibido mostrarse en público. Así lo reconoce ella misma, por lo que en su habitación no hay espejo alguno que pueda reproducir su imagen y sólo sale para ir a la iglesia o visitar a alguna amiga de confianza.

Otro de los autores predilectos de Galdós fue Mesonero Romanos, que fue elogiado como el creador del cuadro de costumbres, de la sátira amena y de la rica pintura de la vida. Tales artículos fueron empleados por Galdós como una cantera de impagable información cuando escribió los *Episodios Nacionales*. El gusto galdosiano por pasar personajes de unas novelas a otras, y esa complacencia en las reapariciones, tienen su antecedente en los artículos de Mesonero, aunque también ha sido mencionada la herencia de Balzac. Romanos fue moderadamente aficionado a la caricatura que conseguía más por medio del diálogo, la acción y la comicidad onomástica, que por el pormenor descriptivo. No obstante, en algún caso la importancia concedida por el articulista a un rostro, o atuendo, le lleva a la minuciosidad caricaturesca. El ejemplo más conocido es el del retrato de un imaginario sobrino que aparece en *El romanticismo y los románticos*, de Mesonero Romanos:

Tal era la vera efigie de mi sobrino, y no hay que decir que tan uniforme tristura ofrecía no sé qué de siniestro e inanimado, de suerte que no pocas veces, cuando cruzado de brazos y la barba sumida en el pecho, se hallaba abismado en sus tétricas reflexiones, llegaba yo a dudar de si era él mismo o sólo su traje colgado de una percha; y acontecióme más de una ocasión ir a hablarle por la espalda, creyendo verle de frente, o darle *una palmada* en el pecho, juzgando dársela en el lomo ( *El romanticismo y los románticos*, 1975: 60).

Los hiperbólicos trazos que rematan esta descripción caricaturesca se corresponden con el tono del artículo en el que se lleva a cabo una parodia de los tópicos románticos. En ese ajuste de tono reside la diferencia fundamental entre una

caricatura de este tipo y las frecuentes en las novelas galdosianas cuya tonalidad, que se mantiene página tras página, no tiene nada que ver con la índole satírica del costumbrismo, un género en el cual el malicioso abultamiento de rasgos es verdaderamente necesario, dada su intención y finalidad última (Baquero Goyanes, 1963: 50-51).

Otro de los grandes autores costumbristas con los que se puede relacionar la caricatura de Galdós es con el mítico periodista Mariano José de Larra. Es evidente que el canario se inspiró en un conocido artículo de *Fígaro* a la hora de componer determinados personajes y situaciones. Se puede advertir en el capítulo III de *El amigo Manso* una influencia muy clara de *El castellano viejo* en la descripción de una divertida comida familiar:

Escribe Larra:

“A todo esto, el niño que a la izquierda tenía, hacía saltar las aceitunas a un palto de magras con tomate, y una vino a parar a uno de mis ojos, que no volvió a ver claro en todo el día, y el señor gordo que estaba a mi derecha había tenido la precaución de ir dejando en el mantel, al lado de mi pan, los huesos de las suyas y los de las aves que había roído”.

“Una criada toda azorada retira el capón en el plato de su salsa; al pasar sobre mí hace una pequeña inclinación, y una lluvia maléfica de grasa desciende, como el rocío sobre los prados, a dejar eternas huellas en mi pantalón color de perla”.

y, de esta manera, Galdós:

Distraído yo en estas cosas, no advertía que una de las niñas, sentada junto a mí, metía la mano en mi plato y cogía lo que encontraba. Después me pasaba la mano por la cara llamándome títo bonito, y el chiquitín tiraba la servilleta en mitad de una gran fuente con salsa, y luego la arrojaba húmeda sobre la alfombra. La otra niña pedía con atroces gritos todo aquello que en el momento no estaba en la mesa.

“Una chuleta empapada en tomate volaba hasta caer sobre la blanca pechera de la camisa de papá”.

Es muy posible que, a su vez, esta escena de Galdós haya podido influir en Alejandro Cuevas que, en su ácida novela *Comida para perros*, también recrea una cena de Nochebuena disparatada, sólo que esta vez aparece con un sentido muy cinematográfico, en relación con la agilidad que se quiere transmitir a la escena, a lo cual también contribuye la ausencia de signos de puntuación, como se puede percibir en el siguiente fragmento:

La cena de Nochebuena de aquel año fue, sencillamente, lamentable: mi padre se irritó porque con tres dedos de una mano es muy difícil pelar langostinos y acabé derribando el recipiente de la mayonesa sobre el mantel con calados que en la familia de mi madre formaba parte del ajuar de las primogénitas desde hacía dos generaciones junto con dos docenas de medias y un genuino mantón de Manila que mi tatarabuela se trajo de Filipinas antes del estallido de la guerra de la cocina llegó mi madre portando una fuente atiborrada de grasientas chuletas de cordero y se llevó a la cabeza una mano al ver el estropicio de la mayonesa y la bandeja se inclinó peligrosamente dejando caer un lamparón sobre los nuevos pantalones de tergal de mi hermano Luisantonio se puso a discutir con mi madre acaloradamente con mi padre y mi madre acaloradamente con mi hermano y Anastasia inició para no ser menos acaloradamente un solo de batería con una espumadera acaloradamente aporreando y un cucharón la mesa y puso tanto ímpetu en ello que su dentadura salió postiza despedida por los aires y aterrizó dentro de la sopera humeante...(Comida para perros, 1998: 54).

Galdós alude al tipo de castellano viejo en *Lo prohibido*, en el capítulo VI de la segunda parte, al escribir, a propósito de Medina, marido de María Juana: "en su persona sabía María Juana convertir en letra muerta las teorías del castellano viejo preconizadas por su marido". Igualmente, volvió a acordarse del tipo inmortalizado por Larra en *El abuelo*, en cuya Jornada II se describe así al Alcalde Jerusa en contraste con su mujer:

La Alcaldesa, señor enjuta y menudita, que no tenía en aquel momento más preocupación que parecer fina, y este singular estado de su espíritu, con la tirantez consiguiente, se revela en todos sus actos, en sus palabras melosas y hasta en los mohines estudiados de su cara y nariz. Viste bata azul elegante, que le han enviado de Madrid. Poco después de ella entra el Alcalde, señorón macizo, sanote y jovial., que, al contrario de su mujer, pone todo su empeño en parecer muy bruto, dejando al descubierto, desnudo de toda retórica, su natural llano y la tosca armazón de su ser moral. Entiende que los hombres deben ser claros, cada cual mostrándose cual Dios le ha hecho.

Como sabemos, para definir el aspecto físico por medio de la descripción se requiere de un mayor derroche lingüístico que la novela de tipo realista no suele escatimar, además de que es uno de los recursos propios de la literatura. No obstante, mucho más expresiva y eficaz es la caricatura cuando se quiere definir un rostro de una manera marcadamente negativa. La descripción en las novelas, cuando es negativa, se acerca a la caricatura gráfica. Por tanto, nos servimos de los rasgos de la caricatura para agrupar las descripciones caricaturescas de Galdós. Aunque normalmente se asocia la idea de caricatura a una representación visual -en cuanto exageración de determinados aspectos, desvirtuando y desproporcionando la representación visual- lo cierto es que la caricatura en las novelas de Galdós también se encuentra relacionada con el comportamiento o modo de vida de algunos personajes que se sale de lo normal, o supone una trasgresión de la vía habitual de comportamiento. Los personajes (o personas dentro de la realidad estética de la



novela) se acaban, en cierto modo, convirtiendo en una caricatura de sí mismos, puesto que viven por encima de sus posibilidades y son víctimas de unas pasiones que les pierden y que no son, en modo alguno, capaces de controlar porque se encuentran devorados por la vorágine de sus propias obsesiones.

Como hemos señalado, en Galdós la caricatura viene dada, sobre todo, por el recurso de la exageración, que es lo que produce comicidad. La caricatura pretende dar idea de la fealdad o el aspecto más grotesco y desagradable de una persona y eso se hace percibir al lector. Para ello se cae en la exageración, con el fin de hacer más vivo el aspecto negativo que se quiere resaltar; incluso se llegan a reproducir objetos debido a la desproporción de determinadas partes del cuerpo, o se crean imágenes del personaje que son imposibles que tengan lugar en la vida real; como el que una persona sea tan delgada que sea toda ella ángulos rectos en sí misma. En *El doctor Centeno* del personaje de Federico Ruiz (trabajador del observatorio y frustrado autor teatral) se dice que es tan extremadamente flaco que los carrillos se le besan por dentro y cuando se sienta toma unas posturas muy extrañas y todo él se vuelve ángulos.

La caricatura y la figura retórica de la hipérbole se encuentran en íntima relación, pero empleada con un carácter muy cómico y efectivo. En este mismo sentido, en *El amigo Manso*, el narrador se refiere a una señora que en un día de fiesta va horriblemente vestida, con gruesas y relumbrantes alhajas y con un medallón en el pecho con la fotografía de su difunto esposo, casi tan grande como medio plato.

La caricatura plena se encuentra cuando la exageración de un determinado rasgo físico es tan grande que adopta la forma de animal o de cosa, con lo que entraríamos en la caricatura por medio de la animalización y de la cosificación. *El amigo Manso* es una de las obras donde más predomina la caricatura, y ni los niños se libran de ella, como le sucede al ahijado de Manso del cual, a pesar de ser un bebé, no se puede evitar reconocer que es bastante feo, muestra de un cierto desprecio de Manso hacia toda su familia y hacia el ser humano, en general. Del sobrinito dice que le parece muy feo porque tiene "una trompeta por nariz que es característica de la familia, un aire de mal humor y un gesto avinagrado que hace pensar que está echando pestes de los impertinentes obsequios de doña Cándida" (*El amigo Manso*, 2001: 226).

Cuando se quiere resaltar una parte del cuerpo particularmente fea pierde su forma normal y es asimilada a la de un objeto al que recuerda. Así se llega a la caricatura por medio del desplazamiento, de tal manera que las narices se convierten en trompetas, o las cabezas en tomates, de modo que el recurso de la cosificación para potenciar la caricatura se muestra altamente eficaz. En la misma novela se dice

de un músico que tiene el rostro tan sudoroso y amoratado que hasta parece un lustroso tomate.

De la misma manera, pero no con un carácter tan marcadamente negativo, aparecen retratos en la obra de Galdós que acentúan los aspectos más negativos de los personajes, muy cerca de la caricatura, ya que se exagera algún aspecto, de modo que una parte del cuerpo llega a transformarse en objeto. El rostro de Urbano Cucúrbitas, antiguo compañero del cesante Villaamil, en *Miau*, es presentado como un pollancón rubio, ralo de pelo, estirado, zancudo y con mucha nuez. Va vestido con elegante traje a cuadros, tiene un cuello largísimo, casi de cucurucho, manos y pies inconmensurables, es muy limpio y tiene una boca muy risueña con la que enseña hasta los molares que bien podrían ser llamados del juicio, si es que alguno tuviera.

En algunas ocasiones, para llevar a cabo la visualización de un personaje nuevo, que aparece por primera vez en el transcurso de la novela, se mezcla descripción, comparación con animales, y exageración, todo ello empleado para configurar un perfil rápido y de efecto cómico. Del personaje de Muñoz y Nones, en *Tormento*, se dice que es delgado, enjuto, con la cara sumamente reseca, los carrillos tan vacíos que, cuando chupa un cigarro, parece que los labios se le meten hasta la laringe, los ojos parecen de ardilla, muy vivos y saltones, es muy alto de estatura, con mucha energía física, de trato muy llano y festivo y de costumbres tan puras como las de un ángel.

### 3.1. La animalización

Los descubrimientos científicos de la época son de gran importancia y están siempre, de un modo u otro, presentes en las novelas de la época realista, muy atenta a todos los aspectos que tengan que ver con la realidad del ser humano. Como vimos en el primer capítulo, las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies supusieron una auténtica revolución en su tiempo, ya que fue un auténtico impacto admitir que el ser humano procedía de animales. En este sentido, una manera de definir determinados aspectos físicos, o comportamientos, es el de recurrir a la animalización, pues se trata de un modo eficaz y rápido de exagerar y destacar determinados rasgos y movimientos; de la misma manera que para resaltar la belleza clásica de un personaje es mucho más eficaz, lingüísticamente, recurrir a evocar el clasicismo de las pinturas y esculturas de los grandes maestros de la creación universal.

La caricatura más dura se produce cuando cae de lleno en el terreno de la animalización y eso es lo que sucede con la mención de las nodrizas, como ya hemos señalado en otras ocasiones. El narrador se refiere a ellas como *ganado humano*, en

el pasaje en el que Manso va, desesperadamente, a buscar una nodriza para su sobrino en uno de los fragmentos más ágiles e interesantes de la morosa novela. Tenemos que recordar que el ama de cría era un personaje de la sociedad española del siglo XIX a la que se dedicaban chistes y caricaturas en los periódicos. A ellas se les entregaba muy pronto el niño recién nacido y se las distinguía por vestir vistosos trajes, remedo de algún tipo regional, en paseos y parques, así daban muestra de la riqueza de la casa en la que sirven. Esto se da, de igual manera, en el Retiro madrileño y en el Tiergarten berlinés, lo único que cambiará es el pretendido regionalismo popular de sus trajes. Este personaje de la sociedad de la época es muy mal visto porque se considera que su actividad es la mercancía de la maternidad, se censura que la nodriza deje atrás a su propio hijo, que ha tenido que abandonar a cargo de una vecina de confianza o, tal vez, en la misma Inclusa. Una denuncia de esta situación la podemos encontrar en la obra del pintor Marceliano Santa María que presentó en la Exposición General de Bellas Artes, del año 1899, un cuadro titulado *El precio de una madre*: una mujer sube al coche de los señores mientras que el padre queda con el niño abandonado y muestra en su mano un billete de veinticinco pesetas y un duro. Este mismo pintor insistió en el mismo tema con otro cuadro presentado al año siguiente en la Exposición de París titulado *A mejorar la raza* (Menéndez Pidal, 1989: 187).

En *Miau* -una de las mejoras novelas de Galdós, donde se trata el tema del modo de vida y las mezquindades de la clase media- la caricatura viene dada, sobre todo, por el recurso de la animalización, que empieza ya desde el propio título de la obra, en alusión al mote que reciben las tres mujeres de la vida del cesante Ramón Villaamil, debido a su expresión anodina e insignificante. Desde el primer capítulo se explica la expresión onomatopéyica que sirve de título a la obra. "Miau" es el apodo que se da a la familia Villaamil y, lo que podría ser una simple descripción física, se va transformando en una profunda analogía, una ósmosis entre el personaje y el animal. Es un mote nacido en el marco del Teatro Real, un espacio muy importante en las novelas de Galdós, como hemos visto en el segundo capítulo.

Esta novela ha sido considerada por la crítica, de modo unánime, como una de las más ambiguas e interesantes de toda la producción galdosiana. En ella el personaje central de Ramón Villaamil ha atraído todos los esfuerzos interpretativos de la novela. Se ha llegado a afirmar que el anciano es tan responsable como víctima del sistema burocrático, y hay quienes consideran que la visión del problema tratado por Galdós se encuentra teñido de comedia, que tanto la trama del martirio, como el supuesto simbolismo de las letras de "miau", dan a la novela una unidad de tono grotescamente cómico (Román, 1988: 335).

Los niños, en su inocente crueldad, son los primeros en desatar las burlas directamente a la cara, como sucede con el caso de *Posturistas* que insulta a Luisito y se mete con él llamándole "miau", mientras que el futuro ministro, Murillito, le explica la verdad sobre de dónde viene tal mote<sup>54</sup>. Entonces, de toda la familia, el primero en conocer el apodo y sufrirlo es Luis, porque sus compañeros, sobre todo Posturitas, le persiguen gritando "miau", con lo que toma conciencia de la visión que el mundo exterior tiene de su familia. Empezará a escudriñar a sus tías y a su abuela y a analizar sus actitudes, comparando su fisonomía con la del micho que Abelarda tiene a sus pies. La palabra se repetirá hasta la saciedad a lo largo de la novela y desarrollará, al mismo tiempo, toda clase de evoluciones dentro de su campo léxico semántico, en adjetivos, verbos, interjecciones, palabras parecidas y voces emparentadas fonéticamente. La imaginación del niño le presenta a las tres mujeres como gatos en dos pies y vestidos de gente normal, como los que hay en la famosa obra *Los animales pintados por sí mismos*. Esta alucinación le lleva a pensar si él también será un gato que maúlla cuando habla. En definitiva, que el mote puesto a su abuela y a sus tías en el paraíso del Palacio Real es algo verdaderamente acertado y muy adecuado al físico de sus parientes femeninas.

La visión que Luisito tiene de sus parientes como gatos nos recuerda a un dibujante de cómic, con una curiosa perspectiva vinculada a la imaginación infantil:

Su imaginación vive le sugirió al punto la idea de que las tres mujeres eran gatos en dos pies y vestidos de gente, como los que hay en la obra *Los animales pintados por sí mismos* (*Miau*, 2002: 91).

Como sabemos, Luisito ha sido criado entre el "run run" de las "miaus" desde la infancia, por lo que no escapa a la fatalidad. Se le aplica el mote porque vive con sus abuelos y su tía desde la infancia y por más que haga, o piense, nunca podrá dejar ser lo que es, un "miau". A fuerza de vivir con las "miaus" se ha impregnado de los caracteres de la comunidad felina, que vienen a ser caracteres adquiridos en virtud de la ley de la herencia de las variaciones expuesta en la teoría de Darwin. Como consecuencia de ello, Luis llega a ser un personaje muy solitario, egoísta, silencioso y muy curioso, porque le gusta observar y escuchar las conversaciones en momentos cruciales. Además, un detalle que ilustra la mimesis que tiene lugar entre todos los miembros de la familia es el siguiente: de las tres "miaus" se ha dicho que son como los gatos y parece como si las tres hubieran estado por el suelo en persecución de un ovillo. En este sentido, Luis también juega con los hilos de su tía hasta que un día tuvo la mala idea de tirarle del hilo de unos hilvanos hasta que la tela se arrugó. En ese

---

<sup>54</sup> "Ayer fue contado que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las Miaus, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos. Dijo que en el Paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se sientan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público. "Ahí están ya las Miaus" (*Miau*, 2002: 86).

momento es cuando recibe un terrible manotazo por parte de su tía que se convierte en una verdadera furia (Malaret, 1988: 49). Esta caracterización de las tres "mias", tan relacionadas con el teatro y la ópera, supone una máscara, y es que ellas son como una especie de inversión de las Tres Gracias, pues son tres "desgracias", aunque también en la novela pueden llegar a aparecer como tres furias (Díez de Revenga, 2002: 64).

El recurso de la animalización se encuentra muy en consonancia con el ambiente científico de finales de siglo, ya que es la época en la que Darwin da a conocer sus teorías sobre la evolución con la que los sectores tradicionales no estaban en absoluto de acuerdo, mientras que los intelectuales progresistas, como Galdós, estaban muy al día sobre estas modernas teorías. De hecho, nuestro escritor poseía en su biblioteca las publicaciones más importantes del eminente científico. Nunca en la literatura se ha acusado tanto la influencia de la ciencia como en el Realismo y así lo demuestra el siguiente fragmento en el que para definir el aspecto grotesco y brutal de un personaje, Galdós no sólo evoca la figura de un gorila, sino que se refiere a la teoría de la evolución de Darwin: "Por dicha suya, el hombre gorila, aquel monstruo cuyas enormes manos tocarían el suelo a poco que la cintura se doblase, aquel tipo de transición zoológica en cuyo cráneo parecían verse demostradas las audaces hipótesis de Darwin, no ejercía con malos modos los poderes conferidos por el casero"(Miau, 2002: 181).

La mención del nombre del famoso biólogo no ha pasado inadvertida para los críticos, que han llegado a la conclusión de que en una novela como ésta, en la que aparece una multitud de animales, algo tendrá que ver con el darwinismo. Los estudiosos se han preguntado qué es lo que transmite Galdós a través del paralelo que se establece entre la sociedad de los hombres y el mundo animal. El novelista no sólo recibe la inspiración de la teoría de Darwin, sino que se refleja la influencia de otra ciencia de finales del siglo XIX, como es la fisiognomía. Esta ciencia estriba en la relación que une el exterior con el interior, la superficie visible de la persona con lo que en ella hay de invisible, y su significado. Galdós se hace portavoz de la doctrina de Jean Gasparg Lavarte al establecer correlaciones precisas entre ciertos tipos de hombres y ciertos animales, lo que nos hace descubrir la realidad de sus personajes a través de su aspecto animal (Malaret, 1988: 47).

Existen analogías entre el comportamiento de las tres "mias" y el del gato que vive con ellas. De los gatos se dice que son animales aseados y, en efecto, lo es Milagros, de la que se afirma que sale de su habitación con la cara lavada y tigresca. La actitud moral de las tres mujeres hace pensar también en gatos, de los cuales se dice que son animales ociosos, y de Milagros que es una inútil; además las tres viven en el momento presente y no piensan en el mañana. Sólo se preocupan de sí mismas

y de salir cada noche al teatro olvidando lo que deberían ser sus preocupaciones materiales cotidianas.

La animalización de algunos personajes, Pura, Milagros, Abelarda, Posturitas, lleva a reflexionar sobre cómo el ser humano se convierte en animal y cómo el animal doméstico puede recobrar instintos ancestrales y volver a su primitivo estado salvaje. Galdós debe a Darwin las imágenes zoológicas, la presencia de animales dañinos, la descripción de Mendizábal, en la que aparece citado Darwin, y el principio de que la vida es una lucha que favorece la supervivencia de los más aptos, y la idea asociada a la adaptación del medio. En este sentido, Víctor Cadalso es el más apto para sobrevivir, porque sabe emplear todos sus recursos para triunfar. El darwinismo también se pone de manifiesto en la pelea de Luisito con Posturitas, lucha simbólica por la supervivencia explicitada por Galdós con las imágenes animales de la liebre contra el hurón, y la perdiz contra el perro, que podrían ser, según una vacilación entre lo religioso y lo positivista, la lucha entre David y Goliat.

Un fenómeno interesante de observar es cómo la formación de la comunidad gatuna que es la familia ha tenido lugar por un fenómeno de mimesis. En este sentido, Abelarda ha sido gata de manera progresiva, por mimesis de los mayores. Galdós explica el fenómeno sugiriendo que es como un sello de raza o de familia, lo que añade una idea de fatalidad de la que no pueden escapar sus miembros. Esta fatalidad supone un obstáculo a la libertad y a la felicidad para ellos y contribuye a su marginación de la sociedad. Este efecto de generalización, de invasión inevitable de las características felinas, establece una distancia cada vez mayor entre los Villaamil y el resto de la sociedad, como si no tuvieran nada en común con aquéllos que divulgan el mote por toda la ciudad. Se produce, entonces, una deshumanización total, de modo que todo retorno a la situación inicial resulta imposible (Malaret, 1988: 49).

A lo largo de la novela, de la misma manera que el autor expone su observación sobre la actitud y el comportamiento de los Villaamil con respecto a los felinos, el argumento se desarrolla por medio de alusiones a toda clase de animales. Se trata de comparaciones, metáforas, o juegos de palabras, que llenan la obra con humor e ironía, mientras que estos recursos estilísticos ayudan a realizar una lectura simbólica. El uso de términos zoológicos es un recurso que emplea el escritor para describir mejor a los personajes y para intensificar sus ideas. Se trata, en definitiva, de una técnica naturalista que enfatiza la definición del hombre como una bestia con instintos brutales. La caracterización de los personajes por medio de rasgos de animales se aprecia desde las primeras novelas de Galdós, pues ya se encuentra en *Marianela*, con el rostro de Teodoro Golfín, que es asimilado al de un león. Esta actitud es atribuida a la influencia de Balzac y, en concreto, a la obra *Los animales*

*pintados por sí mismos*, que es una colección de dibujos de Grabdville en la que colaboró el famoso novelista.

Como vemos, entonces, la animalización en *Miau* viene dada por la relación del rostro de los personajes y de sus actitudes y movimientos con animales. En el caso de las mujeres son relacionadas con animales insignificantes, o de escasa importancia, como gatos o ardillas; mientras que Ramón Villaamil es considerado como un león, animal poderoso de connotaciones positivas en cuanto que está dotado de enorme fuerza y es, además, el rey de la selva. Serán muchos otros los animales, cercanos o alejados al gato, los que sirvan para calificarlos e identificarlos e ir transmitiendo cualidades que los definen, como ocurre con las tres mujeres caracterizadas por la vanidad, por el gusto por las apariencias y por su inutilidad e incluso vulgaridad: abeja, áspid, pécora, carnero, pájaro, fiera, lobo (Díez de Revenga, 2002: 64-67).

La presencia de tanta referencia animal ha suscitado entre los lectores diversas interpretaciones. Los rasgos animalescos se organizan con motivos dinámicos, pero se mantiene la base camaleónica, aérea y espectral hasta perfilarse una figura casi de esperpento. De la imagen inicial descriptiva se pasa a una iconización y a una simbolización. Para llegar a estas conclusiones examina la procedencia de los animales; del zoo: el elefante, mono y gorila; de la fauna acuática: el nombre de Pez y la ironía con la rana; insectos y aves de alas anquilosadas, animales repugnantes y parásitos y ponzoñosos como el guarro (Iglesias, 1984: 384-385).

Por otro lado, son muchísimos los verbos que reflejan las acciones de los personajes como si fueran animales, al igual que la adjetivación, que resalta cualidades de unos personajes que quedan por completo animalizados (Urbina, 1988: 337). Esta caracterización de los personajes por medio de la animalización provoca que la obra parezca un circo en el cual los animales lloran y se atacan los unos a los otros. Aparecen muchos animales protagonistas del mundo circense madrileño, como el tigre, la pantera, el gorila, el elefante Pizarro, el león, aunque los hay de otras procedencias variadas como vaca, Pez, gallina, tiburón, res, asno, reptiles, gorgojo, garrapata.

En la novela de Galdós, no cabe duda de que detrás de tanta figuración animal se encuentra el propio novelista que transmite a través de su obra la realidad de su propio pensamiento, en una época, la de 1888, en la que tan pocas cosas le gustaban de España. Esta constante animalización, y estas referencias, introducen el aspecto negativo de la animalidad, la agresividad, el salvajismo, el espanto bajo las cuales surge la figura de Galdós con su forma de pensar, con su carácter de ciudadano comprometido. Por medio de su interés y adhesión a las doctrinas filosóficas de la época se muestra como un hombre desilusionado, aterrado por el egoísmo, la codicia, la crueldad y la violencia que rigen las relaciones humanas (Malaret, 1988: 55).

La asimilación del rostro de un personaje con un animal puede ir acompañada de una descripción del mismo rostro que, efectivamente, recuerda el animal evocado, de tal manera que el recurso rápido y económico de evocar un animal se acompaña de una descripción detallada que trae a la mente la fisonomía característica de ese animal. Ese es lo que sucede en el caso de Ramón Villaamil cuyo rostro, a lo largo de la novela, es asimilado al de un león, en unas ocasiones, y al de un tigre, en otras, en alusión a la fiereza que expresa su rostro. De esta manera el fragmento que presenta al personaje se define por una visualización colorida y vivaz. El viejo cesante es caracterizado como un hombre alto y seco con grandes y terroríficos ojos, la piel amarilla y toda ella se encuentra surcada por pliegues enormes, en los cuales las rayas de sombra parecen manchas, la barba corta, rala y cerdosa, con la canas distribuidas de manera caprichosa, formando ráfagas blancas entre lo negro, el cráneo es liso y de color hueso desenterrado. Todos estos componentes (robustez de la mandíbula, grandor de la boca, la combinación de colores negro blanco y amarillo a modo de rayas, los feroces ojos negros) inducen a comparar su rostro con el de un tigre viejo y tísico, que ya no conserva de su belleza más que su pintorreada piel.

En *Marianela*, también se asimila el rostro de Teodoro Golfín al de un león, si bien con un sentido mucho más positivo, ya que el rey de la selva es motivo de respeto y de veneración. Este personaje despierta admiración porque es el modelo de hombre que se ha hecho a sí mismo. Al igual que sucedía con Villaamil, la animalización viene precedida de la descripción del rostro, que corrobora esa relación con el animal. El inteligente médico es descrito como "un hombre de facciones bastas, moreno, de fisonomía tan inteligente como sensual, labios gruesos, pelo negro y erizado, mirar centelleante, naturaleza incansable, constitución fuerte, si bien algo gastada por el clima americano. Su cara, grande y redonda; su frente huesuda, su melena rebelde, aunque corta; el fuego de sus ojos, sus gruesas manos, habían sido motivo para que dijeran de él: "Es un león negro". En efecto, parecía un león, y, como él de los animales, no dejaba de manifestara en cada momento la estimación en que a sí mismo se tenía" (*Marianela*, 2007: 137).

La fiereza de Ramón Villaamil se manifiesta no sólo en su rostro, sino en acciones habituales y anodinas, por lo que para referirse a ellas predominan verbos y adjetivos que remiten al mundo animal. El narrador cuenta del cesante que, mientras come, observa a su hija y pone en su rostro los rasgos enérgicos de la ferocidad tigresca que le caracteriza, come sin apetito y parece que devora una fiera palpitante y medio viva, que gime y tiembla. Cuando el cesante se enfada, los gestos y actitudes que toma son los propios de las fieras, como corresponde al tipo de animal que se le ha asignado para definir su rostro, de tal manera que se alude a sus dientes como



mandíbula: "De repente, el jefe de familia se cuadró ante su yerno y, con temblor de mandíbula, intensa amarillez de rostro y mirada furibunda gritó..." (*Miau*, 2002: 375).

A pesar de esta caracterización de Villamil como tigre viejo, tísico y famélico (aunque con posibilidades de ser una amenaza para alguien por sus ansias de devorar carne humana) al lector no se le escapa que es incapaz de matar una mosca; de hecho, en la novela es presentado como un mártir del estado y una víctima de su propia familia, que no le comprende. Ramón Villaamil representa la bestia salvaje preocupada por su sustento y por el de su familia, movido, sobre todo, por el hambre, aunque sea de orden psíquico o metafísico. Es el jefe de esta sociedad, o el padre de esta comunidad, porque es el tigre, aunque, en realidad es el menos salvaje de todos. Su edad y su situación de cesante hacen de él un ser amargado, anémico. De hecho, el narrador se refiere a él como un tigre viejo y tísico y no como una figura robusta y viva. Su agresividad es aparente en la medida en que se manifiesta en la expresión, pero no comete nunca ningún acto agresivo, sino que es la revelación de un sufrimiento interior. Todos lo saben y por eso nadie le teme: su mujer le dice que es completamente inofensivo porque no muerde, ni siquiera ladra y todo el mundo se ríe de él. El narrador explica que su decadencia e invalidez se agravó notablemente con la muerte de su hija mayor, Luisa. Desde entonces su cara fue tomando el aspecto de ferocidad famélica que le asemeja a un tigre anciano e inútil, por lo que su animalización se produjo en una época de turbación psíquica, así que no es innata. Recobra su ferocidad cuando se reavivan sus sentimientos de rencor, sobre todo cuando se trata del gobierno, cuando le apremia el deseo de recobrar lo que es justo. Con lo que se vuelve aún más salvaje después del golpe que le atesta su hija en la iglesia cuando le revela la nueva colocación de Víctor, de tal manera que su agresividad no es deliberada, ni tampoco gratuita (Malaret, 1988: 50-51).

Algunos de los gestos de don Ramón revisten un carácter que se puede calificar, sin reparos, de payasil, pero son trágicos si los consideramos como manifestación de su locura exclusivamente, no obstante, habría que preguntarse si con ello lo que pretende el autor es la distancia del lector. En este sentido, los proyectos reformistas del buen Villaamil nos parecerán menos responsables si los ponemos en escenas de índole cómica, o en medio de gestos desaforados, porque no se pueden olvidar, dentro del humor galdosiano, las numerosas escenas cómicas, de fuerte impacto visual representables. Algunas de ellas se relacionan con la exaltación grotesca de Villaamil, o con los efectos de su ensimismamiento<sup>55</sup> (Román, 1988: 342-343).

---

<sup>55</sup> Villaamil se presenta desde el principio como situado en la pendiente de la locura. Ya en el capítulo cuarto sus gestos no corresponden a la pura desesperación: "se paseó un rato (...) excitadísimo, hablando solo y dando algunos tropezones porque la desigual y en algunos puntos agujereada estera no permitía el paso franco por aquellas regiones".

Su figura queda representada como una fiera lastimosa cuya transformación es obra de hombres más fieras que él, se vuelve más feroz según se va sintiendo más impotente, hasta que al final, toda su voluntad de destrucción la tendrá que dirigir contra su propia persona y, entonces, al escapar de la leonera, en ese acto voluntario y razonado de huir de un mundo inquieto y cruel es cuando recobra la libertad y la humanidad (Malaret, 1988: 50-51). Casaldueiro ha entendido a Villaamil como un símbolo de la situación común, angustiosa, del hombre en lucha con el entorno, en este sentido habría que entender en la novela que "Madrid es en el mundo y el empleado es el hombre". Gullón, por su parte, estima que Galdós ha trascendido el tipo jocoso del cesante costumbrista en un personaje trascendente e insiste en que "Villaamil en el mundo absurdo, es la víctima inocente, y que por serlo se verá sacrificada" (Gullón, 1980: 270).

Con el personaje de Mendizábal, Galdós también recurre a la animalización y a la exageración al calificarlo de hombre gorila, digno de figurar en la vitrina de cualquier museo antropológico. Es tal su aspecto que con él queda más que nunca demostrada la teoría de Darwin sobre la procedencia del ser humano. Es presentado como un hombre sin más tacha que su furiosa inquina contra el libre pensamiento. Por su bondad es, de todos los personajes de la novela, el que más se acerca al hombre. A pesar de su afiliación de gorila, él es benévolo, indulgente, compasivo, se hace cargo de las cosas, siente lástima de la familia y tiene verdadero afecto a Villaamil.

En *Miau* buena parte de la animalización también viene dada por la alusión de movimientos, actitudes o modos de comportamiento propios de los animales, al igual que en *El amigo Manso* se aludía a que una nodriza "graznaba". Se caracteriza a los personajes haciendo mención a acciones propias de los animales. Recordemos que las actitudes de las "miaus" evocan el salto de animalitos, como pájaros o ardillas. Así pues, la caricatura, por medio de la animalización, se define a través de acciones, y no tanto en cuanto a lo físico. De modo que cuando Abelarda rompe a llorar, tan pronto reclina su cabeza sobre la almohada, se sienta en un baúl, o va de una parte a otra de la habitación, como un pájaro que salta en su jaula de palito a palito. Cuando hablan las tres "miaus" se dice que *picotean* como si se tratase de pájaros, y otras veces a que saltan como ardillas, pero lo cierto que siempre se trata de animales de poca importancia (sobre todo si se comparan con tigres y con leones). De hecho, Abelarda recibe por parte del narrador el sobrenombre de "la insignificante" a lo largo de toda la novela: "Reunidas las tres, picotearon sobre el caso inaudito de que Ponce (novio titular de Abelarda, que obsequiaba a la familia con billetes del Teatro Real) no

---

Un soliloquio del personaje puede ser interrumpido por el narrador para que imaginemos a don Ramón como obsesionado, fuera de la realidad y tropezando de modo ridículo: "En lo más vivo de su soliloquio vaciló y fue a chocar contra la puerta, repercutiendo al punto para dar con su cuerpo en el borde de la mesa, que se estremeció toda" (Román, 1988: 342).

hubiese aparecido a las cuatro y media de la tarde, cuando generalmente llevaba los billetes a las dos" (*Miau*, 2002: 90).

Ese parecido físico, y también moral, que presentan las tres "mias" con el gato es el fruto de un proceso de metamorfosis del ser humano en animal, en fiera y hasta en monstruo. El egoísmo de Pura, la ociosidad de Milagros, la falta de dominio sobre sí misma de Abelarda, constituyen las tres causas principales de tal transformación de mujer en gata y de ésta en fiera. Pura pasa de ser gato doméstico a gato salvaje cuando olfatea el dolor del dinero, de tal manera que cuando Víctor saca un billete, para dárselo a su suegra, ella echa la zarpa como si el billete fuera un ratón, y cuando el calavera quiere llevarse a su hijo arremete contra él como si fuera una pantera. Abelarda, por su parte, cuando se da cuenta de que Lusito ha intuido sus sentimientos por Víctor contesta al niño asustándole con la fiereza de su semblante (Malaret, 1988: 48).

No obstante, a pesar de lo dicho, la animalización en las mujeres suele ser referida en cuanto a animales más frágiles y delicados, casi siempre domésticos y vulnerables, sin gran capacidad para hacer daño. Este recurso de la animalización es muy significativo porque sirve para expresar la fiereza de los personajes en relación con su demencia y con convulsiones, en las que se desatan instintos asesinos y agresivos, que son la expresión de frustraciones o de deseos reprimidos. Así le ocurre a la pacífica Abelarda, que padece un ataque de histeria (sin lugar a dudas Abelarda es uno de los personajes anormales de Galdós) que le hace cebarse en su propio sobrinito -al que verdaderamente quiere- y adoptar las convulsiones de un animal salvaje. En este caso, claramente, la animalización viene dada, más que por el rostro, o por el cuerpo, por la alusión a movimientos y ruidos propios de animales. Cuando la insignificante pierde los nervios y ataca a su sobrino lanza un tremendo rugido, aprieta los dientes, pone en blanco los ojos y cae a modo de cuerpo muerto contrayendo brazos y piernas y dando resoplidos.

Otra alusión importante, sobre todo al final de la novela, es a los pájaros. Esta presencia viene inspirada por una referencia bíblica en la que Jesús aconseja a sus discípulos abandonarse en manos de la providencia, sin pensar en mañana. Ramón, desengañado, se enfrenta con la indiferencia y el egoísmo de todos y se refugia en el mundo de la naturaleza y de los animales, al que le gustaría pertenecer, porque ser pájaro es cómodo y barato. Los pájaros hacen surgir en su espíritu un contexto religioso y son como el receptor involuntario y mudo del balance de su vida. Pero la actitud de los pájaros también suscita su rebeldía, porque después de servirlos, como él lo ha hecho con el Estado, se van volando mostrándose, entonces, indiferentes e ingratos (Malaret, 1988: 53).

En el caso de las tres "miaus", incluso, si se ponen feroces, o enfadadas, sus actitudes y gestos seguirían siendo los de los gatos. Así se expresa el cínico Víctor Cadalso al ver el enfado de las mujeres, ya que es muy poco grato para la familia tener que acogerle en su casa después de lo mal que se portó con la que fuera madre de su hijo: "Bueno, señoras; arañen, peguen todo lo que gusten yo no he de quejarme. Mientras más perrerías me digan, más he de quererles yo a todos" (*Miau*, 2002: 326). El padre de Luisito supone la antítesis de Villaamil porque aparece como un ejemplar destinado a conservar y transmitir la elegancia de las formas en la raza humana, ha nacido para las esferas superiores de la vida. Destaca por su belleza, elegancia y soberbia, cualidades de las que se sirve para seducir y engañar. Su ingenio es inagotable y sus recursos infinitos, sabe manifestar crueldad y aplastar a los demás en su vida privada, y en la esfera de lo profesional. Representa el animal vencedor, el que domina, como ya lo indica su propio nombre, en contraste con Ramón que representa el fracasado, el vencido.

Cuando salimos del círculo familiar aparecen otros personajes deformados por los espejos de la animalización. Las comparaciones con animales sirven para traer la atención sobre un rasgo particular de cada persona, de tal manera que la señora de Mendizábal es una vaca que se sienta acomodando los cuartos traseros en el banquillo y la señora Cucúrbitas es la imitación humana de un elefante. Con estas comparaciones se revelan rasgos comunes y se establecen correlaciones entre varios personajes, o diversas especies. De tal manera que la comparación con pájaros supone la estupidez, sobre todo si se trata de aves de corral. Si es con insectos se insiste en las características de un grupo, entonces la Administración se vuelve una colmena en la que en la que se labra el panal amargo, donde Pantoja se erige como la abeja reina, aunque a Villaamil no le parece que haya más que zánganos. A través de todos estos símiles disparatados, inesperados, se hace patente el gusto por la zoología Galdós y cómo se divierte<sup>56</sup>. El bestiario de Galdós se refleja por su propia representación revelando todos los defectos de los personajes que la componen, como los de los grupos que forman la sociedad humana. De hecho, la ironía que alcanza a los personajes también se amplía a los grupos sociales, no a través de la comparación con un animal, sino a través de un adjetivo, un verbo o un sustantivo que evoca al animal, o la crueldad que impera entre los animales. En este sentido, la corrupción que impera en el país hace surgir la imagen de suciedad por eso se refiere en más de una ocasión a "Este puerco país" o "Este puerco Madrid" (Malaret, 1988:50-54).

En Galdós, la relación de los personajes con animales no tiene siempre un sentido negativo, ni tiene que ver con animales fieros, sino que también aparecen

---

<sup>56</sup> Gracias al catálogo de Berkowitz sabemos que su biblioteca contaba con obras científicas sobre el comportamiento animal, la inteligencia o la evolución de las especies (Malaret, 1988: 53).

referencias a animales que en el imaginario colectivo gozan de alta estima, debido a su simpatía e inteligencia. Juanito Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*, es aludido por el narrador, a lo largo de la novela, como *el Delfín*. De esta manera, el rostro del mimado joven queda inmediatamente asimilado al de la fisonomía de los delfines, es decir, de belleza, candor y simpatía, con una eterna sonrisa siempre dibujada en la cara, graciosa, insulsa e insípida, por lo tanto, se puede hablar de una alta dosis de ironía por parte del narrador. El rostro del joven queda definido mediante un dibujo mental rápido y eficaz -de la misma manera que sucedía con la mención de las obras de arte- para ofrecer un dibujo nítido y preciso del personaje.

Se recurre a la animalización de las personas para destacar los rasgos y las actitudes más grotescas, y también se puede dar la personificación de animales, sobre todo los perros, por ser el animal que está más cercano y próximo al hombre, con lo que, de alguna manera, son los que mejor entienden su comportamiento que, en muchas ocasiones, es patético, absurdo y ridículo. Así sucede con el perro de los Mendizábal, Canelo, amigo inseparable de Luisito Cadalso. Los críticos han reparado en esta excepción y se ha llegado a concluir que este reverso es la confirmación de la lección naturalista de Galdós. El caso más singular de la mezcla satírica de características humanas y animales es el del perro Canelo. Se trata de un animal humanizado, un perro sabio que se convierte en la conciencia de la novela y el narrador le atribuye funciones narrativas singulares al transmitir a través de su forma de pensar la realidad de la situación. El narrador describe al simpático animal de modo breve, conciso, ofrece un dibujo mental rápido y alude a la jovialidad del animal. En un pasaje se dice que "salió de debajo de la mesa un perro de bonita cabeza con las patas cortas, la cabeza enroscada, el color como barquillo y se echó a andar muy gozoso delante de Luis" (*Miau*, 2002: 98).

Canelo es capaz de compartir la vida y las preocupaciones de un ser que no es de su raza y que no vive como él. En la calle, Canelo espera a su amigo, quien va mirando objetos en los escaparates, entonces el animal se pone a dos patas apoyando las delanteras en el borde del escaparate, asistimos a la transformación física de Canelo. En otra ocasión, se ve a Luis cargar con el álbum de sellos y bajar a la portería para enseñárselo a Paca y Canelo. Esa comprensión mutua entre ambos, y esa tolerancia del perro, explica su personificación. El narrador prolonga la ambigüedad entre animal y persona aludiendo a sus inclinaciones sexuales, por lo que, en lugar de acudir al entierro de Posturitas, prefiere ir en busca de alguna perra elegante. El narrador evoca las depravadas excursiones del perro, pero nunca vulgariza su comportamiento (Malaret, 1988: 52). Es el continuo compañero de correrías de Luisito y en él se cumple a la perfección los rasgos positivos que caracterizan a los perros, es decir, fiel y permanente acompañante, pero se muestra

crítico con determinados comportamientos de los humanos que le rodean y demuestra, además, tener más juicio que, incluso, las propias personas. Tiene capacidad para comprender a los humanos y de prever sus reacciones. También se caracteriza por su sentido de la amistad, su prudencia y sabiduría. Canelo es el contrapunto a tanta animalización, se trata de un personaje modesto, amable y simpático, muy grato al lector; es el más equilibrado y el portador de uno de los escasos tratamientos positivos de la novela. Su prudencia y su capacidad de entender nos permite confiar en el futuro y abrigar alguna esperanza en la especie humana, ya que Canelo jamás es caricaturizado con metáforas animales y es sublimado con cualidades humanas relacionadas como la sensatez y la prudencia (Díez de Revenga, 2002: 68). Luisito y Canelo son los únicos personajes de la novela que, verdaderamente, se comunican entre sí, por lo que Canelo hace resaltar las carencias y defectos de cuantos le rodean. Se borran las fronteras entre mundo animal y humano, los dos universos se desdibujan.

En otras novelas, muy anteriores a *Miau*, también se da la humanización de animales con el objetivo de criticar a un ser humano que se caracteriza, precisamente, por su falta de humanidad. En *Marianela*, Lili es el perro de Sofía, la mujer de Carlos Golfín, hermano del doctor Teodoro Golfín. Se trata de una señora que ejerce una hipócrita caridad con los pobres organizando rifas y corridas de toros; ha gastado mucho dinero en un perro tan caro, pero no es capaz si quiera de comprar unos zapatos a la Nela. El perrito demuestra conocer profundamente el carácter de su ama y en sus pensamientos interiores revela que no la soporta más y que está harto de sus estúpidos mimos que ni quiere, ni necesita; por lo que, por primera vez en su vida, decide soltarse de sus tediosos brazos y vivir unos momentos de libertad y de albedrío; así se nos ofrece uno de los pasajes más graciosos y divertidos de toda la, ya de por sí amable, novelística de Galdós:

“Mientras esto se decía en el borde de la Trascava, la Nela había emprendido allá abajo la persecución de Lili, el cual, más travieso y calavera en aquel día que en ningún otro de su monótona existencia, huía de las manos de la chicuela. Gritábale la dama, exhortándole a ser juicioso y formal; pero él, empezó a dar brincos y a mirar con descaro a su ama, como diciéndole: “Señora, ¿quiere usted irse a paseo y dejarme en paz?” (*Marianela*, 2007: 81).

En el siglo XX las caricaturas de los personajes llegarán a ser mucho más despiadadas. En concreto, llega a ser especialmente dura la que Cela, en *La Colmena*, ejerce de un niño, igualmente, por medio del recurso de la animalización. De él se afirma que no tiene cara de persona, sino de animal doméstico, de bestia sucia y de corral, en su cara se imprime una ingenua expresión estúpida, de no entender nada de lo que pasa, de hecho, todo lo que sucede es un milagro para el gitanito que nació

de milagro, que come de milagro y que, incluso, vive de milagro. Al igual que en Galdós, en Cela la caricatura del aspecto físico supone un preludio de la caricatura en el aspecto moral, por lo que, en este sentido, el autor tampoco muestra piedad con uno de los muchos personajes que pululan en la novela, como la Uruguaya. El narrador dice de ella que es una golfa tirada, sin gracia, ni educación, ni deseos de agradar, mientras que la maledicencia le da por rachas, hablando mal unas veces de los maricas, mientras que otras le da por meterse con sus compañeras. En cuanto al aspecto físico, dice que tiene el cuerpo lleno de granos y de bubones, al igual que el alma, y que es una hembra grande y bigotuda. Cae de lleno en el ámbito de la animalización al afirmar que es un auténtico caballo y que tiene una lengua como una víbora.

En *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, otros personajes quedan caricaturizados como animales, no tanto por su aspecto físico, sino por su modo de comportamiento al alimentarse de insectos. De la misma manera que sucede en la animalización en *Miau*, no sólo se refiere al aspecto físico, sino que también se emplean verbos de movimiento que aluden a acciones de los animales. El narrador informa de otro interno, Roque, que sino es mudo, al menos lo parece. Se pasa el día husmeando entre rincones húmedos y sombríos buscando arañas y cucarachas que engulle y mastica con fruición. También frecuenta las cristaleras de los pasillos para capturas moscas; además es delgado como un junco, tiene un ojo de cada calor y está bastante calvo; pero, por lo demás, es un tipo muy pacífico, que nunca se mete en líos.

El recurso de la animalización también nos recuerda el tratamiento de otros personajes en esta misma novela. El escritor vallisoletano se refiere en términos muy negativos al personaje de Popeye, uno de los internos y amigo del protagonista. El aspecto sumamente desagradable del personaje va parejo con sus abominables modales y su modo de comportamiento. El narrador dice él que está muy cerca de ser un gorila, o, incluso, de ser menos que un gorila, por sus casi dos metros de altura, sus doscientos kilos de peso, sus brazos desproporcionadamente largos y sus facciones simiescas. Todos estos rotundos rasgos respaldan su aseveración.

### 3.2. La cosificación

Ya nos hemos referido a que, en la mayoría de las ocasiones, la descripción de las personas con un carácter negativo, resaltando los aspectos más desagradables, es el modo de hacer mención al aspecto moral, referido al idiotismo o falta de luces, pero también a la maldad o a la astucia. Por otro lado, aunque el recurso básico para la

caracterización de los personajes de modo negativo es el de la animalización, también puede aparecer, aunque en menor medida, el de cosificación.

En el anterior fragmento mencionado de Mesonero Romanos, referido al joven romántico, podemos apreciar que el máximo efecto de comicidad radica en la hiperbólica cosificación de un ser humano, reducido, por virtud de su artificioso aspecto y vestimenta a un "no sé qué de siniestro e inanimado", que permite a Mesonero la comparación con la percha o la confusión de pecho y espalda. Por lo tanto, se puede observar cómo en el retrato del joven romántico el máximo efecto cómico radica en la hiperbólica cosificación del ser humano.

En Dickens se puede rastrear, en algunas ocasiones, caricaturas semejantes en lo que se refiere a la cosificación de un ser humano. Podemos recordar la escena del capítulo V de *David Copperfield*, en la cual el maestro de Salem House saluda a una anciana:

-¿Cómo se encuentra hoy la señora Fibbiston?- dijo el maestro, mirando a otra anciana que estaba sentada junto al fuego en un amplio sillón y que producía el efecto de ser un puro montón de ropas, hasta el punto de que aun hoy en día estoy satisfecho de no haberme sentado por equivocación encima de ella.

La cosificación dickensiana alcanza a veces el grado hiperbólico que supone la vivificación de lo inanimado. Se trata de un procedimiento que es reversible, ya que, en un principio, el escritor compara a un ser humano con algo inanimado y, después, una vez que tal comparación ha cosificado al sujeto, vivifica al ser cosificado, para así reforzar el efecto de comicidad. Así se puede apreciar también en el siguiente pasaje de *La Pequeña Dorrit*:

El señor Merdle dio el brazo para bajar al comedor a una condesa que se hallaba recluida dios sabe dónde en lo más profundo de un vestido inmenso, con le que guardaba la proporción que guarda el cogollo con el repollo crecido y completo. Si se me admite este símil tan bajo, es vestido descendía por las escaleras lo mismo que un riquísimo prado de seda brochada, sin que nadie se diese cuenta de lo pequeñísima que era la persona que lo arrastraba.

En estos ejemplos una irónica compostura victoriana lleva al escritor a plantear la hiperbólica comparación en un plano racional y medido. Aquí se encuentra una diferencia fundamental entre el arte caricaturesco de Dickens y el de Quevedo, por ejemplo, ya que para la fantasía barroca no existe freno ni límites, mientras que Dickens y Galdós oscilan entre el vértigo de la hipérbole y la atadura que supone lo racional-realista.

Podemos apreciar en el siguiente fragmento lo expresiva que resulta la siguiente caricatura de Galdós perteneciente al capítulo II de *Un faccioso más y algunos frailes menos*:



Doña María Salomé estaba tan momificada que parecía haber sido remitida en aquellos días del Egipto, y que la acababan de desembalar para exponerla a la curiosidad de los amantes de la etnografía. Fija en su silleta baja, que había llegado a ser parte de su persona, se preocupaba en arreglar perifollos para decorarse, y a su lado se veían, en diversas cestillas de mimbre, plumas apolilladas, cintas de matices mustios, trapos de seda arrugados y descoloridos como las hojas de otoño, todo impregnado de un cierto olor de tumba, mezclado de perfume de alcanfor. Decían malas lenguas que al hacerse ropa juntaba los pedazos y se los cosía con la misma piel; también decían que comía alcanfor y que estaba forrada de cabritilla. Boberías maliciosas son éstas, de que los historiadores serios no debemos hacer caso.

Como se puede comprobar con este fragmento, en la narrativa galdosiana encontramos también el proceso de la cosificación del ser humano, que aparece tanto en Mesonero Romanos como en Larra. No obstante, en las caricaturas de Galdós cabría hablar más de deshumanización que de una cosificación propiamente dicha. La cosificación de María Salomé es, fundamentalmente, deshumanización. Nuestro novelista, al igual que Dickens, procede con irónica compostura. El manido término de comparación con una momia no despoja al personaje de su condición propiamente humana, aunque según avanza la descripción caricaturesca, los nuevos resortes cómicos acentúan el proceso de deshumanización al acercar, de modo hiperbólico, a la dama a una silla o, lo que es lo mismo, al fusionar, de modo centáurico, un ser animado y un objeto inanimado. Tanto el ser humano como los objetos armonizan cómicamente, el marco de trapos viejos y descoloridos, las plumas apolilladas y cintas mustias, acendra el perfil cosificado de Salomé. Interesa destacar también en la caricatura galdosiana lo que podríamos llamar el marco de la misma, el atrezzo que rodea a Salomé con el que se compone todo el perfil caricaturesco (Baquero Goyanes, 1963: 54).

La pintura total se encuentra en *La Fontana de oro*, donde por primera vez Galdós se ocupó de las hermanas Porreño (trasunto de las mitológicas Arpías) situadas en el marco de la casa, minuciosamente descrito en el capítulo titulado *Las tres ruinas*. En la descripción de don Felicísimo de los Apostólicos, Galdós participa del carácter oscilante, que también es propio de Dickens. Se puede contemplar la cosificación relativa al ser humano, ya que en ella interviene el narrador de modo racional deteniendo el desenfreno característico de la hipérbole. De don Felicísimo Carnicero el narrador dice que era de edad muy avanzada, pero inapreciable porque sus facciones han tomado un acartonamiento y una petrificación que le ponen en los dominios de la paleontología; mientras que su cara tiene una consistencia y solidez calcárea y semeja los hoyos y cuarteados propios de un guijarro. La dureza, la fosilización y la vejez sempiterna de don Felicísimo encuentran su correlato en la estructura ruinosa de la casa en la cual habita y de la que se dice que era un piso antiquísimo y con tan largos servicios que no puede disimular las ganas que tiene de reposarse en el suelo,

soltando el peso del techo, estirándose de tabiques y paredes para sepultar su cornisa en el sótano y rascarse con las tejas de su cabeza los entumecidos pies de cemento, la escalera tiene dos o tres muletas y los escalones se echan de lado, como si quisieran dormir la siesta.

Al margen de alguna hipérbole evidente, la descripción se mantiene dentro del Realismo, que sólo se concretan en caricatura por el proceso de humanización de que Galdós se sirve para describir la vivienda de don Felicísimo. Galdós, arrastrado por su capacidad de invención caricaturesca, no se queda con la descripción humanizada de la casa, sino que prolonga la nota cómica e hiperbólica al recuento del mobiliario de la vivienda con rasgos, incluso quevedescos, como el siguiente que se puede comparar con los extremosos encarecimientos de que se sirve Quevedo para ponderar la vejez de personas y objetos: "Cuatro sillones de claveteado cuero, contemporáneos del cuadro de las Animas del Purgatorio mismo".

Galdós emplea este recurso para ejercer una crítica del duro trabajo al que se ven sometidos los niños en el ambiente de las minas de Socartes. Como sabemos, el trabajo infantil también se critica en *La desheredada* con la descripción de la fábrica en la que trabaja Mariano Pecado, que cae de lleno en el Naturalismo.

El recurso de la cosificación es empleado para poner en evidencia el carácter y modo de ser de un personaje y, de ahí, llegar a una crítica social. La poca inteligencia de un personaje es lo que hace que se convierta en una máquina, al no ser un ser pensante se transforma en cosa, que obra y que actúa. Eso es lo que ocurre a los que están demasiado acostumbrados a la dura vida de las minas, como Tanasio, hijo de la Señana, en *Marianela*, que de tanto trabajar en las minas se ha llegado a convertir en una herramienta que no piensa. Este sería un ejemplo claro de un proceso de deshumanización, ya que la cosificación existe más como idea, como concepto. El joven ha sufrido un proceso de degradación, debido al duro trabajo que ejerce, que lo ha llevado a convertirse en una verdadera máquina (por lo que dentro de la cosificación se podría hablar de maquinización), muestra de la degeneración a la que se puede llegar debido al trabajo excesivamente duro y cruel, todo ello acompañado de una falta absoluta de educación. De este personaje se dice que es de carácter apático, con una falta de ambición, que le hace rayar en el idiotismo, se ha encontrado desde la infancia encerrado en las cuadras, ajeno a todo tipo de travesura, de placer o de pena, con lo que se puede decir que ha nacido dispuesto a ser una máquina, hasta que ha llegado a convertirse en la herramienta más grosera, de modo que el narrador llega al extremo de declarar que "el día en que semejante ser tuviera una idea propia, se cambiaría el orden admirable de todas las cosas, por el que ninguna piedra puede pensar" (*Marianela*, 2007: 101). El narrador también se refiere a su idiotismo, o falta de luces, junto a la astucia y maldad del muchacho. Todo ello es muestra del poco

aprecio de Galdós por la gente y el mundo del campo, como se ve en sus primeras novelas localizadas en ambientes rurales.

El mismo carácter inanimado puede llegar a presentar una persona por dedicarse en exceso al mundo de los negocios, con lo que tanto el excesivo trabajo mecánico, como el de tipo financiero, propio de un burgués, pueden llegar a embrutecer a las personas que llegan a adquirir forma humana, pero casi sin pensamiento. En *El amigo Manso*, el difunto marido de doña Cándida es definido como un hombre sin ideas, pero dotado de buenas formas que suplen a aquéllas; apetitoso de riquezas fáciles, egoísta, orador sin estilo y político sin tacto. En definitiva, una sustancia antropomórfica que bajo la acción de la política apareció cristalizada de maneras diferentes. Si en el caso de Tanasio hay subyacente una crítica social al duro trabajo de los mineros que convierte en bestias a los humanos, en el ejemplo del marido de doña Cándida se presenta una crítica del burgués obsesionado con los negocios, que no piensa en otra cosa, de tal manera que se convierte en un ser sin alma, sin espíritu y sin escrúpulos.

El recurso de la cosificación también remite al mundo de la cultura, a obras de arte, o al universo de la mitología, para hacer referencia al carácter poco humano de algunos personajes. De un modo parecido a Tanasio, también ha dejado huella el trabajo de las minas en sus hermanas, de tal manera que la cosificación, en este caso, tiene que ver con la conversión en figuras de barro. Al igual que a todos los trabajadores de las minas, el polvillo de la calamina ha cubierto a las jóvenes de pies a cabeza y les ha conferido un aire de colosales figuras de barro crudo. Esta alusión de las jóvenes como figuras de barro, además de "equivocas ninfas de barro crudo" es muy significativa. Se puede advertir en toda la novela cómo piedras y seres humanos aparecen identificados, de tal manera que no sólo se encuentran hombres y mujeres petrificados, sino también piedras humanizadas, es decir, que humanidad y geología se presentan unidas como un todo indisoluble, incluso cuando vemos a Pablo por primera vez aparece como "un muñeco de piedra". De hecho, se alude a que en el centro de la Terrible se elevan figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba. Desde una perspectiva más amable, ya aludimos cómo la casa de los Penáguilas, es decir, una estructura de piedra, se encuentra humanizada representada como un soldado con lo que queda clara esa continua relación de la piedra y de lo humano (Yáñez, 1994-1995: 6).

Igualmente, se puede considerar cosificación el recurso de perfilar el físico de las jóvenes mediante la comparación con elementos arquitectónicos, como arquivadas y cariátides. Ya señalamos cómo Mariuca y Pepina son muy aprechugadas y fuertes, tan erguidas como amazonas, con lo que parece que sus rudas cabezas serían capaces de sostener el arquivado de un templo griego. Además visten falda corta con media

pantorrilla al aire y con el pie descalzo, lo que las confiere aún más la imagen de una cariátide. Este aspecto puede ser analizado dentro del apartado de la definición de los personajes por medio de obras de arte, pero, en este caso, degenera en la caricatura y en la cosificación, ya que es tal el aspecto grotesco y grosero del físico de las hijas de la Señana que llega a ser tan corpulento, como los elementos sustentantes de las estructuras arquitectónicas.

La mención de determinadas épocas del arte también tiene que ver con el recurso de la cosificación. La alusión de obras artísticas supone un aspecto positivo a la hora de caracterizar físicamente a los personajes, pero se llega a la caricatura cuando se pretende representar el carácter insulso, estático o impasible de un personaje mediante la mención de obras de arte, como la estatuaria egipcia. Para expresar el carácter anodino e inexpresivo de un gesto aparece la referencia de obras de arte, o de épocas de la escultura, que se encuentran en un período arcaico o primario del arte, primer momento de la evolución de un estilo en el que las figuras se caracterizan por la inexpresividad y el hieratismo. Este recurso puede considerarse que entra dentro de la cosificación y parte de la exageración, ya que es tal la inexpresividad o insulsez de un gesto que una persona puede llegar a convertirse en tabla medieval, o en una escultura egipcia de la época arcaica. Por ejemplo, Clarín recurre a la estatuaria egipcia de la primera época, como modelo perfecto de hieratismo e inexpresividad, para referirse a las damas de "seriedad insulsa" que ocupan un palco en el teatro. De un modo parecido, Galdós, en *El amigo Manso*, (la obra de Galdós en la que más predomina la caricatura y la descripción despectiva de los personajes) recurre al hieratismo de la pintura medieval para evocar la actitud estática de un personaje. Con lo que la escultura o la pintura de determinadas épocas aparecen con connotaciones negativas. En la novela galdosiana se dice de una niña que es tan tiesa como su mamá, que parece arrancada de una tabla de la Edad Media.

Las referencias culturales a la hora de componer una caricatura también pasan por personajes históricos. En el capítulo anterior veíamos cómo una manera de caracterizar a un personaje era relacionando su aspecto con personajes de la historia, de tal manera que Francisco Bringas era denominado como el buen Thiers, en *Tormento* y en *La de Bringas*. Esta relación con celebridades de la historia se puede convertir en caricatura cuando se trata de un personaje que en el imaginario colectivo es tenido por cruel y por detestable, así se mueve al lector a la aberración y a la repulsión. Manso demuestra su animadversión hacia doña Cándida, relacionando su rostro con el de Calígula, con lo que es una manera de establecer la caricatura y dejar claro su carácter despreciable. El autor, por boca del protagonista, su alter ego, considera a doña Cándida uno de los personajes más despreciables de la historia de la humanidad. La mujer queda definida de un modo muy despectivo, tanto en lo físico

como en lo moral. A pesar de su parecido con el emperador Marco Aurelio, el discípulo de Manso confunde los nombres de los emperadores y termina por darle el nombre del más detestable emperador romano.

En el capítulo anterior hemos visto cómo determinados personajes quedaban perfilados con la alusión de reyes, como Felipe IV, pero esta alusión se convierte en caricaturesca cuando Galdós menciona que se trata de la parodia del retrato del rey. El tono de mofa con el que se define el rostro de Guillén, en *Miau*, queda claro con la alusión al retrato de Quevedo acompañado de una descripción en la que se destacan los aspectos más negativos del rostro. En *Miau*, el oficial Argüelles y Mora es definido como una parodia de Felipe IV, de rostro enjuto y color de cera, con bigote y perilla teñidos de negro, melenas largas y atusadas, además usa capa corta y negra, que parece sacada del guardarropa de Quevedo, el sombrero es achambergado con un dedo de grasa, y es verdadera una lástima que no lleve golilla, aunque sin ella ya parece todo un alguacil.

Por lo que hemos podido comprobar a lo largo estos dos últimos capítulos, la definición de los personajes de Galdós presenta dos vías mediante las cuales potencia los rasgos físicos. Una es la descripción de los personajes resaltando los aspectos positivos y negativos, según cada caso, para predisponer al lector a mantener una determinada actitud hacia el personaje, en función del papel que cumpla dentro de la novela. Ésta se trata de una opción normal en literatura que requiere mayor derroche lingüístico. Supone una aparente rémora en el discurso narrativo, pero de gran importancia si se quiere alcanzar una definición física exacta y correcta del personaje. La segunda opción requiere una colaboración intelectual por parte del lector, supone un dibujo mental mucho más rápido, nítido y preciso. Cuando se pretende caracterizar a un personaje de modo positivo se predispone al lector a mantener una actitud positiva hacia ese personaje, refiriéndose a obras de arte de belleza reconocida universalmente, pero no sólo obras de arte, también se menciona la delicadeza y belleza de la obra general de un maestro, o se recurre a la iconografía religiosa para referirse a personajes buenos, que sufren y que están padeciendo injusticias.

Con este tratamiento de los personajes queda claro cómo en la narrativa de Galdós no solamente se pretende reproducir la realidad en todos sus detalles, como ya es tópico señalar al hablar de literatura realista, sino que lo que se busca, por medio de referencias físicas, es aludir a una realidad moral que se encuentra por detrás de los aspectos físicos y meramente visuales. Por lo tanto, detrás de esa mención de obras de arte, de animales y de cosas se encuentra una proyección metonímica de su psicología, su moral y su modo de ser. Por ello, los personajes que presentan rasgos negativos son relacionados con personajes de la historia que provocan aberración en

el imaginario colectivo, y a veces también con animales. Todo ello es muestra del complejo mundo de la narrativa galdosiana en el que la visualidad cobra tanta importancia como las proyecciones metonímicas que éstas comportan.

Siempre hay que tener en cuenta que las caricaturas de Galdós no suponen una nota estridente, capaz de desestabilizar toda una textura descriptiva, sino que, por el contrario, supone el refuerzo expresivo de un realismo que se centra en la pretensión de verosimilitud. Las caricaturas literarias del novelista canario revelan que siempre se encuentra al lado de sus criaturas novelescas. Incluso cuando se burla de ellas no pierde nunca la compasión ni el más entrañable de los afectos (Baquero Goyanes, 1963: 82). Por otra parte, no se puede negar que en Galdós también existe una intención irónica en el empleo de la caricatura, se trata de una forma de distanciamiento del autor con respecto a sus creaciones, lo cual no lleva nunca a denigrarlas, ni a rebajarlas, pues en el novelista siempre existe un respeto, amor y comprensión hacia el ser humano y hacia sus propias criaturas de ficción.

## *V. La visualización mediante las obras de arte*

En una revista de 1856, titulada *Réalisme*, se afirmaba que el Realismo pretende la reproducción exacta de la realidad, esta reproducción ha de ser sincera, completa y lo más sencilla que se pueda para que sea comprendida por todos. En este sentido, uno de los medios a los que recurrirán los escritores realistas para configurar esa sensación de realidad es el de la incorporación de obras de arte dentro del texto. No obstante, estas alusiones, en la mayoría de los casos, trascienden la mera representación objetiva para alcanzar un valor simbólico.

La inserción de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en un texto realista no sólo remite a su significación propia de obras de arte, sino que representan las más variadas funciones: desde la intensificación de la sensación de realidad hasta la sustitución o extensión metonímica del personaje, aunque su sentido se vea velado por la propia inmediatez, es decir, el obstáculo que impone la propia evidencia. Las imágenes pictóricas y escultóricas incluidas en una novela, lejos de ser casuales, se integran en un sistema cuidadosamente elaborado que intensifican los valores icónicos de los textos. Mencionar en un relato una obra de arte implica fusionar en el proceso de representación dos textos, este entrelazamiento permite hablar de intertextualidad, porque en el espacio textual se cruzan diversos enunciados (Martínez Fernández, 2001).

Mencionar obras de arte en la novela unifica, además, diversas artes (un hecho que queda demostrado en la poesía, donde tan importante es la musicalidad), convirtiendo a la novela en una ventana abierta a la realidad, en una época en la que, además, gracias a la invención reciente de la fotografía, se podían ver obras de arte con facilidad en los libros y en las revistas (facilidad que se ampliará aún más con la invención del cine), por lo que la novela pretende ofrecer un reflejo completo de la belleza, de la realidad, de la misma manera que lo hacen otros medios culturales. Estos objetos artísticos incrustados en el texto abren una cadena de significados que trasciende la conexión primera entre obra de arte y literaria. Es muy frecuente que un cuadro, o una escultura, se inspire en un texto previo, ya sea bíblico, mitológico, o histórico, que añade una faceta más a la narración en la cual se inserta. Esa interrelación entre las artes dota de profundidad al discurso y, lo que parecería un simple ornamento, acaba por adquirir una elevada densidad. La obra de arte, entonces, deja de ser una alusión fortuita para convertirse en un signo que adquiere su significado al integrarse en otro sistema más amplio debido a que el signo visual y el signo lingüístico se unen en un referente único, pero distinto del que se les atribuye en el mundo real. Arte y realidad adquieren un mismo nivel dentro del texto literario,

ambas crean un universo cerrado, regido por reglas propias que determinan el sentido profundo de la relación imagen-palabra en la obra literaria (Martínez Carazo, 2006: 86- 96).

Uno de los recursos empleados por Galdós para potenciar los aspectos visuales es el de la mención de obras de arte, sobre todo referidas al entorno artístico de la ciudad Madrid. La alusión a obras de arte, reales o ficticias - por ejemplo a retratos de familiares de los protagonistas y que, por tanto, no existen-, contribuye a crear un entorno real y palpable. Esta referencia a obras reconocibles por su fama, o por pertenecer al entorno habitual del lector, es un recurso que no es nuevo, ni original, de la novela realista, pero cobra gran importancia en ésta porque se encuentra relacionado con ese afán de disección de la realidad que promulgaba la revista *Réalisme*. Cuando se trata de la mención de obras arquitectónicas, supone situar las escenas en un espacio reconocible, y cuando se remite a pinturas y, en concreto retratos, se potencia la visualidad por medio de la descripción de los mismos, que es como pintarlos con palabras, para que sean percibidos en cuanto a volúmenes, formas y colores. Además, mediante el arte, se presta rotundidad material al entorno de la historia, dejando claro que la acción no se presenta en un mundo mágico, sino que se trata de una historia real situada en las inmediaciones del Prado, o en un pueblecito de Asturias.

Se puede diferenciar entre la referencia a obras pertenecientes a lo que la historiografía entiende como las tres grandes Artes mayores (Arquitectura, Escultura y Pintura), y las, hasta no hace tanto tiempo, mal llamadas Artes menores, que hoy denominaríamos artes suntuarias o decorativas, como vidrieras, plaquetas de marfil, muebles u objetos decorativos.

Galdós muestra en su obra interés por el arte contemporáneo de su tiempo, y, de hecho, se sabe que mantuvo relaciones con pintores de la época. Se observa un cierto desprecio por el arte antiguo, sobre todo por la arquitectura del siglo XVII, a la que dirige críticas desfavorables. Debido al carácter de solidez y de contingencia real de la arquitectura, su referencia supone uno de los recursos más eficaces para conferir la impresión de realidad, ya que tiene mayor capacidad referencial por la rotundidad material que la caracteriza. La importancia de la arquitectura también viene dada porque los acontecimientos de la novelas son situados, la mayoría de las veces, en localizaciones topográficas concretas que son muy significativas, porque guardan estrecha relación con la acción y con el comportamiento de los personajes. En alguna ocasión la novela comienza con la presentación de los personajes dentro de un entorno en el que destaca un edificio arquitectónico. Así se sitúa el primer golpe de contacto con la ficción, en un entorno que remite a la realidad. Se consigue con ello



que la mención de la obra arquitectónica se convierta en un modo de referencialidad real. En *El Doctor Centeno*, el comienzo de la obra se sitúa en las inmediaciones del Observatorio astronómico y, por tanto, cerca del parque de El Retiro y de El Museo del Prado, por lo que es acentuado el efecto de realidad de lo narrado. Es el momento en el que se presentan a los que serán los personajes principales de la novela, Felipe Centeno y el aspirante a dramaturgo Alejandro Miquis, que serán amo y criado, protagonistas inseparables de la historia. La presentación de los personajes en este entorno supone un guiño a *El Quijote* de Cervantes, por la mención del pueblo de la amada del hidalgo. La narración comienza presentando a Alejandro Miquis que es natural del Toboso, de veintiún años y estudiante de Leyes, y a Cienfuegos que es médico en ciernes y alavés, ambos se encuentran subiendo al filo del mediodía por las rampas del Observatorio astronómico<sup>57</sup>.

La presencia de distintos estilos artísticos, y de los diversos componentes de la arquitectura aparece en *La de Bringas*, cuando el narrador se refiere a la labor llevada a cabo por el protagonista, que elabora un minucioso cenotafio. Se trata de un artificio sepulcral, de atrevidísima arquitectura, muy rico de ornamentos, pero severo y rectilíneo, a la manera viñolesca, pero ondulante y quebradizo al estilo gótico, con atisbos platerescos y cresterías semejantes al estilo tirolés que tanto se puede ver en los quioscos.

A continuación, vamos a iniciar un recorrido por las principales obras arquitectónicas que aparecen en las novelas estudiadas, que suelen ser iglesias, pero destacan, sobre todo, las menciones del Palacio y del Teatro Real, además de casas particulares e, incluso, castillos.

Galdós era un conocedor a fondo de la villa y sabía muy bien que el estilo artístico de los siglos XVII y XVIII se manifestaba de manera intensa en la arquitectura religiosa de la capital, al igual que en la de carácter civil y público. Las iglesias aparecen en la obra de Galdós en un número casi incontrolable y, en muchos casos, no son más que manifestaciones formales de la conformación morfológica de la ciudad. En numerosas citas no nos obliga a prestar atención al edificio religioso, ni induce a motivaciones de carácter estético, pues le interesan los relieves característicos de la urbe, la peculiaridad paisajística de la capital, por lo que se introducen en la narración sin aproximaciones al componente espiritual. La arquitectura lleva implícita, de alguna manera, una crítica ajena a una mención neutral o inocente, aunque no siempre es así y, en ocasiones, supone un simple marco de referencialidad real, un elemento que aporta contingencia real a la escena

---

<sup>57</sup> "Con paso decidido acomete el héroe la empinada cuesta del observatorio. Es, para decirlo pronto, un héroe chiquito, paliducho, mal dotado de carnes y peor de vestido con que cubrirlas; tan insignificante que ningún transeúnte, de estos que llaman personas, pueden creer, al verle, que es de heroico linaje y de casa de inmortales, aunque no esté destinado a arrojar un nombre más en el enorme y ya sofocante inventario de las celebridades humanas" (*El doctor Centeno*, 2002: 93).

representada. En *Tristana*, las torres, junto con el entorno, adquieren el carácter de testigos de la realidad, ya que Galdós personifica la arquitectura y todo el ambiente físico que rodea a los personajes, con lo que la realidad circundante se convierte en copartícipe de las vivencias de los amantes. El narrador afirma que testigos de la dicha de los personajes son las dos torres, que recuerdan pagodas, del colegiado de los jesuitas y el pinar misterioso; un día pasean su amor por el camino de Fuencarral y otro por las sombrías espesuras del Pardo.

La estampa religiosa que configura la ciudad en el último tercio del siglo XIX no varía, en esencia, de la adquirida en el siglo XVIII porque las iglesias forman la heráldica urbana con sus torres, y cúpulas que son un componente insustituible del perfil de la impresión de la capital. Madrid es un núcleo en el que flotan los perfiles de cúpulas y pináculos, por lo que la impresión de la ciudad interior sigue siendo de carácter eminentemente eclesiástico. Galdós en sus novelas presenta planos concretos de la realidad madrileña; menciona templos como el de de Monserrat, las parroquias de San Ginés, San Sebastián, Santa Cruz, San Millán, San Andrés, Comendadoras, etc. Todas estas iglesias están señaladas con precisión en su localización topográfica y localizadas en su enclave urbano (Tovar, 1998: 144). Es muy significativo el hecho de que en su obra hayan sido citadas, al menos una vez, todas las iglesias de Madrid. Pero la capital en 1860, fecha cercana a la llegada de Galdós, había perdido una parte importante de su patrimonio del arte cristiano debido al liberalismo progresista imperante que había hecho desaparecer varios de sus templos, los nuevos criterios institucionales dieron paso al derribo de varios conventos al considerárseles inútiles, excepto aquéllos que pertenecían a órdenes dedicadas a la asistencia social. No obstante, el número de templos seguía siendo aún muy elevado, en el entramado urbano la iglesia aún era el punto focal de la perspectiva ciudadana y en el esquema callejero el templo era el núcleo ordenador de los barrios. El novelista demuestra que la arquitectura religiosa está aún muy presente en la dinámica de su tiempo y que pervive, a pesar de los contratiempos.

Es indudable la importancia que el novelista canario llega a conceder al edificio religioso, por su habilidad para crear la ficción espacial y para hacer más visible el carácter real de su mensaje, pero cada vez que los edificios de la época entran a formar parte de la narrativa de Galdós hemos de ser precavidos ya que parece que se nos muestran con objetividad. El tema del templo madrileño es constante en la obra de Galdós, pero siempre muestra una fría actitud hacia los monumentos de la capital, ello es porque reclama un sentimiento religioso distinto y le conduce a ver los edificios madrileños como algo desacreditado, sin tener en cuenta el valor individual de cada edificio, por lo que en sus novelas se funden la imagen arquitectónica y la actitud religiosa. Galdós expresa, con claridad, este enjuiciamiento cuando describe del

templo de San Sebastián en él “el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente”. Se trata de una técnica para crear un clima de introducción en la realidad novelística, una realidad que cuando tiene su desarrollo en el escenario religioso también sirve para mostrar su pesimismo, esperanza o disconformidad (Tovar, 1998:151-155).

Lo normal es la atención a la arquitectura en su aspecto exterior y, en este sentido, una de las iglesias más importantes es la de San Sebastián, en *Misericordia*. La obra comienza con la referencia explícita de esta iglesia para, posteriormente, presentar a Benina, protagonista de la novela y uno de los personajes que piden en la puerta de la iglesia. Antes de la aparición de la anciana, el narrador procede a una auténtica disección de los pórticos que presiden las fachadas de la iglesia. Nuevamente, vuelve a cobrar importancia la presencia del texto descriptivo con abundancia de nombres que se refieren a las distintas partes de la iglesia, y adjetivos que la califican y definen<sup>58</sup>. El edificio es presentado por el narrador como feo, pedestre, con irregulares techos y cortados muros, aunque con un campanario alto que termina por ofrecer un conjunto gracioso y majo. La descripción de las distintas fachadas y partes de la iglesia llega a la caricatura, pues se le atribuyen cualidades humanas con carecer irónico y despreciativo, con una crítica implícita a la construcción<sup>59</sup>. No es la primera vez que Galdós dedica críticas desfavorables a monumentos arquitectónicos, también lo hace en el caso de la Casa de Aransis, en *La desheredada*, y con el propio Palacio Real, como hemos visto en *La de Bringas*. De la iglesia de San Sebastián, el narrador afirma que en la cara sur, sobre una puerta chabacana, se encuentra la imagen barroca del santo mártir en una actitud más danzante que religiosa, debida a la postura torcida que presenta; mientras que la cara Norte se encuentra desnuda de ornamentación, la torre se alza pobre y vulgar, con una disposición que parece que adoptase una actitud chulesca, de ponerse en jarras como si lanzase cuatro frescas a la Plaza del Ángel.

---

<sup>58</sup> “Por una y otra banda, las caras o fachadas tienen anchuras, quiere decirse, patios cercados de verjas mohosas, y en ellos tiestos con lindos arbustos, y un mercadillo de flores que recrea la vista. En ninguna parte como aquí advertiréis el encanto, la simpatía, el ángel, dicho sea en andaluz, que despiden de sí, como tenue fragancia, las cosas vulgares, o algunas de las infinitas cosas vulgares que hay en el mundo. Feo y pedestre como un pliego de aleluyas o como los romances de ciego, el edificio bifronte, con su torre barbiana, el capulín de la Novena, los irregulares techos y cortados muros, con su afeite barato de ocre, sus patios floridos, sus hierros mohosos en la calle y en el alto campanario, ofrece un conjunto gracioso, picante, majo, por decirlo de una vez. Es un rinconcito de Madrid que debemos conservar cariñosamente, como anticuarios coleccionistas, porque la caricatura monumental también es un arte. Admiremos en este San Sebastián, heredado de los tiempos viejos, la estampa ridícula y tosca, y guardémoslo como un lindo mamarracho” (*Misericordia*, 2004: 63).

<sup>59</sup> En la narrativa de Juan Valera la descripción interior de las iglesias le lleva a poder potenciar la visualidad por medio de la alusión a colores, con lo que se recrea de modo colorista el ambiente:

Las paredes del templo, si bien blanqueaban sin mácula por el reciente enjalbiego, se veían en parte cubiertas de rojo damasco, aunque el damasco era poco, y era más el filipichín que le remeda (*Juanita la larga*, 1985: 134).

El comienzo de la famosa novela es recreado, en el siglo XX, por Paloma Díaz –Mas en su novela *El sueño de Venecia*, en el capítulo titulado “El indio”, en el cual, de modo directo, reproduce el modo de escribir propio de la novela realista, y en concreto el de Galdós. Mediante una descripción parecida, se alude también a la presencia de los pobres habituales que ocupan la entrada del templo: “...la iglesia de San Martín, ese templo del que los madrileños dicen que quien en él se casa entra por la Luna y sale por el Desengaño, pues, en efecto, se encuentra entre una y otra calle: a la de la Luna da la modesta fachada barroca cuya hornacina de granito, destacando sobre el rojo ladrillo, representa la Asunción de Nuestra Señora; a la del Desengaño se asoma el largo corredor que viene de la sacristía y de un gran portón lateral del templo, abierto frente por frente con el altar del santo Tobías, rincencillo que es el preferido de las beatas. Ambas puertas, la principal y la secundaria (o, si lo prefiere el lector, la de la Luna y la del Desengaño) tienen su habitual clientela de pobres, atentos los unos a quienes entran a la misa, y los otros a quienes salen habiendo cumplido ya sus religiosos deberes” (*El sueño de Venecia*, 1992: 109).

Otra de las iglesias mencionadas en la narrativa de Galdós es la de Monserrat, en *Miau*. Galdós presenta el templo, no como lugar de recogimiento, o de oración y, en definitiva, como la Casa de Dios, sino que incide en el aspecto tétrico y oscuro del ambiente interior. En la descripción de la iglesia cobran importancia los aspectos visuales y auditivos por medio de la alusión a la luz tenue que ilumina la estancia, en contraposición a la oscuridad del ambiente, con lo que se crean efectos tenebristas y de clarooscuro que nos traen a la memoria las composiciones pictóricas de Caravaggio, que producen un intenso efecto dramático<sup>60</sup>.

Otra iglesia de Madrid, mencionada en la misma novela, es la de Las Comendadoras donde tienen lugar algunos acontecimientos que recuerdan a la novela de folletín, como, por ejemplo la reunión de Abelarda con Víctor Cadalso para tramar una supuesta fuga, aunque todo no sea más que una burla del apuesto y cruel calavera. Nuevamente, el narrador vuelve a insistir en el ambiente tétrico y oscuro que, al tratarse de una supuesta, aunque engañosa, cita amorosa, potencia el ambiente romántico<sup>61</sup>. En este pasaje de la novela, la iglesia se convierte en el marco

---

<sup>60</sup> El juego de luces y de sombras recreado en ambientes interiores potencia efectos tétricos y de tenebrismo en relación con determinadas prácticas de los protagonistas. Así Felipe Centeno visualiza en la casa de la tía de su amo un altarcillo que da idea de las prácticas relacionadas con la brujería y con la magia de la dueña de la casa. La oscuridad que reina en la casa infunde miedo al personaje quien tiene que permanecer quieto hasta que se asoma por una ventana que da a un patio y desde la cual se divisa otra ventana con claridad, gracias a dos velas verdes encendidas delante de un altarejo repleto de santos y otras figurillas imágenes de diablos y de criaturas infernales; además se ve una mesa llena de naipes y, junto a ella, la siniestra figura de una mujer con mantón negro por la cabeza haciendo arrumacos y garatusas.

<sup>61</sup> “Puntual, como la hora misma, entró Abelarda, a la de la cita, en las Comendadoras. La iglesia, callada y oscura, estaba que ni de encargo para el misterioso objeto de una cita.

Diéronse las manos y se sentaron cerca de la puerta, en un lugar bastante recogido y el más tenebroso de la iglesia, a la entrada de la capilla de los Dolores” (*Miau*, 2002: 329).

de la parodia de lo que podría haber sido una escena de amor típica de una novela romántica, haciéndose patente la ironía del autor.

En muchas ocasiones la referencia a las iglesias presenta un matiz despectivo en relación con las prácticas religiosas puramente externas y convencionales (no en vano la religión superficial o fanática fue uno de los temas principales en sus novelas de tesis como *Doña Perfecta* o *La familia de León Roch*). Así se manifiesta, a modo de exageración, respecto a la tía de Alejandro Miquis, en *El Doctor Centeno*, de la cual el narrador dice que más raíces tenían en su espíritu creencias y temores vulgares que la verdadera piedad religiosa, con lo que la única muestra de devoción de esta señora es que se ha llegado a convertir en una de las principales ostras de los bancos parroquiales de las iglesias San Pedro y de San Andrés.

Parecida representación negativa se realiza de otra iglesia, en *La de Bringas*, pues parece un lugar de fiesta, o un teatro, por el estilo vulgarizado del edificio en la decoración. La iglesia se describe como "un ascua de oro, con cortinas de terciopelo barato, cenefas de papel dorado, candilejas mil, enormes ramilletes de trapo y unos pabellones que parecían de teatro de primer orden, había tal concurrencia, que era muy difícil penetrar en ella" (*La de Bringas*, 1997: 134). No obstante, al tratarse de una celebración especial es tanta la concurrencia que es imposible el acceso a ella. Esta referencia a la dificultad de penetrar en la iglesia y a su chabacana decoración, encubre la crítica de Galdós a que la iglesia, en tanto que supuesta Casa de Dios, no es un edificio que se muestre abierto y acogedor al fiel, ni que propicie el recogimiento para comunicarse, de modo íntimo, con Dios, sino que, por el contrario, lo que predominan son elementos decorativos superfluos, representativos del carácter superficial de la religión católica en la que predominan los aspectos puramente convencionales, formularios y decorativos. Queda claro pues que, en los edificios de la religión católica, la espiritualidad es un elemento meramente secundario, casi accesorio. No obstante, no siempre es así en la literatura, puesto que Ti Noel, en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, en el ámbito interior de una iglesia puede llegar a sentir una fuerza envolvente y un poder de seducción en medio del lujo y de los elementos iconográficos que decoran el ambiente, aunque el lector no deja de percibir un ambiente verdaderamente carnavalesco: "el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, las Vírgenes negras, los San Jorge

---

con coturnos y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascuas,...” (*El reino de este mundo*, 2010: 77).

Otra iglesia mencionada por Galdós, ya fuera de la capital, es la de San Pedro de Villanueva, en *El amigo Manso*. Por medio del recuerdo de las travesuras que cometía con sus amigos, Manso va refiriéndose a los distintos componentes del pórtico bizantino, como las corroídas columnas por las que trepaba el niño Manso para observar de cerca las toscas figuras de expresión atónita -rasgo característico de la imaginería del arte Románico- del Padre Eterno y de los Santos, impregnadas todas ellas de un extraño pavor religioso. Ayudado de otros amigos, “les pintaba con betún los ojos y los bigotes, con lo cual las hacía más espantadas” (*El amigo Manso*, 2001: 152). No obstante, a pesar de este pequeño ultraje al patrimonio artístico, el joven Manso, al regresar a casa, dormía con miedo y soñaba con ellas. Nuevamente, los aspectos pragmáticos cobran importancia, ya que Galdós se refiere a una iglesia y a sus partes, dando por sentado conocimientos geográficos y culturales. En este caso, la referencia a una obra arquitectónica se encuentra en relación con los recuerdos infantiles del personaje y deja implícita, nuevamente, la escasa consideración de Galdós hacia el arte religioso, pues el edificio, y sus esculturas, suponen un motivo de juego y de entretenimiento para los niños. Además, destaca el carácter espantado y terrorífico de las esculturas medievales, en vez de aludir a la espiritualidad que de ellas emana, es decir, que incide en los aspectos más negativos y desagradables del arte religioso medieval, de hecho, el arte religioso lo único que provoca en los niños es pavor.

En las novelas de Galdós una de las menciones más importantes, en cuanto a obras arquitectónicas se refiere, es la del Palacio Real<sup>62</sup>. La referencia a determinadas obras de arte se encuentra en íntima relación con la crítica de las mismas, por lo que ambas van de la mano. Tanto en *La de Bringas*, como en *El Doctor Centeno*, cuando se menciona el Palacio Real la percepción que se tiene del bello monumento es claramente desfavorable, se presenta como un conjunto compacto, pesado, de carácter robusto, e imponente en la manifestación del poder que su imagen implica. Ese efecto es percibido por los protagonistas, que quedan deslumbrados, sobre todo el impresionable Celipín, en *El doctor Centeno*, por su aspecto de mole oscura y

---

<sup>62</sup> En otras obras del Realismo, como *La Regenta*, la mención de obras arquitectónicas cobra una importancia simbólica: la torre de la Catedral es un punto de vigilancia de toda la ciudad de Vetusta, de sus gentes y de sus costumbres; por lo que la parte más majestuosa de un monumento queda relegada a la categoría de torre de vigía. La torre funciona como eje de simetría de Vetusta, además de ser centro de atracción y punto de mira; puede ser vista desde cualquier punto de la ciudad y condensa la capacidad de mirar (Martínez Carazo: 2004; 124). No obstante, como hace Galdós, una manera de mostrar un cierto desdén por las bellezas creadas por el hombre es la de llegar a comparar la belleza de la Catedral con la de la propia protagonista de la novela, que queda convertida en obra de arte compitiendo con las creaciones más importantes de la ciudad: “cuando llegaba un forastero, se le enseñaba la torre de la Catedral, el Paseo de Verano y si era posible la sobrina de las Ozores. Eran las tres maravillas de la población” (Martínez Carazo, 2004: 98).

misteriosa, con tanto balcón cerrado y tanta pilastra robusta, y por el aspecto de montaña tallada que proporciona una impresión de majestuosidad y de grandeza, no en vano es el hogar de la monarquía. Esta valoración negativa se ve reforzada con la alusión del narrador que se refiere al edificio como "muda faz de piedra".

En *La de Bringas* Galdós pone el acento en la desproporción y falta de simetría del imponente edificio en el que se contraponen un exterior geoméricamente correcto con un interior estructuralmente caótico. El narrador afirma que "viendo por fuera la correcta mole del Alcázar no se adivinan las irregularidades del aquel pueblo fabricado en sus pisos altos; y es que durante más de medio siglo no se ha hecho sino modificar a troche y moche la primitiva distribución, tapiando por todos los lados, condenando escaleras, ensanchando habitaciones a costa de otras, además de convertir la calle en vivienda y la vivienda en calle agujereando las paredes y cerrando huecos" (*La de Bringas*, 1997: 67-68). Por medio del vituperio del Palacio Real, Galdós lleva a cabo, de modo implícito, una crítica de la institución de la Monarquía, porque la desproporción y la irregularidad del edificio remite a la mala organización de la institución que conduce al caos del país. Ese aspecto laberíntico del Palacio Real también es la proyección metonímica del caos en el que derivará la familia a lo largo de la novela. Rosalía Bringas se verá sometida a una deuda, por ayudar a su amiga Milagros, a la que no puede hacer frente. Ese conflicto, derivado de la excesiva afición de ambas mujeres por la ropa, encuentra su expresión simbólica en el caos que supone el Palacio Real en cuanto a edificio arquitectónico, preludio del desorden moral en el que caerá Rosalía entregándose a Manuel Pez, al creer que él tiene dinero. De la misma manera, el interés por las telas que se encaraman a sillas, sillones, armarios, que cuelgan de todas partes, y parecen tener vida, suponen el reflejo de una desorganización, preludio del desorden moral en el que caerá la dama. Según Gullón llamar laberíntico al espacio novelesco no es metaforizar, sino resumir su carácter en una única palabra que lo define. Hay que matizar que es laberíntico para quienes no se encuentran instalados en él y para quienes no lo sienten familiar y confortable. Se trata de un espacio adecuado para presentar los procesos revolucionarios que acontecen tanto en la vida familiar como en lo histórico (Gullón, 1980: 126).

En la presentación de la Casa de Aransis, en *La desheredada*, perteneciente a la nobleza, el narrador recuerda los caserones propios del siglo XVII y lleva a cabo una somera descripción del edificio. Emite un juicio claramente desfavorable y deja clara su opinión sobre este tipo de construcciones. De la mansión se refiere al almohadillado que presenta por fuera, que nada tiene de particular y a la que podrían entrar, sin inclinarse, los gigantones del Corpus. En el interior se encuentran tapices, muebles o cuadros que no logran, tan siquiera, acercarse a lo extraordinario. El edificio no muestra un interés relevante ni en el aspecto exterior, ni en sus tesoros interiores. El

escaso mérito que Galdós otorga al edificio, y a sus distintos componentes, es una simbología de la escasa valoración que recibe la nobleza, la clase social que ocupa este edificio y que está de adorno en la sociedad española, ya no aporta nada en la nueva cultura moderna que se encuentra en continua evolución y que mira hacia un futuro en el que preocupan, más que nunca en la historia, los avances tecnológicos, y en el que se pretenden conseguir la igualdad de todos los seres humanos, de hecho, en la novela, en más de una ocasión, se advierte que pronto todos los ciudadanos, por fin, van a ser iguales.

Otras referencias a obras de arte arquitectónico, sin llegar a la alta categoría de iglesias, palacios, es a casas particulares de gran belleza, no sólo arquitectónica, sino por la exuberante y bella vegetación que la recubre en su parte externa, casi a modo de las galas que luce la arquitectura. Los efectos plásticos y coloristas se acentúan por medio de una prolija descripción de las plantas que decoran la fachada; así se refuerza la sensación de percepción visual, y se aprecia la belleza del conjunto. En *El doctor Centeno* destaca la belleza exterior de la casa de la tía de Alejandro Miquis, en la cual "los balcones del piso principal son muy alegres, llenos de hierba y de verdura, y aún más hermosos son los del segundo piso ya que el follaje se desborda de los hierros y da grata sombra. Se trata de una vegetación arborescente que trae a la memoria los míticos jardines de Babilonia. Los tiestos son de distintas formas y se encuentran situados unos sobre otros, además hay pucheros, cajones, tibores, medias tinajas y barriletes, todo muy bien cultivado y lleno de gran variedad de plantas" (*El doctor Centeno*, 2002: 219).

Dentro de la arquitectura profana y cortesana, una de las obras arquitectónicas que mayor importancia tiene es el Teatro Real. Muchos de los personajes de la narrativa galdosiana son auténticos aficionados al teatro como marco en el que poder lucir las mejores galas y en el que las apariencias y el éxito social cobran una gran relevancia. Como veremos en el capítulo dedicado a las imágenes mentales, este también es el marco en el que los personajes dan rienda suelta a sus ensoñaciones, ya que Jacinta sueña desde un palco que es madre de un niño, que acaba siendo de yeso; mientras que a Abelarda, en *Miau*, un día se la pasa por la cabeza que podría cometer una locura, como tirarse desde Paraíso al patio de butacas en lo mejor de la función.

Otra destacada referencia al Teatro Real, en su aspecto interior la encontramos en *El doctor Centeno* cuando una noche casi todos los huéspedes de la pensión de doña Virginia deciden ir a ver una obra de teatro en Paraíso. Esta actividad cultural supone un auténtico descubrimiento para Felipe que queda embelesado con todo lo que ve y lo que oye como si se encontrase en un mundo diferente; todo se le presenta



engrandecido y sublimado por el poder de la magia, le parece un mundo que es como un sueño<sup>63</sup>.

La alusión al arte no siempre lleva implícito un carácter negativo de crítica de una determinada institución, o clase social, o de ser el marco perfecto para las apariencias. En algunas ocasiones, incluso hay protagonistas que se afanan por el arte, convirtiéndolo en una afición, casi una obsesión. De esta manera, Federico Ruiz, en *Fortunata y Jacinta*, demuestra verdadera pasión por los castillos medievales, y hace averiguaciones sobre todos los que puedan existir en España, con el objetivo de escribir una magna obra heráldica y arqueológica. De todos ellos siente gran admiración por el de Coca, o el de Turégano, aunque ninguno pueda superar a los del Bierzo. En este caso la referencia a la arquitectura se encuentra en relación con el modo de ser del personaje, porque nos informa sobre sus gustos, aficiones. En relación con los castillos, en *La de Bringas* también aparece la alusión al de Simancas, no tanto como obra arquitectónica, sino en cuanto a su conocida función de archivo. Se menciona que el gabinete, en el que se ha instalado Paquito, que ya estudia Derecho, parece el archivo de Simancas por el copioso cúmulo de apuntes de clase, de modo que se trata de una exageración de tipo intelectual que cuenta con conocimientos eruditos por parte del destinatario.

En las novelas del siglo XX también hemos podido advertir importantes menciones arquitectónicas. En *El sueño de Venecia* la alusión de la arquitectura se encuentra en íntima relación con la crítica de arte llevada a cabo por el caballero inglés en el segundo capítulo, para quien la arquitectura medieval supone un arte producto de los pueblos bárbaros, con lo que no cabe duda de que emite sus juicios estéticos desde el punto de vista de los prejuicios neoclásicos que implican valorar de manera negativa obras de arte que, hoy en día, forman parte del Patrimonio cultural; de tal manera que Santo Domingo de Silos lo considera un edificio de una fealdad que asusta en el que el claustro es verdaderamente lamentable por la presencia de unas arcadas del peor gusto que, a pesar de todo, encierran un hermoso jardín en el cual se encuentra el más bello ciprés que se halla visto jamás.

En esta misma novela también aparece mencionada la arquitectura, en su vertiente doméstica. En el capítulo titulado "El indio" tiene la importancia de que, una vez remodelado, aun cuando se trata de un caserón antiguo, supone un símbolo de ostentación ante todo el barrio por parte del indiano que ha llegado enriquecido: "Y cuando al fin se revocó la fachada y se colocaron aldabones en forma de mano en el

---

<sup>63</sup> "Cosas y personas se le presentaban engrandecidas y sublimadas por ignorado arte de magia. Aquello no era natural: era sueño, ocio de los sentidos y mentira del alma. Tanta señora guapa en los palcos el deslumbrador abismo de rojo y oro, de hermosura y luces, que desde arriba presenta la cavidad del teatro; la escena grandísima, con aquellos señores que salían a cantar, ahora solos, ahora en bandadas; ..." (*El doctor Centeno*, 2002: 309).

portón de la entrada principal, todo el barrio convino en que la casa de don Álvaro Mendoza, sita en la calle de Pez, era la mejor del barrio" (*El sueño de Venecia*, 1992: 137).

La arquitectura medieval también aparece en otras novelas del siglo XX, como en el *Disputado voto del señor cayo*, de Miguel Delibes. Los protagonistas acuden a ver una iglesia medieval de la cual mencionan los componentes típicos, como los canecillos, y se alude a la iconografía de los capiteles. Esta bella recreación de ambientes del pasado, por medio de la arquitectura, la podemos encontrar también en novelas del siglo XX, sobre todo cuando son de género histórico. En estas obras la mención de obras arquitectónicas confiere la sensación de ambiente pasado y otorga una impresión de realidad. En la novela titulada *El mercenario del Dux*, de Vicente Álvarez, uno de los aspectos más atractivos es la recreación que el autor hace del ambiente veneciano del siglo XVII. Uno de los edificios principales que se mencionan es el palazzo de la duquesa de Lamarca, un pequeño paraíso de cuatro pisos, de colores brillantes y columnas doradas, con tres arcos de medio punto acariciados por el agua sucia del Gran Canal que se abren a un portalón inmenso. La gran diferencia con respecto al tratamiento de lo visual en Galdós es que, cuando éste se refiere a obras de arte, y en concreto a la arquitectura, se esconde un trasfondo ideológico; es decir, que la referencia despectiva al Palacio Real, o a las mansiones señoriales del siglo XVII, oculta una crítica a la monarquía, o a la nobleza. En el caso de la mención de obras de arte en novelas culturalistas, como la de Vicente Álvarez, supone dotar a la novela de un referente cultural, además de aportar mayor realismo, al referirse a obras de arte existentes, o que recuerdan a estilos artísticos perfectamente reconocibles<sup>64</sup>. De modo que, al igual que sucede en las novelas de Galdós, se presupone un público culto y se cuenta con su colaboración intelectual, aunque de no existir tales conocimientos artísticos por parte del lector no quiere decir que se pierda el sentido esencial de la historia y de la trama; por lo que, en última instancia, las novelas con referentes culturales pueden ser entendidas por todos los lectores. El gran

---

<sup>64</sup> Este tipo de novela toma prestada la materia artística, los personajes, las actitudes, el ambiente, los espacios o las épocas que mejor contribuyen a comprender o expresar lo que preocupa al ser humano en todas las épocas. Se trata de novelas en las cuales un determinado asunto histórico, un personaje, o una obra de arte, son el punto de partida para desarrollar temas éticos de carácter complejo. Las novelas con referentes culturales se presentan como un medio de interpretación del mundo, como un proceso comunicativo que plantea determinadas cuestiones presentes, pasadas o futuras. En este sentido, un asunto histórico, o un personaje, pueden llegar a convertirse en el punto de partida para desarrollar un complejo tema ético. Se trata de acercarse al mundo cultural para así entrar mejor en la vida, con lo que no se contraponen la cultura a la vida. Lejos de cuestionar la originalidad o la ausencia de vida, los referentes culturales otorgan a la novela otro valor, intensifican y resaltan el valor intrínseco de la materia temática del mundo de arte y la cultura. Los escritores tienen conciencia de que no pueden existir buenas novelas sin vida y que éstas necesitan estar basadas en la experiencia. Esta dimensión cultural no se encuentra desprovista de autenticidad., la experiencia cultural no es un adorno, sino que mediante ella se lleva a cabo la recreación de experiencias contempladas y aprendidas en los dominios de una determinada tradición artística y cultural, pero también existe la recreación de experiencias vividas que se identifican con las que proporciona el mundo cultural y de la tradición (Rodríguez Pequeño, 2009: 15-17).

atractivo de la novela de Vicente Álvarez es que de ella emana todo el palpito de vida de la Roma de la época de la que se recrea el ambiente costumbrista. Se trata de una ciudad bulliciosa; de hecho, a las doce del mediodía es tal la algarabía que hasta parece que de la calle saliesen chispas. De la misma manera, Galdós también recrea en sus novelas el palpito de vida y el ambiente bullicioso del Madrid de la época con una turba que no marea, ni molesta, ya que la capital de España recibe una valoración muy positiva en las obras del novelista canario.

La referencia a obras de arte arquitectónicas también supone un ejemplo del carácter imponente, de majestuosidad, de soberbia, al que aspira una raza y un pueblo<sup>65</sup>. Eso es lo que sucede en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, donde en la Ciudadela La Ferrière, se erige un palacio rosado que impone por ser una gran mole que pretende subyugar. Debido al propio carácter de esta construcción, destaca el empleo de términos referidos a la arquitectura para una mejor comprensión de la realidad representada: "Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba el palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra. A un lado había cobertizos tejados, que debían de ser las dependencias, los cuarteles y las caballerizas. Al otro lado, un edificio redondo, coronado por una cúpula asentada en blancas columnas, del que salían varios recortes de sobrepelliz" (*El reino de este mundo*, 2010: 101).

A pesar de importante carácter referencial de la arquitectura, no cabe duda de que de todas las artes visuales, la escultura tiene la importancia de ser la que más se acerca al ser humano debido a que, la mayoría de las ocasiones, representa figuras humanas, incluso a veces con gran fuerza visual y recreación de movimiento real, como es el caso del famoso *Apolo y Dafne* y *El rapto de Proserpina*, ambos de Bernini. La escultura se define como la representación de una figura en tres dimensiones y el objeto escultórico se caracteriza por ser sólido, tridimensional y por ocupar un espacio (Martín González; 1986: 3). Por ello, de todas las artes mayores es la que posee mayor corporeidad y ha motivado que sea un recurso fundamental en el arte religioso para divulgar la Fe, por la eficacia que posee para conmover y exaltar los sentimientos. Esa capacidad de crear un efecto catártico es lo que posibilita que sea un medio muy apto para expresar el sufrimiento de Jesucristo en la Cruz por medio de la representación de crucifijos, o de esculturas exentas, que muestran a Cristo yacente o que representan el profundo dolor de la Virgen por su hijo muerto. Por ello, en las procesiones, los pasos son esculturas que reproducen de un modo plástico, y con una

---

<sup>65</sup> "En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas" (*El reino de este mundo*, 2010: 105).

gran viveza, escenas llenas de patetismo, que se podrían considerar fragmentos congelados de lo que sería una obra de teatro que narrase la Pasión de Cristo. Los pasos, junto con la música, la presencia de los temibles capuchones y el olor a incienso crean un espectáculo total en el que se estimulan todos los sentidos.

Los aspectos más violentos de la religión, empleados para conmover al público y suscitar la devoción, son criticados por Galdós en novelas, como *Miau*, en la que las horrorosas imágenes de vestir asustan a Luisito Cadalso. Por medio de las actitudes espontáneas de los niños se critica estas imágenes de pésimo gusto que no motivan la piedad. El niño afirma que en una de las capillas de la iglesia de Monserrat hay "un Señor con pelos largos que me da mucho miedo. No entro allí aunque me maten. Cuando yo sea cura, lo que es allí no digo misa" (*Miau*, 2002: 316).

Ese es el modo de llevar a cabo una crítica de la religión, que no a Dios, ni a la Fe, ni a las creencias religiosas, sino a los aspectos puramente exteriores y convencionales de los que se ha ido revistiendo la Religión Católica. El narrador deja implícita su aversión hacia este tipo de imágenes -patéticas y de mal gusto- de Jesucristo cuyas representaciones han degenerado en la recreación en los efectos de la violencia y de la muerte. Con ellas se pretende mover a la devoción y a la compasión porque se le representa, muerto, humillado y ensangrentado, pero lo que se consigue, en muchas ocasiones, no es sino provocar pavor.

De un modo parecido a como lo hace Galdós, Paloma Díaz-Mas en *El sueño de Venecia*, recrea el ambiente lóbrego y tétrico del interior de las iglesias y lo hace por medio de los ojos de la niña que protagoniza el quinto capítulo- "Los ojos malos"- posible *alter ego* de la autora. Este capítulo presenta el interés por recrear el estilo de la narrativa de Delibes, sobre todo, la novela *El príncipe destronado*. La niña visualiza el interior de una iglesia como un espectáculo lleno de horror que no incita a la devoción, sino que parece una cámara de los horrores místicos: "Dentro reinaba una paz absoluta, una placidez sembrada de calaveras olvidadas al pie de la cruz- "Llamaban a aquel monte Gólgota"-, de Cristos muertos y ensangrentados en sus urnas de cristal, de enlutadas dolorosas con el pecho atravesado de puñales y lágrimas de vidrio rodando por los desencajados rostros, de santas irreconocibles portando palmas y bandejas en las que yacían sus pechos cercenados, sus ojos arrancados de las órbitas, su propia cabeza" (*El sueño de Venecia*, 1992: 185).

La crítica de Galdós, y la de Paloma Díaz-Mas, se muestra de manera implícita, y es que la religión católica se ha servido, en buena medida, de la violencia y del sufrimiento de Cristo para mover a la devoción y captar fieles. Nuestro escritor, en cierto modo, abre un tema a debate, que es el de la violencia en la religión ya que buena parte, aunque no todas, de las imágenes religiosas tienen que ver, de un modo

u otro, con la violencia física ya sea relativa a la muerte de Cristo, al martirio de los Santos o, incluso, al sufrimiento de la Virgen como madre<sup>66</sup>.

Galdós y Clarín se encuentran próximos ideológicamente porque desprecian la religión en cuanto a las manifestaciones externas y puramente formales que ella implica, como las procesiones en las que se lucen las horribles imágenes de vestir. Completamente distinta es la visión de Juan Valera que destaca la espiritualidad que emanan de ellas y el sentimiento de devoción que en el pueblo inspiran estas imágenes religiosas<sup>67</sup>.

El arte de la escultura también aparece en *El doctor Centeno*, porque en la casa de los Polo hay imágenes de santos, como un San Lucas del tamaño de dos hombres, muy bien conservado que se encuentra arrumbado sobre un San Marcos, que está, a su vez, oprimido del peso de su compañero, por otro lado, a una santa le han comido los ratones media cabeza. Con ello se pone en evidencia que la piedad de esta familia es mera apariencia y que han comprometido a Pedro Polo a convertirse en cura por meras conveniencias económicas. En realidad, la religión no les importa porque las imágenes de los santos las tienen guardadas y acumuladas en una habitación, a modo de cuarto trastero, donde se meten objetos inservibles.

En *La de Bringas*, destaca cómo Galdós consigue que se perciba la estatua de Felipe IV desde el mismo punto de vista de los personajes, desde lo alto de una ventana, es decir, como si fuera un juguete, mientras que el Teatro Real parece una barraca, y el plano superior del cornisamiento de Palacio un ancho puente sobre el precipicio. De esta manera, se consigue que el lector, y los personajes, tengan la misma visualización del ambiente e idéntica perspectiva, y se pone de modo más evidente la inserción de los personajes en el ambiente real del Palacio. Además, en la manifestación de que la estatua de Felipe IV se vea tan pequeña, como un juguete,

---

<sup>66</sup> La mención a esculturas de carácter religioso también se puede encontrar en otras obras realistas como *Juanita la larga*, de Juan Valera. En esta obra el autor cordobés se refiere a los pasos procesionales y a la procesión, en sí misma, pero más que una crítica aparece como manifestación de tipo antropológico, como ejemplo de la cultura popular. Así Juan Valera describe, de modo realista y con atención puntual al detalle, una procesión dejando de manifiesto la espiritualidad que emana en el ambiente en este tipo de celebraciones: "En la procesión de Sábado Santo, todos los personajes del Antiguo Testamento y los judíos y los soldados romanos se desvanecen y se eclipsan ante la divina imagen de la Virgen. Sólo la acompañan el clero y la muchedumbre piadosa con innumerables velas y cirios encendidos" (*Juanita la larga*, 1985: 242).

<sup>67</sup> Una imagen negativa de la religión es la que se ofrece en una obra verdaderamente clave del Realismo como es *La Regenta*. En la procesión de Semana Santa Ana Ozores ofrece un espectáculo ante el pueblo desfilando vestida de Jesús Nazareno, dando pábulo a la envidia, a las miradas ardientes, ansiosas y al escándalo. De esta manera, la propia protagonista se convierte en obra de arte en sí misma, y la representación adquiere un fuerte impacto visual, el personaje se reviste de un aspecto escultórico con lo que no deja de ser, nuevamente, una manera de definir a los personajes por medio de obras de arte: "Ana parecía de madera pintada; su palidez era de barniz"; "Dándose en espectáculo a la malicia, a la envidia, a todos los pecados capitales que contemplarían desde aceras y balcones aquel cuadro vivo que ella iba a representar". Para el lector, como para los espectadores de la procesión, lo de menos es la devoción pues la recreación en la visión de la Regenta supera a la de la Madre de Dios. En la procesión ni Cristo ni la Virgen merecen la atención del pueblo, sino que es a la Regenta a la que se devora con los ojos (Martínez Carazo, 2004:99).

hay una simbología implícita, pues puede pretender manifestar que los tiempos de la monarquía absolutista ya quedan muy lejanos, y que la monarquía, en general, no sirve para nada, es como un juguete que no aporta nada en un momento de la historia en la que se encuentra ya muy cercana la revolución. De la misma manera, puede existir un cierto carácter despectivo del Teatro Real al afirmar que parece una barraca, con lo que la escasa valoración de lo que supone el espacio del teatro se pone de manifiesto al representarlo como si de una barraca de feria se tratase, porque, en realidad, no es un sitio serio, sino que el espectáculo está entre la gente dada la importancia que se concede a las apariencias en este ámbito.

En la literatura del siglo XX la mención de la escultura, y también de la pintura, cobra importancia. En *El reino de este mundo*, mediante la escultura se pone de manifiesto el estado de alucinación mental en el que se encuentra un personaje, además de que traen a la memoria recuerdos de momentos culminantes. Una piamontesa descubre a Solimán, uno de los protagonistas, en la galería de estatuas que decora las galerías laterales de un patio, concebido al estilo Borghese; "Al ver iluminarse los espejos, el negro se volvió bruscamente. Aquellas luces, esas gentes aglomeradas en el patio entre estatuas de mármol blanco, la evidente silueta de los bicornios, los uniformes ribeteados de claro, la fría curva de un sable desenvainado, le recordaron en el segundo de un escalofrío, la noche de la muerte de Henri Chirstophe" (*El reino de este mundo*, 2006: 143).

Otra de las manifestaciones artísticas que aparecen en las novelas del escritor canario es la pintura. La incorporación de obras pictóricas en la trama de la novela de fines del siglo XIX supone un caso claro de intensificación artística del texto literario por medio de los aportes de otras artes y de influencias entre las técnicas de dos actividades estéticas distintas, pero fronterizas. Se trata de una tendencia muy evidente en la prosa narrativa de la segunda mitad del siglo XIX y de intercambio entre las técnicas de dos actividades independientes, pero relacionadas (Romero Tobar, 1998: 336). La representación literaria de un retrato pictórico supone saltar de un código de comunicación a otro con distinto alfabeto y sintaxis e introducir en el relato la dimensión humana del trabajo plástico, así como todo un ambiente de talleres, estudios y museos muy querido por los escritores realistas; y muy especialmente por Galdós. En este sentido sirven de ilustración novelas que giran en torno al artista, como *Tristana*. Se puede considerar el retrato pictórico real inserto en la novela realista como resultado de una selección de la pintura universal, tanto de una época, como de un autor, o del detalle de una obra. Un cuadro en la narración, puede no ser visible porque no le llega al lector la información sobre la iconografía representada, ni por medio de los personajes, ni a través del narrador. Cuando el

retrato es visible, es decir, cuando se encuentra descrito en la narración, éste puede ser real (inspirado en cuadros preexistentes), o imaginario (creado por el novelista y referido a un artista supuesto o de rasgos reconocibles).

En *La Fontana de oro*, en el capítulo titulado "Las tres ruinas", aparecen claras menciones a retratos, así como diversas obras de arte que posee la familia. Estas pinturas representan la importancia que supone una referencia al pasado glorioso de la familia. En este caso se trata de referencias artísticas de cuadros que existen en la vida real. De todos ellos destaca un cuadro pintado por Vanloó que representa el triunfo del Rosario. Lo que destaca de este pasaje es cómo el narrador inserta en un texto escrito una referencia visual que supone toda una pintura en sí misma. Esta representación en realidad es "un agregado de pequeñas composiciones dispuestas en elipse, en cada una de las cuales estaba un retrato de una fraile dominico, principiando por Vicenzius y acabando por Hyacinthus. En el centro estaba la Virgen con Santo Domingo, arrodillado; y no tenía más defecto sino que en el sitio donde el pintor había puesto la cabeza del santo, puso la humedad un agujero muy profano y feo" (*La Fontana de oro*, 1978: 142).

En *El sueño de Venecia*, de Paloma Díaz-Mas, el cuadro que sirve de hilo conductor de todos los capítulos no existe en la realidad, pero lo que sí se evoca es el estilo de un pintor existente, Velázquez. En el capítulo titulado "El indio", la narradora elige un estilo, muy acorde con la estética del siglo XVII: "Representaba la pintura a una señora antigua, vestida a la manera de Velázquez y de otros pintores contemporáneos; tenía el cuadro la oscuridad propia del estilo de la época, que algunos llaman tenebrista, de modo que apenas se distinguían los rasgos de la dama retratada ni los detalles de su atuendo, de un color verdoso indefinido" (*El sueño de Venecia*, 1992: 141). Si el retrato referido fuese real estaríamos ante una circunstancia de cita, que se denominaría entonces cita artística. Ese es el caso de la referencia al cuadro de *Señora de rojo sobre fondo gris*, de Delibes, que es descrito según es visto por el pintor que narra la historia, pero se trata de un cuadro que existe. El narrador afirma de la que fue su mujer que la ve en el cuadro bella, desenvuelta, con el collar de perlas al cuello, y con los brazos morenos, muy sensuales. Por el contrario, en *El loco*, el retrato que el artista Lenoir lleva a cabo de Robinet es un cuadro no existente, que sólo es real en el marco de la ficción.

La manipulación narrativa de un retrato está lejos de ser tratada como en la pintura porque se produce un cambio de lenguaje. Al no poder recurrir a la plasticidad pictórica, existe la dificultad de pasar colores y líneas a caracteres alfabéticos, entonces el escritor emplea un vocabulario específico, a nivel lingüístico que deja claro que no se pretende copiar, ni pasar una obra de un código plástico a otro lingüístico, sino de identificar ese retrato. Éste puede ostentar en el seno de la novela

funciones parecidas a las de la ilustración, es decir, una función mimética que garantiza la verosimilitud del texto. Cumple también una función narrativa determinando secuencias, pausas o ritmos, dependiendo del lugar que ocupa en el enunciado, así como contribuyendo a la construcción de personajes. Sirve, además, para dar forma rítmica al enunciado narrativo al prescindir de acciones y palabras. Puede resumir, en sí mismo, un periodo necesario para el relato, supone también una pausa descriptiva, no es sólo un momento de estancamiento contemplativo, sino un juego de identificación (Medina, 2000: 303-307).

En las obras de Galdós estudiadas, la pintura cobra una gran importancia, sobre todo en el campo del retrato. En *Lo prohibido*, la descripción de los retratos de Domingo y Sala, que expone Eloísa en su salón, nos convence de que realmente Galdós los había visto y que conocía muy bien la técnica de los dos artistas. Estos retratos, un cesante, de Domingo, y una chula, de Sala, pertenecen a la escuela naturalista, y por eso Galdós los estima, porque incorporan en sus obras las tendencias del Naturalismo. El retrato del cesante recuerda al protagonista de *Miau*, novela que fue publicada en 1888, tres años después de *Lo prohibido*, donde ya se anuncia en forma pictórica el tema de la burocracia. La chula presenta el antecedente de la maja de Goya y trae un elemento erótico a las novelas de Galdós. Supone un reflejo de Eloísa y de sus relaciones ilícitas entre ella y su primo. De los tres cuadros que forman parte de la colección de la casa de la hija de Galdós, dos son de apariencia chulesca, categoría a la que pertenece Refugio Emperador, que sirve de modelo a tres pintores, y a ello se alude en *El doctor Centeno* y en *Tormento*. Es de suponer que el novelista conoció a la chula de Sala, cuando servía de modelo al pintor, y que ella es la encarnación de esta chula o que, al menos, comparte con ella algunas características que suponen la esencia de lo chulesco<sup>68</sup> (Alfieri, 1968: 23).

En las novelas estudiadas vemos que la presencia de retratos obedecen a diferentes conceptos entre los que destaca la aparición de retratos que suponen el recuerdo de familiares, ya desaparecidos, a los cuales no sólo se les echa de menos, sino que se le venera. También las pinturas aparecen en relación con una crítica de arte que aparece, de modo implícito, por medio de las valoraciones de los personajes; además la posesión de pinturas supone un motivo de presunción para personajes especialmente vanidosos, como doña Cándida. Por otra parte, la aparición de la pintura, en sus más diversos géneros, también supone la recreación del ambiente de taller propio del artista, además de que, mediante la alusión a cuadros paisajísticos, Galdós incorpora el paisaje a la novela, con lo que contribuye a embellecer el texto narrativo.

---

<sup>68</sup> Ricard reconoce que hay elementos autobiográficos en *Lo prohibido*, pero ni siquiera menciona a los pintores nombrados en la novela que eran amigos de Galdós y le incluían en su mundo bohemio (Alfieri, 1968: 23).



Respecto al los retratos en relación con los antepasados se aprecia cómo en *El Doctor Centeno*<sup>69</sup> la conservación de un retrato raya en la idolatría, y el fanatismo político, por parte de los parientes de Juanito (nuevo amigo de Felipe Centeno), que son convencidos republicanos. La visualización del retrato de su tío muerto por la causa supone una clara muestra de la ideología política familiar. Juanito dice que su tío luchó por la libertad y que O'Donnell le mató, ahora su padre tiene su retrato en la sala pintado del tamaño natural y cuando se cumple la fecha del aniversario de su asesinato, le coloca dos velas encendidas y un letrero que dice: "imitad a este mártir"<sup>70</sup>. En alguna ocasión la presencia de seres queridos, y ya fallecidos, es referida de un modo jocosos que roza lo inverosímil, como es el caso del retrato del padre de Rosalía Bringas, en *La de Bringas*, una mujer orgullosa de su estirpe, por lo que a su apellido Pipaón siempre añade, a modo de hinchazón enfática, un pomposo *de la Barca* que resulta ridículo y pretencioso. En la nueva casa de la familia, en los pisos altos del Palacio Real, los muebles huelgan en la vasta sala de techo abovedado y el retrato de don Juan de Pipaón, colocado suspendido frente a la puerta de entrada, parece decir a los visitantes con sus sagaces ojos: "Aquí sí que estamos bien" (*La de Bringas*, 1997: 73).

La importancia del género del retrato como ejemplificación del orgullo de una estirpe queda claramente puesta de manifiesto en *La Fontana de Oro* donde las hermanas Porreño albergan en las paredes de su casa retratos, de hasta quince generaciones, que forman la histórica galería de la familia. Uno de estos retratos representa a un prócer de la época de Felipe III con la cara escuálida, largo bigote, barba puntiaguda, vestido negro con golpes de pasamanería y espada de rica empuñadura. A su lado cuelga otro retrato de una dama de talles estirado y rígido, traje acuchillado, faldellín bordado de plata y oro y enorme gorguera cuyos blancos y simétricos pliegues rodean el rostro como una aureola de encaje.

No obstante, no siempre los retratos de los familiares representan el orgullo de una dinastía, o el idolatrismo de los antepasados. Especialmente conmovedora es la actitud de la Marquesa de Aransis, en *La desheredada*, frente al retrato de su hija cuya contemplación conmueve sus más melancólicos sentimientos. En este caso se trata, nuevamente, de la mención de un cuadro ficticio del cual, mediante el recurso de la descripción, el narrador hace percibir en la imaginación del lector los matices de

---

<sup>69</sup> En la misma novela, el retrato también aparece en una arqueta, descrita por medio de un vocabulario que acentúa los efectos plásticos y visuales, y que representa a la tía de Alejandro Miquis en su juventud, con un aspecto completamente opuesto al que posteriormente se verá de ella.

<sup>70</sup> En *La de Bringas* queda claro cómo se avecina la Revolución del 68, se trata de un proceso irreparable que resulta inminente: "La revolución de que tanto nos hemos reído, de que tanto nos hemos burlado, de que tanto nos hemos mofado, va avanzando, va minado, va labrando su camino, y lo único que debemos desear, lo nuncio que debemos pedir, es que no se declare verdadera incompatibilidad, verdadera lucha, verdadera guerra a muerte entre esa misma revolución y las instituciones, entre las nuevas ideas y el Trono, entre las reformas indispensables y la persona de Su Majestad (*La de Bringas*, 1997: 108).

la psicología que se capta en el retrato de la dama. El rostro de la hija de la marquesa es descrito como agraciado, de fresca sonrisa en los labios, pero de melancólicos ojos pardos. Cada vez que la marquesa observa este retrato, que se encuentra situado sobre la chimenea, la invade el horrible recuerdo de la desdichada muerte de su hija. En esta misma novela, y en la misma casa, se describen retratos de "señores de antaño, de esos que están metidos en cincelada de armadura de ceremonia, el brazo tieso y el mano un canuto, señal de mando" (*La desheredada*, 2007: 238). De nuevo, con la mención de este tipo de pinturas, Galdós quiere potenciar los aspectos visuales de su narrativa y dejar de manifiesto cómo la nobleza ha basado todo su poder en signos exteriores, como objetos relacionados con la guerra, es decir, armaduras, o el canuto, ya que por sí mismos, como personas, no serían capaces de inspirar ninguna autoridad, ni respeto.

La presencia de pinturas en las novelas supone una magnífica excusa para llevar a cabo una crítica de arte por medio de las valoraciones de los personajes, que encubren las del propio autor. En *La desheredada*, en relación con este aspecto, Galdós menciona pinturas que pertenecen a la Casa de Aransis, cuyo mérito cuestiona, y se refiere a Madrazo como término de comparación y como catalizador infalible a la hora de calificar una obra de mérito, o de buen gusto. Y es que el gran pintor se encuentra más cercano a la época de Galdós que muestra una clara preferencia por el arte contemporáneo de su época. La descripción minuciosa modela la figura y bordea el contorno del retrato, de tal manera que es nítidamente perceptible por el lector. El narrador se refiere a la circumpostura del cabello abundante que se encuentra guarneciendo el rostro que, lejos de ser oval, tiende a una redondez casi voluptuosa.

En esta misma novela, pero en distinta casa, la de Manuel Pez, los personajes quedan sorprendidos ante las obras de arte que ven, y queda claro cómo la falta de preparación en temas artísticos no ésta reñida con el sensato juicio artístico. Isidora, a pesar de reconocer su escasa erudición, demuestra capacidad de juicio y de crítica en la casa de Joaquín Pez, en la que el mal gusto y la falta de criterio les han hecho colocar pinturas mitológicas al lado de otras de temática religiosa. Debido a su escasa preparación, la joven no puede distinguir si las señoras representadas pertenecen a la Mitología, o no, pero el mero hecho de que algunas de ellas se encuentran ligeras de ropa es lo que la hace deducir que se tratan de diosas. Por otro lado, cuando ve la representación de personajes literarios muy conocidos como Mefistófeles, o don Quijote, piensa que nunca cometerá la tontería de tener en su casa nada que sea excesivamente conocido. La joven también demuestra un cierto criterio artístico cuando ve que el Cristo de Velázquez, representación llena de misticismo religioso, desentona por completo al lado de la presencia de tantos personajes de la Mitología. En relación con este tipo de cuadros se alude a la belleza de los frescos -aunque no

se mencione ninguno en concreto- para representar los que que Isidora percibe en el ambiente al contemplar caballos y amazonas. No obstante, el lector imagina la magnificencia de los frescos y sus componentes habituales. Con la alusión de esta magnífica decoración se otorga al ambiente que rodea a los personajes de un carácter de elegancia y de monumentalidad.

En la misma novela, aparecen las pinturas que decoran el Salón de Guardias y de Columnas en el Palacio Real. En este caso la crítica está presente al calificarlas de groseras y de mal pintadas. En su descripción se pone de manifiesto ese efecto de trampantojo y de ilusión que se pretendía conseguir con las pinturas de los techos, en los que la materialidad y la esfera celestial, e intangible, se confunden. En este caso, la descripción de lo que ven los personajes se adapta a su punto de vista, quienes, lo visualizan desde una escalera donde ven enormes las pinturas del techo y en miniatura la decoración de la alfombra, cuando desde el suelo sería al revés. De esta manera se consigue que el lector visualice las pinturas adoptando el mismo punto de vista de los personajes: "Angelotes y ninfas extienden por la escoria sus piernas enormes, cabalgando sobre las nubes que semejan pacas de algodón gris. De otras figuras creeríase que con el esfuerzo de su colosal musculatura levantan en vilo la armazón del techo. En cambio las flores de la alfombra, que se ven en lo profundo, tomaríanse por miniaturas" (*La de Bringas*, 1997: 85). Con la mención de este tipo de pinturas, de efectos teatrales y engañosos, se pretende poner de manifiesto la falsedad que rodea al mundo de la corte; y es que el ambiente del Palacio Real es como un efecto de ilusión y las familias que residen cerca de la reina viven también en un engaño- de la misma manera que las pinturas de los frescos presentan un carácter ilusionista- puesto que se consideran cercanos a la familia real, pero, en realidad, en sus vidas todos son apariencias, vanidad y padecen estrecheces económicas.

En las novelas de Galdós la presencia de obras de arte también se encuentra en relación con la vanidad de algunos personajes, como es el caso de doña Cándida, en *La de Bringas*, que al mudarse también a los pisos altos del Palacio Real afirma que tiene por el suelo objetos suntuosos como porcelanas, y hasta pinturas de Tristán y Rafael; por ello el narrador no se explica cómo determinadas pinturas no se encuentran en los museos, por lo que no cabe duda de que la vanidad de doña Cándida la lleva a mentir. Con ello, la detestable mujer pretende poner de manifiesto su elevado estatus económico ya que, además, afirma poseer porcelanas, un material de lujo que fue muy deseado desde el siglo XVIII en toda Europa, sobre todo por la clase aristocrática. La alusión a cuadros de Rafael tirados por el suelo, un gran lienzo de Tristán apoyado en la pared, porcelanas todavía metidas en la paja, lámparas, biombos y otras muchas cosas en desorden, supone una alusión de elementos ornamentales que confieren un efecto de materialidad, además de que dan cuenta de

un entorno doméstico que pretende ser sofisticado y demostrar elegancia y bienestar económico por medio de elementos superfluos, porque la posesión de obras de arte clásico indica buen gusto, distinción y capacidad económica.

La importancia de las pinturas también viene dada porque supone la recreación del ambiente del artista, con lo que se ofrece la materialización del ambiente de taller. En *Tristana* el arte pictórico aparece en casi todos sus géneros por la alusión de las obras que posee Horacio en su estudio junto con los bártulos y "cachivaches" propios del oficio del pintor; se trata de obras pictóricas que aportan un efecto de materialidad. Aparecen cuadros a medio hacer, en proceso de creación y de los que se describe algún componente del paisaje. Se representa el taller del artista, con todo el desorden e imperfecciones que le son propias; así, se describen "Divanes, sillas que parecen antiguas, figuras de yeso, con los ojos son niña, manos y pies descalzos...de yeso también...Un caballete grande, otro más chico, y sobre las sillas o clavadas en la pared, pinturas cortas, enteras o partidas, vamos a decir, sin acabar, algunas con su cielito azul, tan la vivo como el cielo de verdad, y después un pedazo de árbol, un petril..." (*Tristana*, 2006: 120). De igual manera, en *Torquemada en la Hoguera*, en el estudio de Martín, el pintor enfermo al que ayuda Torquemada, aparecen cuadros que recrean el ambiente del artista bohemio. Se trata de paisajes con el cielo para abajo, clavados o apoyados en la pared, dando importancia al paisaje en el que se ejercitaban con afán los pintores, pues se trataba de un género muy cultivado porque era cotizado y muy apreciado en la época, frente a la pintura religiosa, por la que se empieza a perder interés dado el ambiente más democrático y revolucionario de la sociedad del siglo XIX.

Uno de los grandes valores de la mención de la pintura es que supone la incorporación del arte del paisaje. La importancia del paisaje se manifiesta en *Tristana*, cuando el narrador evoca con lirismo, y gran sentido de la belleza, un paraje visualizado por Horacio, el pintor protagonista. Los personajes, al caer la tarde, contemplan el grandioso horizonte de la Sierra de un vivo tono turquesa con desiguales toques y transparencias, de modo que el azul parece que se derrama sobre los cristales de hierro. La belleza del paisaje configurado cobra un aspecto casi real y con él Galdós compone verdaderos cuadros paisajísticos, que son así percibidos por el lector debido a su marcado carácter estático en la narración, además de por la mención a los componentes de la naturaleza, al mencionar colores y formas. Con la alusión de elementos típicamente paisajísticos, el lector reconoce el cuadro que se configura por medio de la palabra, de tal manera que se alude a una huerta poblada de frutales, un fresnal espeso, la esparraguera, la acequia, además de un grupo de gallardas palmeras de bíblica hermosura y un olivar de austero color con ejemplares viejos, retorcidos y verrugosos.

Hemos podido apreciar cómo en las novelas elegidas del siglo XX la incorporación de obras pictóricas también contribuye a aportar Realismo a las escenas, además de que los cuadros suponen un elemento indispensable para el inicio y el progreso de la trama argumental. En *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, la alusión a las imágenes de Luis XIV y de María Antonieta con el Delfín, presentes en el despacho de Monsieur Blanchelande, confieren un ambiente de realidad, pero también representan la autoridad que se quiere derrocar, como así sucederá después de la violenta rebelión de los esclavos negros<sup>71</sup>.

Vicente Álvarez es uno de los grandes representantes de la corriente culturalista en España y una de sus obras más destacadas, *El mercenario del Dux*, presenta un carácter marcadamente visual al girar en torno al mundo del arte. El protagonista, Maese Pedro, es pintor del Duque por lo que hay referencias a la relación de mecenazgo existente entre el Duque y el artista. El narrador se refiere a los entresijos del mundo de la pintura, de tal manera que informa de cómo el tema del cuadro es encargado por el mecenas, en este caso el Duque, así como los detalles y la composición, mientras que el pintor es libre de elegir los colores, y es ahí donde demuestra toda su genialidad. Los términos del contrato indican las escenas que han de conformar la obra, que debía de componerse tal y como se ponía de manifiesto en el documento. En esta misma novela se hace referencia, de manera escrupulosa y con gran atención al detalle, a la técnica de preparación de un lienzo, con lo que el autor demuestra un gran conocimiento de las técnicas artísticas. También se hace mención de los utensilios propios de los artistas y a las actividades que se realizan en un taller. De modo pormenorizado se describe que los aprendices del pintor llevan camisolas marrones llenas de salpicaduras de pintura y que se dedican a majar los colores del maestro. Más interesante que la propia referencia a obras de arte es la mención de distintos aspectos que tienen que ver con el arte de la pintura, como es la perspectiva, el *trompe l'oeil*, así como temas propios del arte pictórico del siglo XVII. El narrador se refiere a una serie de pinturas, con carácter general, que representan los asuntos típicos de la época, tales como pastores, soldados o personajes mitológicos. Todo ello, además del carácter culturalista, resalta el dominio de los recursos visuales, y potencia el valor de la mirada.

*El sueño de Venecia*, un cuadro, de factura y estilo velazqueño, conduce toda la novela a lo largo de los cinco capítulos en los que se recrea el modo de escribir propio de cada época literaria. En el último capítulo –“Memoria”– aparece el lenguaje de tipo científico por medio del documento que trata de la investigación que se ha llevado a cabo del lienzo. La narradora realiza una descripción pormenorizada del cuadro

---

<sup>71</sup> “...Monsieur Blanchelande andaba de un extremo al otro de su despacho adornado por un retrato de Luis XVI y de María Antonieta con el Delfín” (*El reino de este mundo*, 2010: 70).

atendiendo a brillos, colores, la expresión y el efecto general. La expresividad de los retratos y la viveza de la mirada lo señalan como un autor de primera fila de nuestro siglo áureo. El dominio del color, y la delicadeza de la ejecución, remiten al gran maestro sevillano, Diego Velázquez, o, en todo caso, a alguno de sus discípulos más eficaces y aventajados: "...el pintor ha logrado una impresión de naturalidad y armonía, acentuada por el acierto con que se combinan distintos tonos de azul, desde el color de los ojos de la mujer hasta el de su vestido o la gruesa aguamarina del anillo; el fondo granate muy oscuro de la silla contribuye a resaltar la luminosidad de los azules, acrecentada por el brillo de la tela u de las perlas" (*El sueño de Venecia*, 1992: 210). Especialmente significativo, es la presencia del retrato en el capítulo "El indio" ya que la joven Isabel siente gran miedo por este cuadro debido a que presenta una importante mutilación. Este hecho es significativo de que el arte pictórico no deja indiferente a nadie, que puede llegar a provocar diversas reacciones en el receptor; en este caso para Isabel aquella mano cortada es un signo de mal agüero, como si introdujeran a un extraño en la alcoba nupcial; "Era que, por ser el lienzo muy grande, habíase visto Álvaro en la precisión de cortarlo, dejando a la dama sola y eliminando otra figura que le acompañaba, y que era la de un niño como de la edad que tendría el propio indiano cuando abandonó su patria camino de ultramar; comoquiera que la figura desaparecida tenía una mano apoyada en el hombro de la dama, con la mutilación del lienzo quedó la mano sol, pero con es mano posada como un ave sobre la articulación" (*El sueño de Venecia*, 1992: 142). Igualmente, recibe un fuerte impacto el protagonista de *El loco*, de Miguel Delibes, cuando, a su vuelta a París descubre, al volver a su antigua casa en la capital de Sena, un cuadro que es el retrato que tiempo atrás llevara a cabo su padre, Lenoir, de Robinet, el malvado personaje que le está obsesionando. El protagonista puede ver ante sus ojos ese horrible rostro blando, amorfo, lo que le provoca una profunda desazón: "Al volver el cuadro tuve que sentarme en un cesto viejo, Davicito, para no desplomarme. ¡Allí tenía a Robinet! Sí era él Davicito, con sus ojos vacuos y su labio inferior desmayado y sus orejas al aire. ¡No cabía duda! Me agarró una excitación tan grande que durante cinco minutos no hice otra cosa que mirar mis ruanos temblar y temblar como las hojas de los árboles" (*El loco*, 2006; 149).

En otras novelas la propia contemplación de un cuadro también supone un aspecto clave para el desarrollo de la trama. Así sucede en *El túnel*, de Ernesto Sábato, ya que la contemplación y el interés mostrado hacia el cuadro -titulado *Maternidad* -por parte de María Iribarne, provoca que el pintor Juan Pablo Castell se obsesione con ella por haber sido la única persona que parece haber entendido su

obra<sup>72</sup>. La escena que se representa en el lienzo sugiere una soledad ansiosa y absoluta: "Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante" (*El túnel*, 2007: 65). La pasión, a la vez que obsesión, que se despertará en el pintor por esta mujer, llegará a tal punto que acabará por asesinar a la única persona que supo mirar y entender su obra. En este caso se trata de la referencia de una obra pictórica que no existe, no remite a una pintura real, pero que tiene existencia dentro de la dimensión estética literaria.

El arte de la Fotografía aparece en mucha menor medida en las obras de Galdós, quizá por tratarse de un invento reciente en la época y al que aún no se le prestaba mucha atención como obra de arte, o, por lo menos, no al nivel que lo hacemos en la actualidad. Hay que advertir que en las alusiones que hace Galdós de la fotografía no hay referencia al color como elemento estético y visual cuando quiere representar, por medio de la palabra, la estética de la fotografía de la época, pues no existía la imagen en color y sólo se empleaba el sepia.

En *El Doctor Centeno* las fotografías se encuentran muy próximas a la pintura porque retratan personas y la realidad circundante; las paredes de la salita de la casa de los Polo se encuentran salpicadas de numerosas imágenes de la familia que ha sido fotografiada de muy diversas maneras.

En *La desheredada*, la fotografía surge en el recuerdo de los dos hijos fallecidos de doña Laura en una alusión muy irónica, y rozando el absurdo, ya que el narrador describe la cara de pena y desconsuelo que los dos niños presentan en la foto por la buena cena que se van a perder el día de Nochebuena. Es una manera de referirse al pasado de la familia y de criticar las cenas de la época navideña en las que importa mucho más el disfrute de la comida que la celebración religiosa del nacimiento del Niño Jesús. Pero en esta escena de carácter visual no sólo tiene lugar una crítica de la superficialidad de la Navidad, sino que los aspectos visuales están potenciados por medio de la mención a la luz del entorno que ilumina los retratos: "Completaban el decorado de la pieza tres o cuatro fotografías de niños muertos. Eran los hijos que se le habían malogrado a doña Laura en edad temprana. Vistos a la luz de las bujías del próximo festín, los pobrecitos tenían cara de muy desconsolados por haberse ido del

---

<sup>72</sup> "Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela" (*El túnel*, 2008: 65).

mundo tan pronto y no haber alcanzado la hartazgo de aquella noche" (*La desheredada*, 2007: 277).

En las novelas del siglo XX la aparición de fotografías es mayor puesto que este tipo de arte ya se encuentra perfectamente integrado en la sociedad y en el mundo cultural; de hecho, hoy en día, es una de las manifestaciones artísticas más valoradas. En la novela de memorias titulada *Como un libro cerrado*, de Paloma Díaz-Mas, la autora recuerda cómo en su época de estudiante elaboraba un cuaderno con estampas de las obras de arte más destacadas de la Historia. De esta manera se representan obras, no por medio de su referencialidad directa, sino por medio de imágenes fotográficas, es decir, que el arte queda representado por medio del propio arte. En este mismo libro, la autora realiza una rigurosa descripción de los padres fotografiados, por lo que delinea un perfecto dibujo mental de su aspecto físico. A partir de la descripción de la fotografía se percibe un retrato, atendiendo a formas y colores. Aunque la composición es en blanco y negro, la autora recuerda aún perfectamente los colores, puesto que se trata de imágenes que suponen para ella una época muy íntimamente sentida.

A veces la mención de fotografías es empleada con un amplio sentido crítico sobre la concepción estética de nuestra época, según la cual todo puede ser arte. En la novela de Alejandro Cuevas, *Quemar las naves*, el autor ofrece una imagen de gran viveza visual al referirse a las imágenes típicas que retratan los fotógrafos, que van por medio mundo plasmando los aspectos más banales de la vida (como cubos de basura) que, por medio de la fotografía, quedan inmortalizados como si fuesen obras de arte. El narrador presenta cómo la fotógrafa, que expone en una exposición, se ha pasado cuatro años viajando con una beca por toda Europa, ha fotografiado papeleras de todos los países, de colores chillones abigarrados, en blanco y negro, de chapa, de original diseño, clásicas como un bodegón, nuevas sin un rasguño, pintarrajeadas, o hasta chamuscadas por la acción del vandalismo callejero.

En otras narraciones contemporáneas la incorporación de fotografías tiene un profundo significado político. Es lo que sucede en *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez, donde se narra que, después de la muerte de la Mamá Grande, es decir, de la dictadora, aparece su imagen en la primera página de las ediciones extraordinarias, donde se la muestra en todo el esplendor de su juventud, casi como una reina de la belleza. Esto supone una manera implícita de aludir a la gran cantidad de años que la Mamá ha ejercido su tiranía, desde la edad que representa en la fotografía hasta que ha muerto en edad ya muy avanzada. A pesar de las implicaciones políticas de la imagen no cabe duda que, desde el punto de vista visual, el autor compone un auténtico retrato de gran belleza:



La Mamá Grande vivía otra vez la momentánea juventud de su fotografía, ampliada a cuatro columnas y con retoques urgentes, su abundante cabellera recogida en lo algo del cráneo con un peine de marfil, y una diadema sobre la gola de encajes. Aquella imagen, captada por un fotógrafo ambulante que pasó por Macondo a principios del siglo y archivada por los periódicos durante muchos años en la división de personajes desconocidos, estaba destinada a perdurar en la memoria de las generaciones futuras (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1979: 179-180).

En *Cien años de Soledad*, la imagen del coronel Aureliano Buendía guarda relación con esas prolepsis que caracterizan la narración de esta novela, y de *Crónica de una muerte anunciada*. El narrador se refiere a que en el único daguerrotipo familiar, Aureliano aparece vestido de negro, entre Amaranta y Úrsula, con la misma languidez y esa mirada clarividente que tendría años más tarde frente al pelotón de fusilamiento.

Otras de las manifestaciones artísticas que aparecen en las novelas de Galdós son las artes decorativas que remiten a objetos del entorno. De esta manera, una vez más, se confiere la sensación de materialidad y se aporta contingencia real al entorno representado. Como vamos a poder apreciar la aparición de obras decorativas tiene la importancia de que suponen la manifestación del modo de vida que rodea a los personajes, en ocasiones triste y solitario, además de que son la evidencia del estado de decadencia económica en el que se encuentran, en contraposición con otros tiempos mejores.

Algunas de estas artes cobran gran importancia por lo que tiene que ver con el desarrollo de la trama. En *La de Bringas*, Rosalía vende los candelabros de plata de la casa, aprovechando la ceguera temporal de su marido, con el objetivo de sacar dinero. El aspecto de la no visualidad es básico pues pone en evidencia cómo Bringas configura en su mente, de modo visual, los hechos que cree que están pasando y diversos acontecimientos con los que no está de acuerdo, ahora que él no puede gobernar la casa. Además, queda de manifiesto cómo la falta de un sentido tan importante, como el de la vista, agudiza el resto.

Una de las referencias a las artes plásticas y suntuarias es la de una vidriera en *El Doctor Centeno*, que tiene un potente y bello efecto visual por la mención de colores y el efecto lumínico. Sin duda se trata de una de las descripciones de mayor efecto plástico, en la que se evoca esa capacidad de sugestión en el sentido de que transportan a una dimensión espiritual y abstracta relacionada con esa evocación de la Jerusalén Celeste que se pretendía recrear en las catedrales góticas para configurar una realidad nueva por medio del efecto lumínico y colorista de las vidrieras. En la casa de los Polo en la que sirve Felipe, cuando las puertas callan, como si estuviesen durmiendo, intenta buscar impresiones parecidas en las vidrieras: "Eran éstas, como

las ventanas, grandísimas desvencijadas. Se componían de vidrios pequeños, verdosos, que retasaban la luz y eran como aduaneros de ella, pues no la permitían pasar sin cogerse una parte. La madera estaba pintada de azul, al temple, según el uso antiguo; el plomo era negro, y de puro viejo apenas sujetaba los vidrios. Éstos, siempre que los pesados bastidores se abrían bailaban en sus endeble juntas, cual si quisiesen saltar y echarse fuera" (*El Doctor Centeno*, 2002: 168).

En relación con el arte antiguo, uno de los objetos más suntuosos es el de la plaqueta de marfil, así como diversos muebles y objetos que aparecen en la casa de la tía de Alejandro Miquis. La referencia a este tipo de artes refuerza la impresión del lujo y del bienestar que rodea la vida de la habitante de la casa, modo de vivir que se contrapone a la de su díscolo sobrino que necesita la ayuda económica de su tía y que queda sorprendido con los objetos y mobiliario que posee. El gabinete de la casa puede ser llamado el museo de las cómodas, porque hay cuatro, entre las cuales destaca una de forma panzuda, de estilo Luis XV pintada de rojo y oro, otra es de taracea, y ambas presentan cofrecillos, algún santo con ropita y un tocador de los que tienen el espejo montado a pivote sobre dos columnas. La referencia a algunos de estos objetos lleva implícita una cierta crítica de arte ya que se destaca su inutilidad, al quedar relegados a puros objetos ornamentales sin faltar una descripción minuciosa del objeto, propio del afán del Realismo por diseccionar la realidad<sup>73</sup>. En la misma obra también se describe un brasero de cobre sin cenizas ni brasas ardientes, ya que no se utiliza para calentar la habitación, sino que hace el papel de búcaro sustentando flores. Este tipo de objetos hacen referencia al modo de vida de las personas que habitan la casa. La tía de Miquis se preocupa mucho más por lo ornamental que por la utilidad de las cosas. En la soledad de su casa, ha configurado un microcosmos en el que se encuentra feliz rodeada de objetos que para ella son entrañables, por lo que puede vivir a gusto alejada de la sociedad y a solas con sus recuerdos, sus frustraciones y sus manías. Por su parte Felipe, en la habitación de su amo, en la pensión de doña Virginia, se recrea en la contemplación del mobiliario y de los objetos, admirándose de ellos con la misma reverencia que hacia Alejandro. El muchacho contempla la habitación regia con su cama semidorada, la alfombra mosaico, consola de caoba, cajas que fueron de dulces y hasta un espejo de los de ver visiones.

En la casa de Agustín Caballero, en *Tormento*, la presencia de objetos decorativos, relativos al mundo precolombino, denotan el tipo de vida aventurero que

---

<sup>73</sup> Los signos de clase entre los aristócratas, lejos de ennoblecer, ridiculiza a los propietarios. Así, en *La Regenta*, el palacio de los Marqueses de Vegallana que alberga una enorme colección de aberraciones artísticas. En esa casa los cuadros de la escuela de Cenceño ha sido sustituidos por acuarelas, toreros, manolas y frailes pícaros, además de cromos, subidos de tono y muy poco artísticos (Martínez Carazo, 2006: 106).

ha llevado el tímido hombre de negocios antes de su llegada a Madrid. En su despacho de rico comerciante posee una vitrina con figurillas mexicanas de tipos populares expresados con gracia y naturalidad. Como ya señalamos, los aspectos visuales guardan gran relación con el tratamiento del personaje; por lo que las obras de arte también suponen un modo de acercamiento a la personalidad y al modo de vida de los personajes de las novelas. Para algunos, las artes decorativas de su casa representan su poder económico y el único lujo que les puede rodear. Es el caso de doña Pura, esposa del cesante Villaamil, en *Miau*, para quien es absolutamente impensable hipotecar los objetos de la sala principal de la casa, a pesar de que casi no tienen que comer, ya nadie les presta dinero y en las tiendas no les quieren fiar.

Como ya señalamos, en otras ocasiones, el mobiliario es expresión de la antítesis entre un pasado esplendoroso y un presente en el que se manifiesta la decadencia económica del habitante de la casa. La habitación de don Lope, en *Tristana*, presenta un carácter majestuoso, pero las telas demuestran antigüedad y decadencia, en relación con el propio estado presente del personaje, que de joven fue un auténtico don Juan Tenorio, un conquistador sin escrúpulos mientras que, actualmente, empieza a envejecer y se encuentra en un estado de crisis económica. De modo que las columnas de madera de la cama imponen por la corpulencia monumental que presentan, pero las cortinas de damasco se encuentra llenas de desgarrones.

De la misma manera, los muebles de la Casa de Aransis se encuentran desvencijados, llenos de polvo y descoloridos por el efecto de la luz, como símbolo del abandono al que se encuentra sometida la casa por falta de algunos miembros de la familia, como la hija de la marquesa que ha fallecido y que daba alegría a la casa. Ahora, con su ausencia, se refleja en el ambiente la tristeza y el abandono. La descripción de los muebles supone una excusa para la configuración de efectos visuales por medio de la incidencia de la luz y de efectos de refracción. El narrador describe cómo la ausencia de luz ha llegado a dar a la tela de los muebles tonos decadentes y, aunque algunos son de bonita construcción, el dorado se ha vuelto negro, el polvo ha deslustrado las hermosas lacas, las flores de los jarrones, que han sido años antes naturales y frescas, se encuentran marchitadas y al ser tocadas caen en partículas secas. Galdós recrea con gran eficacia auditiva y visual el impacto pesimista y amargante que produce la primera visualización de este ambiente sórdido tétrico, y en tinieblas, muestra de la soledad en la que se encuentra la casa, desaparecida la alegría con la muerte de la hija de la marquesa, hipotética madre de Isidora. El ambiente en sí mismo es toda una metáfora de la tristeza en la que se encuentra sumido el hogar. De modo que, cuando la marquesa abre una puerta, ésta

cede con una lastimero sollozo de herrumbres y muestra el ámbito negro que se nutre de tinieblas, quietud y soledad.

El estado de corrosión de los muebles es también símbolo de la decadencia de la nobleza cuya mentalidad sólo supone retraso y antigüedad en unos momentos de la historia española en que se atisba la llegada de la Primera República. Muchos de los personajes de Galdós así lo reconocen; incluso Juanito, el nuevo amigo de Felipe Centeno, que dice, en términos muy coloquiales -pero totalmente claros en cuanto al ambiente político que se respira- que se va a armar la gorda, o que las cosas se están poniendo muy, pero que muy malas. En la nueva sociedad moderna, industrial, la nobleza es símbolo de decadencia y de retraimiento del progreso. En relación con esta ideología, la alusión al mobiliario de la Casa de Aransis, como de todo el edificio, presenta un carácter negativo como símbolo de vejez y de decadencia. Los muebles no sólo no son de lo más moderno, sino que pertenecen a los tiempos del tisú y de la madera dorada y los bronces proclaman, con su afectada estructura griega, la disolución de los Quinientos y los senatus consultus de Bonaparte.

Como conclusión de este apartado, dedicado a la presencia del arte en las novelas de Galdós, se puede afirmar que su encaje sirve para potenciar los aspectos visuales en un afán por reproducir la realidad, una intención muy en consonancia con la filosofía de la novela realista. La incorporación de obras de arte supone un recurso de utilidad para situar la acción en ambientes reales, sobre todo si se alude a monumentos arquitectónicos, así como al entorno artístico general, como mencionar el Paseo del Prado, la Cibeles y elementos identificables y reconocibles de la zona que se menciona.

Pero no sólo eso. La incorporación de obras de arte en las novelas, además de potenciar los aspectos visuales, manifiesta que, mediante la palabra, se pueden fundir y relacionar todas las artes. La obra literaria se configura como una obra de arte total en la que se estimulan los sentidos con el objetivo de provocar goce estético, no por medios artísticos complicados, sino tan sólo con el sencillo, pero eficaz, preciso y sutil, recurso de la palabra.

Por otra parte, también la mención de obras artísticas supone incorporar a la novela motivos decorativos en un género que, por su propia naturaleza no es tangible, ni puede llevar ornamentación, si no es por medio de la lingüística. No cabe duda de que el arte supone una de las actividades más elevadas del ser humano y la novela realista pretende acaparar la realidad en todos los aspectos, tanto los más desagradables, como los más bellos. Por ello, aparece la incorporación de elementos sórdidos, cuando se sitúan determinados acontecimientos en barrios marginales, o en ambientes muy empobrecidos (ambientes que se acercan al Naturalismo), pero

también aparecen los aspectos más bellos de la realidad por lo que aparecen alusiones a los jardines del Buen Retiro, se mencionan la belleza de la estética de obras de teatro y también se refieren a obras de arte de gran reconocimiento universal. Este tipo de menciones confieren a la novela esa pretendida entidad real, sobre todo las obras arquitectónicas, por la corporeidad material y la referencia tangible que comportan. Es un método sencillo y rápido de representar la realidad, y si el acto comunicativo tiene éxito es porque se cuenta con la colaboración intelectual del lector, ya que se describen obras de arte que ha de recuperar en su imaginario visual, a modo de un golpe de vista metal. En las novelas de Galdós queda claro que se dirige a un público mínimamente culto, del cual se presupone unos conocimientos artísticos, cuando menos, básicos; el famoso escritor cuenta con un público con el que comparte unos conocimientos, porque es de una clase social y de unos recursos económicos parecidos, por lo que refiriéndose a obras de arte es como tratar de "tú a tú" al lector. No obstante, la mención de obras de arte no suele tener, casi nunca, un sentido inocente, sino que se encuentra relacionado con la crítica de la sociedad y de las instituciones, incluso de las propias obras que se mencionan, ya sea de modo directo, o implícito. Suponen una expresión de la personalidad del personaje que posee esas obras, sobre todo cuando se trata de la mención de muebles, pinturas y objetos suntuarios que rodean a los protagonistas. Se puede decir que en las obras de arte se encuentra un simbolismo implícito. De cualquier modo, lo que queda claro es que Galdós se muestra a lo largo de su obra interesado por el arte en general, aunque en las novelas analizadas no parece mostrar una admiración directa por algún artista en concreto, y sí parece claro que menosprecia la arquitectura clásica. Por lo tanto, la aparición del arte no está sólo relacionado con su simple visualidad, ni son un mero elemento decorativo que incorporea realismo. En más de una ocasión al referirse al arte se critica la institución o la ideología política o religiosa que lo sustenta.



## *VI. Las imágenes mentales como aspectos visuales*

Una de las características intrínsecas de la literatura es la capacidad que posee de ensoñación y la posibilidad que presenta de evocar todo tipo de imágenes. Éstas pueden ser de paisajes reales y concretos, o imaginados, o que transporten a un mundo mágico e imposible. De esta manera la novela, la obra de teatro, o el poema, se configuran tanto como una ventana abierta a la realidad, como a un mundo mágico y de fantasía. Un recurso que ayuda a potenciar la sensación de realidad en las novelas no es sólo mencionar obras de arte, o la descripción muy minuciosa de paisajes y ambientes reales, sino que es aludir a las imágenes que tienen lugar en la mente de los personajes a modo de sueños, recuerdos, o incluso, dependiendo de la naturaleza del personaje, alucinaciones o imágenes mentales sin sentido.

En la novela realista existen dos tipos de imágenes: las miméticas que son las que percibimos por los sentidos y que pertenecen al mundo de lo concreto, como es el caso de las obras de arte, y las analógicas, o las mentales, que pertenecen al mundo de lo abstracto. Este tipo de división obedece a la doble etimología del término imagen que es *imitar* e *imaginar*. Las primeras son claramente intrínsecas al texto de tipo realista (Martínez Carazo, 2004: 172).

Una de las funciones clave de los soportes visuales consiste en hacer visible lo invisible y en plasmar la interioridad del personaje a base de imágenes que suplementan el lenguaje con construcciones imaginarias. Un rasgo muy importante de este tipo de imágenes es su doble naturaleza espacial y temporal. En ellas la dimensión espacial se corresponde con la figural, con el hecho de poseer una forma mental concreta; el aspecto temporal entronca con la sucesividad del lenguaje como medio de transmisión. Estas imágenes son únicamente visibles para el personaje y son reconstruidas para el lector por medio de la palabra. En el receptor operan de una manera multidimensional porque, por un lado, facilitan el acceso a la interioridad del personaje, mientras que, por otro, estimulan su capacidad para revivir visualmente las sensaciones. De tal manera que, frente al cine, o las artes visuales, que ofrecen una imagen acabada al espectador, la novela obliga al lector a recrear mentalmente la imagen antes de analizarla.

Es importante observar cómo determinadas imágenes son reflejadas y plasmadas por parte del narrador en la mente del lector. Se trata de sueños y evocaciones mentales de recuerdos, por lo que, para conferir la sensación de realidad, deberían ser presentadas envueltas en una nebulosa, con carácter etéreo. Algunas de estas imágenes serán mostradas con un carácter incoherente y sin sentido, porque se

trata de sueños y alucinaciones, que se reconstruyen por medio de la palabra, facilitando el acceso a su interioridad en un proceso en el que se estimula la sensibilidad y la capacidad para revivir de modo visual las sensaciones. A diferencia de otras artes, como el cine o las artes visuales, la novela obliga al lector a recrear mentalmente la imagen antes de analizarla. Este proceso de recreación estimula la memoria visual del lector, ya que llega a dibujar un mapa mental imaginario por encima del nivel de la lectura (Martínez Carazo, 2006:172-173).

No obstante, estas imágenes relativas a sueños o recuerdos, se suelen representar con un carácter nítido y como escenas bien dibujadas y precisas, en contra de lo que podría esperarse en el caso de los recuerdos, y de las alucinaciones, como presentables con un cierto carácter desvaído, tendiendo a la nebulosa y con un contorno desdibujado. Siguiendo la técnica realista se suelen presentar estas escenas con un perfil bastante definido y contundente y con un dibujo mental rotundo.

Hay otro tipo de imágenes que aparecen en contadas ocasiones en las novelas de Galdós y que presentan un carácter hiperbólico, surrealista y que son de imposible cumplimiento ya que desafían las Leyes de la Física y de la Lógica, pero que son importantes para demostrar lo disparatado o absurdo de determinadas situaciones, o el sin sentido del comportamiento de un determinado personaje. Esto demuestra que en el Realismo también se puede distorsionar la realidad con el objetivo de crear determinados efectos de impacto en el lector, o para intensificar el ridículo de determinados acontecimientos o personajes, ya que en las novelas realistas se lleva a cabo un estudio de éstos en todos sus aspectos y facetas, tanto en lo físico como en lo humano.

Como sabemos, nuestra mente es una complicada estructura que recibe influencias de todo el organismo y que está en una actividad continua. Sus funciones afectan a todo lo que somos y cualquier actividad realizada por el cuerpo está provocada por una orden cerebral. Con respecto a las imágenes que vemos, las captamos a través de los ojos, pero las reconocemos y sabemos cómo son gracias a la corteza cerebral. Ya hemos estudiado las imágenes externas que pueden aparecer en las novelas de Galdós, como obras de arte y personajes que son descritos minuciosamente, ya sean relacionados con creaciones artísticas, o caricaturizados. Ahora toca ocuparnos de otro tipo de imágenes no menos importantes en la narrativa de Galdós, como son las que provienen del cerebro de los personajes, en especial los sueños, mediante los cuales se liberan las angustias, ansias, frustraciones y deseos, elementos claves para comprender el comportamiento, en muchas ocasiones anormal, de los personajes galdosianos que suelen presentar gran complejidad psicológica, casi todos ellos, y se encuentran dominados por intensos deseos, ya sean de tipo maternal (Jacinta), de tipo económico (Alejandro Miquis, Torquemada, doña



Guadalupe), amoroso (Fortunata, Manso) o relacionado con las apariencias y el deseo de ascenso de clase social (Isidora Rufete, Rosalía Bringas); cuando no se trata de personajes decididamente enfermos, como Maximiliano Rubín o Isabelita Bringas.

Las imágenes mentales que reproduce Galdós en sus novelas se encuentran en relación con el carácter del personaje, ya que, algunos de ellos, son muy propensos a la ensoñación mental, a distraerse o caen en el delirio por sus obsesiones, como de Jacinta, con sus ansias de ser madre, y de Isidora Rufete, con su afán por ser noble. Al igual que en *La Regenta* y *Su único hijo*, de Clarín, la continua actividad mental de los personajes hace que se revelen por su modo de imaginar más que por su modo de hablar, o incluso de actuar (Martínez Carazo, 2004: 180).

En grandes obras de la literatura universal, muy dispares entre sí, aparecen imágenes mentales que reproducen alucinaciones de los personajes, o recuerdos, que son verdaderamente importantes para la trama. *Hamlet*, ve el espectro, es decir, una imagen fuera de la realidad, pero se evoca en la mente del príncipe cómo ha ocurrido en realidad la muerte de su padre (fruto del ansia de poder y de la traición) lo que desencadenará la duda que atormenta al personaje a lo largo de toda la obra, y que lo ha convertido en un prototipo universal de personalidad (en contra de los personajes de cartón piedra de nuestro teatro áureo, salvo honrosas excepciones, como Segismundo o don Crespo, ambos creaciones de Calderón), pues no tiene la certeza de que se trate de una alucinación, o de una imagen real. Por otro lado, en otras obras decididamente pertenecientes al Realismo, como *Cuento de Navidad*, de Dickens, aparecen espíritus, o espectros, que reproducen ante el protagonista escenas de las navidades pasadas, presentes y futuras, que lo ponen sobre aviso de la obligación de cambiar en su egoísta comportamiento y de empezar a preocuparse por los demás. Estas escenas son representadas con Realismo, y sin recurrir a la visualización por medio de una tenue nebulosa, para representar los hechos pasados y futuros, que son los más etéreos y cargados de potencialidad.

La representación en literatura de este tipo de imágenes no es mi mucho menos nueva, ni en Galdós, ni en el Realismo en general, ya que en grandes obras como *El Quijote* aparecen escenas de este tipo. Se presenta ante la mente del lector esa doble cara de la realidad, lo que verdaderamente ocurre y lo que visualiza el famoso caballero en su mente. El hidalgo ve como gigantes lo que son molinos, como ejércitos lo que son rebaños, o como castillos, las ventas. En cualquier caso, siempre a partir de la realidad y no creando realidades nuevas de la nada. En otras ocasiones se trata de erróneas percepciones del mundo contingente adaptadas a su mundo de caballería; entonces el caballero interpreta un cortejo como el secuestro de una princesa. Las imágenes siempre son presentadas como reales y sin presentar un carácter desdibujado, ni poco definido, ni con tendencia a la nebulosidad en los

perfiles, puesto que la realidad está interpretada, adaptada y asimilada a la mentalidad del caballero andante en la que el mundo de caballería ha invadido toda la capacidad de aprehender y de asimilar la realidad efectiva. En la mente de don Quijote se opera por el método de igualación de una realidad por otra, igualando la realidad vivida a la soñada, de tal manera que los molinos se igualan a gigantes y las ventas a castillos, pero siempre partiendo del mundo aprehensible en el que se encuentra semejanzas con el mundo soñado.

La diferencia entre dos personajes que se encuentran muy relacionados -más de lo que pueda parecer- como son don Quijote e Isidora Rufete, estriba en que ésta reproduce en su mente, de forma más consciente, la vida de noble que la gustaría alcanzar, y que no tiene, mientras que don Quijote no es consciente de esa transmutación de la realidad, porque se trata de una operación mental mecánica que se lleva a cabo en su cerebro, que asimila, de un modo automático, la realidad transformándola en una nueva. Él, en su mundo de imaginación, sí vive la vida de un auténtico caballero andante, porque no se da cuenta de esa violenta transmutación mecánica.

Este afán por reproducir todo lo que pasa por la mente de los personajes se encuentra relacionado con el interés de la novela realista por diseccionar la realidad hasta en sus últimos detalles. Galdós fue un escritor dedicado a representar la realidad en toda su complejidad y se sabe, además, que fue amigo de importantes médicos, como Gregorio Marañón, y que poseía libros sobre trastornos neurológicos, que se encuentran perfectamente integrados en el mundo narrativo de Galdós. En su obra encontramos noches de insomnio, hipersomnia de trastornos febriles o generales, o ensueños vividos que contribuyen al vigor narrativo de la historia.

En *La soledad era esto*, de Juan José Millás, aparecen alucinaciones, recuerdos o sueños que representan el estado de angustia y de desorientación padecido por la protagonista. Algunas de las imágenes representadas caen en el ámbito de lo surreal y del sin sentido, pero éstas presentan un cierto carácter narrativo y una gran fuerza visual. Cuando Elena, la protagonista, se fuma un canuto, antes de dormirse, tiene una ensoñación, en la cual "paseaba por la orilla de una playa desierta; de súbito una mujer cuya presencia no había advertido se dirigía hacia ella y la traspasaba filtrándose a través de su cuerpo como un ángel a través de un tabique. La mujer continuaba caminando y atravesaba una roca. Después se recostaba en la arena, con la actitud de quien se tumba al sol, y desaparecía poco a poco absorbida por el suelo de la playa, como el agua de la orilla" (*La soledad era esto*, 1990: 52).

## 1. Los sueños

Para muchos, vivir es soñar y hay veces en que el ser humano, en las horas de la noche, se esfuerza de modo inútil por conciliarlo. Por ello, antes de pasar a analizar los sueños que aparecen en las novelas de Galdós, vamos a comenzar por referirnos a los insomnios, es decir, la falta de sueño, ya que también aportan información sobre el mundo de vivencias y preocupaciones de los personajes. Para captar el sentido de la vida es preciso estudiar el soñar despierto y el divagar obsesivo de la mente cuando lucha por dormir, y no lo consigue. En los momentos de insomnio la persona se encuentra viviendo el mundo desde la vigilia, con lucidez de espíritu superior a la normal. En el insomnio se encuentra un hilo de fantasía, una preocupación nocturna, una obsesión que tal vez se diluya a la llegada de la mañana, para, por fin, colocar las cosas y los acontecimientos en el plano adecuado. La preocupación nocturna es deformante y, según se devana en el cerebro, se convierte en un brote obsesivo que no sólo altera la forma y el ser de las cosas, es decir, la dimensión verdadera de los problemas, sino que los crea donde, en realidad, no existen y transforma los existentes en algo distinto de lo que verdaderamente son. De la misma manera que el sueño, el insomnio deforma la realidad, y si contribuye a poner algo en claro no es por la reflexión, ni porque durante el insomnio el hombre pueda pensar de modo frío en sus problemas; sino porque el cerebro no deja de maquinarse y, entonces, encuentra nuevas perspectivas. Gullón afirma que el sueño es una dimensión en profundidad, y hacia la altura va el ensueño, lo que Galdós llama el divagar a solas. La desazón del insomne es, tanto la consecuencia, como la causa del desvelo, porque éste se alimenta de sí mismo y produce una inquietud difícil de combatir por medios racionales. El desvelado, a fuerza de concentrarse en las inquietudes de la vigilia, las transporta, y se transporta a sí mismo, a otro clima en el que cada cosa y cada problema sigue siendo como era, pero con distinto tamaño y consistencia (Gullón, 1980: 168-172).

En las novelas de Galdós los desvelos son aún mucho más frecuentes que los sueños; es decir, que los personajes, como Isidora Rufete, excitados por la inquietud se lanzan a maquinarse imaginativamente, construyendo colosales artificios por donde se mueven a su antojo, rectificando lo pasado, repasando en la memoria sucesos recientes y buscando soluciones a los problemas (Gullón, 1987: 168). En *La desheredada*, en Isidora lo sustancial son la imaginación y el orgullo, el sentimiento de superioridad que hace creer en el derecho a posesionarse de los puestos más elevados de la sociedad, el elemento de ambición, de imaginación en lucha por un destino muy superior al previsible, dado el origen y educación de Isidora, aparece

amalgamado con el ingrediente quijotesco<sup>74</sup> (Gullón, 1987: 61). Ésta es una de las novelas clave del pensamiento y del arte galdosiano; es la novela de la imaginación y de la ambición. Ella se considera bella y una mujer de extremada delicadeza, por lo que el entorno en el que tiene que desenvolverse es el de la máxima distinción, es decir, el de la nobleza. Isidora tiene una imaginación extraordinaria y se caracteriza por la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes de que éstos fueran realmente efectivos. La joven se cree hija natural de una marquesa y, apoyándose en documentos, de dudosa autenticidad, reclama el derecho a ser reconocida por la que considera su abuela, contra quien entabla un pleito que acaba con ella en la cárcel (Gullón, 1987: 158-159). Incluso despierta proyecta en su mente las imágenes de otra vida que es la que la gustaría tener, en contraposición a la que verdaderamente vive. La joven es molestada por frecuentes y penosos insomnios que la hacen pasar las noches de claro en claro. En este sentido, estos desvelos padecidos por Isidora, fruto de la ansiedad, la atormentan vivamente y reflejan la impaciencia por cambiar de vida y la agonía de no conseguir su ideal de vida noble en la que se sentiría plena como persona al no poder desarrollar su existencia en el marco en el que ella cree que cobrarían máxima expresión todos sus valores y encantos. Ella quiere dormir, pero es imposible hacerlo sin olvidar, y no puede echar de su cabeza tantas y tantas cosas como tiene metidas.

Este afán por creerse distinguida, y de un carácter superior a los demás, podría traer a la memoria el personaje de Fernanda, de *Cien años de Soledad*, que se cree una reina porque sus padres la han criado para ello. El primer día de escuela va en coche para recorrer apenas unas manzanas y permanece separada del resto de niñas porque, según las monjas, ella es distinta, pues va a ser reina; además hace sus necesidades en una palangana de oro con el escudo de la familia, como signo de máxima distinción. Finalmente, no sólo no llega nunca a ser reina sino que tiene que soportar a un marido holgazán que tendrá una amante perpetua para toda la vida, con lo que queda clara la actitud irónica del autor hacia este personaje.

En la obra de Galdós que más debe al *Quijote* (al menos desde el punto de vista lingüístico), *El amigo Manso*, el filósofo protagonista, en un momento de exaltación anímica, trastoca la apariencia física de sus familiares, pero partiendo, como el hidalgo, de una realidad que es adaptada o modificada por medio de unos peculiares mecanismos mentales. En los ojos de Manso todos sus parientes se ven transfigurados, de la misma manera que los de *Don Quijote* hacían castillos de las

---

<sup>74</sup> Según Gullón en esta novela se encuentran gotas de bovarismo, aunque los tipos de Isidora y de Emma Bovary sean muy distintos. En Galdós el proceso catastrófico es menos ineluctable y en el curso de la novela se advierte que podrían ocurrir acontecimientos que cambiarán el destino de la protagonista y que pueden hacerla feliz, aun dejando frustrado sus sueños de grandeza. Esa posibilidad no existe en la novela de Flaubert que tiende a convertir el ámbito de lo novelesco en campo de estudio objetivo de los comportamientos humanos (Gullón, 1987: 61).

ventas. Su hermano se parece a Bismarck, Cimarra a Catón, Pez se convierte en Malthus, por su interés en la estadística, y su cuñada se le presenta como la mujer más aristocrática, más fina y elegante del mundo.

L. C. Álvaro y Martín de Burgo afirman que en las tres obras de Galdós que ellos analizan -*Tormento*, *La de Bringas* y *Fortunata y Jacinta*- es fácil encontrar no sólo noches de insomnio, sino también hipersomnia de trastornos febriles o generales, o ensueños vividos, siendo descritos los sueños en fases muy iniciales y recuerdan alucinaciones hipnagógicas (Álvaro y Martín de Burgo, 1998: 65). En este sentido, la tía Roma, en *Torquemada en la hoguera*, no piensa aceptar un colchón de regalo del usurero, pues afirma que "aquí duerme usted, y por la noche, cuando se pone a cavilar, las ideas se meten por la tela adentro y por los muelles, y ahí estarán como las chinches cuando no hay limpieza" (*Torquemada en la hoguera*, 1975: 1364). El colchón, la parte material del sueño, se acaba impregnando de la parte más inmaterial e imperceptible, es decir, las cavilaciones, que son las que no dejan dormir.

Las noches en vela de Fortunata vienen dadas por su ajetreada y desastrosa vida sentimental, al encontrarse dividida entre el amor de dos hombres, por lo que sus pensamientos la persiguen durante toda la noche. La declaración de Maximiliano Rubín supone para ella una gran perplejidad, y varias noches duerme mal. Debido a las ideas contradictorias que se le ocurren, las cavilaciones no quedan entre las sábanas, sino que la acompañan a donde quiera que ella vaya. El trastorno del sueño que padece Fortunata después del parto es especialmente interesante. En uno de estos episodios, el personaje se encuentra muy debilitado, amodorrado y somnoliento, entre el sueño y la percepción de estímulos externos. La única sensación que domina, con alguna claridad, es la de encontrarse inmóvil, con los movimientos involuntarios suspendidos y los voluntarios desobedientes, mientras la vista y el oído dan impresiones fugaces de la vida exterior; pero pasado un tiempo recobra, por fin, los sentidos y puede llegar a moverse, apreciando fácilmente la realidad. En el caso de Maximiliano Rubín, por su parte, una noche, temeroso de la escena y discusión con doña Lupe, que al día siguiente le espera, no puede conciliar el sueño, entonces su imaginación agranda aún más el conflicto.

Como sabemos, antes de entrar en el sueño y de despertarnos atravesamos breves periodos en que no estamos ni dormidos, ni despiertos -lo que se conoce como duermevela- y, si cuando estamos en ese momento, alguien nos atrae al mundo de la realidad, tenemos la sensación de haber sido arrancados del ámbito de brumas en el que estábamos, perdiendo la conciencia de los sucesos reales. En tal coyuntura la persona no identifica su situación y se pregunta si vive la realidad, o si se encuentra en un sueño. En este sentido, el narrador de *Fortunata y Jacinta* afirma que, cuando despertamos, existe un momento en el que los juicios de la realidad se confunden con

las imágenes mentirosas del sueño y se produce en el cerebro un momento de discusión entre lo que es verdad y lo que es engaño. Cuando momentos como éstos se producen Maximiliano Rubín hace lo posible para retenerlos, por ello cierra los ojos para intentar atraer esas imágenes que se dispersan (Gullón, 1987: 175).

El sueño de Máximo Manso, en *El amigo Manso*, es alterado por el amor insatisfecho hacia Irene de un modo tan intenso que el insomnio le hace caer casi en la situación de delirio, muy propia de muchos personajes de Galdós, quienes, aparentemente, llevan una vida normal e, incluso, son respetables, como el solitario profesor, al que la somnolencia le produce síntomas parecidos a la embriaguez: "Me veía como figura de pesadilla, o como pesadilla, o como si fuera yo fuera otro y con ese otro estuviera soñando en la plácida quietud de mi cama" (*El amigo Manso*, 2001:252). En el caso de Manso, la falta de recuerdos de los sueños son muestra del gran aturdimiento que padece el personaje en relación con los acontecimientos de su vida, quien afirma que, a pesar de no recordar haber soñado nada, sí que tiene una ligera sensación de que se celebraban veladas en su honor.

Hemos podido apreciar cómo en las novelas del siglo XX también aparecen personajes que padecen insomnios relacionados, de manera muy estrecha, con los acontecimientos de la novela y con las vivencias personales. En obras con una temática muy alejada de la realidad, como es la parodia de las novelas del ciclo artúrico, los caballeros también padecen molestias en el sueño al vislumbrar, en imágenes ilusorias, la relación amorosa con su amada. Eso es lo que sucede al noble Percebal, de *El rapto del Santo Grial*, curiosa novela de Paloma Díaz-Mas, ambientada en la Edad Media siguiendo la tradición de narraciones folklóricas:

Da vueltas el caballero en su cama y en su desesperación finge diálogos con una amada fantasma, abraza el aire y besa la almohada y, cuando viene a caer en la cuenta de que está amando a una sombra, se hunde en la más profunda decepción y pasea impaciente por la estancia maquinando cómo hará para conocer a la doncella, qué dirá o qué continente adoptará para que ella se de cuenta de su presencia y lo refiera entre todos lo que la solicitan. Y una y otra vez teje y desteje en su imaginación diálogos y encuentros y sueña que la salva, que la honra, que la ofende, que la desprecia, que sufre su arrogancia, que la logra, que la protege, que la ama, que la solicita, que ella le rechaza, que le acepta, que se enoja, que le muestra su contento,.....(*El rapto del santo Grial*, 1984: 26-27).

Este pasaje de Díaz-Mas es un ejemplo perfecto de la transformación de una idea (el anhelo de conseguir a la amada) en una situación dramática, lo cual es la esencia última del sueño. En *Cien años de Soledad* el insomnio tiene un papel muy importante y sus consecuencias son aún mayores. Al pueblo de Macondo llega una familia de indios huyendo de una peste de insomnio, pero la enfermedad les persigue. Lo peor de ello, no es sólo el hecho de no poder dormir, sino la inexorable evolución hacia el olvido. Cuando el enfermo se acostumbra al estado de vigilia, se empiezan a

borrar de la memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y la identidad de las personas y hasta la conciencia del propio ser, hasta llegar a hundirse en una especie de idiotez sin pasado. En un principio, la gente no se alarma hasta el tercer día en que se dan cuenta de que llevan hasta cincuenta horas sin dormir. Los que lo quieren hacer, ya no por cansancio, sino por mera nostalgia del acto de dormir, recurren a toda clase de medios agotadores, así que se reúnen a conversar sin tregua y a repetir de modo incansable los mismos chistes. Lo más interesante es que en ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de los propios sueños, sino que veían las imágenes soñadas por los otros.

El insomnio que padece Daniel el Mochuelo, en *El camino*, de Delibes, en la última noche que pasa en el pueblo, antes de partir a la ciudad, viene dado porque su cabeza se encuentra en una gran excitación, desbocada hacia los recuerdos, sin un momento de reposo. No obstante, no puede evitarlo, a pesar de que al día siguiente ha de madrugar para tomar el rápido que le ha de conducir a la ciudad. En los personajes de otras novelas los insomnios vienen dados por cuestiones amorosas, como le sucede a María, protagonista de *La amortajada*, de María Luisa Bombal, que siente un gran despecho por amor: "De haberlo sabido antes, muchas noches, desvelada, no habría encendido la luz para dar la vuelta las hojas de un libro cualquiera, procurando atajar una oleada de recuerdos" (*La amortajada*, 2010: 30).

Los atormentados personajes de Juan José Millás también padecen desórdenes del sueño en relación con las angustias padecidas en su existencia. En *La soledad era esto*, el narrador cuenta que la protagonista no consigue dormirse a pesar de los efectos relajantes del hachís, debido a que una sucesión de imágenes comienzan a desfilar por su cabeza: "Se trataba de imágenes desprovistas de pensamiento o reflexión, pero algo había en ellas capaz de provocar una angustia excesiva cuyos efectos tendían a concentrarse en el vientre" (*La soledad era esto*, 1990: 27).

A continuación, vamos a referirnos a los sueños de Galdós, propiamente dichos, de los cuales Gullón señala que son más imaginativos que fantásticos y mantienen una comunicación con la realidad, con los sucesos acontecidos durante la vigilia. Los sueños, y todo lo que pertenece a ese mundo, se proyectan sobre la vida de doble manera: tanto se refieren al comportamiento inmediato de la persona, como a una influencia más remota ejercida sobre los sentimientos. Para el novelista canario soñar no supone, en modo alguno, separarse de la vida real sino, al contrario, entrar en ella, pero por otra vía. Consideraba el sueño como una situación del alma en la cual ésta toma contacto con zonas de la conciencia a las que, cuando estamos en estado de vigilia, no tenemos acceso. Al ponernos en comunicación con partes secretas de la naturaleza ayuda a desentrañar el secreto de la existencia. Supone un modo de conocimiento y de integración, una manera de conseguir que el hombre alcance su

unidad sustancial (Gullón, 1987: 149, 154). Sabemos que el inconsciente es la suma de los contenidos mentales que quedan fuera de la conciencia y que no pueden llegar a ella a causa de una fuerte censura o represión. Lo inconsciente nunca llega a hacerse consciente, salvo en contadas ocasiones, es decir, cuando la censura se relaja en determinados estados de sueño, que es lo que sucede en el caso de los personajes de Galdós. En ellos, un medio por el que se puede apreciar su tendencia al delirio es el de los sueños en los que proyectan sus ansias, sus frustraciones y son la manifestación, por medio de imágenes, de sus angustias existenciales. No debemos olvidar que el sueño revela lo más íntimo y oculto del soñante, de tal manera que no soñamos con cualquier cosa, sino con aquello que atrae, de un modo muy intenso, nuestras emociones (Paraíso, 1995:80). Los sueños son muy numerosos en las novelas de Galdós, obedecen a un realismo psicológico que no debe nada a la ciencia de la época, ya que las representaciones del novelista, no se basan sólo en informaciones científicas, sino que la observación de la realidad le lleva a la descripción de caracteres y situaciones (Lakhdari, 2010: 10). Se han rastreado en sus novelas descripciones de trastornos del sueño que se pueden considerar verdaderamente brillantes, porque él cree en la importancia de los sueños, incluso cuando ni siquiera está seguro de su trascendencia y sentido. Éstos pretenden decir lo que el autor nunca osaría a expresar de otra manera y, desde el punto de vista estilístico, tienen la importancia de que cooperan a la intrusión de lo maravilloso y a su tolerancia por el lector proveyendo al novelista de un instrumento precioso para profundizar en el ámbito novelesco (Gullón, 1987:150- 151).

El sueño en la obra de Galdós es un elemento dramático con contenido, en sus novelas son relevantes los elementos maravillosos y, en concreto, la exploración de los sueños. Éstos se encuentran perfectamente integrados en la narrativa galdosiana como un elemento que contribuye al progreso de la trama argumental (Álvaro y Martín de Burgo, 2007:65). También sucede así en la mejor narrativa del siglo XX, como se puede apreciar en el cuento fantástico "El milagro secreto", de Jorge Luis Borges. En esta breve narración Hladík, dramaturgo condenado a muerte por ser judío, sueña que se encuentra en la biblioteca del Clementinum, donde afirma buscar a Dios, al cual ha de encontrar en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos de la biblioteca; "Hladík le replicó: *Busco a Dios*. El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola*" ("El milagro secreto", 2009: 180). Debido a su gran rapidez para hallarlo se le concede, desde ese momento, un periodo de tiempo de un año, como prórroga, para terminar su último drama antes de ser fusilado a manos de los nazis.



En Galdós los sueños guardan una relación muy íntima con el argumento porque pueden suponer un resumen, y comentario implícito, de las vivencias de los personajes, una manifestación clara de sus frustraciones o pueden llegar a tener la función de poner muy en claro determinadas situaciones sobre las cuales el narrador se puede expresar, así, más cómodamente, no mediante una manifestación directa, sino por medio del significado de los sueños.

Freud partió de la hipótesis, que se cumple en personajes de Galdós, como en Isidora Rufete, de que todo sueño suponía la realización de deseos que no se podían llevar a cabo mientras estamos despiertos, con lo que supone la expresión de un deseo insatisfecho. También puede ser la manifestación de una preocupación, o incluso de temores del inconsciente. Hay sueños que se repiten con cierta frecuencia y que, generalmente, están cargados de angustia; suelen ser la expresión de un trauma psicológico padecido con anterioridad y que todavía no ha sido asumido aún. El conocido psiquiatra vienés reconoció que también podían ser la manifestación de un problema o una preocupación, e incluso la expresión, no de los deseos, sino de los temores del inconsciente (Paraíso, 1995: 82).

La importancia de la interpretación de los sueños se pone de manifiesto en importantes novelas del siglo XX. En *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, se afirma, al principio de la novela, que la madre de Santiago Nasar tenía ganada una muy buena reputación de intérprete de los sueños, siempre que los contaran en ayunas, a pesar de lo cual no pudo descifrar el significado oculto de los últimos sueños de su hijo, con lo que no adivinó su verdadera muerte. El joven árabe tiene un fatal destino marcado que se presenta inexorable: "Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. 'Siempre soñaba con árboles', me dijo Plácida Linero, su madre, evocando veintisiete años después los pormenores de aquel lunes ingrato" (*Crónica de una muerte anunciada*, 2003: 9). De la misma manera, para José Arcadio, en *Cien años de Soledad*, la interpretación de sus sueños tiene un valor muy importante. El patriarca de los Buendía no logra descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día, tan importante en su vida, en que conoció el hielo. Entonces es cuando ya puede desentrañar su sentido; piensa que, en un futuro cercano, se podrán elaborar bloques de hielo en gran escala a partir del agua y construir las nuevas casas de la aldea en ciernes que es Macondo. Por su parte, el protagonista de *El túnel*, de Ernesto Sábato, también lleva a cabo una interpretación de uno de sus sueños. Éste consiste en que visita una vieja casa solitaria, en ella tiene la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarle por detrás, o de gentes que cuchichean y se burlan de él. A pesar de todo, siente que en esa casa renacen los antiguos amores de la

adolescencia, con los mismos temblores y la sensación de suave locura. Castell, al despertar, comprende que la casa del sueño es su amada, María. Al atormentado pintor sus sueños le sirven para ayudarlo a comprender su mundo, también recuerda un sueño que tuvo en una noche de borrachera en el cual aparecen dos de las personas que le obsesionan, ya que teme que su amada le esté engañando con el primo de su marido: "espiando desde un escondite me veía a mí mismo, sentado en una silla en el medio de una habitación sombría, sin muebles ni decorados, y, detrás de mí, a dos personas que se miraban con expresiones de diabólica ironía: uniera María; la otra era Hunter" (*El túnel*, 2008: 149).

En *El desorden de tu nombre* el protagonista recuerda que, cuando su hijo era pequeño, lloraba por las noches, entonces apuntaba el sueño del que le sacaba su llanto, llegando a contabilizar hasta ocho o nueve sueños diferentes por noche. Cuando el niño comenzó a dormir bien, pues ya se hizo mayor, apenas conseguía recordar un solo sueño mientras se afeitaba; con lo que el narrador concluye, por medio del personaje, que "por la noches, por ejemplo, nos ocurren cosas que necesariamente han de inscribirse en nuestra conciencia –aunque ignoramos de qué modo- obligándonos a actuar durante el día de una u otra manera" (*El desorden de tu nombre*, 1998: 57).

A continuación, vamos a analizar los sueños de los adultos, que, normalmente, suelen ser más complicados de interpretar que los de los niños, pero no sucede así en los personajes de Galdós para cuyos adultos los sueños tienen que ver, la mayoría de las ocasiones, con la realización de deseos insatisfechos y con las frustraciones más íntimas. Podemos comprobar que este aspecto también se pone también de manifiesto en la bellísima novela del siglo XX, *La última niebla* donde la protagonista sueña con su amante (ya que en la vida real no encuentra el amor) y sabe que, verdaderamente, su relación con él no es más que un sueño, ya que no despega los labios en toda la noche, por lo que llega a la conclusión de que "tan sólo en los sueños los seres se mueven silenciosos como fantasmas" (*La última niebla*, 2001: 19).

Antes de comenzar un recorrido por los sueños que aparecen en las novelas estudiadas hay que recordar que Freud los clasificó en tres tipos: A) Los comprensibles, capaces de ser integrados en nuestra vida psíquica porque tienen un sentido. Son frecuentes, breves, y no nos causan ningún tipo de extrañeza. Este sería el caso del sueño de Jacinta en el palco del Teatro Real. B) Los sueños coherentes, con un sentido, pero que causan extrañeza porque no sabemos muy bien cómo integrarlos en nuestra vida psíquica. Los sueños de Isidora en la cárcel con Riquín y sus amigos son coherentes, pero no es fácil integrarlos en la vida psíquica de la soñadora. C) Los que no tienen sentido, ni son comprensibles porque aparecen como incoherentes y faltos de sentido. La mayoría de nuestros sueños pertenecen a este tipo y son ellos los

que han motivado ese juicio tan despectivo que tenemos sobre ellos. En este caso se encuentra el ejemplo del sueño de Víctor Cadalso que es completamente incomprensible (Paraíso, 1995: 81-82). A este carácter embrollado de algunos sueños se refiere la protagonista de *La soledad era esto*, de Juan José Millas, cuando declara que "Esta noche he dormido por primera vez en el apartamento y he soñado mucho, pero eran historias raras, muy difíciles de describir, porque carecían de la coherencia que exigimos a las cosas que nos contamos durante la vigilia" (*La soledad era esto*, 1990: 179).

Los sueños de los personajes de Galdós se pueden clasificar en los que son fácilmente comprensibles, de naturaleza realista y perfectamente integrables en la vida psíquica del soñante y aquéllos que presentan un carácter más profundamente onírico, pertenecientes a los embrollados, sin sentido, mucho más difíciles de interpretar; pero hay que advertir que, tanto unos como otros, se encuentran, la mayoría de las ocasiones, relacionados con deseos insatisfechos.

Cada personaje galdosiano se caracteriza por su modo particular de soñar, hay quienes sueñan que van por una galería interminable, buscando una puerta que nunca es encontrada, otros sueñan que se caen en un pozo y hay quienes corren tras su propia sombra llevando los pies metidos en los bolsillos. Así, en *Ángel Guerra*, Galdós se refiere a su peculiar modo de soñar; en esta obra cobran una gran importancia los sueños, y alucinaciones, porque el protagonista cada vez que se siente mal tiene pesadillas, que el novelista califica de constitutivas. El narrador se refiere a un sueño que suele tener Ángel Guerra cuando su cerebro se excita por vivas impresiones deprimentes, también suele tener otro sueño que se encuentra relacionado con una impresión real de su niñez la cual dejó una profunda huella en su mente, como las cicatrices que conservan en la piel la desgarradura del tejido. Isidora Rufete, por su parte, en sus sueños se ve acosada por pesadillas infamantes y por sueños premonitorios de su acceso a la nobleza; mientras Jacinta, cuando sueña en el palco del Teatro Real, refleja la angustia que la esterilidad engendra en ella de forma obsesiva. Luisito Cadalso, por su parte, se comunica con Dios en ingenuos diálogos e Isabelita Bringas en sus imágenes oníricas baraja los múltiples datos que la realidad le ofrece (Lakhdari, 2010: 11).

A continuación vamos a comenzar un recorrido por los sueños que aparecen en las novelas del escritor canario desde los más comprensibles, como el sueño de Jacinta, hasta los que presentan un carácter mucho más onírico y son mucho más difíciles de interpretar, como el sueño de Víctor Cadalso, muy difícil de integrar en la vida psíquica de este personaje. Los sueños de más fácil interpretación los podemos encontrar en los personajes de carácter más transparente y más bondadoso, como es el caso de Fortunata, o de Jacinta, mientras que los más complicados, embrollados, o

faltos de sentido, aparecen asociados a personajes de personalidad más compleja o de carácter negativo, como son los ejemplos de Isidora Rufete o Víctor Cadalso. A continuación comenzaremos examinando los sueños que guardan relación con deseos insatisfechos, con frustraciones íntimamente sentidas, también veremos otros que suponen, en sí mismos, todo un compendio, un resumen de las vivencias de los seres soñantes que ponen determinadas situaciones en claro, o que advierten de realidades que se presentan muy claras.

Como sabemos, en los adultos el análisis de los sueños suele ser más complicado que en los niños, ya que la simple realización de los deseos no parece tan clara. En los sueños del adulto, sabemos que tiene que esconderse algún otro sentido más complejo (Paraíso, 1995: 80); no obstante, en los personajes de Galdós sí se puede afirmar que proyectan en sus sueños sus anhelos y deseos más íntimos. Por ejemplo, Fortunata sueña con un encuentro en plena calle con Juanito que le comunica que está arruinado y que en la actualidad es escribiente de oficina:

-Me he arruinado, chica, y para mantener a mis padres y a mi mujer, estoy trabajando de escribiente en una oficina...Pretendo una plaza de cobrador de tranvía. ¿No ves lo mal trajeado que estoy?'

Fortunata le mira, y siente un dolor tan vivo como si le dieran una puñalada. En efecto; la capa del señorito de santa cruz tiene un siete tremendo, y debajo de ella asoma la americana con los ribetes deshilachados, corbata mugrienta, y el cuello de la camisa de dos semanas...Entonces ella se deja caer sobre él, y le dice con efusión cariñosa:

- Alma mía, yo trabajaré para ti; yo tengo costumbre; tú no; sé planchar, sé repasar, sé servir...tú no tienes que trabajar...yo para ti.. (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 257-258).

Se trata, en este caso, de los sueños clasificados como comprensibles ya que están dotados de un sentido y no despiertan, por ello, la atención, ni nos asombran. En este caso se trata de un tipo de imagen mental que pone de manifiesto el deseo de Fortunata, pero que, a la vez, también evidencia una realidad muy clara: la fábula de su sueño nunca se cumplirá y nunca se casará con Juanito.

A pesar del carácter realista con el que son presentados la gran mayoría de los sueños que recrea Galdós, lo cierto es que nunca hay que olvidar que, a pesar de su sencilla comprensión, es muy probable que oculten un sentido mucho más complejo. Así se pone en evidencia con uno de los sueños de Fortunata que, aparentemente, refleja una escena de carácter costumbrista:

"Sale, se dirige a la calle de la Magdalena, y se para ante el escaparate de la tienda de tubos, obedeciendo a esa rutina del instinto por la cual, cuando tenemos un encuentro feliz en determinado sitio, volvemos al propio sitio creyendo que lo tendremos por segunda vez. ¡Cuánto tubo! Llaves de bronce, grifos y multitud de cosas para llevar y traer el agua...Detiéndose allí mediano rato viendo y esperando. Después sigue hasta la plaza del Progreso" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 255-256).

Según Francisco Caudet, toda la historia de Fortunata se encuentra resumida en esta escena. La naturaleza erótica de la protagonista se percibe en la alusión a los tubos, llaves y grifos; su fertilidad queda ejemplificada en el agua que éstos traen y llevan; mientras que su quimérica relación amorosa con Juanito se encuentra reflejada en el hecho de que, en la realidad, no se ha vuelto pobre (Caudet, 2007: 78-79). Este hecho de que aparezcan complejos significados, detrás de escenas aparentemente sencillas y realistas, se halla en relación con la realidad de que todo sueño es expresión del inconsciente. Pero los sueños de Fortunata también tienen un cierto carácter premonitorio, o de adivinación, de todo aquello que sucede, ya que sueña con la enfermedad de su amado cuando todavía no se ha enterado ni siquiera de ello; de modo que cuando llega a saber que ha estado enfermo de pulmonía se acuerda de que lo ha soñado esa misma madrugada. Fortunata sueña con frecuencia, y en sus sueños Juan está enfermo, lo ve, se casa con él, etc; después de uno de sus muchos desvelos logra, por fin, conciliar el sueño y entonces sueña con que la Virgen la casa, no con Maxi, sino con su verdadero hombre. A la llegada de la mañana la joven se ríe de todos esos disparates y comprende que es un error no continuar por el camino que la han marcado. En la mayoría de los casos se trata de sueños realistas, pero ninguno como el narrado en la tercera parte de la novela, pertenece al grupo de los que tienen su punto de partida en la realidad y son proyección de anhelos del soñador, o de temores:

A la media hora le entró, como el día anterior, la embriaguez aquélla, el desvanecimiento de las ideas que se emborrachaban como trago de dolor y se dormían.

En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle; se levanta, se viste, pero no estar segura de haberse quitado la venda. Sale, se dirige a la calle de la Magdalena y se para ante el escaparate de la tienda de tubos, obedeciendo a esa rutina del instinto por la cual, cuando tenemos un encuentro feliz en determinado sitio creyendo que lo tendremos por segunda vez (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 255).

La joven también sueña con aquéllo que podría suceder, con acontecimientos que teme que tengan lugar. Así sucede con el sueño que tiene al final de la novela ya que padece el temor de que se puedan llevar a su hijo recién nacido. Sueña que entran Aurora, Guillermina y Jacinta con puñales y caretas negras y, amenazándola con darla muerte, le quitan a su hijo; después es Aurora la que entra de puntillas a la alcoba dándole a oler un pañuelo empapado en mejunje de la botica dejándola dormida, entonces coge el chiquillo y se lo lleva sin que su madre pueda impedirlo, ni tan siquiera gritar. Claramente, este sueño es perfectamente comprensible, asimilable dentro de la vida psíquica del ser soñante ya que la fábula del sueño guarda estrecha relación con los temores de Fortunata. Este sueño en sí mismo, supone todo un

resumen de lo que está siendo la existencia para la joven, de sus últimas vivencias, de su situación actual, con lo que contribuye a poner en claro la realidad.

Si los sueños de este personaje pueden ser considerados como comprensibles ello se encuentra en relación con su carácter bondadoso. Ella es sincera, llana, primitiva y no oculta sus sentimientos. En todo sueño las ideas, para lograr su manifestación, adoptan la forma de una fábula con personajes que entran en conflicto. La dramatización da cuenta de las fábulas que el sueño plantea y de productos literarios concretos, cuyo modo de representación es la mimesis. El inconsciente exterioriza un problema, o un deseo, mediante figuras que actúan en un ambiente dado. Pero mientras en el sueño el producto dramático es obra del inconsciente, todo producto literario siempre es inconsciente en la raíz, pero consciente en la elaboración (Paraíso, 1995: 85-86).

Ese carácter de narración que presentan algunos sueños queda, claramente, puesto de manifiesto en el que tiene Rafael del Águila en *Torquemada en la Cruz*, en él se presentan imágenes intensísimas las cuales no sabe muy bien cómo integrarlas en su vida psíquica, aunque se trata de un sueño coherente y con sentido en el cual se narra que "se hallaba en el vestíbulo del hotel cercano, tendido en un banco de madera. Vio entrar a su padre con gabán de pieles, accidente de invierno que no le chocaba a pesar de hallarse en pleno verano. Su madre se maravilló de verle en tal sitio, y le dijo que saliese a comprar diez céntimos de avellanas" (*Torquemada en la Cruz*: 1975: 1436-1437). Como se puede apreciar, esta idea esta idea es representada por medio de una situación dramática.

De la misma manera que Isidora reproduce en su mente la vida que quiere tener, también Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, sueña con lo que le gustaría ser. La monotonía de las clases de Farmacia, a las que el joven asiste, invitan a la somnolencia y, entonces, entra en un completo éxtasis en el cual admira a los alumnos militares -por los cuales siente verdadera fascinación- en su estudio táctico de campo, de la misma manera que quien contemplase un paisaje a través de una vidriera de colores. Al igual que el sueño de Jacinta se encuentra en relación con la frustración de no poder ser madre, los sueños de Maximiliano Rubín también se encuentran relacionados con la desgracia de poseer un cuerpo desgarrado y endeble, de carácter enfermizo. El joven siente una gran admiración por los soldados, a los que puede ver desde el tercer piso de su casa, admira a los alumnos del Estado Mayor y llega a soñar con que tiene una tizona, bigote y hasta uniforme. En su caso el sueño se mezcla con el delirio e imagina que llega a crecer una cuarta parte, tener las piernas derechas, que le brota el pelo y que se le pone un empaque del que ni el más pintado podría presumir. De manera que no cabe duda de que los sueños revelan lo más íntimo y oculto del ser soñante. Lo cierto es que el mundo del sueño tiene vida

propia y en él se encuentran visibles imágenes transmisoras de los mensajes de esas fuerzas misteriosas que nos rodean (Gullón, 1987: 155).

Como ya señalamos nuestros sueños también se encuentran íntimamente relacionados con los acontecimientos transcurridos durante el día. En la misma novela Moreno- Isla sueña con los sucesos que han llegado de modo poderoso su atención a lo largo del día, como es el caso de una ciega que pide limosna en la Plaza Mayor cuya imagen se le representa muy al vivo por la noche en sus sueños, debido al remordimiento que padece por no haberla dado, tan siquiera, una moneda. Es tal la viveza con la cual se reproduce la escena que parece volver a contemplar la fealdad de la muchacha y a oír su bonito canto: "la popular música revivió en su cerebro de tal modo, que la ilusión mejoraba la realidad. Y la jota esparcía por todo su ser tristeza infinita, pero al propio tiempo era tristeza consoladora, bálsamo que se extendía suavemente untado por una mano celestial" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 361-363).

Aunque en muchos sueños predomina el realismo, más o menos acentuado, algunos no están exentos de un intenso carácter onírico, como el que presenta el sueño que padece Jacinta en el palco del Teatro Real, mediante el cual proyecta todas sus ansias de maternidad frustradas. En el repertorio de sueños galdosianos no faltan los sueños súbitos que responden a lo que se ha dado en denominar como "soñar despierto". En este grupo se encuentran parte de los inspirados por el deseo de algo que la vida niega, se denominan compensatorios, y destaca el de Jacinta cuando de repente se duerme en el palco del Teatro Real. Se trata de un letargo momentáneo, un instante en el que la joven se ausenta del mundo para encontrarse a solas con sus deseos: "...al arrullo de la música cayó la dama en sueño profundo, uno de esos sueños intensos y breves en el que el cerebro finge la realidad con un relieve y un histrionismo admirables" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 290). Este tipo de sueños pertenece, nuevamente, a los comprensibles, ya que se encuentra claramente dotado de un sentido y son fácilmente integrables dentro de la vida psíquica del personaje. Estos sueños son frecuentes, generalmente de carácter breve, y no despiertan la atención del soñante porque no nos asombran (Paraíso: 1995, 81). El sueño de la mujer de Juanito sirve de llamada de atención sobre la realidad clara de su esterilidad y de que nunca llegará a ser madre. En este ejemplo es claro que el sueño responde al ansia de Jacinta de ser madre, un deseo que se ve continuamente frustrado. De hecho, cuando en la fábula del sueño cree haber realizado sus ansias de tener un hijo, éste resulta ser de yeso, de materia inerte, con lo que el bebé no existe, es decir, que se frustran sus deseos de maternidad. El fragmento presenta un notable onirismo con presencia del sin sentido, sin perder el carácter descriptivo y minucioso en el reflejo de las imágenes, como es propio del texto realista. La referencia a la tangibilidad, y a lo perceptible, no se pierde debido a la alusión al gemido de la tela y a la materialidad

del yeso. Por lo que, incluso, para la evocación de imágenes mentales se mantiene la "textura" propia del texto realista con la tendencia a representar lo corpóreo, lo tangible y lo aprehensible:

Pasaba mucho tiempo así, el niño-hombre mirando a su madre, y derritiendo lentamente la enteraza de ella con el rayo de sus ojos. Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas. Sin saber lo que hacía soltó un botón...Luego otro. Pero la cara del chico no perdía su seriedad. La madre se alarmaba y... fuera el tercer botón...Nada, la cara y la mirada del nene siempre adustas. Con una gravedad hermosa, que iba siendo terrible..El cuarto botón, el quinto, todos los botones salieron de los ojales haciendo gemir la tela. Perdió la cuenta de los botones que soltaba. Fueron ciento, puede que mil...Ni por esas...La cara iba tomando una inmovilidad sospechosa. Jacinta, al fin, metió la mano en el seno, sacó lo que el muchacho deseaba, y le miró segura de que se desenojaría cuando viera una cosa tan rica y tan bonita...Nada, cogió entonces la cabeza del muchacho, la atrajo así y que quieras que no le metió la boca...Pero la boca era insensible y los labios no se movían. Toda la cara parecía de una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis, rea el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 291).

Estas imágenes, que supuestamente reflejarían un acontecimiento cotidiano en la vida de una madre, caen de lleno en lo onírico, en lo absurdo y en el sin sentido por la presencia de lo infinito e interminable de los botones de la bata -de la misma manera que en su vida nunca llega el embarazo deseado- y por la presencia del bebé de yeso que refleja la maternidad insatisfecha, el niño que nunca llega a existir y que se rompe, como se desvanecen sus ilusiones. Cuanto más frustrado se encuentra el personaje, mayor carácter onírico presenta el sueño evocado, y Galdós recurre a imágenes sin sentido que representan escenas que desafían las leyes de la Física y de la Lógica, y que son significativas de la angustia existencial padecida por el personaje. El sueño, que se encuentra narrado con una gran delicadeza, expone de modo claro el problema de Jacinta: su dolor por la esterilidad y el afán por salir de ella, por sentir que de su pecho mana alimento para mantener al anhelado bebé. Como el final del sueño revela la criatura no será más que yeso, estatua, polvo, en definitiva, nada (Gullón, 1987: 167).

Este sueño nos recuerda a otro que aparece en la inquietante novela hispanoamericana, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Una de las mujeres del pueblo de muertos que es Comala relata uno de sus sueños que se puede relacionar con el de Jacinta. Afirma que un sueño le hizo creer que tenía dos hijos, uno de ellos "bendito" y el otro "maldito". El primero le hizo soñar que había tenido otro hijo y así lo creyó porque los sentía entre sus brazos, hasta que llegó a conservar en sus deseos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitar de su corazón. No obstante sueña con que en el cielo la comunican que se han equivocado con ella, allí se asoma a ver si entre los ángeles reconoce la cara de su hijito, pero todas son iguales, como hechas del mismo molde.



La referencia a lo infinito, lo que se repite inverosímilmente de modo indefinido, es uno de los recursos que también emplean los narradores del siglo XX para crear escenas oníricas. Así se puede apreciar en *Cien años de Soledad*, con el personaje de José Arcadio Buendía, que se consuela con el sueño de los cuartos infinitos: "Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cama de cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadrado de la Virgen de los Remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, hasta el infinito" (*Cien años de Soledad*, 2000: 189). También María Luisa Bombal, en *La amortajada*, alude a un pasillo infinito y a elementos sustentantes inexistentes para referirse a un sueño que tiene con su amado: "Esa misma noche, mucho antes del amanecer, soñaba...Un comedor interminable por donde tú yo huíamos estrechamente enlazados. El rayo nos perseguía, volteaba uno a uno los álamos-inverosímiles columnas que sostenían la bóveda de piedra; y la bóveda se hacía constantemente añicos detrás, sin lograr envolvernos en su caída" (*La amortajada*, 2010: 111).

No todos los sueños que Galdós reproduce se encuentran reflejados de un modo realista, sino que algunas de estas escenas caen en lo onírico, en el sin sentido y reflejan la angustia y el abismo existencial padecido por los personajes. Otros sueños de los personajes galdosianos caen de lleno en lo onírico debido a la angustia que padecen porque, además, presentan matices negativos en su personalidad; esos son los casos de Rosalía Bringas, Isidora Rufete y Víctor Cadalso. La primera, en *La de Bringas*, a causa de la desesperación por la deuda que la embarga, vislumbra en sus sueños el abismo que la rodea y se hace patente en sus pesadillas, que reproducen los problemas económicos que la acechan, y que hacen que viva inmersa en una verdadera locura crematística. En este caso queda claro cómo el significado último del sueño es el agobio económico que padece Rosalía, porque se acerca el día en el que debe pagar al avaro prestamista Torquemada. A la llegada del alba la de Bringas es vencida por el sueño, entonces se adormece en un sillón y, en el momento en el que cae en la modorra, empieza a ver a Torres con su barba y su nariz características. No deja de ofrecerse a su vista la suma que, pieza tras pieza, va desarrollando sus unidades en dilatado espacio viendo la hora del día que despunta amenazador. Se trata de un tipo de sueño que contribuye a poner en claro la situación de la protagonista y que se encuentra muy íntimamente vinculado con sus últimas vivencias.

Un segundo estadio en el nivel de complicación de los sueños son aquéllos que, aunque son coherentes y tienen un sentido, no sabemos muy bien cómo integrarlos en nuestra vida psíquica. Ese es el caso de las pesadillas padecidas por Isidora Rufete al encontrarse en la cárcel. Cuando la pretendiente a noble se encuentra recluida el

narrador representa el sueño que tiene con su hijo, entonces aparece una escena angustiante, e inquietante, propia del mundo de las pesadillas que manifiestan el profundo malestar que está viviendo en la vida real. El sueño de Isidora es breve y erizado de intensas pesadillas en las cuales se le aparece Riquín ladeando con gracia la enorme cabeza, con fusil al hombro y marchando al paso de un soldadito. Entonces se echa el fusilillo a la cara y, con gracia infantil, la dispara un tiro que la deja medio muerta en el acto; después acuden otros niños, amigos de Riquín y, entre gritos y risotadas, la arrastran por las calles. No cabe duda de que este tipo de sueños pertenecen a los que, aunque son coherentes y tienen un sentido, causan extrañeza porque no sabemos muy bien cómo integrarlos en nuestra vida psíquica. En el sueño de Isidora se libera, por medio de imágenes, la angustia padecida por la protagonista en duros momentos de su vida, visualiza escenas violentas, y muy desagradables, que son la liberación mental de esa angustia.

El tercer tipo de sueños son aquéllos que se muestran como completamente embrollados o faltos de sentido coherente, que son los que han motivado ese juicio tan despectivo que solemos tener sobre ellos. Víctor Cadalso, de *Miau*, es un personaje que no se puede definir por la frustración, más bien al contrario, puesto que escala puestos de manera meteórica en la Administración. Es un hombre que tiene un mayor apego a la vida real, pues a diferencia de otros muchos personajes de Galdós, a él, en apariencia, le va bien en la vida, pero despierto también sueña con las cosas que le gustan, y que quisiera tener. Por la noche, también padece pesadillas en las que se recrean imágenes absurdas, y sin sentido, de profundo sentido onírico. En uno de sus sueños se le aparece una serie de imágenes verdaderamente angustiosas. Sueña que va por una galería muy larga, e inacabable, con paredes de espejos que repiten su figura hasta lo infinito. En este inmenso callejón es perseguido por una mujer, una dama verdaderamente bella y elegante, la cual corre agitando la falda de crujiente seda bajo la cual se la podía ver los tacones de las botas que eran cáscaras de huevo. El joven ignora quién puede ser la dama, que era la misma con la que ya soñara otra noche la cual le decía: "¿Por qué te empeñas en quitarme esta cómoda que llevo aquí?" (*Miau*, 2002: 174) porque, en efecto, la dama lleva en la mano una cómoda de tamaño natural y la porta, de una manera tan desahogada, como si llevase un sencillo portamonedas. Este sueño cae de lleno en el ámbito de lo surrealista, y de lo onírico, por la presencia de la infinitud expresada por las paredes con espejos que transportan la realidad a lo infinito, la alusión a cascarones de huevo, en lugar de tacones, que evocan una textura y una materialidad concretas que remiten al sin sentido, pues su textura frágil ocupa el lugar de la dureza, necesaria para la consistencia, propia de los tacones, y por la presencia de una cómoda fácil de llevar en una mano, lo que se encuentra fuera de toda lógica. Partiendo de la representación

de objetos reales, que remiten a una textura, a una materialidad y a una corporeidad física se remite a lo onírico, ya que estos objetos están sacados de su contexto habitual realizando funciones o presentando un volumen y una corporeidad que no les corresponde en la vida real.

Posiblemente la interpretación de este sueño se encuentre en la línea de la desmedida ambición del joven. La mujer puede representar los bienes que desea de tipo erótico, mientras que la cómoda, como un portamonedas, sería alusión a los bienes económicos. La presencia de los tacones como cáscaras de huevo puede aludir a su situación actual, muy inestable y complicada, ya que ha cometido desfalco y actualmente se encuentra cesante. De tal manera que supone, en sí mismo, todo un resumen de su existencia. El joven lleva una vida marcada por la ambición tanto de tipo económico, como erótico, por lo que también padece en su interior la angustia de no poder alcanzar todo lo que quiere, a pesar de muchas habilidades sociales.

Para poder explicar determinados sueños también hay que tener en cuenta la diferenciación entre el contenido latente y el contenido manifiesto. Esta distinción condujo a Freud a plantearse cuál es el proceso psíquico que ha transformado el contenido latente en manifiesto. Este proceso de conversión es la elaboración del sueño, mientras que, por el contrario, se denomina análisis a la labor de transformación del contenido manifiesto en el latente. En el sueño de Víctor Cadalso el contenido manifiesto es la presencia de esa mujer que porta en su mano una cómoda y que lleva por tacones cáscaras de huevo, mientras que el contenido latente sería el que surgiría después de la interpretación del tan inquietante sueño que, sea cual sea, pone de manifiesto todo el mundo de ansiedades, frustraciones y angustias del calavera funcionario.

Este sueño es un magnífico ejemplo de los denominados sueños incoherentes, embrollados o faltos de sentido, ya que son completamente incomprensibles; no obstante la gran mayoría pertenecen a este tipo (Paraíso, 1995: 81-82). Dentro de los mecanismos que contribuyen a la elaboración del sueño destaca el de la figurabilidad. Según Freud, el contenido del sueño se encuentra, casi siempre, compuesto por situaciones visuales, de tal manera que las primeras ideas latentes se muestran representadas simbólicamente por medio de metáforas y comparaciones, como en el lenguaje poético, entonces la representación visual del sueño se encuentra unida al carácter simbólico y metafórico de esas imágenes. Ligado al mecanismo de la figurabilidad se encuentra otro rasgo que es de la mayor importancia: la fragmentación o presentación fragmentada. El contenido de un sueño no consta sólo de situaciones, sino que también encierra fragmentos inconexos de cuadros visuales,

discursos, trozos de ideas no transformados<sup>75</sup> (Paraíso, 1995: 87- 88). Éste es otro de los mecanismos desfiguradores del mismo porque el material psíquico sufre una comprensión que lo condensa, una fragmentación que crea nuevas superficies manifiestas. Al hilo de la figurabilidad, Freud menciona las principales relaciones lógicas entre las ideas latentes, que también pueden ser llamadas "lógica del sueño". La primera de ellas es la analogía, es decir, una "comunidad o coincidencia" entre las ideas que pasan a amalgamarse en una nueva unidad mediante la "condensación". La inversión o transformación en el contrario hace que en el sueño esté representado un mismo elemento justo por su contrario. La inexistencia de alternativa supone que cuando en el sueño aparezca una alternativa, es decir, esto o aquello, se tenga que traducir, en el análisis del sueño, como esto y aquello (Paraíso, 1995: 88- 90).

Todos estos mecanismos son los que contribuyen en la elaboración del complejo sueño anteriormente citado de Cadalso, que es, en sí mismo, una liberación de la ansiedad propia de los sueños, los cuales, cuando pertenecen a los embrollados y faltos de sentido, presentan elementos infinitos, como la presencia de espejos que multiplican la realidad, escaleras interminables, objetos dislocados de su tamaño y posición real, etc.

En la narrativa del siglo XX otros personajes también reproducen, al igual que Isidora, en su mente otra vida mucho más intensa que la verdadera, y más llena de amor. La protagonista de *La última niebla* manifiesta que su único deseo es el de estar sola para poder soñar a sus anchas, de hecho exclama: "¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo" (*La última niebla*, 2010:24).

En otras novelas del siglo XX hemos advertido claros ejemplos de cómo los sueños suponen la representación de una idea en una situación dramática, como sucede en *La soledad era esto*, de Juan José Millás. Elena, la protagonista, sueña con que es pequeña y juega en una playa con su madre a hacer hoyos en la arena, en uno de los cuales encuentra una moneda que representa un tesoro, entonces la niña, sabiendo que se encuentra en el interior de un sueño, la aprieta muy fuerte con la mano derecha, comprobando que la solidez de la moneda es excesiva y que no puede desaparecer mientras mantenga el puño bien cerrado. En este caso, queda claro cómo existe una simbología implícita en la moneda que ha encontrado la niña, quizá representación del tesoro que supone tener a su madre.

---

<sup>75</sup> Este procedimiento es de gran importancia en cuanto que tiene que ver con la creación literaria, como en el caso de la composición de una novela. El novelista suele almacenar anécdotas, frases y ocurrencias múltiples. Son elementos que proceden de tiempos diversos y de varias fuentes que el novelista guarda porque le parecen interesantes o atractivos para el potencial lector y para él mismo. De todos ellos una cantidad va ingresando en la composición de la nueva novela que el autor tiene en mente (Paraíso, 1995: 88-89).

En las novelas estudiadas también aparecen sueños que son perfectamente integrables en la vida psíquica del ser soñante, y también aquéllos de profundo contenido onírico, como el que padece el protagonista de *El loco*, de Delibes, en el que se pone en evidencia su mundo de preocupaciones según las circunstancias que vive en la actualidad, es decir, su obsesión con el malvado Robinet, la aparición de unos bultitos en su cuerpo, unido con su próxima paternidad. Por lo tanto, se trata de un resumen, y puesta en evidencia, de los acontecimientos más significativos de su realidad actual. A los malos sueños con el malvado personaje se les suman las pesadillas de hijos y llega a soñar que le nacen bultitos por todo el cuerpo los cuales empiezan a estallar, uno a uno, y de cada globo sale un niño muy chiquirritín, pataleando. Posteriormente, a Aurita, su mujer, le aparecen otros bultitos con unos pezoncitos diminutos en la punta, posteriormente, los niños aparecen arrastrándose por la cama y se ponen a mamar de Aurita la cual, enflaquecía de tal modo, que el médico tenía que inyectarla líquidos transformadores.

En la ácida novela, *Comida para perros*, de Alejandro Cuevas, los sueños presentan un carácter muy violento y recuerdan los de Isidora Rufete en la cárcel. Las escenas se representan muy ágiles y movidas, en relación con ese intenso carácter cinematográfico que preside toda la novela. Cuando el profesor, protagonista de la historia, se encuentra recluido en el manicomio sueña con que una noche los celadores inmovilizan a su amigo Popeye sobre una camilla y le azotan con látigos de cuero y alambre de espino, hasta que la sangre respuntea por todo el cuerpo y le frotan las heridas con una esponja empapada de lejía. De tal manera que queda de manifiesto cómo el autor representa la angustia del profesor de griego por medio de la representación de sueños a través de los cuales el protagonista canaliza sus miedos. El narrador recurre también a la infinitud, al sin sentido y a imágenes escabrosas que reflejan el miedo y la desesperación:

Y con tales pensamientos me resultaba muy difícil conciliar el sueño; si lo lograba, soñaba con mis alumnos, que tenían dentaduras de piraña o pinzas de cangrejo y se lanzaban sobre mí, arrancándome trocitos de carne, en cuanto entraba en el aula. De alguna forma poco verosímil (suele suceder en los sueños) lograba zafarme de aquella panda de caníbales y llegaba cojeando al despacho del director, que se negaba en redondo a abrirme la puerta porque no quería que le manchara de sangre el mobiliario recién estrenado.

Mis alumnos me pellizcaron la ingle con sus pinzas de cangrejo y, con uno de aquellos artefactos, comenzaron a sacarme los intestinos con la misma facilidad con que un mago se saca metros de serpentinas de la boca. El dolor era insoportable; mis alumnos lamían mis heridas y su saliva escocía como el vinagre; más de un metro y medio de mis tripas estaba ya fuera de mi cuerpo (*Comida para perros*, 1998:19).

Las vivencias angustiosas del profesor también son reproducidas mediante imágenes decididamente oníricas, incluso cuando se trata de sueños de carácter amoroso. Una imagen muestra los sueños del protagonista sobre su amada Madelén -

nueva profesora de francés del instituto- de la que se encuentra perdidamente enamorado. Cuando el protagonista se queda dormido, sus ensañaciones le pertenecen por completo a ella y se manifiestan de las más variadas e increíbles formas; unas veces como una góndola blanca, otras como una gaviota con piernas de vicetiple, o, incluso, como una pirámide de pasta dentrífica, pero siempre en su presencia hay para él algo de reparador y altamente reconfortante.

Hay que advertir que, incluso, cuando los sueños en las novelas de Galdós presentan un marcado carácter onírico nunca llegan al nivel tan elevado de pesadilla como los sueños que reflejan los mejores narradores del siglo XX. Algunos de ellos caen, por completo, en lo inquietante y reflejan imágenes verdaderamente angustiantes. Eso es lo que sucede, no sólo en el anterior ejemplo de Alejandro Cuevas, sino en el sueño de la señorita Elvira (una de los habituales del café de doña Rosa) en *La Colmena*, de Cela. La mujer que padece una honda angustia y agonía existencial (como todos los personajes que pueblan la colmena humana que es el Madrid de los años cuarenta) proyecta esa angustia en un sueño inquietante cargado de profundo sentido onírico, por lo que, claramente, pertenece a los incoherentes y faltos de sentido, cuyo significado último es muy difícil de desentrañar. Como es normal, en este tipo de sueños las leyes de la Física y de la Lógica quedan quebrantadas, al igual que sucedía, de modo parecido, en el sueño de Jacinta en el que los botones eran interminables. La señorita Elvira una noche tiene un terrible sueño en el que un gato negro y medio calvo sonríe enigmáticamente, como una persona, sus ojos tienen un brillo que espanta y se tira sobre la señorita Elvira, desde una distancia tremenda. La mujer se defiende a patadas y a golpes, por lo que el gato cae contra los muebles y rebota como una pelota de goma, para lanzarse, nuevamente, a la cama. Además el gato tiene el vientre abierto y rojo como una granada. La señorita se tapa la cabeza con la sábana, pero, dentro de la cama, multitud de enanos, con los ojos en blanco, se masturban de manera enloquecida, mientras el gato se cuele, como un fantasma, y empieza a lamer el vientre de Elvira entre enormes carcajadas, unas carcajadas que, incluso, sobrecogen el ánimo. No cabe duda de que un sueño tan inquietante supone una manifestación de toda la frustración existencial que padece el personaje que se libera por medio de unas imágenes que liberan la angustia.

A continuación, pasemos a examinar las imágenes visuales que proporcionan los sueños de los niños de Galdós caracterizados por su compleja interpretación, a pesar de que los sueños infantiles suelen ser más sencillos de analizar en cuanto que se encuentran en relación con los sucesos acaecidos durante el día, y con los deseos que quedaron insatisfechos. Dos de los soñadores más notables de la novelística de

Galdós son, sin lugar a dudas, Luisito Cadalso e Isabelita Bringas; ambos son niños y enfermos, pero gracias a ellos podemos tener una idea luminosa y dulce de los sueños infantiles (Gullón, 1987: 152). Uno de los rasgos más destacados de los sueños infantiles es esa conexión con la vida diurna, son restos del día, normalmente de la víspera, que han poseído una intensa acentuación afectiva. No obstante, el contenido del sueño suele ser más breve que el suceso de la vigilia que lo originó, es decir, que el estímulo provocador del sueño. El análisis de muchos sueños de los niños condujo a Freud a la conclusión de que todos los sueños infantiles realizan deseos estimulados durante el día y no cumplidos, es decir, son simples y abiertas realizaciones de deseos del niño (Paraíso, 1995: 80- 81). No todos los sueños infantiles evocan las íntimas frustraciones y deseos, sino que, también, representan escenas que provocan miedo a causa de las imágenes vistas durante el día, por lo cual se padecen pesadillas debido al temor que ocasionan, por ejemplo, determinadas esculturas medievales. Esto es lo que le sucedía a Máximo Manso cuando de pequeño, por la noche, recordaba las esculturas de un pórtico bizantino a las que había ultrajado pintándolas bigotes. En sus sueños ve esas manos chatas y simétricas, los pies como palmetas y las contorsiones de los cuerpos, visiones que le hacían chillar hasta que su madre, al fin, se iba a dormir con él. Se trata de una muestra de los sueños comprensibles, y perfectamente integrables en la vida psíquica. En este ejemplo queda claro cómo influyen las actividades y los sucesos acaecidos a lo largo del día. Los sueños de los niños también pueden recrear la violencia y la fiereza propia de un adulto durante el día, por ello aparecen imágenes relativas a la animalización, que es el método característico de la caricatura en Galdós. Eso le sucede a Felipe Centeno al soñar con Pedro Polo, al que ve como al león de San Marcos paseándose por las calles, se le aparece fiero, melencólico, echando la zarpa a los niños y comiéndoselos crudos con ropa y libros incluidos. Este sueño también se encuentra dentro de los integrados en la vida psíquica del soñante y no llaman la atención, ya que guardan perfecta relación con las vivencias diarias de Felipe. No es extraño que sueñe con su maestro como un león ya que, como sabemos, Pedro Polo es un cura de carácter violento que maltrata diariamente a los niños a causa de que no siente vocación por la enseñanza, ni tan siquiera religiosa.

Por otra parte, el sueño de Marianela con la Virgen María presenta un carácter cándido y hermoso, pero, igualmente, en relación con lo que preocupa durante el día. El narrador afirma que los pensamientos que huyen cuando somos vencidos por el sueño se quedan en acecho para volver a ocuparnos durante el día. Eso es lo que sucede a Mariquilla que, después de haber conocido aquel día a Florentina, a la que ha confundido con la mismísima figura de la Virgen, vuelve a despertar, después de

haberse quedado dormida con los pensamientos más raros acerca de aquella Virgen, del ciego, y de su fealdad que desea ver transformada en deslumbrante hermosura.

Al igual que sucede en *Miau*, con el personaje de Luisito, el soñador de *La de Bringas* es un ser inocente que ve las cosas con pureza, alcanzando el fondo al que los adultos no llegan. *La de Bringas* ha sido una de las novelas más elogiadas por su cuidadoso estudio de una realidad observada de modo fiel, pero su importancia es mayor y su trascendencia es singular. Superando la observación, hallamos anticipada la idea de que en ese orbe palaciego las gentes, sin perder la humanidad, son marionetas que desempeñan su papel, de suerte que la imaginación de Isabelita, en la sobreexcitación del sueño, producido por la ingestión y la fiebre, su transformación en muñecos mecánicos y lo real como algo fantástico. En el caso de Isabelita Bringas, si durante el día presenciaba algo que excitara su delicada sensibilidad, lo reproducía todo en su agitado sueño, pero las cosas no son del todo así ya que, en vez de reproducir, en realidad, transforma y las figuras de la vigilia toman otro aspecto en el desfile nocturno. Ese componente fantástico constituye una dimensión de la realidad diferente de la diurna. En este sentido, la dimensión fantástica o nocturna de las personas y de las cosas no se opone a la exterioridad; en realidad, lo irreal es la realidad original (Gullón, 1980:127, 164). No cabe duda de que la influencia de la pediatría, y de la psiquiatría, representó una potente ayuda para nuestro novelista. Galdós, impregnado del Positivismo científico, comienza presentándola como una niña enferma, propensa a la pesadilla. En cada ocasión explicará el sueño según una trivial irregularidad orgánica, normalmente por una indigestión. Las pesadillas padecidas por Isabelita son especialmente significativas, ya que el punto de vista de los niños es uno de los procedimientos narratológicos empleados por el novelista con el fin de provocar un efecto de descentramiento irónico, acentuado en casos patológicos como el de Isabelita. Efectivamente, las peripecias de la vida de Isabelita influyen mucho en sus sueños y de ellos informa puntualmente el narrador, quien dice que el sueño de la niña era a menudo turbado por angustiosas pesadillas seguidas de vómitos y de convulsiones. Cuando este síntoma faltaba, el mal se manifestaba de un modo más alarmante todavía, ya que se quedaba como lela y perdía la característica vivacidad infantil. Las escenas reproducidas en sus pesadillas, deforman la realidad, llegan a lo esperpéntico y revelan la verdad oculta en el mundo de apariencias en el que vive, como la vanidad del ambiente de la corte, o la perversión de su vecino, Manuel Pez, que se le representa como un diablo cornudo (Lakhdari, 2010:10). El delirio se apodera de las noches de la pequeña, que reproduce en su mente imágenes oníricas, de pesadilla y sin sentido. Se trata de imágenes recreadas por Galdós ya fuera del Realismo, al reflejar en la mente del lector un mundo imaginario en el que la sinrazón se manifiesta en multiplicidad de imágenes representadas que remiten -sin conciencia



por parte de Galdós- al ámbito de lo surreal. En el caso de Isabelita Bringas, el contenido de los sueños se encuentra relacionado con la actividad llevada a cabo durante el día, y es que el carácter enfermizo de la pequeña llega a perturbar sus noches, y las de su madre, que saca a relucir su faceta más maternal atendiéndola siempre en sus noches de pesadillas. De la misma manera, en las noches en las que Luisito Cadalso se encuentra desvelado, también cuenta con los cuidados de su tía Abelarda, que procura calmar su inquietud con afectuosas palabras, incluso se va a su cama para arrullarle hasta conseguir que su sobrinito concilie el sueño.

Su mamá había saltado del lecho par acudir a socorrerla. Isabelita oía claramente, ya despierta, la cariñosa voz que le decía:

- Ya pasó, alma mía; eso no es nada. (*La de Bringas*, 1997: 90).

Uno de los sueños de Isabelita guarda íntima relación con las actividades vividas durante de día, pero, a pesar de haber sido feliz, las imágenes del sueño se trastocan en verdadero delirio. La niña se atracó de un rico plato de arroz leche, y durante la noche lo llega a pagar bien caro, pues, cuando todavía no hace ni un cuarto de hora que se ha acostado, es acometida de fiebre, empezando a ver y sentir todos los incidentes, personas y cosas de aquel bullicioso día: "Repetía los juegos por la terraza; veía a las chicas todas, enormemente desfiguradas, y a Cándida como una gran pastora negra que guardaba el rebaño; asistía nuevamente a la ceremonia de la comida de los pobres, asomada por un hueco de la claraboya, y las figuras del techo se animaban, sacando fuera sus manazas para asustar a los curiosos" (*La de Bringas*, 1997: 88). Este sueño se encuentra en relación con las actividades diurnas de la niña, con lo cual se funden los recuerdos y el sin sentido, pues las imágenes vistas y vividas son reinterpretadas y visualizadas en la mente de manera onírica y caen de lleno en la pesadilla, (y pertenece al tipo de sueños incoherentes). Se trata, también, de un caso claro de condensación -una de las características principales de los sueños- que incluye en una única representación varias cadenas asociativas<sup>76</sup>. Este fenómeno motiva que todos los elementos del sueño se encuentren entrelazados y que las distintas situaciones que aparecen estén compuestas por dos o más impresiones y sucesos (Paraíso: 1995, 83). En el sueño se condensan varias imágenes que son la visualización de las vivencias de la niña a lo largo del día. La presencia de las niñas desfiguradas y las imágenes del techo que cobran vida y asustan a la gente, todo aquello que, de modo inconsciente, la ha asustado o impactado, se libera por la noche en los sueños, reveladores de todo lo que ha quedado reprimido en la mente. Los sueños de la pequeña reflejan todo el mundo adulto que la rodea, en el que las

---

<sup>76</sup> Lacan y Jakobson, además de otros autores, han prestado atención a la condensación, considerándola uno de los mecanismos más importantes del lenguaje poético. También actúa en la formación de metáforas, además de equívocos. La metáfora, el equívoco, y otras figuras afines, son el producto o resultado de la actividad condensadora del espíritu humano. Por todo esto la condensación es un mecanismo de primer orden en la Teoría literaria (Paraíso, 1995: 83).

apariencias tienen gran importancia, algo de lo que cobra conciencia en el delirio de sus sueños. La niña sueña con su mamá y su papá muy hermosos. El bello sueño se ve interrumpido por una obstrucción horrible que la amenaza como si las cosas que reproducían su cerebro, tanto muñecos como Palacio, estuvieran contenidas en su estómago "Con angustiosas convulsiones lo arrojaba todo fuera y se contenía el delirar, ¡y sentía un alivio...!" (*La de Bringas*, 1997: 89-90).

En los sueños la intención de verosimilitud es notoria en los puntos de partida, pero el elemento realista se trasluce en el hecho de que los recuerdos responden a lo acaecido del mismo día, pero en los detalles de la narración el elemento fantástico se encuentra en la transfiguración de los personajes en muñecos. La niña sueña con un desfile de personajes uniformados por la escalera del palacio real; las damas y caballeros, vistosamente ataviados con sus trajes de gala, sedas y rasos. Aquí, como en tantas ocasiones, Galdós utiliza el sueño como un medio para decirnos algo sustancial sobre el mundo que se encuentra novelando (Gullón, 1987: 163).

Como hemos señalado, Isabelita padece indigestión y pesadilla y en ellas revive el espectáculo gozado durante el día: la ceremonia de palacio, por lo que se escenifica una escena con personajes que interactúan. Allí se encuentran los papás y los amigos de los papás, elegantes caballeros y sirvientes engalanados..., pero no como los viera, sino en hueco, autómatas de coloreado carnaval, muñecos, figuras de cera, de estopa o de porcelana. En el sueño se revela el vacío del personaje, su condición de careta sobre el hueco, su mecánico particular en una fiesta en la que sólo cuenta la brillantez de la apariencia y no la latente tras ella, que será nada. Esta es la parábola que alude a la futilidad e insignificancia del mundo en el su madre pretende deslumbrar: la visión revela de golpe toda la verdad al desnudo que ha sido captada por la hipersensible niña (Gullón, 1980: 127- 128). En relación con este último sueño tendríamos que señalar que el gran mecanismo que transforma el contenido latente en manifiesto es la "fachada", u ordenación "a posteriori" del sueño, para que éste aparezca con una cierta cohesión lógica ante el soñante, en un intento del inconsciente para que el sueño resulte comprensible. Se puede considerar como una reelaboración del material onírico para que aparezca en forma de escenas relativamente comprensibles. La fachada, o elaboración secundaria, supone un segundo tiempo en el trabajo del sueño y se superpone a los productos ya elaborados por los otros mecanismos; no obstante, no actúa después de ellos, sino que lo hace al mismo tiempo. Esta elaboración secundaria puede actuar porque, en realidad, es un efecto de la censura y actúa cuando el sujeto se va aproximando al estado de vigilia y, sobre todo, posteriormente, cuando cada individuo relata su sueño. En su función de ordenar los componentes oníricos, de modo que formen una totalidad, el sueño se amolda a una primera interpretación inconsciente, con lo que recibe una especie de fachada que, aún así, no

cubre por completo el contenido, pero sufre una primera interpretación provisional apoyada por intercalaciones y ligeras variantes (Paraíso, 1995: 90-91).

Otro de los personajes que se caracteriza por la tendencia a la ensoñación es Luisito Cadalso, en *Miau*, quien en sus sueños se encuentra con el mismo Dios como representación de su conciencia y como la voz que le hace vislumbrar, con claridad, la realidad que le rodea. En su caso, Luisito experimenta desórdenes similares que cobran la forma de sueños y de visiones. Podría decirse que el niño pertenece a la galería de los personajes anormales; además el propio narrador informa de que nació raquítrico; de hecho, Ramón Villaamil afirma que: "Está crecido, y le vamos defendiendo la salud. Delicadillo siempre, por lo cual no queremos apretarle para que estudie" (*Miau*, 2002: 161). Los antecedentes del carácter de Luisito se encuentran, claramente, en su progenitora, Luisa, de quien sabemos que padecía de accesos tanto de angustiosa tristeza, como de alegría febril, cuyo término solía ser un ataque de hemoptisis, por lo que el niño es la expresión viva de las ansias y del aniquilamiento de su madre. Luisito Cadalso revela en la novela un mundo infantil de carácter trascendente. Lo peculiar de este personaje es su capacidad para crearse un mundo personal que le permite encontrar una justificación a los acontecimientos que suceden a su alrededor. Hace observaciones concretas sobre diversos aspectos de la realidad con una gran lógica y, en ocasiones, llega a iluminar el fondo oscuro de los problemas que preocupan a los adultos que viven en su casa.

La imagen de Dios, a la que Luisito ve en sus frecuentes sueños con el Padre Eterno, es representada con un aspecto bonachón y como un anciano venerable, aunque pobre, y supone la llamada de atención sobre el niño de que no estudia, nunca se sabe la lección en clase y, a la vez, es la voz interior que le advierte de una realidad muy clara: su abuelo nunca volverá a colocarse como funcionario y jamás encontrará trabajo. Esta revelación, que comunica a su abuelo, es lo que motiva, finalmente, el suicidio del anciano. El mayor acierto del novelista es haber construido un personaje con capacidad para traspasar los límites de lo racional, y a través de las alucinaciones y sueños permitirnos a los lectores penetrar en el subconsciente. En sus sueños Luisito llega a hablar con Dios, quien le acabará revelando que su abuelo nunca conseguirá un destino, lo que motivará el desenlace fatal para el viejo cesante.

Las visiones de Luisito presentan una función estructural en la novela puesto que se encuentran íntimamente vinculadas al desarrollo de la acción, además por medio de ellas penetramos en el mundo de los sueños infantiles con sus intimidades más recónditas. Estas visiones proyectan una luz interior en el ámbito de los valores morales y participan de un don profético al anticipar determinados acontecimientos que sucederán, como el suicidio del cesante; además suponen una particular visión del universo en el alma del niño puesto que dentro de su mente infantil se ordenan los

acontecimientos en una trabazón de carácter sobrenatural que explica luminosamente los acontecimientos habituales y el enigma del hombre sobre la tierra (Correa, 1962: 133). La aparición se encuentra a medio camino entre el sueño y la alucinación y cuando al pequeño le comienza la consabida desazón "se le iba el conocimiento de las cosas presentes, se mareaba, se desvanecía, le entraba el misterioso sobresalto, que era en realidad pavor por lo desconocido" (*Miau*, 2002: 154). En la primera de estas apariciones Dios le explica el origen del mote de *Miau*, por lo que la visión se le presenta en relación con los acontecimientos de carácter cotidiano (Correa, 1962: 126-128).

La clave de la lectura de *Miau* se encuentra en la interpretación de los sueños de Cadalso, cuya función en la novela es la de disipar la perplejidad del lector en relación con la controvertida personalidad del cesante que solamente el muchacho, en su inconsciente psiquismo, comprende (Díez de Revenga, 2002: 36-37). Estas visiones, que en un principio habían causado un cierto temor en el ánimo del niño, acabarán por volverse parte de su vida íntima. En ninguna novela galdosiana tiene tanta fuerza el personaje soñador como en *Miau*, gracias a la sensibilidad de Luisito Cadalso, a la frecuencia con la que asistimos a sus sueños y a la persistencia con la que aparece Dios, que se convierte en una figura actante con una fisionomía bien definida y peculiar. Lo más interesante de estos sueños que tiene Luisito Cadalso es que los diálogos que mantiene cuando habla con Dios son verdaderamente ingenuos, puros y naturales. Estas visiones llegan a formar tanto parte de su vida que incluso, sueña con que le ve cuando, en realidad esta aparición no está teniendo lugar: "Habíase acostado con el deseo de ver a su benévolo amigo el de la barba blanca; los síntomas precursores se habían presentado, pero la aparición no. Lo doloroso para Cadalso era que soñaba que la veía, lo que no era lo mismo que verla" (*Miau*, 2002: 277). Galdós sabía muy bien que cuando el hombre se dirige a Dios no es para que le exponga los grandes problemas de la metafísica occidental, sino para oír, al menos, una palabra de consuelo (Gullón, 1987: 153-154). Hasta tal punto siente Luisito la realidad de su Dios, y la necesidad de comunicarse con él que, cuando al dormirse con la intención y el anhelo de encontrarle, no recibe su visita, da vueltas con gran desasosiego y se esfuerza por soñarle.

Los sueños del niño se han analizado con detalle en relación con las investigaciones de Freud, son cinco y están situados en un arco temporal de varios meses. Los cinco sueños se encuentran conectados con un mensaje común, son la preparación del final de Ramón Villaamil, ya que se encuentra, por un lado, su existencia en el seno de su familia, que llega a ser cada vez más insoportable y, por otro, que ha descubierto que consigue rescatar su libertad. Sólo es capaz de decidirse cuando llega a saber por boca de su nieto que jamás tendrá la credencial, entonces la

figura del niño adquiere una complejidad que se pueden ampliar con otras consideraciones, como la de que Luisito sea un enfermo -al igual que Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta*- pero también un clarividente.

Cuando la aparición va a tener lugar, lo que primero que visualiza el niño es un ambiente de tinieblas con lo que se nos transporta al mundo de lo irreal. El primer sueño tiene lugar cuando el niño ha de llevar una carta a Cucúrbitas. Esta imagen se encuentra constituida por sueños diurnos, sucesos que han ocurrido durante el día y que aparecen mezclados. Dios le explica que el mote de *Miau*, dado a su abuela y a sus tías, se debe a que las tres son unas relamidas y le aconseja que tenga conformidad para con la situación en la cual se encuentra su abuelo, ya que los tiempos se presentan muy difíciles. El segundo encuentro con la divinidad acontece durante el sueño fisiológico de la misma noche del primero; esta vez sueña al personaje de la barba blanca sentado detrás de una lujosa escribanía, el Padre Eterno se encuentra formado por restos de Villaamil, Mendizábal, Cucúrbitas y el maestro. Esta visión presenta un carácter sobrenatural porque el número de esquelas se eleva al de cuatrillones y la letra con la que escribe el Señor es de una elevadísima perfección. En la mente de Luisito este sueño equivale a la intervención divina para que a su abuelo le concedan un puesto (Correa, 1962: 128). Se trata de un caso típico de sueño infantil en el que, de forma alucinatoria, se realizan los deseos inapagados del soñador. El siguiente sueño se produce dos días después a consecuencia de una "ausencia", ve al personaje que tiene los dedos de las manos llenos de vitolas. En este sueño se recogen restos diurnos de lo ocurrido en la escuela con las vitolas y el enfrentamiento con Posturitas, por lo que se le aclaran al niño situaciones con respecto a su compañeritos de clase. Dios le felicita por su enfrentamiento con compañero, pero le hace sentir culpable de que su abuelo no consiga empleo por no saberse las lecciones; por lo que en este sueño, al igual que en el primero, se hace depender la readmisión del cesante de la aplicación del niño en la escuela.

Entre el tercer y el cuarto sueño transcurre un número indeterminado de semanas, tiempo en el que suceden multitud de episodios. Este sueño surge cuando lleva al Parlamento una carta de su abuelo y se sienta a esperar en una sala que hay en la entrada al edificio. Ve al personaje de la barba blanca con el que dialoga sobre los estudios y sobre la credencial del cesante, le informa de lo que sucede dentro del Congreso, le dice que su padre, Víctor, no es muy católico, mientras que de su abuelo le manifiesta que no está seguro de que lo coloquen, a pesar de haberlo ordenado varias veces, pero antes de desaparecer, los ángeles revolotean a su alrededor los niños traviosos de la escuela, entre ellos se puede identificar al travieso Posturitas (Correa, 1962: 128-129). Esta aparición supone la representación de una imagen de imposible visualización en la vida real, como es la traviesa corte celestial representada

por inquietos angelitos, entre los cuales se encuentra el recientemente fallecido compañero de Luisito. Se trata de una imagen simpática e inocente que pertenece a las imágenes mentales, los angelitos son representados siguiendo la iconografía religiosa característica, pero, en contra de la tradición, no son nada buenos, sino que son ángeles muy traviosos e indomables, "nada angelicales." La presencia de niños revoltosos es un elemento realista, pero trasladado al mundo de lo ilusorio por el hecho de que éstos salgan de los pliegues del abrigo del anciano. Galdós parte de una referencialidad real, pero que se trasmuta en irreal por medio de mecanismos de dislocación de la lógica, como el que los niños puedan salir de la ropa creando, de esta manera, imágenes mentales disparatadas y definidas visualmente: "Entonces Luisito vio como entre los pliegues del manto de su celestial amigo asomaban varias cabecitas de granujas. El señor recogió su ropa y quedaron al descubierto tres o cuatro chiquillos en cueros vivos y con alas. Era la primera vez que Cadalso les veía, y ya no pudo dudar que aquel era verdaderamente Dios, puesto que tenía ángeles. Empezaron a parecerse por entre aquellas nubes algunos más, y alborotaban y reían, haciendo mil cabriolas" (*Miau*, 2002: 310). Por lo tanto, el modo de proceder es partir de elementos realistas, ya que Dios es representado, a lo largo de la novela, como un pobre, pero venerable vagabundo. Lo que remite a la sensación de la presencia de Dios es la alusión a acontecimientos de la vida de Luisito que conoce perfectamente (como el que nunca se sepa la lección) o la mención, por parte del anciano, de que ha él creado el mundo y no quiere que se lo trastoquen chiquillos como él que no se saben la lección de Geografía.

El quinto episodio tiene lugar en una crisis epiléptica que le ocurre en mitad de la noche. Este sueño está formado de restos diurnos y del ataque de Abelarda; además queda claro que no hay nada que se pueda hacer por Villaamil y que la única salida es el suicidio.

Otro de los sueños que tiene Cadalso es, en realidad, una pesadilla ya que una noche no logra ver a Dios, sólo al Cristo de Monserrat. Esa noche pasa verdadero miedo; lo único que ve de él es los pies ensangrentados, clavados y con un lazo blanco, al igual que el de Monserrat, también le ve las piernas negras con manchurriones de sangre y cardenales negros. Con todos estos sueños de Luisito queda claro que no soñamos con cualquier cosa, sino con aquello que más nos conmueve y lo que ha producido una honda impresión durante el día.

## 2. La exteriorización del inconsciente: la fantasía

Para entender y analizar la fantasía o la ilusión debemos hacer una breve introducción sobre estos conceptos. En nuestra lengua se define como la realización

imaginaria y deformada de un deseo del sujeto, se trata, además, de una de las piedras angulares de la Teoría psicoanalítica. La palabra *fantasía* es empleada según dos acepciones. Una de ellas, como capacidad del espíritu humano para crear imágenes (con lo que sería sinónimo de imaginación). La otra, se entiende como el producto o el resultado de esa capacidad imaginante, con lo que sería sinónimo de "ensueño" o "sueño diurno". Es en este sentido como ha sido empleada por el psicoanálisis.

Buscando alguna actividad que, de alguna manera, pudiera ser afín a la composición poética, Freud encontró el juego en el niño, y la fantasía, o ensoñación en la edad adulta. Esta última supone un mundo separado del real, pero controlado por el sujeto, de la misma manera que sucede con el juego infantil. Normalmente, el adulto se suele avergonzar de sus fantasías por esa proximidad que suelen tener a las carencias o necesidades del sujeto. Ello es debido a que el ser humano sabe muy bien que ha de actuar, y no tanto soñar, y porque sus fantasías suelen tener un aire ilícito, es decir, se tratan de deseos que, normalmente, son inconfesables. Las fantasías suelen satisfacer dos tipos de deseos: los ambiciosos y los eróticos, pero, con frecuencia, ambos se entrecruzan (Paraíso, 1995: 69).

Víctor Cadalso, de *Miau*, es un personaje que presenta un gran apego a la vida real, pues a diferencia de otros muchos personajes de Galdós, a él, en apariencia, le va bien en la vida, pero despierto también sueña con las cosas que le gustan y que quisiera tener. El narrador afirma de él que se pasaba la vida pensando en riquezas que no tiene y en los honores y el poder que desea, también ambiciona mujeres hermosas, damas galantes y de alta alcurnia. Todas estas aspiraciones hacen que el joven se encuentre siempre vigilante, como en perpetua actitud de acecho. Pero, los adultos nunca hablan de sus fantasías, salvo los enfermos mentales; sin embargo, el literato es de las pocas personas que se pueden permitir comunicar las fantasías de sus personajes y obtener con ello, además, prestigio social y la admiración de los demás. Estas fantasías pertenecen a la zona más secreta del individuo y pueden llegar a resultar tan agradables para el propio sujeto como desagradables para los demás. La excesiva actividad fantasística no es buena en modo alguno, ya que su multiplicación y exacerbación puede conducir a la aparición de la neurosis o, incluso, de la psicosis. La gran mayoría de los mortales guardan las fantasías para sí mismos, pero el literato sería la gran excepción, porque para él esas fantasías suponen la materia prima de su producción artística. La conclusión de Freud es que la poesía, de la misma manera que el sueño diurno, es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles. Señala también, que para que se convierta en arte, la realización de la fantasía que supone una obra artística necesita una transformación que mitiga lo repulsivo que puedan resultar tales deseos. Entonces encubre el origen personal de

los mismos y ofrece a los demás primas de placer ateniéndose a unas determinadas normas estéticas (Paraíso, 1995:67-68, 70). En este sentido, se puede considerar "imaginar" como sinónimo de "crear" y, en consecuencia, todo aquello que se sitúe en el espacio de la imaginación, en la medida en que se separa de la realidad, se acerca al arte (Martínez Carazo, 2006: 159).

En algunas novelas del siglo XX las imágenes que pasan por la mente de los personajes también guardan relación con sus más intensos deseos. Eurimedonte en *Quemar las naves*, de Alejandro Cuevas, imagina que ha alcanzado el éxito como poeta. Tumbado en el sofá, y con la vista fija en las molduras de la escayola del techo, el frustrado poeta imagina que los jurados de los certámenes de poesía superan su ceguera transitoria y su obra vuelve a recibir premios y el apoyo de las editoriales que, hasta ahora, lo han estado rechazando con cruel frialdad. Con este ejemplo queda claro cómo la fantasía supone un mundo separado del real, pero controlado por el propio sujeto, y cómo tiene una función compensatoria de las frustraciones de la vida y se encuentra muy próxima a las carencias y frustraciones del sujeto.

Fuera del ámbito de los sueños, Isidora Rufete manifiesta una tendencia a la evasión como muestra de la disconformidad con la vida real que le ha tocado vivir, proyectando en imágenes mentales sus ilusiones, fantasías y deseos mediante las cuales anticipa acontecimientos, quizá como una muestra de ansiedad y de inseguridad ante la vida, por lo que, al dar forma material a hechos venideros, mediante la mente, otorga a la intangibilidad del futuro una consistencia aprehensible. Como el narrador manifiesta, se trata de una segunda vida encajada en la fisiológica y es elaborada por la imaginación sin faltar ni una pieza, ni un cabo suelto o accesorio. Con el ejemplo de Isidora queda claro cómo por medio de la fantasía se satisfacen deseos anhelados que en la vida real se encuentran insatisfechos. En esta segunda vida, Isidora se encuentra con personas y sucesos, interviniendo en éstos y hablando con aquéllos. Con su tendencia evasiva la joven manifiesta una mentalidad infantil que la hace vivir al margen de la realidad. Esta tendencia a la ensoñación, y evocación de escenas, define el carácter de Isidora que desconecta de la realidad en más de una ocasión, viviendo dos vidas, de las cuales la imaginada tiene aún para ella mayor fuerza. Se trata, sin lugar a dudas, de la realización imaginaria de todo aquello que difícilmente se podría alcanzar en la realidad y forma parte del delirio quijotesco esa característica suya de anticipar acontecimientos. Es un personaje con un mundo interior lleno de imágenes, de la misma manera que los personajes de Clarín, en *La Regenta*, están dotados de una imaginación visual desbordante y metamorfosean la realidad circundante (Martínez Carazo, 2004: 157).

Isidora, en esa vida paralela que tiene, reproduce la vida de noble llena de lujo y de belleza tanto del entorno como, de sí misma. Para la joven la felicidad se



encuentra en alcanzar la posición de noble y llevar una vida de lujo y de "glamour", por lo que proyecta esa ilusión por medio de imágenes mentales en las que vive esa realidad ilusoria. El narrador refleja imágenes reales que proyectan esa segunda realidad que es representada con todo lujo de detalles. Recurre al texto de tipo descriptivo con abundancia de adjetivos que definen y califican la realidad haciéndola más palpable, tangible y aprehensible para la mente del lector, por lo que la escena evocada en la mente ilusoria de la protagonista se presenta con toda la corporeidad y el aspecto tangible de cualquier otra escena que pudiera ser real. Se imagina la elegancia de los grandes salones, la belleza que le proporciona una enorme garganta de diamantes y un traje negro con adornos de fuego, o con hermosas hojas de otoño. Para engalanar más sus sentidos se imagina el ambiente de terciopelos y las felpas de tonos cambiantes. Isidora está siempre distraída y se le escapa el pensamiento para entregarse a la viciosa maña de reproducir escenas y hechos pasados, presentes y futuros<sup>77</sup>. Demuestra carácter impaciente y la ansiedad por la incertidumbre de lo que pueda pasar, con lo que se muestra como una persona insegura que no puede dejar fluir, sin más, los acontecimientos de la vida a los cuales teme, porque no los controla. Por eso necesita darles una cierta consistencia material y una representación mental física antes de que sucedan, para que en el momento que lleguen, poder controlar mejor las situaciones. De modo que, cuando se acerca por primera vez a la Casa de Aransis para una primera cita con su supuesta abuela, ya ha desarrollado dentro de su mente hasta cien visiones distintas de lo que había acontecer.

Galdós reproduce, y evoca, imágenes mentales relacionadas con todo aquello que atormenta vivamente a los personajes y les impacienta, por lo que aparecen en su mente escenas venideras antes de que sucedan, debido a la ansiedad y a la angustia que padecen por la incertidumbre. En *Tormento*, el narrador se refiere a los pensamientos de Amparo que le causan una gran desazón a lo largo de la novela, debido a la angustia que padece porque se descubra su pasada relación con Pedro Polo. En la cabeza de la joven cada idea y cada imagen persigue a las que han pasado anteriormente y son acosadas unas de otras, puede variar el color y el sentido, pero nunca se rompe el círculo. Diversos personajes de Galdós representan en su mente escenas futuras porque aguardan con impaciencia acontecimientos próximos que consideran de los cuales esperan algo muy importante. Mediante la representación en su mente a modo de imágenes, de lo que puede suceder, se anticipan a los hechos y creen que así pueden controlar mejor la situación cuando realmente tenga lugar, ya que ha sido reproducida en mil maneras y situaciones diferentes. De igual modo que

---

<sup>77</sup> "Si esperaba para determinada hora un suceso cualquiera que la interesase, visita, entrevista, escena, diversión, desde mediodía o medianoche antes el suceso tomaba formas de extraordinario relieve y color en su mente, desarrollándose con sus cuadros, lugares, perspectivas, personas, figuras, actitudes y lenguaje" (*La desheredada*, 2007: 148).

Isidora -que tiene altas expectativas del encuentro con su supuesta abuela- Agustín Caballero, en *Tormento*, aguarda ilusionado y nervioso el momento en el que se declare, por fin, a Amparo, por lo que reproduce la deseada y temida escena que el narrador refleja con realismo. El indiano se imagina que, cuando llegue a casa de sus primos, se encontrará a Amparo cosiendo, como de costumbre, y él dirá que ella debe aspirar a una posición mejor, ya que es una mujer de mucho mérito, entonces le comunicará su intención de marcharse a Burdeos para establecer el negocio de banca y, a partir de ahí, le comunicará su ilusión de casarse con ella.

La reproducción en la mente de hechos venideros a veces guarda relación con acontecimientos que serán trascendentales y muy graves. Este aspecto se puede rastrear, incluso, en la mejor narrativa del siglo XX, y es lo que le sucede al dramaturgo protagonista de "El milagro secreto", de Jorge Luis Borges, que por ser judío es condenado a ser fusilado, ante la angustia de tal acontecimiento, el escritor judío reproduce en su mente la angustiosa escena futura con todo lujo de detalles y de variantes infinitas hasta agotar todas las posibilidades mentales: "No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes del día prefijado por Julios Rothe, murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban las leyes de la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca" ("El milagro secreto", 2009: 175).

### 3. Los recuerdos

Otro modo de presentar imágenes que tienen lugar en la mente de los personajes es por medio de la evocación de recuerdos. Es lo que ocurre en momentos intensos de la vida, como le sucede a Mariano Pecado, en *La desheredada*, que ha cometido un delito y ve muy cerca tener que pagar por él, entonces su vida se derrumba y recuerda su tierna niñez. Algunos de estos recuerdos son frágiles y un tanto desvaídos, por lo que las imágenes están más cerca de lo etéreo e inaprensible. Tiene miedo de que los guardias le abran fuego, entonces se achica tanto que vuelve a ser niño y a tener miedo, dirige su mente a ideas confusas de su tierna niñez, pero se encuentran muy borradas y lejanas, con lo que ningún alivio puede encontrar ya en ellas. Otras acciones pasadas son recordadas con un carácter más preciso, a pesar de haber ocurrido hace mucho tiempo. Explican situaciones actuales y suponen parte de la biografía del personaje. Marianela cuenta al doctor Golfín cómo, por un descuido de su padre, ella cayó a unas piedras. Revive escenas del pasado con objetividad y sin caer en la visualización difusa, pues no son propiamente recuerdos, sino que la joven

cuenta lo que la han contado a ella, es decir, que cuando su padre iba a farolear la llevaba en el cesto al lado de las mechas y de los tubos de vidrio, hubo un día en que puso el cesto en el que la llevaba en el antepecho del puente y se cayó al río, ahora su rostro tiene ese aspecto. Lo lamentable de este recuerdo es que le decían que antes de este hecho ella era muy bonita.

En las novelas de Galdós algunos recuerdos de acciones pasadas son evocados con realismo y viveza al recordar acontecimientos de la infancia, pero con un cierto carácter onírico, cercano a lo absurdo, por lo grotesco de las figuras recordadas. Es el caso de las travesuras de la infancia de Máximo Manso. Su padre le amenazaba con que vendría el oso a comerlo, con lo que tenía pesadillas -de las que ya hemos tratado- en las que veía desfilar ante él las terroríficas y espantables figuras de los capiteles. No sabemos con certeza si Manso está recordando o imaginando, pero en todo caso el recuerdo es funcional y sirve para hacer inteligible lo presente. Gullón afirma que es propio de quien vive enclaustrado en el laberinto del divagar sin fin dudar metódicamente, como Manso duda y hasta hace dudar de la razón de vivir. Vive continuamente pensado, es decir, imaginando y eso le ocasiona distracción. De divagación en divagación va el iluso profesor viviendo mentalmente su novela, mientras alrededor suyo se desarrolla la que tejen, sin contar con él, los restantes personajes (Gullón, 1980: 83-84).

Cuando se trata de recuerdos que es difícil evocar en la mente, porque se van olvidando, Galdós recurre a esa imprecisión, y alude a lo desdibujado, etéreo y a lo que se desvanece. En *Tormento*, el atormentado cura Pedro Polo no deja, ni un momento, de pensar en su amada Amparo, la contempla en el espejo de su mente, llegando a verla de un modo tan nítido como si la tuviera en frente. En otras ocasiones su imaginación se enturbia de un modo muy extraño y ha de hacer un verdadero esfuerzo para reconstruir las bellas facciones de la joven: "¡Fenómeno singular este desvanecimiento de la imagen en el mismo cerebro que la agasaja! Por fortuna, no tardaba en presentarse otra vez tan clara y tan viva como la realidad. Aquellos hoyuelos cuando se reía, ¡qué bonitos eran!" (*Tormento*, 2002: 163).

De la misma manera, en *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, el recuerdo tiene mucha importancia para la estructura de la novela ya que, nada más empezar el relato, el coronel Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, recuerda el día en que su padre lo llevó a conocer el hielo, con lo que, desde ese momento, a modo de flash back, se evoca toda la historia de los comienzos de la estirpe. Queda así claro cómo en los instantes más culminantes y cruciales de la vida se traen a la memoria los recuerdos de la infancia, los más entrañables y dulcemente sentidos. Así, de la misma manera, Elena Rincón, protagonista de *La soledad era esto*, en momentos de crisis se encoge en la cama y recuerda el sueño que tuvo con su

madre en el cual se encontraba en una playa y asocia la moneda con el encuentro casual de un diario en las profundidades del dormitorio de su madre.

De una manera muy parecida a Pedro Polo en *Tormento*, la protagonista de *La última niebla*, de María Luisa Bombal, con el paso del tiempo ya no es capaz de recordar las facciones del que fue su amante por una noche, a pesar de que esa fantasía de haber sido amada por una vez la ha mantenido ilusionada durante muchos años. La mujer afirma que "Hace un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado" (*La última niebla*, 2010: 30).

En la mente de Julio, protagonista de *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, se superpone más de un rostro, el de las dos mujeres de su vida: Teresa y Laura. Las imágenes de ambas se entrecruzan, se funden en su recuerdo, haciéndole saber que Teresa se manifiesta en Laura, ocupando sus ojos, sus gestos y su risa para poner de manifiesto que aún está aquí para retomar su pasada historia de amor en otro cuerpo.

Para Juan Pablo Castell, de *El túnel*, de Ernesto Sábato, los recuerdos suponen tomar conciencia de las relaciones de dependencia que se tienen con el ser amado: "Recordé la mirada de María fija en el árbol de la plaza, mientras oía mis opiniones; recordé su timidez, su primera huida. Y una desbordante ternura hacia ella comenzó a invadirme. Me pareció que era una frágil criatura en medio de su mundo cruel, lleno de fealdad y miseria. Sentí lo que muchas veces había sentido desde aquel momento del salón: que era un ser semejante a mí" (*El túnel*, 2008: 99).

En *El loco*, de Miguel Delibes, encontramos imágenes que reflejan recuerdos que son importantes para el desarrollo de la historia. El protagonista apenas puede recuperar en su memoria la ciudad de París, los confusos recuerdos que evoca presentan un carácter triste y negativo en relación con las vivencias que allí tuvo de pequeño. Sólo puede recuperar en su mente los desaliñados jardines, las ardillas jugueteando en las copas de unos árboles gigantes. Esforzándose mucho logra tener una lejana conciencia de una ciudad gris en la cual el aire era inmóvil, transparente, casi como de cristal; "La rue Serviez corría casi paralela a la de la pensión, y al avanzar por ella yo notaba una emoción creciente, Davicito, y me esforzaba en revivir hechos pasados y emociones pasadas sin conseguirlo" (*El loco*, 2006: 157). En esta misma novela también es muy importante para el personaje la vuelta a la antigua casa parisina en la que vivió de pequeño para volver a recordar a su madre; entonces cada escalón que pisa envuelve en él un fondo de recuerdos que habían permanecido adormecidos, y cada vez que se detiene en una grieta de la pared afloran pasajes enteros de su infancia.

#### 4. Las alucinaciones

Otra de las maneras por las cuales el lector puede apreciar cómo se vislumbra el abismo y las obsesiones que rodean a los personajes es por medio de la representación de las alucinaciones que Galdós recrea al aludir a elementos propios de este tipo de imágenes irreales, es decir, a las imágenes dobles, a lo que da vueltas, a lo vaporoso e intangible. Desde principios del siglo XIX las alucinaciones fueron reconocidas como fenómenos dignos de estudio científico, entendiéndose que no se trataban tanto de misterios como sí de problemas que podían ser dilucidados por medio del estudio. Pero para Galdós, el espíritu tenía un lenguaje misterioso manifiesto en distintas formas y que era preciso poner en claro para entender el sentido último de la vida y el secreto del ser humano (Gullón, 1987: 173).

Muchos personajes de Galdós, aunque rozan en algunos aspectos el delirio, (el caso de locura decidida es el de Maximiliano Rubín), pueden llevar una vida normal en la que razonan como cualquier otra persona, pero en otros aspectos cotidianos revelan una cierta inclinación a la demencia. Es el caso indiscutible de Isidora Rufete cuya tendencia a la distracción y a la ensoñación se ve reflejada en sus largos insomnios, además de que se caracteriza por distraerse durante el día al anticipar en su mente hechos futuros con todo lujo de detalles. Con ocasión de otra de las decepciones de Isidora, ya que es totalmente improbable, e imposible, su descendencia de la nobleza, el narrador reproduce imágenes que reflejan el delirio que experimenta la protagonista debido al aturdimiento por la desilusión que está experimentando en la cárcel. La joven siente que se marea, que se le va la vista y que el cuarto en el que se encuentra da vueltas mientras que Muñoz y Nones se reproduce en infinitas imágenes o copias de sí mismo.

Algunas imágenes, a medio camino entre el mareo y la alucinación, se encuentran relacionadas con momentos de ansiedad extrema; como es el caso de Amparo, en *Tormento*, que intenta suicidarse. Esta novela presenta descripciones de rasgos de personalidad histriónicos, teatrales y manipuladores, de tal manera que, en un capítulo de la novela, la propia protagonista describe una visión de objetos invertidos (L. C. Álvaro y Martín de Burgo, 2007: 298). Debido a la angustia que padece Amparo, a lo largo de la novela, se dice de ella que va de una parte a otra de la casa con gran inquietud hasta que llega, incluso, a ver los objetos del revés e invertidos; observa que el retrato de su padre tiene la cabeza hacia abajo y todas las líneas tiemblan ante sus ojos doloridos y secos, hasta la lluvia parece que sube en hilos de agua con dirección hacia el cielo.

Otras alucinaciones son mucho más ingenuas, como las de Luisito Cadalso, que se encuentran entre el sueño y la alucinación, mediante las cuales cobra verdadera

conciencia de la realidad que le rodea. El niño reproduce en su mente la imagen esperpéntica de ver a su abuela y a sus tías como gatos vestidos de personas, porque la gente las compara con estos animales, por su anodina fisionomía, y las conoce como las "miaus". El autor reproduce, con comicidad extrema, una imagen chocante que demuestra la fantasía del niño, su imaginación le sugiere la idea de que las tres mujeres eran gatos en dos pies y vestidos de gente, como los que se encuentran en la famosa obra *Los animales pintados por sí mismos*. Esta alucinación le lleva a plantearse si él también podrá ser un gato que va derecho y que maúlla cuando habla. El niño visualiza en su mente una imagen disparatada y fuera de lo real, que llega al ámbito de lo esperpéntico, pero la escena es evocada de modo realista. El sentido de pesadilla, viene dado por la alusión a animales vestidos de personas, de modo que se representa en la mente del lector una escena tan cómica como poco agradable visualmente. Nuevamente, los conocimientos del lector cobran importancia ya que se remite a las imágenes del conocido libro *Los animales pintados por sí mismos* de modo que se recrea, de modo más palpable, la imagen visualizada en la mente del niño.

Otro de los personajes que se caracterizan por la tendencia a la demencia es Mauricia la Dura, una de las reclusas del convento de las Micaelas, en *Fortunata y Jacinta*. El carácter anormal del personaje es puesto de manifiesto por el propio narrador, que cuenta que las monjas la consideraban lunática porque, si la mayoría de las veces la sometían con facilidad a la obediencia, otras la entraba de golpe como una locura y empezaba a decir los mayores desatinos. Los trastornos de la díscola interna se inician como lo hacen las enfermedades, es decir, con síntomas leves los cuales se van acentuando. Después del período prodrómico Mauricia calla, al fin, y se vuelve taciturna haciéndolo todo al revés y su diligencia pasmosa se convierte en dejadez. La embriaguez de Mauricia la Dura, en la segunda parte de la novela, provoca un cierto momento de alucinación celestial. Cree haber visto y hablado a la Virgen, y esta alucinación persiste con tan vigor en su memoria, y resulta tan plásticamente viva cuando la refiere a sus compañeras, las recogidas del asilo, que contagiadas de su entusiasmo creen en la realidad de la visión, con lo que Mauricia posee un doble don alucinatorio: el de generar la alucinación y el de transmitir a quienes la rodean una imagen tan real y plausible de lo imaginado que verdaderamente persuade de su existencia (Gullón, 1987: 180-181).

En la misma novela, el personaje de Moreno-Isla después de haber visto a un andrajoso mendigo en el Retiro lo ve, por la noche, en imágenes que se encuentran a mitad camino entre el sueño y la alucinación: "Pues bien, aquella noche se le representó el pobre paralítico con tanta viveza, que casi creía verle en su alcoba. Hubo un instante en que la alucinación de Moreno llegó a ser tan efectiva, que se incorporó

y cogiendo un libro que en la próxima silla estaba... "Mira si no te marchas con tu pierna podrida..." (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 344).

El hecho de que algunos personajes padezcan alucinaciones se encuentra en relación con la demencia que caracteriza a muchos de las criaturas de ficción de Galdós. Su narrativa se encuentra llena de personajes extraordinarios, que viven fuera, o tan dentro de sí, que resultan literalmente enajenados con respecto al mundo. El interés de Galdós por los locos no cede al mostrado por los mayores curiosos de las almas. Las enfermedades eran parte de la propia vida cotidiana en el siglo XIX y los trastornos neurológicos se encuentran perfectamente integrados en el realismo narrativo del novelista adaptándose, muchos de ellos, a las teorías de degeneración de la época, aunque el escritor aporta el elevar a sus personajes sobre su propio destino trágico (Álvaro y Martín de Burgo, 2007: 60). El testimonio es la gran cantidad de personajes anormales que se pueden encontrar en su mundo novelesco en el que pululan locos de todas clases, pero la mayoría tratables, como es el caso de Ido del Sagrario, cuyo nombre ya es revelador de la dolencia del personaje porque "está ido", aunque los inconvenientes del mal no le impiden llevar una vida de menudos trabajos y de grandes empeños. La demencia en Galdós es entendida como fuga a otro mundo, evasión de una circunstancia demasiado cruel, pero también una manera de aferrarse a la vida. Gullón considera que es necesario leer con atención más atrevida la obra de Galdós y hacerlo, además, con una mentalidad menos convencional. Suelen pasar inadvertidas muchas facetas de sus novelas porque se trata de un arte que se envuelve con circunloquios, que ocultan la clave de personajes en los cuales se exponen problemas, a veces, muy delicados. En Maximiliano Rubín, de *Fortunata y Jacinta*, se advierte, de manera muy clara, esa significación de la locura, porque es un muchacho fisiológicamente nulo, de mediana inteligencia y nada tonto, que consigue casarse con Fortunata creyendo que una mujer tan hermosa como ella puede ser suya, cuando está claro, aunque el pudor del narrador no lo diga, que sus relaciones conyugales están condenadas al fracaso. Pero él se refugia en su propio mundo en el que se logra proteger de la inexorable verdad, pero en algún ángulo de la conciencia se encuentra encendida la idea de que existe otra realidad distinta a la concebida por su fantasía (Gullón, 1987:185- 187).

El hecho de presentar en las novelas personajes dementes, o al menos de conducta algo extraviado y poco normal, no es extraño en los grandes escritores de la literatura occidental. Así lo ponen en evidencia las creaciones de grandes autores anteriores, y posteriores, al escritor canario, como son Cervantes y Gabriel García Márquez. En *El Quijote* las andanzas caballerescas del hidalgo protagonista quedan justificadas por su locura, al igual que otros personajes, como el licenciado vidriera. En *Cien años de Soledad* también aparecen personajes que se caracterizan por su

demencia o, al menos por su conducta fuera de lo normal. Ese es el caso decidido del fundador de la estirpe, José Arcadio Buendía -que pasará los últimos años de su vida amarrado a un árbol- para quien la alucinación viene dada por el terrible remordimiento de conciencia. Cuando José Arcadio Buendía (Padre del futuro coronel Aureliano Buendía) asesina a Prudencio Aguilar, su mujer, Úrsula, no deja de verle a modo de alucinación en su mente. Le encuentra en el baño lavándose con el tapón de esparto la sangre del cuello, otra noche lo encuentra paseándose bajo la lluvia, con lo que la mujer acaba por comprender que el difunto asesinado se debe de encontrar muy solo. De la misma manera, cuando José Arcadio Buendía se encuentra ya loco, y relegado a estar atado al castaño para el resto de su vida, recibe la visita de Prudencio Aguilar -a quien asesinó en su época de recién casado- que acude dos veces al día para hablar con él. En su mente es Prudencio quien le limpia y le da de comer y le lleva las noticias de un coronel de guerra llamado Aureliano Buendía. De esta manera, queda claramente puesto de manifiesto como en el Realismo mágico los elementos maravillosos y reales se integran con armonía y naturalidad.

También la demencia se muestra de modo claro en el personaje de Remedios la bella, cuya conducta se sale por completo de lo normal. Anda desnuda por la casa (algo de lo que ni se inmuta el coronel Aureliano Buendía tan ensimismado como se encuentra en su mundo), escribe en las paredes con una pajita, que unta con sus propios excrementos, y ni se inmuta cuando está siendo contemplada por un hombre mientras se ducha. Asimismo, el personaje de Rebeca también muestra su condición demente ya que come tierra, sobre todo en momentos de su vida en los cuales se encuentra en un estado de ansiedad, como cuando ve peligrar su matrimonio con Pietro Crespi.

Otro tipo de imágenes que pueden tener lugar en la mente de los personajes sin ser sueños, ni alucinaciones, tiene que ver con el carácter fantasioso del personaje y su modo muy particular de aprehender la realidad. Nos referimos a Marianela, quien con su ingenuidad describe la realidad a su amigo Pablo de una manera fantasiosa y muy ensoñadora, de modo que el joven percibe en su mente unas imágenes tan ilusorias que sabe que no pueden corresponderse con la realidad:

- Pues las flores-dijo el ciego, algo confuso, acercándolas a su rostro- son... unas como sonrisillas que echa la tierra... La verdad, no sé mucho del reino vegetal.
- ¡Madre divinísima, qué poca ciencia!- exclamó María, acariciando las manos de su amigo-. Las flores son las estrellas de la tierra.
- Vaya un disparate. Y las estrellas, ¿qué son?
- Las estrellas son las miradas de los que se han ido al cielo.
- Entonces las flores...
- Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al cielo- afirmó la Nela con la convicción y el aplomo de un doctor (*Marianela*, 2007: 54).



Tan engañosa es la percepción de la realidad en la mente del joven que, incluso, llega a creer que Marianela es bella, algo que supone para la niña una auténtica ruina moral. El joven ciego llega a afirmar que él tiene una idea con la que vive encariñado, desde hace meses, y para la que no le hacen falta ojos. Él concibe un tipo de belleza encantadora que contiene todas las bellezas posibles, y ese tipo es, precisamente, la Nela.

Otro tipo de imágenes mentales, claramente conscientes, que no tienen por qué responder a un carácter ensoñador o evasivo, son las que representan un personaje en relación con lo que verdaderamente le gustaría decir y hacer a una persona en un momento dado. Cuando Rosalía Bringas se ve en la situación desesperada de tener que pedir prestado dinero a su enemiga Refugio Emperador, representa en su mente lo que la gustaría hacer con la descarada joven en imágenes llenas de dinamismo y con un cierto efecto de teatralidad: "¡Ah!, cochínísima, si yo no estuviera como estoy, ¿sabes lo que haría? Pues levantarte la falda y coger el palo de una escoba y llenarte de cardenales ese promontorio de carnes que tienes..." (*La de Bringas*, 1997: 280). Y es que, a pesar de que su situación económica la lleva a tener que humillarse, no duda de que vale mucho más que la maleducada jovencuela y de que, en todos los aspectos, es superior a su enemiga quien debería considerar como un verdadero honor el hecho de prestar dinero a persona tan respetable y decente como ella.

## 5. Imágenes hiperbólicas e imposibles

Otro tipo de imágenes, fuera de lo real que Galdós representa, ya no pertenecen al ámbito de lo mental, ni de lo imaginario de los personajes, pues ni siquiera suceden, sólo son evocadas en la mente del lector, a modo de exageración, de algún acontecimiento disparatado, o absurdo, que podría llegar a acontecer pero que, lógicamente, es imposible que sucedan. Se trata de imágenes de imposible cumplimiento en la vida real que presentan un carácter hiperbólico y exagerado, como es el duro golpe recibido por Isidora cuando es rechazada por su supuesta abuela. La joven siente como si sobre el corazón le cayesen todas las cataratas del Niágara, muestra del duro y frío choque que siente a nivel moral. A esto se añade que se queda convertida en estatua y que las lágrimas se le secan evaporadas por el vivo calor interno que le llega a salir de los ojos. El rechazo de la joven por parte de la Marquesa de Aransis supone un duro mazazo moral para ella que ve cómo todas sus ilusiones se ven frustradas de un segundo para otro y que no se reconocen las reivindicaciones que ella considera justas.

Determinadas imágenes imposibles presentan un carácter mitológico y son evocadas, por el entusiasmo y admiración que suscitan en alguien. Máximo Manso se embelesa con el discurso de su pupilo en el teatro y le ve en el culmen de sus plenitudes, "sujetando con firme rienda el brioso caballo alado que en la alturas se encabritaba, insensible al freno y al látigo" (*El amigo Manso*, 2001: 299).

Este tipo de imágenes imposibles, de marcado carácter hiperbólico, también se encuentran en relación con el mal hacer del cura Pedro Polo, tanto en *Tormento*, como en *El Doctor Centeno*, en su actividad como maestro al maltratar a sus alumnos, además de que no sabe enseñar, ni tiene paciencia. Este hecho recuerda determinadas novelas de Dickens, como *David Copperfield*, en las que se denuncia la violencia en el mundo de la educación. No obstante, Galdós alude a ello recurriendo a una comicidad exagerada, que lleva a la hipérbole y a imágenes que son imposibles en la vida real, pero significativas del temperamento sumamente violento del sensual cura. En *Tormento* el narrador afirma que el amargado cura descoyunta los brazos de los muchachos, hendiéndoles el cráneo, despegándoles las orejas y sacándoles tiras del pellejo. Hasta la gente que pasa por la calle puede llegar a ver cómo de las ventanas, de repente, sale volando una criatura como si fuera un proyectil disparado por una catapulta.

Galdós presenta a los personajes con un carácter hiperbólico y surrealista (aunque el autor no fuera consciente de que tales tipos de escenas podrían recibir esa denominación que posteriormente le dará la historiografía del arte) sin representar al personaje de modo negativo, sino simplemente con pretensiones jocosas, alude a la actividad frenética y desbordada en un teatro antes de la función. De un personaje de *El amigo Manso*, el narrador dice que en una noche llegó a ver una docena de Bardales para desesperación del humano linaje (puesto que este personaje no le cae bien al narrador); en el espacio de un cuarto de hora le ve en diferentes partes del coliseo. De repente se encuentra en el escenario arreglando la decoración, los atriles o el piano, o en el vestíbulo, disponiendo los tiestos de plantas vivas, o en los palcos, saludando a un montón de familias y, en definitiva, adentro, afuera, arriba y abajo; e, incluso, colgado de la lucerna, o hasta saliendo de los agujeros de la caja de un contrabajo. Este tipo de imágenes de carácter hiperbólico, e imposible, también se encuentran relacionadas con la crítica del arte y de las nuevas modas en el mundo de la decoración interior; por lo que dos personajes en esta misma novela se quejan de lo absurdo de las nuevas tendencias y evocan imágenes imposibles, piensan a qué se podría llegar debido a lo disparatado de las nuevas modas, de tal manera que el filósofo llega a figurarse que en los salones se colgarán las sillas del techo y pondrán las arañas en el suelo.

Otra de las escenas de carácter hiperbólico tiene lugar en la mente de Abelarda, con una intención exagerada sobre lo que la gustaría hacer, que es quitarse la vida, aunque está claro que no lo piensa cumplir. Por la cabeza de la joven pasan ideas como tirarse desde Paraíso al patio de butacas en lo mejor de la función, o tirarse por un puente y quedar echa una tortilla, con todas las enaguas levantadas.

Puede que Gabriel García Márquez recoja la herencia de crear imágenes hiperbólicas, de carácter exagerado, que desafían las leyes de la Física y de la Lógica con el objetivo de intensificar la realidad. De tal manera que en *Crónica de una muerte anunciada*, el narrador se refiere a cuando de pequeño a la criada se le disparó una bala de la pistola que Santiago Nasar había dejado en la cama: "... y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza. Santiago Nasar, que entonces era muy niño, no olvidó nunca la lección de aquel percance" (*Crónica de una muerte anunciada*, 2002:11). Otra imagen disparatada que desafía las leyes de la Física tiene lugar en *Cien años de Soledad*, con el suicidio de José Arcadio. Desde que cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle descendiendo escalinatas y subiendo petriles, dobló varias esquinas, pasó por debajo de la puerta de los Buendía pegado a las paredes para no manchar los tapices, eludió en curva la mesa del comedor, pasó por debajo de la silla de Amaranta, y se metió en el granero hasta que, al fin, aparece en la cocina donde Úrsula se dispone a preparar el pan. Este tipo de imágenes se encuentran en relación con el realismo mágico y, lejos de alejarse de la realidad, lo que hacen es hacerla más intensa, más definida y más palpable<sup>78</sup>. Esa presencia del realismo mágico, en relación con escenas hiperbólicas, le sirve a García Márquez para crear imágenes de una gran belleza y de gran fuerza plástica y visual. De tal manera que, en la misma novela, cuando muere José Arcadio Buendía, tiene lugar un acontecimiento extraño en Macondo y es que empiezan a caer del cielo una llovizna de flores amarillas y minúsculas que cubrieron los techos y atascaron las puertas; hasta que al amanecer las calles aparecieron tapizadas de una hermosa colcha compacta.

Diversos narradores del siglo XX también aprovecharán las posibilidades de impacto visual que ofrecen las imágenes hiperbólicas, inexistentes en la vida real. En *Quemar las naves*, de Alejandro Cuevas, una de estas escenas viene dada por el

---

<sup>78</sup> Como bases de *Cien años de Soledad* se han citado la influencia de Faulkner y del cine. Se trata de una obra sobresaliente dentro del Realismo mágico debido a una especie de explosión de lo maravilloso. El lector se siente implicado en un mundo encantado, pero, justamente, lo mágico sirve para subrayar con mayor dureza, por contraste, el desajuste de la realidad, la violencia de la vida cotidiana (Bellini, 1986: 589).

comportamiento anormal del protagonista que tiene la afición de quemar los libros en la biblioteca, con lo que comete un delito contra el que deberían revelarse hasta las propias palabras. Si éstas saltaran sobre él y los libros se quedaran en blanco debido a una estampida de letras, corretearían hasta alcanzarle y hundirle los dientes por todo el cuerpo, hasta dejarle exagüe, convertido en un pingajo y en un saco de huesos. Otra de estas imágenes chocantes, y de imposible cumplimiento en la vida real, se encuentra en relación con la mención de obras de arte, y apela a los conocimientos intelectuales del lector que ha de saber que en el Romanticismo la naturaleza es exaltada y los paisajes abruptos son una manifestación del estado anímico del poeta. En un pasaje de la novela se afirma cómo, en relación con el estado de ánimo de un personaje, aumentan los rayos y los truenos que aparecen en un lienzo que refleja una naturaleza desatada al más puro estilo romántico.

Podemos afirmar, por la pormenorizada presentación de imágenes en este apartado, y en los anteriores, que Galdós pretende reproducir la realidad en todas sus dimensiones, tanto la realidad externa del mundo que nos rodea, como la realidad interior del ser humano. Ante la realidad externa se centra en la plasmación visual del entorno real que rodea a los personajes, aludiendo a las obras de arte, o monumentos que circundan a los personajes, o describiendo el entorno físico, referidos a ambientes exteriores o interiores. En cuanto a la realidad de las personas, no sólo se centra en la descripción de sus aspectos físicos que conlleva, en muchas ocasiones, a la descripción moral, sino que refleja, de modo visual, al ser humano en todas sus dimensiones, incluso en lo que piensa y en lo que sueña como trasunto del devenir mental que acompaña la continua existencia vital de los protagonistas. Esa realidad visual que tiene lugar, de modo continuo, en la mente de los personajes es reflejada por medio de imágenes que prefiguran todo el aparato de interpretación psicológica de una época moderna en la que, al margen de la importancia que está adquiriendo el mundo de la maquinaria y de la industria, cada vez cobra mayor importancia el interés por el ser humano y por la realidad que le rodea ( no en vano el gran objetivo de la revolución industrial es mejorar la vida del hombre en todos los aspectos de su vida, incluso en los más intrascendentes). Los personajes de Galdós quedan definidos no sólo por lo que hacen, o lo que dicen, que es muy significativo en la mayoría de las ocasiones; sino también por lo que piensan, lo que sueñan y lo que pasa por sus mentes, casi siempre atormentadas.

Lo más importante a destacar es que la propia índole de cada sueño se encuentra en relación con el carácter del personaje, es decir, que los sueños más comprensibles los encontramos en personajes como Jacinta, Fortunata o Maximiliano, en aquéllos que revelan buen corazón, mientras que los embrollados, faltos de

sentido y difíciles de interpretar, se encuentran en los personajes de personalidad más oscura, en los ambiciosos, como Isidora Rufete y Víctor Cadalso. Por lo que es evidente la importancia de los sueños a la hora desentrañar la psicología de los personajes ya que su carácter moral se puede desentrañar por medio del análisis de la complejidad de sus sueños. En los sueños y alucinaciones se vislumbra la fatiga de la realidad que les rodea y descargan la amargura y el estrés mental, manifestando el significado total de la vida. La importancia de esas imágenes, desde el punto de vista visual, que es lo que ahora nos interesa a nosotros, más allá de trascendencias psicológicas, es que son plasmadas en unas ocasiones con el realismo propio de este tipo de novela decimonónica, aunque, en otras, prefigura el Surrealismo con imágenes cargadas de sentido onírico, y de sin sentido, en las que se recurre a la infinitud, o multiplicad ilógica e irracional de objetos, para manifestar esa irrealidad y la angustia vital que pretenden plasmar esas imágenes. Las leyes de la Física y de la Lógica se violentan en el mundo irreal vivido por los personajes, que es el trasunto palpable y físico plasmado en imágenes de la auténtica irrealidad que viven en sus vidas.



## VII. La representación del movimiento

### 1. El arte en movimiento

La historia del arte es, en sí misma, la historia de cómo el hombre ha intentado, de un modo u otro, reflejar el movimiento. Se ha tratado de un proceso largo en el cual, en cada época, y mediante diversos métodos, se ha buscado la manera de expresar la movilidad real en un afán de verosimilitud y de plasmar la realidad que se encuentra en continuo movimiento.

Ya en las pinturas rupestres de las cavernas encontramos escenas de caza con un carácter mágico y precursor de lo que se quería que pasase en la vida real. De tal manera que en *Cacería de ciervos* (pintura prehistórica levantina) se reproduce una técnica de caza por ojeo en la que los individuos apostados se enfrentan a un manada de ciervos disparando sus arcos. Los animales han caído en la trampa acosados por otro grupo de cazadores lanzados a la carrera en un movimiento descendente desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo, muy característico del Arte Levantino (Blasco Bosqued, 1992).

Posteriormente, se han recreado el movimiento en escultura y en pintura en escenas llenas de vivacidad y de movimiento, que han impactado a la Humanidad y que han abierto nuevas épocas en la concepción estética, como es el caso del movimiento dramático y angustiado de *El grupo del Laocoonte*.

En el Renacimiento, dado el interés y el afán por las formas equilibradas y por la medida, las manifestaciones escultóricas y pictóricas no muestran una excesiva sensación de movimiento, aunque no quiere decir que éste no exista -dado el afán por el acercamiento a la realidad del hombre propia del mundo renacentista- sino que es medido y equilibrado, y las composiciones pictóricas captan más bien movimientos congelados, como demuestra *La última cena* de Leonardo da Vinci.

Caracteriza al período Barroco la exuberancia en el arte, y el dinamismo y las formas inestables cobran una gran importancia. Es la época por excelencia del movimiento, e incluso obras de gran alcance universal demuestran la unión entre arte y literatura, como del dinámico grupo de *Apolo y Dafne*, y otras esculturas de Bernini, llenas de dinamismo y de efecto dramático, como *El Rapto de Proserpina*. También en tantas otras obras del barroco de tema mitológico, como se puede apreciar en las pinturas de Rubens, e, incluso, en composiciones religiosas de hondo carácter dramático que reflejan escenas de gran patetismo, como *El descendimiento*. Esta representación del movimiento confiere a las escenas representadas una sensación de instante captado al vuelo, al igual que sucede en grandes obras del arte universal

como *Las Meninas*, composición en la que a pesar del carácter de "pose" de los personajes, la sensación de momento captado al vuelo de la realidad, y de movimiento, viene dado por las poses de inclinación total, o de seminclinación, de ambas meninas, por el movimiento de la pierna sobre el perro de Nicolasito Pertusato y la mirada desviada de la infantita que sugiere la llamada de atención de algo que se extiende más allá del lienzo y que se sitúa del lado del espectador (la presencia de sus padres, los Reyes).

Las obras de carácter mitológico y alegórico se han prestado perfectamente a la representación del movimiento. Así se aprecia en la *Fuente de la Fama* de los jardines de La Granja, que tiene una estructura de alto monte rocoso. El caballo Pegaso se encuentra situado en la cúspide, llevando entre sus alas abiertas la figura de la Fama tocando el clarín.

El interés por reflejar el movimiento de modo apasionado se sigue encontrando, posteriormente, en periodos de la cultura caracterizados por el dramatismo, por el gusto por lo patético y por contravenir las normas clásicas, como se puede apreciar en obras, como *La barca de la Medusa*, de Delacroix, que reflejan el movimiento en escenas de carácter extremo.

Más llamativo es el intento de plasmar el movimiento en la más estática de todas las artes, como es la arquitectura, sobre todo en determinadas épocas en las que predomina el gusto por el movimiento y la no sujeción a las normas clásicas, como es el caso del Barroco, estilo en el que se llega a la ondulación del paramento de los muros para crear efecto de movimiento. Recordemos las fachadas de las iglesias de Borromini, o, como sucede en el Modernismo, con ese gusto preferente por las formas onduladas y curvas, y que podemos ver en las entradas de metro de Héctor Guimard, que otorgan una de las características que definen el paisaje urbanístico de París.

En la actualidad arquitectos audaces como Santiago Calatrava llaman la atención en su intento de reflejar el movimiento de modo magistral. El proyecto del campus de la Catedral Diocesana de Oakland, la imagen de dos manos, que casi se tocan, simbolizan la ascensión de la estructura. De la misma manera, a medio camino entre el arte y la ingeniería, Calatrava presta a sus puentes una sensación de ingravidez y de movimiento suspendido gracias a los cables que van desde la pasarela al arco. Oscar Niemeyer es uno de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea y uno de los genios que mejor ha sabido reflejar el movimiento en arquitectura con unas soluciones muy atrevidas. Así lo ejemplifica el conjunto Copan, un enorme bloque de viviendas de treinta plantas de forma curva y composición suelta y fluida que guarda relación con el perímetro irregular del solar y con *brise-soleils* horizontales muy acusados. Otras obras en las que Niemeyer muestra su audacia



constructiva en el reflejo del movimiento en son el hotel Quitandinha-Petrópolis en Río de Janeiro, y la Sede del Partido comunista francés.

Aunque, tradicionalmente, en el imaginario mental colectivo se piensa que el estilo Barroco es el propio del movimiento por sus características formas helicoidales y sinuosas, lo cierto es que, dado que todo estilo artístico pasa por una serie de fases (arcaica, clásica, manierista y barroca), en todos los estilos se acaba culminando en una etapa barroca y, por lo tanto, por una fase en la que predomina el movimiento.

El reflejo del movimiento ha estado presente en la Historia del Arte, con mayor o menor intensidad, según la concepción estética de la época y en función de los recursos científicos disponibles, pero lo cierto es que, excepto en el Románico (época en la que predomina el sentimiento de espiritualidad y, con ello, un afán de alejamiento de la vida terrenal) el reflejo del movimiento en el arte corresponde a un afán de reflejar la realidad y de representarla en todas sus dimensiones, una actitud estética de la que participa la novela realista.

Siempre ha existido un gran interés en el arte por reflejar el movimiento, en un afán por recrear la realidad, logrando, por fin, plasmar el movimiento real en toda su plenitud. Pro eso interesa ver cómo otras artes, y con otros recursos (en este caso los lingüísticos), han intentado, igualmente, conferir de modo visual en la mente del lector, la sensación de movimiento. No debemos olvidar que llamamos historia a la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración. De tal manera que, sin acciones, nunca tendríamos historia, y sin personajes no hay acción que valga. Por lo que toda historia implica movimiento, pues los personajes han de pensar, pero no sólo eso, sobre todo tienen que moverse y actuar debido a que no existen sólo novelas de pensamiento, de la misma manera que no existen personas estáticas de por vida (Cañelles, 1999: 93).

## 2. Recursos lingüísticos para el reflejo del movimiento

Al igual que las tres artes mayores se sirven de distintos métodos para reflejar el movimiento real, la lengua también posee sus recursos para la plasmación visual del mismo, entre los cuales destaca, sin lugar a dudas, el empleo del verbo, ya que es la categoría gramatical que significa acción. Como muy bien sabemos los tiempos verbales que mejor indican movimiento son el gerundio y el pretérito imperfecto de indicativo. En la literatura la sensación de movimiento también viene potenciada por medio del propio significado de los verbos que significan movimiento y acción, tal sería el caso de formas como *mover*, *caminar*, *correr*, *trasladarse*, etc, así como perífrasis verbales ingresivas o incoativas. El gerundio es la forma idónea para la expresión del movimiento por medio del lenguaje, ya que es la forma no personal que indica acción

en transcurso de desarrollo, comenzada y no terminada, a medio camino entre el infinitivo -el nombre del verbo y la denominación de la acción en potencia- y el participio que es la forma no personal que indica acción terminada. Veamos en el siguiente fragmento cómo la presencia abundante de verbos en gerundio aporta la sensación de movimiento y de continuidad de una acción: "Precisamente, las más talludas eran las que con más furor se entretenían en este graciosísimo simulacro de vida doméstica, *vistiendo* y *desnudando* mujercitas de porcelana y estopa, *arrojando* bebés con ojos de vidrio y *moviendo* los trastos de una cocina de hojalata o de un gabinete de cartón" (*La de Bringas*, 1997: 83).

La segunda forma verbal adecuada para la expresión del movimiento en el pasado es el pretérito imperfecto de indicativo, que es uno de los tiempos característicos de la narración -junto con el pretérito perfecto simple de indicativo- para indicar acción pasada y no terminada en ese tiempo pasado, con lo que se manifiesta acción en transcurso de desarrollo en el pasado. Con ciertos verbos el imperfecto significa "acción reiterada o repetida en el pasado. Es una forma verbal que expresa acción pretérita inacabada (o imperfecta), por lo que no señala el final de una acción. Se trata de un tiempo relativo, ya que siempre hay que ponerlo en relación con otro para que la oración, dentro de la cual funciona, signifique con plenitud" (Lázaro Carreter: 1989: 111).

No obstante, lo normal e idóneo a la hora de expresar movimiento es la combinación de verbos en gerundio y en pretérito imperfecto de indicativo, además de la utilización de verbos, que por su propio significado, expresen movimiento. Eso es lo que sucede en el siguiente fragmento que se presenta como una escena llena de vivacidad y de dinamismo, por el propio significado de los verbos que expresan acciones movidas, y por la presencia abundante de gerundios. Los propios sustantivos *polca* y *vals*, al tratarse de bailes, acentúan la sensación de dinamismo de la escena: "Y ellas no se hacían de rogar; abrían el piano; una de ellas *aporreaba* una polca o vals, y las otras, *abrazándose* en parejas, *bailaban*, *volteaban* alegres, riendo, chillando y besándose" (*La de Bringas*, 1997: 82).

En este sentido, podemos recordar un fragmento de *El Quijote*, en el que, en pocas líneas, se combinan verbos en pretérito perfecto simple, gerundios y perífrasis verbales incoativas, o ingresivas, para expresar acciones pasadas, acciones en transcurso de desarrollo en ese tiempo pasado, y acciones que en ese pasado tenían comienzo en un momento puntual: "Sancho Panza, que *vio* en el suelo al fraile, *apeándose* ligeramente de su asno, *arremetió* a él y le *comenzó a quitar* los hábitos" (*Don Quijote de la Mancha*, 2004: 66).

Cuando se trata de la evocación de recuerdos, en la literatura es obligatorio el uso de pasados, sobre todo del pretérito imperfecto de indicativo para referirse,

dentro de esos recuerdos, a acciones pasadas, y no concluidas en ese tiempo pasado, es decir, que en el pretérito esas acciones se encontraban en transcurso de desarrollo. La sensación de movimiento viene dada por el significado de los verbos que indican una actividad o acción, como es el caso de *trepaba*, *abrazaba*, *pintaba*. Así lo vemos en el recuerdo de las travesuras de Manso en su infancia: "Yo *trepaba* por las corroídas columnas del pórtico bizantino y miraba de cerca las figuras atónitas del Padre Eterno y de los Santos, toscas esculturas impregnadas de un no sé qué pavor religioso. Me *abrazaba* con ellas, y ayudado de otros muchachos traviesos, les *pintaba* con betún los ojos y los bigotes, con lo cual las hacía más espantadas" (*El amigo Manso*, 2001: 152).

El uso del pretérito imperfecto de indicativo es el idóneo para expresar acciones habituales en el pasado con carácter habitual, ya que se trata de acciones finalizadas, pero no concluidas, en cuanto a ese carácter de cotidianidad y de acción habitual. Así lo demuestra el siguiente fragmento que expresa las relaciones de Manso, en *El amigo Manso*, con sus sobrinos y que tiene carácter de acción habitual. No obstante, como es característico en Galdós, este tiempo, que es el preferente de la narración, se combina con pretéritos perfectos simples (otra de las formas verbales habituales del texto narrativo) y gerundios:

Las dos niñas corrieron hacia mí. Eran bonísimas, se llamaban mis novias y se disputaban mis besos. Pepito también *corrió saltando* a mí encuentro. Sólo tenía tres años; no estudiaba aún, y le tenía allí para que se estuviera quieto y no alborotase en la casa. Era un gracioso animalito que no pensaba más que en comer, y luchaba por la existencia de una manera furibunda. Cuando le preguntaban qué carrera quería seguir, respondía que la de confitero. Isabelita y Jesusa eran muy juiciosas; estudiaban sus lecciones con amor y hacían sus palotes con ese esfuerzo infantil que pone en ejercicio los músculos de la boca y de los ojos (*El amigo Manso*, 2001: 234)

La sensación de movimiento, cuando no aparecen gerundios, y además predominan verbos en pretérito perfecto simple de indicativo, viene manifestada por el propio significado de los verbos que expresan movimiento en el pasado, con lo que esas acciones se consideran completamente terminadas en contraposición a las acciones en gerundio. La sensación de movimiento concluido puede venir también expresado mediante perífrasis resultativas del tipo *venir de* + infinitivo: "Rufina se fue y entró Bailón, trayéndose una cara muy compungida. *Venía de ver* al enfermito, que estaba ya agonizando, rodeado de algunas vecinas y amigos de la casa" (*Torquemada en la hoguera*, 1910: 159).

El pretérito perfecto simple de indicativo es el verbo adecuado para expresar acciones completamente pasadas, además la yuxtaposición de varios verbos en este tiempo puede indicar simultaneidad de acciones en el pasado: "*Saludó, tomó* y

*estrechó* suavemente las manos que le tendieron las mujeres, y después oprimió con fuerza las manos de los hombres" (*Bel Ami*, 1970: 46).

Asimismo, para componer una escena con un cierto carácter de movimiento se pueden combinar diversas formas verbales como pretéritos imperfectos de indicativo, gerundios, infinitivos y perífrasis verbales, incoativas o ingresivas, que indican el inicio de una acción:

Mientras escribían, había un poco más de libertad. Isabel y Jesusa, al trazar sus letras, se embadurnaban los dedos de tinta. Pepito, a quien era preciso dar un lápiz y un papel para que se estuviera callado, hacía rayas y jeroglíficos en un rincón, y a cada momento venía a enseñarme sus obras, llamándolas, burros y casas. Irene descansaba, y cogiendo el encaje de frivolidé, se ponía a hacer nudos con la lanzadera, y yo a mirarle los dedos, que eran preciosos. (*El amigo Manso*, 2001: 235).

Hemos visto algunos ejemplos de cómo en las novelas de nuestro autor abundan las escenas en movimiento, a pesar de la consideración del carácter moroso y lento de sus obras, que se alargan con descripciones minuciosas (como vimos en el capítulo dedicado al espacio) de personajes y de objetos. No faltan en las novelas de Galdós las imágenes en movimiento las cuales muestran, al igual que las descripciones, un gran interés desde el punto de vista lingüístico, puesto que son un ejemplo de cómo, mediante el recurso de la palabra, se puede conseguir la sensación visual de movimiento. Del mismo modo que el texto descriptivo se caracteriza por la morosidad y la lentitud en el transcurso de la acción con predominio de nombres, adjetivos y complementos preposicionales en función de complemento del nombre, o del adjetivo, los textos que pretenden reflejar la sensación de movimiento presentan mayor cantidad de verbos que indican acción en el pasado (pretéritos imperfectos de indicativo) o en el momento puntual y presente de la narración (con gerundios), como hemos visto.

Sabemos que Cervantes es el autor que más ha influido en Galdós, (al que se suceden Dickens, Balzac, Flaubert, Dostoyevski), sobre todo desde el punto de vista lingüístico. Al leer las novelas de Galdós, el estilo de Cervantes se hace perceptible en la lengua y en los propios personajes que, a veces, padecen de un delirio que se parece mucho al de Don Quijote, como es el caso de Isidora Rufete. Incluso algunas historias de Galdós recuerdan a la de la gran obra universal, como *El Doctor Centeno*, novela en la que los aspectos visuales cobran una gran importancia. De un modo parecido, las primeras escenas de *El doctor Centeno* comienzan cuando Miquis y Cienfuegos encuentran en el Retiro, tirado y durmiendo, a Felipe Centeno (ya conocido por el lector por *Marianela*) al cual protegerá Miquis, que es estudiante de Leyes, y al que acogerá como criado a cambio de darle estudios. Felipe es admirador incondicional de su amo que padece la quimera de querer estrenar su obra *El Gran*

*duque de Osuna*, y en general, en muchos aspectos, recuerda a la gran novela de Cervantes.

La sensación de movimiento en *El Quijote*, al igual que sucederá en las novelas de Galdós, viene dada no sólo por los tiempos y los modos de los verbos, sino también por el propio significado de los mismos ya que expresan acciones en contra de los verbos de pensamiento, o de estado, que son verbos de carácter estático. Esto es lo que se puede apreciar en el siguiente pasaje con verbos como *arrojando*, *embrazó*, *arremetió*: "Y arrojando la lanza en el suelo, sacó su espada y embrazó su rodela, y arremetió al vizcaíno, con determinación de quitarle la vida" (*Don Quijote de la Mancha*, 2004: 67).

La impresión de dinamismo menos brusco, pero también reflejando acciones movidas, viene dado por la presencia de distintos tiempos de los verbos y por el propio significado de los mismos que expresan acciones, pero no violentas, o excesivamente bruscas. Así, aparecen verbos que aportan dinamismo a la escena reflejada como *volvió*, *se levantó*, *fuese a entrar*.

Volvió la cabeza a estos gritos aquella señora, toda sobresaltada, y no viendo quién los daba, se levantó en pie y fuese a entrar en el aposento; lo cual visto por el caballero, la detuvo, sin dejarla mover un paso (*Don Quijote de la Mancha*, 2004: 309).

Un rasgo muy típico de Cervantes, que posteriormente pasará a Galdós, es el de expresar acciones que se han sucedido de modo seguido y muy rápido, que casi ha sido simultáneo, es el de recurrir a la sustantivación de infinitivos para expresar la acción en esencia. De esta manera se produce una simultaneidad y sucesividad de acciones que puede llegar a recordar los fotogramas cinematográficos.

La expresión *todo fue en un tiempo*, aparecida en *Don Quijote*, precedida de verbos en infinitivo que expresan acciones pasadas seguidas se puede rastrear en muchas ocasiones en Galdós. Muchos fragmentos de Cervantes recuerdan expresiones que serán asimiladas y aprehendidas por Galdós incorporándolas a su vocabulario y a su lenguaje como si fuesen propias.

La mayoría de las escenas que reflejan movimiento en las novelas de Cervantes se encuentran relacionadas con las muchas acciones violentas que padecen los protagonistas en su vida de caballería y de andanzas; mientras que en Galdós aparecen escenas movidas en relación con la violencia, pero más excepcionalmente también se dan acciones movidas en relación con travesuras de niños, acciones cotidianas o en relación con los sueños. El siguiente fragmento demuestra las peripecias dolorosas que padecen los personajes de Cervantes en sus aventuras. De hecho, es tal la cantidad de golpes, magulladuras y palizas que reciben los dos protagonistas a lo largo de la obra, que el hidalgo las llega a calificar de *borrascas*:

Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedernos bien las cosas; porque no es posible que el mal ni el bien sean durables, u de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca. (*Don Quijote*, 2004: 136).

Y es que, por lo general, las escenas que reflejan violencia son consustanciales al mundo de la caballería por la propia temática tratada. Así, en nuestra época, novelas que son parodias del mundo artúrico, y de la caballería, también reflejan escenas violentas y llenas de patetismo como sucede en el siguiente fragmento:

Pelinor hizo entrar su espada en la herida no una, sino varias veces y, cuando hubo terminado, se alzó, se reafirmó las ropas y degolló al caballero con la misma espada. Comenzó entonces a manar sangre en abundancia las ropas moradas del Caballero de Santa Águeda se oscurecieron y huyó de él la vida. Pelinor volvió a montar, llevándose como prenda la vaina del caballero muerto. (*El rapto del santo grial*, Paloma Díaz-Mas, 1984: 63).

La sensación de dinamismo viene dada por la presencia de verbos en pretérito perfecto simple de indicativo, como *alzó*, *reafirmó* y la perífrasis verbal aspectual reiterativa *volvió a montar*. Asimismo, predomina el componente visual (cargado de patetismo y crueldad) mediante la alusión a colores que aluden a la muerte ya sea mencionando colores de modo directo, *ropas moradas*, o de modo implícito, mediante un nombre que inmediatamente evoca un color, *sangre*.

### 3. El movimiento en las novelas de Galdós

En las novelas estudiadas la representación del movimiento aparece asociado a un determinado tipo de escenas concretas que requieren una sensación de dinamismo. Ese tipo de escenas que reflejan movimiento son las que requieren de violencia, las asociadas a travesuras de los niños -o incluso de los mayores- también se puede apreciar en determinadas secuencias que reflejan un movimiento relacionado con el paisaje y otras que representan acciones cotidianas que ponen en evidencia determinados comportamientos anormales de los personajes. Se trata de diversas acciones que revelan obsesiones y manías, mientras que en otros pasajes aparecen en relación con las vivencias patéticas y desesperadas de los personajes. A continuación, comenzaremos por examinar las escenas que reflejan comportamientos violentos de los personajes.

A pesar del carácter moroso de las novelas de Galdós, no faltan algunos pasajes violentos en relación con la trama, puesto que la variedad también es una de las características de la novela realista. En las obras de Galdós otras imágenes que reflejan movimiento aparecen en escenas violentas las cuales no faltan, sobre todo, en determinadas secuencias que, de modo decidido, se aproximan al Naturalismo y que recrean ambientes sórdidos y la violencia y la criminalidad que se da en ese tipo

de ambientes. Estas escenas cargadas de violencia son expresadas con verbos en pretérito perfecto simple, tales como *arrojaba* o *alargaba*, y con gerundios, además de que el propio significado de los verbos confiere esa sensación de violencia.

Una de las escenas que refleja movimiento violento se encuentra en *La desheredada*, con el ataque de la Sanguijuelera a su sobrina, Isidora, ya que se ríe de ella porque no puede comprender cómo puede creerse descendiente de la nobleza. Entonces la Sanguijuelera empuña la caña fuertemente y la descarga sobre la cabeza de su sobrina, rompiéndola desde el primer golpe, emprende una serie de cañazos más fuertes y muy bien dirigidos y administrados por todo el cuerpo de la joven, que manotea y gesticula, se tira al suelo y se revuelve. "Sin aliento yacía en tierra la víctima, recogiendo sus faldas y sacudiéndoles la tierra, tentándose en partes diversas para ver si tenía sangre, fractura o contusión grave, mientras la Sanguijuelera, respirando como un fuelle en plena actividad, arrojaba los vencedores pedazos de caña, y alargaba su mano generosa al a víctima para ayudarla a levantarse" (*La desheredada*, 2007: 163).

Otras secuencias que representan violencia se encuentran enmarcadas en el ámbito de los barrios del extrarradio de Madrid en los que se unen pobreza y violencia, como si de parientes cercanos se tratasen. Se muestra un mundo de miseria en el que se desenvuelven los niños que no están recibiendo una educación, con lo que, de modo implícito, queda latente la denuncia de una sociedad en la que los niños no van a la escuela y se vuelven delincuentes en las calles. En esta misma novela, Zapapicos tira al Majito y se generaliza una pelea en la que todos tiran piedras procurando, a la vez, desafiar el proyectil que se les viene encima.

Por el lado contrario, se sitúan los niños que, aún acudiendo a la escuela, son maltratados por sus profesores (entroncando con novelas, como *David Copperfield*, de Dickens de quien Galdós se muestra deudor,) con lo que se recrean escenas en cuyo dinamismo se refleja una violencia, que a veces es expresada por Galdós de una manera exagerada y hasta inverosímil. En *El Doctor Centeno* el narrador afirma que la gente que pasa por la calle ve cómo por las ventanas sale volando una criatura como si fuera un proyectil disparado por una catapulta. Así se presenta en la mente del lector una escena llena de dinamismo y de carácter hiperbólico, de imposible cumplimiento en la vida real, un aspecto que ya hemos visto en el apartado dedicado a imágenes mentales.

Unos de los principales aspectos visuales estudiados es el de las imágenes mentales, sobre todo relativas a sueños, y, así, una de las pesadillas de Isidora en la cárcel reproduce imágenes violentas en relación con los malos tratos padecidos por la protagonista en el sueño. En sus sueños se le aparece algunas veces Riquín ladeando con gracia la enorme cabeza bonita con un fusil al hombro y marchando al paso de un

soldadito<sup>79</sup>. El niño la echa el fusil a la cara y le dispara un tiro que la dejaba medio muerta en el acto, después de esto acuden otros niños, que son camaradas de Riquín, los cuales la cogen y la arrastran por las calles entre risotadas y gritos.

Otra de las escenas violentas más conocidas de las novelas de Galdós se encuentra en relación con la batalla que se desata entre Luisito Cadalso y Posturitas. Desde el principio de la novela se pone en conocimiento al lector de la marginación que el niño sufre en su clase, además de los sus malos compañeros siempre le está llamando "miau" con lo que el hijo del calavera Cadalso desata toda su furia, entonces los compañeros le acosan con burlas y cuchufletas, uno le coge del brazo, otro le restriega las manos en la cara, hasta que él logra desasirse y salir corriendo. Pero mayor carácter brutal presenta la escena en la que Abelarda, en un ataque de histeria, se lanza contra su propio sobrinito atacándole -tal y como le gustaría hacer, en realidad, con Víctor- en un acto que revela su carácter próximo a la demencia (y es que la presencia de personajes anormales, paranoicos, neuróticos o histéricos es uno de los distintivos de las novelas de Galdós, herencia de Cervantes que presenta en sus novelas personajes dementes como el licenciado vidriera o Don Quijote). En esta escena crucial la joven "miau", ciega y salvaje, cae directamente sobre la víctima clavándole los dedos en el pecho y en la garganta. Al igual que las fieras enjauladas recobra toda su ferocidad perdiendo la apatía del cautiverio hasta el punto de no ser ya mujer, sino un monstruo.

El dinamismo que proporcionan los sueños y las pesadillas en los textos galdosianos se reflejan también en la novela actual. En *Comida para perros*, las escenas de mayor violencia tienen que ver con las pesadillas que tiene el profesor en relación con los malos tratos que sufre por parte de sus alumnos, incluso por parte del propio director del centro. En su sueño el protagonista es perseguido hasta que le encuentran y le llevan en volandas al gimnasio, donde los alumnos le pellizcan en la ingle con pinzas de cangrejo y empiezan a sacarle los intestinos, al modo de un mago. No sólo el dolor es insoportable, sino que sus alumnos le lamen las heridas y, entonces, su saliva escuece como el vinagre mientras que casi todas sus tripas se encuentran fuera de su cuerpo. En esta misma novela el movimiento más violento guarda relación con las escenas en las que mata a toda su familia, a otras personas y, finalmente, huye por toda la ciudad, de manera que se presentan imágenes con un ritmo casi cinematográfico, no en vano la obra de Cuevas presenta una clara influencia del cine<sup>80</sup>. Escenas más dinámicas aún son las que reflejan la persecución de la que es

---

<sup>79</sup> Y el pícaro Anticristo la miraba, echándose el fusilillo a la cara con infantil gracejo, y, ¡zas!, disparaba un tiro que le dejaba muerta en el acto; cogían a ella y la arrastraban por las calles (*La desheredada*, 2007: 442).

<sup>80</sup> "Echo a correr; a mi espalda varios megáfonos me aconsejan lo contrario llamándome por el nombre con que me bautizaron mis padres adoptivos. sigo corriendo. Las balas silban a mi lado, semejantes



objeto por parte de la policía, porque es capaz hasta de saltar de un coche en marcha, pero se sobrepone rápidamente del dolor. Mientras corre los audífonos le aconsejan que se entregue, pero él siguen huyendo en tanto que las balas silban a su lado.

También presenta un intenso carácter de movimiento violento la persecución que el protagonista de *El loco* lleva a cabo de Robinet en el interior de un túnel de metro, en una de las escenas más movidas de la novela (o del cuento): "...y apreté a correr como un desposeído; y el torpón de Robinet corría delante y yo le grité que se detuviera, pero no me hizo el menor caso y desapareció por la boca del "Metro". Mientras corría yo pensaba: "Ese hombre tiene una cuenta conmigo, por eso huye". (*El loco*, 2006: 129). La sensación de agilidad viene dada por la presencia de los verbos de significado semántico de movimiento agitado y frenético, tales como *salté* y *galopar*: "Acechaba con todo el cuerpo en tensión por si descubría un ruido semejante en dirección contraria y, al comprobar que no, salté a la otra vía y aproveché el resplandor de las ventanillas para galopar frenético tras Robinet, al que veía desplazarse a lo lejos" (*El Loco*, 2004: 130).

En esta misma novela, al final, aparece una escena llena de agilidad, de un carácter muy cinematográfico, en relación con el súbito asesinato del demente personaje en medio de un cabaret. La secuencia presenta un carácter muy ágil y dinámico, con sucesividad de acciones que prosiguen unas como consecuencia de las otras. El movimiento se sugiere por todo el carácter de la escena en general, pero se refuerza por la presencia de determinados verbos como *desplomarse*, *corría*, *volví*: "Entonces volvió la vida y el movimiento, y todos nos incorporamos, y en ese instante Robinet dejó libre a la muchacha, se situó en el centro de la pista, se llevó la mano derecha con un objeto negro a la boca y sonó un horroroso estampido. Le vi desplomarse como un fardo, Davicito, y cuando corría hacia él, advertí que Aurita se desplomaba también sobre el diván, y entonces, vacilé indeciso, y volví a ella y la pasé el pañuelo empapado de cerveza por las sienes hasta que la vi reaccionar" (*El Loco*, 2004: 45).

En algunas de las mejores novelas del siglo XX, como las hispanoamericanas, el movimiento viene dado, precisamente, por la presencia de la violencia. En *Crónica de una muerte anunciada* los hermanos Vicario consuman el asesinato al final de la novela cuando se debería haber mostrado al principio debido al desorden con el que se narra la historia:

---

a venablos; una de ellas se encaja en mi pie derecho. Siento un punzante dolor y caigo al suelo otra vez" (*Comida para perros*, 1998: 121).

Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes.

Caminó más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa y entrar por la puerta de la cocina (*Crónica de una muerte anunciada*, 2003: 124-125).

En esta misma narración el movimiento también viene sugerido por esas escenas hiperbólicas, propias del realismo mágico, que estudiábamos en el capítulo anterior, de tal manera que la conocida escena de la bala supone una imagen de dinamismo por la presencia de verbos que significan movimiento. El narrador cronista afirma que, cuando Santiago Nasar era pequeño, una sirvienta sacudió la almohada y la pistola que estaba debajo se disparó al chocar contra el suelo de modo que la bala desbarató el armario, atravesó la pared de la sala, pasó por el comedor hasta convertir en polvo de yeso al santo que se encontraba en el altar mayor de la iglesia situada al otro lado de la plaza.

En las novelas hispanoamericanas las imágenes que reflejan movimiento también guardan relación con la persecución que padecen determinadas personas en una sociedad en la que no se respetan los derechos humanos. En *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, la huida que un matrimonio y su hijo tienen que llevar a cabo en medio de la selva, no sólo propicia la sensación de movimiento, sino que se recrea una situación muy tensa y sumamente angustiada: "La mujer los sigue con ese envoltorio en los brazos del que a ratos se escapa un berrido. A veces se dejan caer en la maleza. Quedan largo rato acezantes evitando mirarse a los ojos, porque entonces el terror de cada uno se duplica. Después se reincorporan y continúan la marcha interminable" (*Hijo de hombre*, 2008: 155).

La novela de la revolución mexicana, por su propia temática, se muestra propicia para reflejar movimiento de carácter violento, como sucede con *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Nuevamente, la presencia de las balas es lo que aporta dinamismo y agilidad a determinadas escenas. En una secuencia se narra cómo una bala rebota en el cemento pasando entre las patas de diversas mesas y las piernas de los señoritos que saltan asustados como lo haría una dama a la que se le hubiera metido un ratón entre la falda.

En la novelística de Galdós, a pesar de la presencia de escenas violentas, las imágenes más entrañables son las que tienen que ver con los niños, con los que se recrean las escenas más cariñosas, divertidas y, también, las más movidas en relación con sus travesuras, no en vano el movimiento caracteriza la actitud infantil.

No obstante, otras secuencias que reflejan travesuras también se encuentran en relación con la comicidad de los adultos. La particularidad que suelen tener este tipo de imágenes es que presentan un ritmo casi cinematográfico (sin ser Galdós

consciente de ello), se componen casi a modo de cuadros, o unión de distintos cinematogramas, con un carácter descriptivo de acciones y de situaciones que componen una secuencia cinematográfica, más o menos prolongada. Así sucede en una escena de *El amigo Manso*, inspirada en un artículo de Larra, como veíamos en el capítulo dedicado a la caricatura. En este fragmento la sensación de dinamismo viene conferido por el uso de verbos en pretérito imperfecto de indicativo- que es el modo de lo virtual y de lo real- con lo que se confiere realismo y objetividad a la escena representada:

De repente la buena señora, mareada del estruendo que en la mesa había, llenaba un plato y se iba a comérselo a su cuarto. Distráido yo con estas cosas, no advertía que una de las niñas, sentada junto a mí, metía la mano en mi plato y cogía lo que encontraba. Después me pasaba la mano por la cara, llamándome títo bonito. El chiquitín tiraba la servilleta en mitad de una gran fuente con salsa, y luego la arrojaba húmeda sobre la alfombra.

Una chuleta empapada en tomate volaba hasta caer pringosa sobre la blanca pechera de la camisa del papá. Levantábase José María furioso, y daba una tollina al nene; pegaba éste un brinco y salía, atronando la fonda con su lloro; enfadábase Lica; refunfuñaba su hermana; aparecía la niña Chucha enojada porque castigaban al nieto y se sentaba a la mesa para seguir comiendo; llamaban a Rupertico, a la mulata, y en tanto yo no sabía a qué orden de ideas apelar, ni a qué filosofía encomendarme para que serenara mi espíritu. (*El amigo Manso*, 2001: 199).

En esta misma novela se narra que los gritos de los sobrinitos de Manso se oyen desde la calle, incluso, juegan al carro arrastrando las sillas y no hay día en que no rompan algo, rasguen una cortina o dañen algún mueble, además, al poco de llegar a casa se revuelcan casi en cueros en las alfombras<sup>81</sup>. De Rupertico, en concreto, se dice que es demasiado travieso y que no se puede hacer carrera de él ya que no hace más que jugar, si las amas lo llaman hay que buscarle por toda la casa y, cuando lo encuentran, le tienen que llevar agarrado de una oreja. No obstante, las actitudes de los niños también sirven al autor para llevar a cabo una crítica de teatro, como sucede con la reacción espantada de Pepito, otro sobrinito de Manso, cuando acude en Navidad toda la familia a la representación de el Nacimiento de Cristo, una obra de pésimo gusto escenificada sin la seriedad que requieren los asuntos sagrados. De tal manera que en el movimiento que hace el niño al esconder la cara y abrir nada más que un poquito de un ojo, queda puesta de manifiesto una reacción espontánea, clara, llena de vivacidad y muy significativa de lo que se quiere criticar.

Las acciones del díscolo Pitusín, en *Fortunata y Jacinta*, revelan mayores travesuras que las de los sobrinos de Manso que denotan la mala educación recibida por el niño que, sin duda, proviene de los bajos fondos, al igual que su madre. No obstante, no por ello deja de hacer gracia, ni de ser más ansiado y querido por

---

<sup>81</sup> "A poco de llegar se revocaban casi en cueros sobre las alfombras, hasta que, habiendo refrescado el tiempo, se les veía jugar vestidos con los costosos trajes de paño fino guarnecidos de pieles que se les habían hecho para salir a paseo" (*El amigo Manso*, 2001: 197).

Jacinta, y por toda la familia. Del niño se llega a decir que se quita las medias, que corre detrás del gato y empieza a darle vueltas cogiéndole del rabo para, posteriormente, encaramarse<sup>82</sup> a la mesa del comedor y dar con un palo a la lámpara<sup>83</sup>. Los otros niños se suben a las rodillas de su tía para contarle la cantidad de cochinas que ha sido capaz de hacer el díscolo niño<sup>84</sup>.

Las escenas amorosas entre Jacinta y Juanito derivan, casi siempre, en lo infantil y en lo juguetón (ya que, en el fondo, en la novela siempre se nos presentan como unos niños grandes), con lo que se recrean escenas movidas por medio del propio significado de los verbos que remiten a acciones. En una de estas escenas, entre amorosas e infantiles, Juanito sienta a Jacinta sobre sus rodillas para hacerla saltar a caballo hasta que el trote la empieza a molestar y se desmonta, entonces su marido empieza a darse paseos rápidos por toda la habitación.

Algunas de las peores travesuras de Felipe Centeno, en *El doctor Centeno*, le constarán caras debido a su violento juego con la cabeza de toro que le supondrá la expulsión de la casa de los Polo. Del mismo modo, el juego de los toros en el callejón con todos los chicos del barrio también supone una de las escenas traviesas que reflejan movimiento de un modo claro. Lo más importante, como ya estudiamos en el capítulo dedicado al espacio, es que el ámbito de la calle supone entretenimiento, regocijo y liberación, es decir, que se presenta siempre altamente positivo: "Los chicos de la vecindad que tal veían se alborotaban; las vecinas se asomaban también, y todo era curiosidad, cuchicheo, asombro y dudas...De pronto desaparecía el toro...Expectación. Presentábase de nuevo, llenando el marco del ventanuco; y como no se viera rastro de persona, ni se tenía noticia de que allí habitase nadie, crecía la sorpresa de aquella gente y la felicidad de *Iscuelero*" (*El doctor Centeno*, 2002: 176).

Mucho más inocentes son las trastadas del hijo de Torquemada, un niño que casi raya la perfección y es el modelo de hijo ideal. Las escenas que manifiestan sus travesuras reflejan las pequeñas trastadas infantiles como llenar de monigotes y letras el papel de las habitaciones o arrancarle algún cacho, también consisten en echar desde el balcón a la calle una cuerda muy larga con la tapa de una cafetera arriándola hasta tocar el sombrero de un transeúnte para recogerla después a toda prisa.

Algunas de las escenas cómicas y dinámicas son fundamentales para el desarrollo de la trama, como sucede con el pasaje de *La de Bringas*, en el que

---

<sup>82</sup> "Quitóse las medias y echó a correr detrás del gato, cogiéndolo por el rabo y dándole muchas vueltas...Por eso estaba tan mal humorado el pobre animalito...Luego se había subido a la mesa del comedor para pegarle un palo a la lámpara" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 410).

<sup>84</sup> "-¿No sabes lo que ha hecho? Había en el comedor una bandeja de arroz con leche. Juanín se sube sobre una silla y empieza a coger el arroz con leche a puñados...así, así, y después de hartarse, lo tira por el suelo y se limpia las manos en las cortinas" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 422).

<sup>84</sup> "Cuando su papá Ramón le reprendía, le enseñaba la lengua, diciendo *hostias* y otras *isprisiones* feas, y dimpués...hacía una cosa muy indecente, ¡vaya! que era levantarse el vestido por detrás, dar media vuelta y enseñar el culito" (*Fortunata y Jacinta*, 2007: 423).

Francisco pierde la vista de forma súbita. Este dinamismo se compone a modo de cuadros que podrían conferir un carácter estático. Sin embargo, no es así y se presentan con vivacidad y con gracia. Este momento, aunque intenso, es también de una gran comicidad porque Milagros da saltos mientras acude con el peso de su pie justo donde la llama es más viva a la vez que la goma laca líquida corre por el suelo por lo que, por tratarse de sustancia muy pegajosa las suelas del zapato se le adhieren al piso por lo que no puede levantarlas<sup>85</sup>.

Algunas de las escenas cómicas, y además dinámicas, se encuentran en relación con la caricatura que se lleva a cabo en *Miau* de las tres mujeres protagonistas, ya que no sólo se las representa como gatos, sino que quedan ridiculizadas en todas sus acciones por medio de la alusión a sus movimientos relacionados con animales insignificantes<sup>86</sup>, como ya estudiamos en el apartado dedicado a la literatura. De tal manera que se alude a que doña Pura brincando como un cervatillo entra en la cocina, o a que con rapidez gatuna se introduce en el comedor.

El dinamismo también viene sugerido por el entusiasmo de determinadas situaciones. En *El amigo Manso*, aparece una escena donde se representa el movimiento en relación con el furor que desata el discurso de Manolo Peña - manifestación de su máximo triunfo en detrimento de su maestro- que conlleva una recompensa para Máximo como tutor, pero que supone para él quedarse en la sombra. La sensación de movimiento en ese pasaje viene dada por el propio significado de los verbos que expresan movimiento, tales como *desplomaba*, *desarmaba*, *avalanzaban*, además de por el sustantivo *vibración* que también contribuye a la sensación de violento dinamismo<sup>87</sup>.

Otra de las facetas del reflejo del movimiento lo encontramos en relación con el paisaje. Sabemos que éste no es uno de los espacios que más aparecen en la novela realista, ni en Galdós, así que cuando lo hace es muy importante prestar atención a todos los elementos de visualidad que pueda aportar, y uno de ellos también es el movimiento, aunque no sea excesivamente marcado.

---

<sup>85</sup> "Daba saltos y acudía con el peso de su pie adonde la llama era más viva; mas como también corría por el suelo la goma laca líquida y caliente, que es sustancia muy pegajosa, las suelas de calzado de la respetable señora se adherían tan fuertemente al piso, que no podía, sin un mediano esfuerzo levantarlas" (*La de Bringas*, 1998:146).

<sup>86</sup> "- Enciende bien la lumbre y pon agua en los pucheros- dijo a su hermana al salir, y se escabulló fuera con la diligencia y velocidad de una ardilla" (*Miau*, 2002: 135).

<sup>87</sup> Aún así el maestro está orgulloso de su alumno y también muestra su entusiasmo y furor, con lo que la sensación de dinamismo viene dada por verbos como *rompía* o *estrecharle*:

Así, cuando al terminar un párrafo estallaba en el público una tronada de aplausos, yo me rompía las manos y deseaba estar cerca del orador para estrecharle entre mis brazos. (*El amigo Manso*, 2001: 299).

En el lado opuesto a las escenas que presentan un marcado dinamismo, se encuentran otras de carácter estático que se muestran a modo de cuadros por la descripción de un paisaje, como es el caso del ambiente de *Locus amoenus* que se refleja en determinados pasajes de *Marianela*. No obstante, junto a estas imágenes estáticas se recrean imágenes que sí suponen movimiento porque los protagonistas se integran en el paisaje. En un bello pasaje de la novela Pablo se sienta en el tronco de un nogal, apoyando su brazo izquierdo en el borde de un estanque, entonces alza la derecha para coger las ramas que descienden para tocar su frente. En esta misma novela el paisaje de las minas se encuentra en relación con el duro trabajo, es decir que el movimiento se encuentra vinculado con la actividad de los mineros, pues ya señalamos que para Galdós este espacio presenta una valoración muy negativa. La presencia de infinitivos supone la representación de acciones con un valor intemporal, aluden a la acción en esencia y en potencia, ya que se mencionan acciones realizadas por trabajadores de modo casi mecánico, aprendidas y realizadas de modo autómatas. De tal manera que, por medio del reflejo de ese movimiento, Galdós lleva a cabo la crítica al trabajo de las minas, como ya vimos en el capítulo dedicado al espacio. El narrador se refiere a las actividades que han de llevar a cabo los mineros, como coger una cesta llena de mineral, echarla en un vagón y revolver con un palo el mineral que se lava<sup>88</sup>. Por otra parte, las imágenes que reflejan el movimiento de Florentina, en *Marianela*, tienen que ver con su carácter infantil, inocente, y sin preocupaciones, ya que uno de sus mayores entretenimientos en esta vida es cazar mariposas.

Algunas escenas dinámicas y de paisaje se presentan casi a modo de cuadros, como instantes captados al vuelo de la realidad. Así se percibe en algunos momentos escenas de carácter infantil, de alegría y vivacidad como en *La de Bringas* donde se alude a los paseos de Manuel Pez, de Rosalía y de sus hijos por el Retiro. Los adultos van cargados con ramos mientras que los niños van jugueteando, tanto por delante como por detrás, ensuciándose de tierra y azotándose con varitas, sacudiendo los árboles y saltando las acequias. En esta misma novela otra escena con carácter dinámico se encuentra relacionada con el paisaje que ven los personajes, con el medio que les rodea y el entorno. Así sucede con unos personajes -Manuel Pez y el propio narrador- que visualizan el entorno del Palacio Real desde una ventana, con lo que se focaliza el entorno según el punto de vista de los personajes, como ya indicamos en el capítulo dedicado a la crítica de arte. Manuel Pez divisa desde una

---

<sup>88</sup> Tan penosa como esta actividad de la minería es la de los criados cuando tienen que atender a los requerimientos de los amos haciendo un montón de tareas para complacer caprichos sin importancia. La sensación de movimiento, en este caso, viene conferida por la presencia de verbos que aluden a esas tareas en pretérito imperfecto en alusión a acciones no terminadas en el pasado. De tal manera que, en *El amigo Manso*, las campanillas de las habitaciones no hacen más que sonar y los criados tienen que entrar y salir con platos y bandejas, tan atareados que casi da lástima verles.

ventana, las palomas a las que ven cómo se precipitan en el hondo abismo de la plaza -en parejas o grupos- y suben en velocísima curva a posarse en las bellas molduras y capiteles.

Como sabemos, muchos de los personajes de Galdós se caracterizan por la neurosis, lo que no les impide llevar una vida aparentemente normal en la que, incluso, razonan como lo haría cualquier otra persona. En relación con esto podemos observar que algunas escenas dinámicas aparecen como ilustradoras de las neuras, de las obsesiones de los personajes, y de su comportamiento anormal, que revelan su carácter fuera de lo común y marcadamente obsesivo. Ya sabemos que muchos de los personajes de Galdós presentan un carácter muy anormal y eso se refleja por medio de sus acciones, exageradas y extraviadas. Como podemos apreciar estas escenas que reflejan movimiento se encuentran en relación con el interés de Galdós por mostrar el modo de ser de los personajes en todas sus facetas, tal y como ya lo hiciera Cervantes de modo magistral.

En *Tristana* el narrador cuenta los antecedentes de la vida de la muchacha y recrea los tiempos en los que vivía su madre, una mujer de mérito (aficionada al teatro y de altas cualidades), pero muy neurótica y altamente obsesiva. De sus hábitos anormales se llega a decir que, incluso, lavaba los relojes, deslucía los muebles a base de agua y de estropajo, además de las alfombras, colchones y hasta el piano; mientras que a su hija no hacía más que zambullirla en el baño, hasta que un día el gato tuvo que salir bufando de las casa por no hallarse con fuerzas para soportar tanto chapuzón como su ama le imponía. La madre de Tristana y la tía de Augusto Miquis son algunos de los prototipos neuróticos y obsesivos que reflejan inseguridades, miedos y ansias por medio de determinadas acciones habituales que reflejan comportamientos fuera de lo normal. Estas actitudes muestran la psicología de los personajes y evocan esas acciones desmedidas que en la narración sugieren cierta sensación de movimiento. Casi siempre que el estudiante acude a casa de su tía ésta lleva al sobrino a su cuarto y, en la jofaina, le obliga a darse una buena fregadura en las manos hasta que casi se las despelleja. También se narra cómo la tía del dramaturgo, no sólo le lava las manos, sino que se pasa todo el tiempo limpiándolo todo, ya sean muebles y objetos de todo tipo, incluso friega y limpia en los lugares más insospechados; por lo que el autor no sólo representa la locura de la tía, sino que refleja acciones en movimiento, pero con un carácter cotidiano y habitual, que son representadas por medio de verbos en gerundio: "Desde que tornaba a su casa hasta la noche, pasaba invariablemente el tiempo *limpiando* todo, *frotando* el nogal de los muebles, *lavando* con un trapito las imágenes de madera y los cristales en los cuadros, *persiguiendo* el polvo hasta en los más recónditos huequecillos, dando

sustento a los pájaros y *limpiándoles* los comederos, las jaulas, los palitos en que se posan, regando las flores de sus amenos balcones" (*El doctor Centeno*, 2002: 224). La actitud anormal de la tía de Augusto Miquis también se aprecia en determinadas reacciones desmedidas como cuando una vez, incluso, "se reía y daba palmadas, aplaudiéndose a sí misma, como los niños cuando están proyectando alguna travesura" (*El doctor Centeno*, 2002: 234).

La esposa de Manuel Pez, Carolina, en *La de Bringas*, se caracteriza por su carácter excesivamente religioso, de modo que también llega a manifestar, en algunos momentos, un comportamiento extraviado debido a una devoción desmedida. De ella se dice que si alguien dice algo que le parece sacrilegio era tremenda la que se armaba porque, incluso un día, comiendo, llegó a tirar del mantel, rompió los platos, derramó el contenido de ellos, y hasta la sal y el vino, y se encerró en su cuarto, donde estuvo llorando hasta tres horas (*La de Bringas*, 1997: 111). En este caso el significado de los verbos como *rompió*, *derramó*, *encerró* son los que aportan esa sensación de dinamismo a la escena.

Otras escenas, dinámicas tienen que ver con momentos patéticos de la historia narrada. Como sabemos, algunos de los personajes de las novelas de Galdós pasan por momentos verdaderamente intensos y cruciales que suponen puntos de inflexión en sus vidas, como les sucede a Isidora Rufete, Ramón Villaamil o a Torquemada, por lo que otras escenas conllevan patetismo y desesperación, como corresponde al argumento de la novela. Del usurero se dice que, cuando fallece Valentinito, es tal su tristeza que cae en redondo, estira una pierna y contrae la otra, mientras que Bailón, con toda su fuerza, no es capaz de sujetarle porque esas contracciones de las extremidades y el pataleo de las piernas suponen todo un espectáculo, incluso se clava las uñas hasta hacerse sangre en el cuello.

De una manera parecida se alude al patetismo que supone, en *Miau*, para la familia que Víctor Cadalso se lleve a su hijo de casa para ofrecérselo a la tía Quintina, con lo que el abuelo muestra su desesperación girando como un ciclón con los brazos en alto en una actitud que recuerda al martirio de San Andrés. Otras imágenes dinámicas de esta novela se encuentran relacionadas con aspectos ya tratados en otros apartados como la crítica de arte por medio de las reacciones espantadas de los niños ante determinadas obras artísticas aberrantes y de pésimo gusto. En una iglesia en *Miau*, Cadalsito se espanta ante el Cristo de las melenas. En la iglesia de Monserrat Abelarda se arrodilla para decir sus oraciones, el abuelo coge de la mano a Luisito y se dirige de modo lento hacia la puerta sin hacer ninguna genuflexión y sin acordarse del sitio sagrado en el que se encuentra:



Abelarda se arrodilló para decir sus últimas oraciones, y el abuelo, cogiendo a Luisito de la mano, se dirigió lentamente hacia la puerta, sin hacer genuflexión alguna, sin mirar para el altar ni acordarse de que estaba en lugar sagrado. Pasaron junto a la capilla del Cristo melenudo, y como Cadalsito tirase del brazo del abuelo para alejarle lo más posible de la efigie que tanto miedo le daba, Villaamil se incomodó y le dijo con cruel aspereza:  
- Que te como...Tonto... (*Miau*: 2002: 320).

Como hemos podido ver a lo largo de este recorrido, desde el punto de vista lingüístico la sensación de movimiento en las novelas de Galdós viene dada por el uso de los verbos que en pocas ocasiones son modificados en su significado sustancial por la presencia de adverbios. Predominan verbos en pasado, ya que es el tiempo propio y característico de la narración, tanto en pretérito imperfecto de indicativo (que expresa acción pasada, pero no concluida) como en pretérito perfecto simple (indicando acción terminada en ese tiempo pasado). Estos dos tiempos suelen aparecer, en muchas ocasiones, acompañados por verbos en gerundio que aportan sensación de movimiento, y que indican acción en transcurso de desarrollo en ese tiempo pasado. Por otro lado, las perífrasis verbales ingresivas o incoativas aportan sensación de movimiento indicando el inicio de una acción. Además el movimiento también viene indicado por el propio significado de los verbos que expresan acción frente a los verbos de estado, o de pensamiento, que confieren sensación de estatismo y de inmovilidad, además de los propios sintagmas nominales que, por su propio significado, llevan implícita la idea de movimiento. Así ocurre cuando aparecen nombres que aluden a formas curvas, helicoidales y nombres modificados por adjetivos que contribuyen a conferir esa sensación de dinamismo.

El movimiento de los personajes y de situaciones es expresado de una manera muy parecida en Galdós y en Cervantes; no obstante se aprecia en el escritor de la Mancha mayor presencia de verbos en pretérito perfecto simple de indicativo, porque todas las acciones se encuentran totalmente terminadas (no en vano, y participando del juego de Cervantes, la historia figura ya en los anales de la Mancha, los historiadores tienen más o menos información sobre ella, pero es una historia pasada). En el caso de Galdós se da más la combinación de distintos tiempos (pasados o gerundios) que contribuyen a conferir esa sensación de movimiento real, evocando escenas pasadas en muchas ocasiones, pero que presentan una sensación de movilidad porque en muchas ocasiones aparecen junto verbos en pretérito (imperfecto o simple de indicativo) gerundios que confieren la sensación de escenas en movimiento en ese tiempo pasado.

No obstante, *El Quijote* es una obra que presenta una gran movilidad en sí misma por la propia historia narrada, al tratarse de las aventuras y peripecias de los protagonistas y la propia historia en sí requiere, por lo que se combinan escenas estáticas y reflexivas con otras que indican acción. De tal manera que obras como

*Marianela* o *El amigo Manso* son novelas de protagonista que giran en torno a las vivencias de ese personaje principal, por lo que predominan escenas más reflexivas atentas a la descripción de las experiencias de los personajes, mientras que en otras como *El Doctor Centeno*, los personajes pasan por muchas situaciones (de hecho es una novela que recuerda al capítulo del escudero del *Lazarillo*, *El Buscón* e incluso el propio *Quijote*) y aparecen escenas más movidas, como las peripecias por las calles de Madrid, pero también hay otras más estáticas, como las escenas de la pensión de doña Virginia, que suponen verdaderos cuadros de carácter costumbrista.

Por otra parte, no hay que dejar de señalar que algunas de estas imágenes que reflejan movimiento se encuentran en relación con otros aspectos visuales y espaciales ya estudiados. Es decir, que aparecen relacionadas con las imágenes que pasan por la mente de los personajes, sobre todo referidas a sueños y pesadillas mediante las cuales se libera la angustia padecida por los personajes en imágenes llenas de violencia en las cuales los personajes son fuertemente dañados por alguien que pertenece a su mundo.

En el espacio interior de las casas también se reproducen escenas cotidianas, pero llenas de dinamismo, siempre relacionadas con las mejores vivencias que se puedan tener en el interior de una casa que, como vimos, suele presentar una valoración negativa en las novelas de Galdós. Aparecen cuando vemos las más divertidas travesuras del Pitusín, o en secuencias muy disparatadas, como la comida de la familia de Manso, que es de las escenas más divertidas de todas las novelas del autor. Los aspectos espaciales referidos a la vida de Madrid también aportan una sensación de movimiento en relación con las correrías y la andanzas de los personajes que, algunas veces, se sienten integrados en el paisaje lo que fomenta el entusiasmo, las ganas de vida y las correrías.

Otro de los aspectos con lo que se relaciona el movimiento es con la crítica de arte en relación a las reacciones de espanto de los niños ante las aberraciones artísticas del arte religioso, ya que ese temor que producen es lo que les lleva al movimiento huidizo, esquivo, en contra de esas imágenes, que producen hasta miedo, al igual que sucede con las escenas de teatro de mal gusto. Por lo que se trata de una manera muy gráfica y expresiva de poner de manifiesto la antiestética de esas imágenes y la crítica, no por ser más implícita, resulta menos eficaz.

El movimiento aparece reflejado en la literatura del siglo XX con especial intensidad en las narraciones en las que se refleja la violencia que es implícita a las revoluciones, por lo que la novela de la revolución mexicana es una perfecta muestra de la manera de representar el movimiento violento en la literatura. Pero no sólo la novela mexicana, sino toda la literatura hispanoamericana, en general. El movimiento violento también es inherente a las vivencias de determinados personajes, como

sucede en el caso del protagonista de *Comida para perros*, que recibe malos tratos de sus alumnos y que, debido a su angustiosa existencia, y a su propio carácter, acabará convirtiéndose en asesino. Por lo que se puede comprobar que la violencia aparece íntimamente vinculada al mundo de la escuela; no en vano, como ya vimos en el apartado correspondiente, la escuela es uno de los espacios que reciben valoraciones muy negativas en el mundo literario.



## *VIII. Conclusiones*

El mundo novelístico de Galdós muestra una gran belleza, pero, al mismo tiempo, ofrece una gran complejidad por detrás de esa apariencia de naturalidad que encubre todas sus obras. Se trata de una complejidad que tampoco es muy difícil de desentrañar porque su narrativa es muy accesible para todos los lectores. Para entender las obras de nuestro novelista basta con saber leer y además obtenemos el provecho de un gran aprendizaje de la vida. Por detrás del tratamiento de lo visual, se esconde un significado más profundo que es el que hemos intentado desvelar a lo largo de este estudio. No cabe duda de que el mundo novelístico del canario es de tal riqueza que siempre hay algo nuevo que descubrir en él y hemos de estar atentos a todas las aristas que ofrece la realidad galdosiana si queremos penetrar en el arte de un autor sumamente interesante.

Las conclusiones que podemos extraer sobre el tratamiento de lo visual en Galdós se pueden dividir en generales y otras de carácter más específico. Éstas últimas presentan una significación más profunda que tiene que ver con una crítica de carácter social o con la psicología de los personajes. Dentro de las primeras podemos señalar los siguientes aspectos:

1) El tratamiento de los aspectos visuales supone una manera de incorporar elementos que hacen que el texto llame la atención sobre sí mismo al incluir aspectos, que en principio, son ajenos a él, tales como retratos, obras de arte e imaginaria mental, como los sueños. Se trata de incluir elementos que supongan un extrañamiento del propio texto, pues no hay que olvidar que toda obra literaria pretende llamar la atención sobre sí misma, sólo que normalmente lo hace mediante el empleo de recursos estilísticos.

Como hemos podido ver, la aparición de elementos visuales, en primera instancia, supone una manera de embellecer el propio texto narrativo, un tipo de creación que, de por sí, no tiene un carácter visual, de hecho, de todas las artes literarias es la que menos apela a los sentidos, pues el teatro sí presenta componente visuales, y la poesía auditivos; no obstante, como hemos observado, la incorporación de la visualidad sí que es posible, y con este recurso, el texto narrativo muestra una faceta más de su complejidad, y de su belleza.

2) El tratamiento de lo visual también lleva a la consideración de que se incorporan al texto referencias culturales, es decir, que la cultura aparece inserta en un soporte que, de por sí, ya es intelectual. Con la descripción de los personajes se componen retratos, también se hace alusión a obras de arte, como marco de la acción, o para

representar el físico de algunos personajes. Todo ello supone la inclusión de referencias intelectuales que apelan al mundo de conocimientos compartidos por el lector y por el autor, con lo que supone la introducción de aspectos pertenecientes al mundo intelectual que posee el autor y que se espera que también los tenga el receptor.

3) En este sentido, uno de los objetivos del tratamiento de lo visual supone la participación del lector en el texto, aunque sea de una manera implícita, ya que al mencionar referencias culturales se cuenta con su conocimiento, por lo que se establece un diálogo de tipo intelectual con el lector, supuestamente culto, que conoce las obras de los grandes maestros de la pintura y las grandes creaciones del arte y de la literatura universales, por lo que este tipo de público es el que puede entender y comprender mejor las alusiones que se llevan a cabo.

También se cuenta con la participación del lector en cuanto que al relacionar el físico de los personajes con determinadas obras de arte, o con determinados géneros literarios, o personajes de la historia, se consigue que el narrador, los personajes y el lector compartan una misma referencia visual que ha de perdurar hasta el final de la novela.

4) En relación con el apartado anterior, no hay que dejar de señalar que a partir del estudio de lo visual podemos extraer otra conclusión que, no por sabida, deja de ser importante: Galdós en sus novelas se dirige a un público eminentemente burgués, y por ello esa cantidad de referencias intelectuales que se dan en sus novelas. Se supone que se trata de un tipo de público que acude a los teatros, a los museos, que ha leído los clásicos de la literatura universal y que es lector habitual de periódicos y revistas. Se trata de unos lectores con conciencia de clase y de la cultura que les es inherente. No hay que olvidar que las obras de la etapa contemporánea tienen como protagonista exclusiva la clase media, una clase social nueva la cual es retratada en su modo de vida cotidiano, con todos sus defectos y virtudes que le son propias, pero, sobre todo, destacan sus mezquindades, su deseo de aparentar, su afán por llevar una vida por encima de sus posibilidades. Todo ello como crítica de esta clase social que ha provenido del ascenso del pueblo llano, al igual que del descenso de la clase más propiamente burguesa y enriquecida. De tal manera que, esta situación de "término medio" es lo que la convierte en una clase social en perpetua crisis, aún sin unas señas de identidad del todo identificables. Por lo que Galdós, como representante de la burguesía más típica, lleva a cabo una crítica de esta clase que encarna una actitud de auténtico "quiero y no puedo". Queda de manifiesto cómo todos sus personajes acaban fracasando, de un modo u otro, en ese afán por aparentar, por lo que en muchas novelas como *La desheredada*, o *La de Bringas*, la ironía del autor hacia esta

clase social queda bien patente, porque sus protagonistas fracasan en sus empeños de aspirar a una clase superior, o al menos aparentarlo.

Por otro lado, con la representación de la vida de la clase media, a la que presta tanto interés, queda claro cómo Galdós se posiciona en las filas socialistas y esta ideología es la protagonista de las novelas contemporáneas. La orientación política y temática de las obras se unen de una manera indisoluble.

5) Una de las más importantes conclusiones que podemos extraer a partir del estudio que hemos realizado es que los personajes de Galdós son un componente esencial de su mundo novelesco, hasta tal punto que buena parte de los parámetros visuales giran, en buena medida, en torno a ellos. Un aspecto destacado de la visualidad es el tratamiento de los personajes, de modo positivo o negativo, describiéndolos o relacionándolos con obras de arte, o haciendo caricatura de ellos. Con los propios personajes, el autor también aprovecha para componer obras de arte, pues elabora retratos de ellos, se les coloca bajo estructuras arquitectónicas, o se les sitúa en determinadas posiciones que recuerdan composiciones pictóricas. Por otro lado, supone una gran innovación la incorporación de las imágenes que tienen lugar en la mente de los personajes, de tal manera que éstos quedan configurados tanto en lo físico, como en lo moral. El estudio del espacio también se encuentra en estrecha relación con los personajes ya que, en muchas ocasiones, se muestra como una proyección metonímica de los sentimientos y vivencias de éstos. Además la valoración del espacio se puede considerar positiva, o negativa, según el punto de vista de los personajes y la percepción que éstos reciban de él.

Diversos personajes de Galdós encarnan una obsesión, una aspiración, pero no dejamos de percibirlos llenos de humanidad, pues uno de los grandes logros de la narrativa del canario ha sido esa identificación que el lector encuentra con sus personajes de ficción. El gran atractivo de sus novelas de es que cada lector se siente identificado, de un modo u otro, con los personajes porque ellos viven unas situaciones que son las que podríamos haber experimentado cualquiera. En este sentido, en muchas ocasiones, el novelista se inspiraría en personajes de la vida real a la hora de crear sus criaturas de ficción, de ahí esa sensación de vida que emana de ellas.

6) Otra de las conclusiones que podemos extraer es que las novelas de Galdós suponen, en sí mismas, todo un documento impagable para conocer cómo era el modo de vida de la época, así como determinados ambientes. El tratamiento del espacio tiene un valor incalculable ya que sirve al historiador como documento visual para conocer cómo se distribuían las casas, cómo eran los cafés, los ambientes de las tertulias y podemos disfrutar del ambiente alegre y bullicioso de la ciudad de Madrid. En definitiva, se trata de un universo narrativo que refleja la realidad de la época, de

modo que las novelas contemporáneas pueden llegar a sustituir a los recursos típicos de los que se podría servir un historiador que quiera penetrar a fondo en la realidad española de finales del siglo XIX.

7) Otro aspecto importante dentro del tratamiento de lo visual es prestar atención a cómo el texto narrativo se abre a otras artes y, en cierto modo, se presenta como una obra de arte total que contiene diversas manifestaciones artísticas al mencionar obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. Todas ellas se mencionan por sí mismas, o se ponen en relación con el físico de determinados personajes. También un tipo de arte nuevo y original, como es el de la caricatura, queda inserto en el texto narrativo, una modalidad artística, en principio, extraña a él. De tal manera que la cualidad gráfica propia de la caligrafía queda incorporada al texto narrativo.

8) En relación con la narrativa del siglo XX hemos de tener en cuenta que todos los autores incorporan elementos visuales en su novelística, en mayor o menor medida. La diferencia estriba en que predominarán unos sobre otros en función del tema tratado y según el mundo de intereses particular de cada autor. Es decir, que en la narrativa en la que predomine el paisaje rural -como es el caso de Delibes- destacarán los aspectos relativos a la descripción del paisaje. Para aquellos autores para los cuales los personajes tienen una gran importancia -como en la narrativa de Millás- se potencian todos los aspectos visuales que tengan que ver con ellos, como su descripción física, su modo de vestir, cómo se ven entre ellos, o a sí mismos. En las novelas que pretenden llevar a cabo la reconstrucción histórica del pasado cobrará más importancia la mención de obras de arte y la recreación general de la época, ese sería el caso de las novelas culturalistas.

Toda novela realista, entendiendo ahora el término en un sentido amplio, y no restringido a una época determinada, se sirve, en mayor o menor medida, de la visualidad para potenciar el efecto de realidad que pretende conseguir toda ficción literaria. Pero lo cierto es que es en el universo del realismo decimonómico donde la visualidad literaria se puede manifestar mejor debido a esa pretensión de abarcar la realidad en todas sus manifestaciones, incluso aunque se trate de representar un mundo ficcional, ya que siempre se parte de la referencialidad que rodea al escritor. Por ser Galdós el escritor realista por antonomasia es por ello por lo que se ha mostrado tan adecuado para el estudio de lo visual.

9) No hay que dejar de señalar que el arte narrativo de Galdós es de una gran complejidad y en él nada es lo que parece, puesto que la referencialidad visual y espacial queda trascendida y oculta un significado que, en muchas ocasiones, no es difícil de desentrañar, ya que el famoso novelista pretende llevar a cabo críticas que queden muy claras, aunque no se realicen de manera directa. Detrás de las



descripciones, de las referencialidades propiamente físicas, se esconde siempre un sentido más trascendente y profundo, una intencionalidad que suele estar relacionada con la crítica de usos sociales, costumbres, con el vituperio de determinadas instituciones. También toda descripción física de los personajes supera lo meramente visual ya que detrás de las descripciones (positivas o negativas) se oculta una caracterización moral. Igualmente, sucede si los personajes se relacionan con obras de arte o si se elabora una caricatura a partir de ellos porque toda representación supone predisponer al lector de una determinada manera con respecto a ese personaje.

10) La más destacada conclusión que podemos extraer es que, por medio de los aspectos visuales, Galdós anticipa técnicas narrativas modernas que se desarrollarán con maestría en el siglo XX. Debido a que en el tratamiento de los personajes estudiamos cómo se ven a sí mismos, éstos sólo lo pueden manifestar mediante el monólogo interior que dará sus más cuajados frutos en la narrativa del siglo XX con grandes autores como Luis Martín Santos, o Joyce, entre otros muchos, que harán un empleo magistral de él. Galdós preconiza el Surrealismo en literatura debido a la aparición de las imágenes mentales que reflejan sueños de profundo sentido onírico. La representación de los sueños de los personajes supone un primer intento, aún remoto, de introducir técnicas surrealistas, a pesar de que la mayoría de los sueños presentan un carácter realista, pero el novelista canario ya se vale de determinados recursos para introducir en la narrativa el mundo del onirismo, como la sensación infinitud.

Por otra parte, debido a la aparición de divertidas escenas dinámicas y movidas, de carácter costumbrista, supone la incorporación a la literatura de técnicas cinematográficas como se puede apreciar en la bella escena de la comida familiar, en *El amigo Manso*, que influirá en Alejandro Cuevas quien en *Comida para perros* (novela en la que también representa sueños cargados de profundo sentido onírico) realiza una escena muy parecida.

Dentro de las conclusiones con un carácter mucho más específico podemos señalar las siguientes:

1) Los aspectos espaciales son significativos en las novelas de Galdós, ya que, como ya señalamos, al espacio quedan incorporados el resto de los componentes visuales, como son los personajes, las obras de arte y las imágenes mentales, ya que el espacio de la mente también alberga un imaginario visual de carácter abstracto, pero muy importante.

Como hemos visto, los espacios se pueden dividir en positivos y negativos, según sean percibidos por el lector, por los personajes, o por el autor. Los espacios negativos son todos los que suponen opresión, frustración o pobreza, como los

espacios interiores de determinadas casas, la escuela, los ámbitos relacionados con el trabajo. Los que reciben una valoración positiva son todos aquéllos que suponen interacción social y la aceptación del individuo en un grupo social en el que forma parte y en el que se encuentra integrado. Ámbitos destacables dentro de la esfera de lo positivo son las tertulias, los cafés, el espacio del Teatro Real -imprescindible en las novelas de Galdós- pero, sobre todo, el espacio de la ciudad de Madrid, con su muchedumbre y su algarabía, que no aturde, ni marea, que muestra todo el pálpito de vida de una época optimista porque se encuentra en continuo y perpetuo cambio.

La importancia del espacio de las casas radica en que suponen un reflejo de la psicología de los personajes, es decir, que se trata de un espacio semantizado, cargado de un significado. La valoración tan negativa que recibe viene dada porque se trata de un ámbito que refleja el modo de la vida de la clase media española, muchas veces mezquina y llena de necesidades. También aparece como un espacio asociado a la enfermedad, mientras que otras veces presenta un fuerte contenido simbólico y se convierte en un espacio completamente metafórico.

La escuela es uno de los ámbitos que recibe peores valoraciones ya que se asocia con la frustración padecida por profesores que ejercen sin verdadera vocación, ni verdadero amor a la enseñanza. Por otra parte, también es un ámbito de frustración para los alumnos que reciben las burlas de los profesores y de los compañeros lo cual puede conllevar al abandono de los estudios. Lo más interesante de este espacio es que, en muchas ocasiones, se presenta como implícito, como algo evocado, que es mencionado en determinados ámbitos de la vida donde falta todo tipo de educación, como es el de las aldeas o lugares degradados. El espacio de la universidad aparece menos y tiene una consideración mucho más positiva en cuanto que se presta menos a la crítica porque los universitarios ya no necesitan esa ayuda, casi paternal, de los profesores de la escuela, quienes han de favorecer un aprendizaje de tipo comprensivo para que los alumnos, en el futuro, sean capaces de aprender y de desenvolverse en la vida por sí mismos. A través de sus novelas podemos apreciar cómo Galdós se preocupaba por la educación de su época. Nunca debemos olvidar las ideas socialistas y republicanas del novelista canario, una postura ideológica que siempre ha mostrado preocupación por la educación y la cultura del pueblo.

Todos los espacios del trabajo reciben una valoración profundamente negativa en cuanto que reflejan el ambiente de trabajo de la época, que es el de absoluta opresión del proletariado. Galdós se hace eco del panorama laboral en un momento en el que se están empezando a formar los primeros sindicatos de obreros y el proletariado se está comenzando a convertir en una clase social de gran importancia, que se está uniendo y organizando para ser, cada vez, más fuerte. En conexión con sus ideas de izquierdas, Galdós denuncia, de modo implícito, el negativo ambiente de

trabajo del proletariado, pero nunca alude a ello de manera explícita, sino que recurre a metáforas visuales de fuerte impacto, también a sinestesias y a toda una simbología implícita, que no por ello deja de ser menos eficaz a la hora de denunciar las injusticias sociales que padecen los trabajadores, tanto del campo, como de la ciudad. Con esta actitud queda claro cómo el ambiente de la época respecto al trabajo es completamente distinto con respecto a otras épocas pasadas. No cabe duda de que la clase proletaria encuentra su hueco en las novelas contemporáneas de Galdós tan preocupado siempre por la clase media. En la novela social del siglo XX este tipo de reivindicaciones serán mucho más directas, aunque las de Galdós, a pesar del empleo de metáforas, no dejan de ser menos eficaces.

El espacio de la iglesia recibe una valoración negativa como crítica de la institución que lo sustenta. No cabe duda de que en la época la iglesia está perdiendo poder en la sociedad y el novelista se hace eco de esa situación de crisis, porque se trata de una institución que se puede vituperar sin temor, porque ya no tiene su antigua influencia en la sociedad. En esta época comienza un proceso imparable según el cual la iglesia ya no será una institución intocable y Galdós se hace eco de ello por medio de la crítica de los edificios religiosos de la villa de Madrid y de las esculturas de Cristos ensangrentados, manifestación del gusto de la iglesia por la violencia.

Otro de los espacios destacables ha sido el del café, un ámbito que incluso hoy en día sigue teniendo mucha importancia para la sociedad española. Se trata de un lugar relacionado con el entretenimiento y las relaciones sociales, algo que era muy importante para la época. Por otro lado, tiene la importancia de que es un lugar de aprendizaje que puede llegar a suplir determinadas deficiencias de la escuela. No cabe duda de que el español siempre ha encontrado en este lugar un ámbito de esparcimiento, de entretenimiento, un segundo hogar porque no cabe duda de que al español le gusta salir a la calle y relacionarse con los demás.

Por otra parte, Galdós nos ha dejado un documento impagable de cómo era el ambiente de las calles de Madrid. De las páginas de las novelas contemporáneas emana una sensación de vida, una vitalidad y una jovialidad que nos hace percibir la capital española como de una gran belleza. Es bien sabido que uno de los grandes logros del canario ha sido transmitirnos toda una imagen de la capital como verdaderamente viva, por lo que nos ha cedido un documento impagable para poder conocer el ambiente del pasado.

Tal vez lo más importante en el tratamiento del espacio sea el perspectivismo con el que se encuentra representado, es decir, que determinados ambientes son captados de modo positivo, o negativo, en función del punto de vista en el que nos situemos, el de los personajes o el del autor. Para algunos de los entes de ficción ciertos espacios, como el Teatro Real, tienen una valoración muy positiva puesto que

supone un lugar de interacción social, pero el lector capta el sentido de crítica social que se esconde tras la presentación de este espacio. Lo más importante del teatro - lugar en el que tanto importa las apariencias- es que en este ámbito, como en tantos otros, el ser humano busca la aceptación social.

Así se advierte con otros espacios que adquieren una valoración ambigua, como es el caso del Ministerio, en *Miau*, donde Ramón Villaamil puede reencontrarse con el espacio que fue su lugar de trabajo, aunque también es el ámbito donde recibe las burlas de sus compañeros, excepto de Pantoja. No obstante, existen casos extremos en los que valoración es radicalmente positiva (el café, las calles de Madrid) o negativa (la escuela, las fábricas) si concesión a puntos de vista divergentes o alternativos.

Como hemos visto a lo largo del capítulo dedicado al espacio, la visión negativa de ciertos ámbitos como la escuela, o la casa, perdurará en muchas novelas del siglo XX, mientras que esa consideración tan positiva de la ciudad cambiará de manera ostensible, porque ya no se percibirá como un espacio aprehensible por el hombre, sino que la ciudad será la metáfora de la desorientación del hombre en la vida moderna. Por otra parte, la valoración del paisaje también cambiará de manera notoria esa visión sumamente positiva de las novelas de Galdós, y del siglo XIX, en general. Ahora será presentado como un espacio devorador y aniquilador del hombre, más aún si se trata del espacio de la selva.

Otro de los aspectos más importantes del tratamiento del espacio en Galdós son las minuciosas descripciones que confieren ese sentido de rémora que pesa sobre determinados textos narrativos. No obstante, como sabemos, las descripciones suponen una ruptura del texto narrativo y un acaparamiento de la atención del lector durante un periodo de tiempo excesivamente largo, pero en las novelas de Galdós contribuyen a que, mediante ellas, se proyecten sentimientos de los personajes, se defina una personalidad y un modo de vida. Todas las descripciones se encuentran fuertemente cargadas de un significado, es decir, que se trata de descripciones desplazadas, en contra de los que serán las descripciones características del siglo XX, como las del *Nouveau Roman*, que son centradas, es decir, se trata de la descripción porque sí, por su valor en sí mismas, sin estar cargada de un contenido, o de un significado valorativo.

2) Ya señalamos cómo uno de los aspectos más importantes en el tratamiento de lo visual se encuentra en todo lo que tiene que ver con los personajes. En el capítulo correspondiente vimos cómo hay dos vías para la caracterización de los mismos. Una es la descripción, que es la clásica en literatura, y la más utilizada por Galdós, y otra es la comparación de los personajes con obras de arte de gran reconocimiento universal. Este segundo método supone un recurso de gran economía

lingüística, ya que el físico del personaje se define en un único impacto visual, mientras que el primero implica un mayor derroche lingüístico, pero es el instrumento normal de la literatura, el más empleado, y con él Galdós consigue componer verdaderos retratos de los rostros y del aspecto de los personajes.

Cuando el novelista lleva a cabo descripciones, en algunas ocasiones, sigue el modelo fijado por la retórica clásica (como en la descripción de Urbano Cucúrbitas, de *Miau*) y sirve para resaltar la belleza de determinados personajes. En este sentido encontramos prolijas descripciones de personajes principales y secundarios, como de Tristana, don Lope, entre otros. Mayor relevancia adquieren cuando se trata de la descripción de personajes que no existen, más que en la mente de uno de los entes de ficción. También destaca la descripción para definir el modo de vestir, ya que es un medio de triunfar en una esfera social en la que tanto importan las apariencias.

El tratamiento artístico de los personajes abarca un arco de representación de mayor a menor indefinición, es decir, que comprende desde la mención concreta, y puntual, de obras de arte, posteriormente tenemos la referencia al clasicismo, o al estilo de un pintor de gran reconocimiento, con un carácter muy general, hasta una progresiva indefinición, como la alusión a determinados personajes históricos, a la iconografía de un santo determinado, hasta referirse a estilos literarios, no sólo para definir un físico, sino una moral, una actitud ante la vida, según se compare un personaje con una oda, una anacreóntica, una novela picaresca, etc. La importancia de este tipo de alusiones artísticas es que el personaje se define en un único impacto visual. Se trata de un recurso rápido y eficaz y ese referente es el que permanece a lo largo de la novela y es compartido por el autor, el lector y el resto de los personajes, es decir, por todos los agentes que, de un modo u otro, componen la novela.

La descripción física, con las que se destacan los aspectos más positivos y la mención de obras de arte, supone no sólo una mera incorporación de obras artísticas y de elementos visuales al texto narrativo, sino que, mediante ellos, se crea la configuración psicológica del personaje, es decir, supone la antesala de la caracterización moral, pero en este caso una moralidad positiva. Galdós quiere representar a sus personajes en todas sus dimensiones, por lo que es muy importante comenzar por la caracterización física, como el primer paso para llegar a la dimensión ética, a la definición psicológica. De tal manera que si determinados personajes se comparan con santos, vírgenes y obras de arte, de extremada belleza y delicadeza, supone la prefiguración de lo que será el carácter moral, y el modo de comportamiento lo corroborará a lo largo de la novela.

Por otro lado, Galdós también se sirve de la iconografía religiosa para representar el dolor y el patetismo sufrido por los personajes de ficción en momentos culminantes, por ello aparecen alusiones generales como las representaciones típicas

de San José, o de María Magdalena; y otras específicas como el San Bartolomé de Ribera.

Nunca debemos olvidar que una de las grandes armas de Galdós es la ironía y que al definir el físico por medio de obras de arte, de personajes de la historia, o por medio de alusiones iconográficas, lo que hace es dotarlos de una máscara, una careta que cubre al personaje a lo largo del relato, introduciendo un cierto distanciamiento irónico con respecto a sus creaciones literarias

Cuando el narrador describe, o se refiere a obras de arte, la percepción que se tiene del personaje tienen lugar desde el punto de vista del autor, pero supone un paso más complicado cuando la captación que se tiene del físico tiene lugar por medio de otro de los personajes de la ficción, o por medio del propio personaje que opina y valora su físico. Si el físico es presentado por el narrador omnisciente, el lector puede tener una percepción más clara y unívoca, pero si la representación se lleva a cabo desde el punto de vista de otro de los personajes supone que la recepción es más parcial, porque entonces pesa sobre esa representación la simpatía o la animadversión personal que ese personaje sienta a hacia otro -como es el caso de Manso hacia doña Cándida, en *El amigo Manso*- lo que es un modo más de penetrar en su moralidad, en su percepción psicológica. La visualización de los personajes se encuentra en íntima conexión con la trama argumental presentada. El perspectivismo en la visualización aparece cuando un personaje recibe un fuerte impacto después de no haber visto a otro en mucho tiempo. Unas veces supone poner en evidencia las artes del disimulo que, en ocasiones, se manejan con habilidad, también aparece en relación con el desvelamiento de un estado de ánimo que algunos personajes se empeñan en ocultar, y otras caen en un enamoramiento súbito del que se hace partícipe al lector.

Más interesante es cuando el narrador nos presenta al personaje como es percibido por sí mismo, porque esa es una mera de penetrar en su psicología, ya que si esta percepción es negativa determinará, en gran medida, lo que podrá hacer, o no, a lo largo de la novela, si será un personaje determinado y decidido, con grandes metas o aspiraciones (Isidora) o de carácter sumiso y apocado, sin determinación para tomar decisiones propias (Abelarda). Lo más importante, desde el punto de vista de la técnica, es que esta percepción es puesta en conocimiento al lector por medio del monólogo interior, un aspecto de la literatura realista, y de Galdós, que será muy valorado por los escritores del siglo XX que buscarán nuevos caminos y técnicas originales para la literatura moderna y que en la narrativa del novelista canario encontrarán las materias primas para llevar a cabo innovaciones formales que en su momento fueron verdaderamente innovadoras, casi revolucionarias, y que abrieron nuevas posibilidades para la narrativa.

3) En el tratamiento de los personajes de modo negativo también se puede recurrir a dos vías: la típica de la descripción -resaltando ahora los aspectos más grotescos y denigrantes- y un recurso nuevo, y original, como es el de la caricatura, un arte novedoso que supone el empleo de toda la potencialidad artística por parte del dibujante, o del escritor, en este caso. También destaca la capacidad de síntesis que toda caricatura supone y en este aspecto nuestro novelista se manifiesta como un consumado genio.

Los personajes representan un oficio que se pretende criticar (nodrizas, criadas), o una actitud hipócrita o interesada (como Doña Cándida). No son meras descripciones neutrales, sino que encierran toda una intencionalidad que lleva a dotar a los personajes de una psicología determinada que le ha de caracterizar a lo largo del relato, por lo que el impacto visual que ha de producir en el lector ha de ser claro, para que permanezca en su mente cada vez que este personaje haga su aparición y se comporte de la manera que le caracteriza. Se puede advertir que Galdós se sirve de diversos recursos para configurar a los personajes en lo físico como primer paso para la configuración moral. Con la definición negativa no sólo se pretende esa representación física y moral, sino que, desde el primer momento en el que sea presentado el personaje, el lector ya ha de tener una determinada actitud y una valoración muy concreta hacia ese ente de ficción determinado. Eso es lo que sucede con personajes especialmente antipáticos como Doña Cándida o Marcelina Polo.

La caricatura es uno de los recursos visuales que Galdós emplea con mayor eficacia y es uno de los más originales, aunque en la época era muy corriente la aparición de la caricatura en periódicos y revistas, es decir, era un tipo de arte muy popular. En su empleo el novelista recurre a diversos métodos o vertientes. El autor siempre parte de la exageración de determinados rasgos especialmente desagradables en lo que supone un recurso de gran comicidad. Esta exageración de determinados rasgos, e incluso actitudes, deriva en el tratamiento caricaturesco por medio de la cosificación y de la animalización. Este último sobre todo aparece en *Miau*, que, de todas las novelas estudiadas, es donde más predomina la caricatura por medio de la animalización como ejemplificación de una sociedad de salvajes en la que sólo sobrevive el animal más fuerte, y en la que se representa un mundo invertido en el que los personajes se comportan como verdaderos animales y éstos son los más humanizados.

El recurso de la cosificación viene dado porque se pretende destacar, de una manera humorística, determinadas partes del cuerpo que son especialmente feas o desagradables. También supone la exageración de una actitud de un personaje que le lleva a convertirse en algo deshumanizado, como una máquina, o una herramienta. El recurso de la caricatura por medio de la cosificación también lleva al tratamiento de

los personajes por medio de referencias culturales, de tal manera que la cosificación deriva en el tratamiento de de una manera intelectual.

El recurso de la animalización es el más efectivo para manifestar un cierto fondo de pesimismo sobre la naturaleza del ser humano el cual, en ocasiones, demuestra comportamientos más propios de los animales, mientras que éstos, sobre todo los perros, se muestran con un trasfondo más humanitario porque son fieles y no engañan. Es decir, que en el tratamiento de las personas como animales se puede vislumbrar una disconformidad del autor canario con el mundo y con la sociedad española de la época. No obstante, lo más importante en el tratamiento de los personajes de modo negativo es que podemos apreciar cómo el autor nunca termina por denigrar, ni degradar, a ninguno de sus personajes de ficción, un rasgo que es, sin duda, de herencia cervantina, que también se aprecia en Dickens, y que supone una de sus señas de identidad de su narrativa y ha sido uno de los motivos que le han hecho encontrarse entre los primeros narradores de su época y de la historia de la literatura, pues esa comprensión que siempre demuestra ante los personajes revela el profundo conocimiento del género humano por parte del novelista canario.

Otra de las maneras de representar de modo negativo a los entes de ficción es referirse a personajes históricos que cuentan con una valoración muy negativa por parte del imaginario social, como la mención de determinados emperadores o reyes detestables, con lo que no sólo se destaca la fealdad física, sino el negativo carácter moral.

La conclusión que podemos entresacar de la caricatura es que, al igual que Dickens, Galdós parte siempre de la referencialidad real y no hay, en ningún momento, ningún tipo de intención de alejarse de la realidad.

4) La mención de obras de arte supone uno de los recursos que contribuyen a embellecer el texto narrativo que, de por sí, se caracteriza por la sobriedad. Supone que la narración se abre a otras manifestaciones artísticas para configurarse como una obra de arte total, capaz de abarcar realidades diversas y distintos universos artísticos. Como ya señalamos, con este tipo de referencias Galdós remite a un público eminentemente burgués que es el que entiende y conoce este tipo de menciones artísticas.

De todas las obras de arte mencionadas destaca la arquitectura por la posibilidad de evocar una textura y una materialidad que tiene una gran capacidad para crear referencialidades reales. Toda mención de obras de arte tiene la importancia de que supone otorgar de un carácter de realidad al texto, sobre todo cuando se trata de obras artísticas verdaderamente existentes. También incorpora obras de arte, sobre todo retratos, que no tienen una existencia en la realidad, sino que son creados por el propio autor por medio del recurso de la palabra, con lo que



queda claro cómo el texto se abre a otras realidades artísticas, no sólo existentes, sino nuevas, originales, creadas, sólo pertenecientes al ámbito de la ficción. A pesar de que el narrador cuenta con el recurso limitado de la palabra, no cabe duda de que la pericia verbal del novelista consigue crear una representación lo suficientemente clara como para que pueda ser captada por el imaginario visual del lector. De tal manera que el escritor consigue sortear los posibles obstáculos que imponen las limitaciones lingüísticas y alcanza a elaborar retratos absolutamente convincentes.

Como sucede con el espacio, la importancia de la mera mención de las obras de arte estriba en que la referencialidad visual queda superada y trascendida para abarcar un significado de carácter más simbólico y serio, que suele estar relacionado con una crítica de determinadas instituciones cuyo poder en la época se empezaba a cuestionar, como es la monarquía y la iglesia. De tal manera que se puede concluir que la imagen arquitectónica y la actitud crítica se funden indisolublemente, pero la simbología que pueda presentar toda obra de arte se encuentra limitada por el obstáculo que impone toda evidencia, es decir, que toda referencialidad real y evidente limita las posibilidades de aprehender significados más abstractos y profundos.

De la misma manera, las pinturas que decoran los techos del interior del Palacio presentan efectos ilusionistas, de engaño, porque el mundo de la corte es, en sí misma, una representación de una obra de teatro en la que los cortesanos, y hasta la propia reina, son como títeres, como marionetas, muñecos de guiñol sin personalidad, que se desenvuelven en un mundo de convenciones en el que detrás del escenario no hay nada, está vacío, hueco, sin vida, con la que la necesidad real de una república está muy clara para que el país prospere.

También la nobleza recibe valoraciones negativas por medio del arte. De ella se critican sus mansiones, en lo que es una mera vituperar el modo de vida de la nobleza que se presenta como oscuro, incómodo, ya que se trata de una clase social que supone oscurantismo, retraso en una sociedad que pretende modernizarse y acercarse al modo de vida europeo, es decir, al progreso, que sólo se puede desarrollar en el marco de una sociedad igualitaria. Por otro lado, también se critica a la nobleza por medio de la mención a las representaciones típicas de los antepasados, con el bastón de mando, la empuñadura, como símbolos de máxima ostentación, ya que el espíritu de la nobleza supone aparentar respeto, dignidad, honor, por medios puramente externos, ya que como personas no tienen mérito, ni verdadera valía. Por otro lado, queda de manifiesto cómo la posesión de obras de arte, y en concreto de retratos, supone toda una manifestación de poder económico, de ostentación y de buen gusto, nuevamente en sintonía con una sociedad en la que la superficialidad es

tan importante. Por eso, quien quiere presumir de buena posición social alude a sus posesiones pictóricas, mejor aún si se trata de autores clásicos.

Cuando el novelista critica las obras de arte que tienen relación con la religión, se esconde el vilipendio a esta institución cuya autoridad estaba empezando a ser muy cuestionada en la época, en un momento en el que el viejo poderío de la monarquía de los Austrias ya quedaba muy lejos, de hecho la desamortización de Mendizábal (un hecho que supuso una gran derrota para la iglesia) tuvo lugar en el siglo XIX. El narrador, en varias novelas, hace mención a diversos templos que presentan un carácter lúgubre, tétrico, con luces y sombras, muestra de que la religión supone oscurantismo y que sólo puede calar en almas oscuras, es decir, ignorantes, inseguras, sin formación. Por otro lado, mediante la mención al arte de la escultura religiosa se pone de manifiesto una crítica en cuanto que la religión católica siempre se ha servido del horror, del miedo y de la violencia para conmover y captar fieles. Este hecho también se encuentra en relación con que Jesucristo murió de un modo violento, por lo que las representaciones religiosas se han recreado en imágenes patéticas que se regodean en el sufrimiento de Cristo en la Cruz, con lo que abundan en las iglesias imágenes del Salvador envuelto en sangre, lleno de llagas y de estigmas, que además resultan muy efectivas para conmover tratándose del arte de la escultura porque, de todas las manifestaciones artísticas, es la que más se acerca al ser humano por esa representación en bulto redondo, muy cercano al cuerpo real.

En este sentido, otro aspecto importante de la mención de obras de arte es que por medio de éstas, también se puede llevar a cabo una crítica de las mismas, no de modo directo, sino por medio de las opiniones de los personajes, que podrían ser las del mismo autor.

La incorporación de la pintura también presenta la importancia de que, mediante ella, podemos tener noticia de cómo eran los talleres artistas bohemios, con cuadros a medio hacer y de todos los géneros importantes de la época como bodegones, marinas y paisajes, es decir, con gran ausencia de pintura religiosa que ya estaba perdiendo interés por aquella época, al igual que la pintura de historia, típica del romanticismo.

5) Uno de los aspectos visuales más interesantes de los estudiados es el que tiene que ver con las imágenes que pasan por la mente de los personajes. Supone el último estadio en el tratamiento de lo visual, el más imperceptible y el de carácter más abstracto, original e innovador. La aparición de este tipo de visualidad se encuentra en estrecha relación con la pretensión del realismo, que es abarcar la realidad en todos sus detalles, visualizar todas las aristas que presenta el ser humano. Este tipo de visualidad se encuentra muy vinculado con el tratamiento de los personajes ya que supone penetrar en su mente, en sus pensamientos, en los

rincones de su alma. Es el punto opuesto al tratamiento desde el punto de vista físico, pero muy importante a la hora de conocer y entender a los entes de ficción de Galdós que, muchas veces, se caracterizan por un comportamiento un tanto extraviado de lo normal, pero sin duda, se trata de ese afán por reproducir la realidad en todos sus aspectos, puesto que el ser humano presenta una gran complejidad. Se puede decir que el Hombre es un auténtico enigma para el Hombre.

Para Galdós reflejar el mundo de los sueños y de las imágenes de la mente no supone, de ninguna manera, alejarse de la realidad, sino entrar aún más en ella, pero por otra vía, más abstracta. Se trata de una manifestación visual de carácter más complejo, pero, no por ello, menos real.

Dentro de las imágenes mentales destacan las relativas a los sueños, pero también son importantes los recuerdos, las alucinaciones y la representación de imágenes disparatadas, que es imposible que tengan lugar en la vida real. Lo más importante de este tipo de imágenes es poner de manifiesto cómo la representación visual en las novelas estudiadas abarca los aspectos más contingentes, más perceptibles y también los más abstractos y etéreos.

Parece claro que la mayoría de los sueños de los personajes de Galdós guardan una íntima relación con las frustraciones y con las vivencias personales por lo que, en la mayoría de los casos, no es muy difícil desentrañar su posible significado.

En ocasiones los sueños suponen un paréntesis en la narración y son, en sí mismos, una reflexión, un comentario sobre la realidad que rodea al ser soñante. Los sueños ponen en evidencia realidades que los personajes nunca podrán eludir, se trata de un poner ante los ojos la cruda realidad, que se manifiesta como frustrante, que nos niega lo que queremos, es decir, que Jacinta nunca será madre, el abuelo de Luisito nunca se volverá a colocar en la Administración, y Fortunata jamás se casará con Juanito, a pesar de sueño que se ha arruinado y que los dos ya se encuentren al mismo nivel social y económico. De modo que todos los sueños dicen algo sustancial con relación a la trama de la novela y a las necesidades de los personajes. La utilidad de los sueños radica en que supone una manera de decir algo que el narrador, de otra manera, no se atrevería. Es decir, que no es fácil afirmar, de modo radical, la esterilidad irremediable de Jacinta, o la total imposibilidad de la colocación de Villaamil. Con las imágenes mentales se pueden poner en evidencia realidades sin tener que aludir a ello directamente.

Los sueños de los personajes de Galdós abarcan un arco de representación que oscila desde los perfectamente comprensibles hasta aquéllos que se presentan como totalmente embrollados, faltos de sentido, con un profundo sentido onírico. Lo más importante es prestar atención a cómo son resueltos por Galdós. Siempre se tiene como referente la realidad, de hecho, la gran mayoría de ellos son representados

partiendo de una referencialidad real para, a partir de ahí, señalar determinados elementos oníricos como el carácter infinito de algunos objetos, o la reducción o el aumento inexplicable del tamaño de determinados cosas, que también se encuentran fuera de su lugar habitual. Es decir, que la esencialidad real se mantiene porque se trata de poner en evidencia ideas que el lector ha de captar de manera más o menos directa. De modo que los sueños suelen ser todos verosímiles en el punto de partida, pero pueden llegar a un alto nivel de onirismo, de surrealismo, en la representación.

La importancia de las imágenes de la mente es que también ponen en evidencia lo que preocupa a los personajes muy vivamente, ya que en su cerebro reproducen hechos venideros antes de que éstos sean realmente efectivos, porque se espera algo muy importante de ellos. De tal manera que las imágenes de la mente que reproducen hechos futuros cumplen un papel de liberación, de compensación ante la ansiedad por unos acontecimientos que no se controlan, algo por lo que todo ser humano ha pasado alguna vez. Es por ello por lo que Agustín Caballero, en *Tormento*, reproduce en su mente mil veces la pedida de mano de Amparo y Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, ha de imaginar cómo comunicar a su tía su amor por Fortunata. No cabe duda de que muchos lectores se pueden sentir identificados con este tipo de situaciones que resultan angustiantes y que demuestran la inseguridad propia de todo ser humano.

Las imágenes mentales también se encuentran en relación con el carácter ensoñador de personajes que reproducen en su mente el tipo de vida que quisieran llevar. Esta actividad mental, no sólo pone al descubierto las carencias del personaje en cuestión, sino que también se desvelan cuáles son las de toda una sociedad. Es decir, que con las ensoñaciones de Isidora Rufete no sólo se vislumbra sus ansias de ser noble, sino que es el ejemplo particular de una sociedad que no se encuentra satisfecha consigo misma, de la misma manera que todo ser humano presenta un cúmulo de pequeñas frustraciones que, en muchas ocasiones, derivan en una profunda angustia vital. Por lo tanto, se puede decir que este tipo de imágenes ilusorias cumplen una función claramente compensatoria.

La alusión a los recuerdos suele estar presente en momentos culminantes de la trama y sirven para explicar un determinado comportamiento, o justificar una situación actual. Lo más interesante es que se suelen mostrar con un carácter nítido y realista. Por otro lado, la presencia de imágenes que se refieren a alucinaciones, o de imágenes de carácter hiperbólico, son una muestra de la complejidad de la narrativa realista de Galdós ya que se muestra abierta a la representación de los componentes de la realidad más contingentes y verosímiles, pero también a las aristas más abstractas e inverosímiles, es decir que en su narrativa tienen cabida los aspectos más opacos y los más cristalinos, lo verosímil y concreto, los abstractos e imperceptibles.

Nunca debemos olvidar que el realismo mágico de la novela hispanoamericana del siglo XX supone la representación de imágenes imposibles con las que se intensifica aún más la realidad, como podemos apreciar en *Cien años de Soledad* y en *Crónica de una muerte anunciada*.

Con la presencia de estos elementos, Galdós no sólo reproduce la realidad en todos sus detalles, sino que también introduce aspectos originales, novedosos y extraños en la narrativa. De tal manera que se funden dos tipos de realidades: la efectiva dentro del mundo ficcional de la novela, y la imaginada, pero ambas quedan solapadas para crear una realidad nueva que, en ocasiones, puede llegar a percibirse como más convincente que la propia realidad efectiva.

6) La representación del movimiento puede que sea de todos los aspectos visuales el que menos se percibe y el que llama menos la atención, es decir, se trata del menos visual de todos. La importancia de la plasmación del movimiento es que se encuentra en relación con otros aspectos que hemos estudiado, pero sobre todo en relación con determinados pasajes naturalistas que se dan en la narrativa de Galdós. Buena parte de las imágenes que reflejan movimiento se encuentran en relación con la violencia que tiene lugar en los bajos fondos de la sociedad de Madrid. De esta manera se pone de manifiesto cómo el comportamiento del ser humano se encuentra relacionado con la esfera social a la que se pertenece, es decir, que el medio condiciona la actitud. No obstante, las escenas violentas y muy dinámicas también se pueden dar dentro de las imágenes mentales, como los sueños, que no dejan de ofrecer otra realidad encajada dentro de la ficcional.

Por el contrario, el movimiento también se encuentra muy relacionado con escenas cómicas y de carácter costumbrista que suponen, por sí mismas, unas de las señas de identidad de la narrativa galdosiana. Hemos de tener en cuenta que el mundo infantil tiene una gran importancia en las novelas de Galdós, pero también determinados adultos presentan un carácter muy infantil, pues no hay que olvidar la complejidad de los entes de ficción que pueblan la narrativa galdosiana. Lo más interesante es que algunas de estas escenas presentan una agilidad y una fluidez que adquieren casi un ritmo cinematográfico. Un aspecto muy destacable es cuando el movimiento aparece en relación con el paisaje, un espacio que no es muy habitual en las novelas estudiadas, pero que, cuando aparece, es de gran belleza; y así se alude a las ramas u hojas que se mueven, o a los personajes que corretean y se divierte en un entorno paisajístico.

Dada la importancia de los personajes en las novelas de Galdós, también destacan escenas que reflejan movimiento, pero que demuestran actividades cotidianas de los personajes que guardan relación con su carácter un tanto fuera de lo

normal, es decir, acciones que ponen en evidencia obsesiones, manías, y actos compulsivos, como la madre de Tristana que lava los relojes, los muebles y hasta al gato.

No sólo se trata del reflejo de un movimiento físico, sino que por medio de éste también quedan desenmascaradas otras realidades más profundas, sobre todo en relación con ese carácter peculiar y extraviado que demuestran tener muchos personajes del gran novelista.

Como ya señalamos lo más importante del reflejo del movimiento es que en algunas escenas se prefigura el ritmo cinematográfico que presentarán muchas novelas del siglo XX como *Crónica de una muerte anunciada* o *Comida para perros*, por citar tan sólo unos pocos ejemplos.

7) De todas las novelas estudiadas del siglo XX hay algunas que han destacado por su maestría en el tratamiento de lo visual, y evidencian que la potenciación de este tipo de elementos puede llegar a suponer un recurso narrativo de gran eficacia según determinados aspectos que se quieran destacar.

A nivel general, Juan José Millás es el autor que más se acerca a Galdós en el estudio de lo visual, debido a la importancia que adquieren los personajes, que presentan una gran riqueza psicológica. Éstos, y el tratamiento del espacio, son los aspectos más destacados de su, aparentemente sencilla, narrativa.

De todas las novelas estudiadas algunas han destacado de modo notable, a pesar de ser muy diferentes entre ellas. Nos referimos a *El sueño de Venecia*, *El loco*, *Comida para perros*, *El túnel* y *La última niebla*. Todas ellas potencian el tratamiento de lo visual y de lo espacial, en especial la primera por la referencia a obras de arte y por las bellas descripciones de algunos personajes.

En *La Colmena*, de Cela, destacan la caricatura y las descripciones altamente negativas en un tratamiento del narrador totalmente despiadado. Asimismo, observamos cómo cambia esa valoración tan positiva del espacio del café que se suele dar en la literatura, ya que el café, gran protagonista de la novela, supone un ámbito de interacción social, pero también un lugar al que se acuden a ahogar las penas en una sociedad -que es la de posguerra- en la que domina entre la gente la frustración y la resignación ante una vida de pobreza y de humillaciones. También adquieren mucha importancia los sueños como reflejo de una elevada angustia existencial por parte del ser soñante; estos sueños alcanzan un elevadísimo grado de onirismo y pertenecen, de modo claro, a los embrollados o faltos de sentido, muy difíciles, por tanto, de interpretar.

Las novelas culturalistas, que tiene lugar a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, tienen la importancia de que traen a la primera plana de la novela el mundo del arte en un momento de la historia en la que tanta importancia tiene la tecnología.

En este tipo de novelas las obras de arte -y todo tipo de elementos culturales- son las protagonistas porque a veces son el hilo conductor de la obra.

La narrativa de Juan José Millás se caracteriza por un magistral tratamiento del espacio. En sus novelas predomina la ciudad de Madrid en su vertiente más cosmopolita y, en este sentido, como una urbe que no se muestra acogedora con el ser humano, sino que el caos de la gran ciudad es la metáfora de la propia crisis moral que, en muchas ocasiones, sufren los protagonistas los cuales se encuentran desorientados en una existencia que intentan explicarse. No obstante, cobra mucha más importancia el tratamiento del espacio interior, que también se encuentra en íntima conexión con la psicología de los personajes ya que el entorno se halla en consonancia con sus sentimientos. Parece como si los muebles se estuviesen impregnados de su psicología, de su propia angustia existencial, por lo tanto se trata de una auténtica proyección metonímica.

En las novelas hispanoamericanas *Pedro Páramo* y *Crónica de una muerte anunciada* destaca el tratamiento tan negativo que recibe el espacio exterior, que se encuentra en ambas indisolublemente unido a la muerte.

En algunas novelas el espacio exterior del paisaje cobra una gran importancia y se ofrece una visión casi idílica del mundo rural, como un ámbito de inocencia al que se opone el mundo devorador y caótico de la ciudad. Novelas como *El Camino*, de Delibes, o *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, suponen una representación del mundo rural y del paisaje de los que se destacan los aspectos más positivos. Son espacios acogedores en los que el ser humano se puede sentir integrado como un miembro más de la naturaleza. En esta última novela también es importante el valor de protección que adquiere la casa, por muy pequeña y humilde que ésta sea, como es el pequeño hogar de Gualdo, muy pequeña, pero acogedora, como un nido protector. A esta visión positiva de la casa se opone otras representaciones opuestas, como sucede en el interesante cuento de Cortázar, "Casa tomada", en el que el hogar de los hermanos habitantes es ocupado en sucesivas oleadas no se sabe por quién, pero de lo que no cabe duda de que se puede tratar de un proceso mental para liberarse de un espacio que se ha vivido como opresor durante muchos años.

A la visión casi idílica del paisaje que aparece en muchas obras se opone la de otras novelas como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, o *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, donde el paisaje, que es el de la selva, se muestra como enigmático, aniquilador, opresor y devorador del ser humano, símbolo de la opresión que la sociedad hispanoamericana ejerce sobre el hombre.

En *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, destaca la mención de obras de arte, pero, sobre todo, la construcción de la imponente ciudadela de La Ferrière, todo

un símbolo de poder, de la soberbia del ser humano, de que todo pueblo, y toda civilización, aspira a ser más, sobre todo cuando, en otros tiempos, ha sido oprimida y duramente sometida. La mención de obras de arte contribuye a otorgar a la novela una contingencia real, además de que confiere un bello carácter de ornamentación al relato.

El magnífico cuento de Borges, "El milagro secreto", supone una estupenda representación de cómo, cuando se esperan con angustia acontecimientos venideros, la mente reproduce de modo anticipado estos hechos de mil maneras.

Se puede apreciar cómo los elementos espaciales y visuales pueden aparecer en cualquier novela y son tratados por diversos autores. La diferencia estriba en que, en función del tema tratado, predominarán más unos sobre otros. Es decir, que en las novelas que tienen como escenario el mundo rural cobra mayor importancia el paisaje como espacio que es el marco fundamental de la novela. En otras en las que se quiere presentar el mundo de la gran ciudad, como un espacio metafórico del propio caos moral en el que vive inserto el hombre actual, el espacio de las calles y de la ciudad es el gran protagonista. En las novelas que pretenden recrear etapas históricas del pasado aparecen los elementos visuales que tienen que ver con la presentación de obras de arte, sobre todo con la arquitectura. En las narraciones que traten de aventuras, o que sean especialmente violentas –como las que tratan de revoluciones– aparecerá más la representación visual del movimiento. Para aquellos narradores para los cuales son verdaderamente importantes los personajes se potencian los recursos visuales que tienen que ver su descripción, su aspecto físico, su modo de vestir y de presentarse en sociedad, también cómo se ven entre ellos, y a sí mismos. No obstante, se ha podido apreciar cómo Galdós es el autor que compendia el empleo de todos los aspectos espaciales y visuales y el que hace un uso magistral de ellos, todo ello como muestra de un complejo mundo narrativo y como manifestación de que la literatura realista pretende abarcar la realidad hasta en sus más últimos detalles y en todas sus esferas, con lo que también comprende la esfera del espacio y de lo visual.

Como hemos podido apreciar la realidad ficcional se rodea de una serie de recursos que hace que ésta sea percibida de un modo más intenso que la propia realidad efectiva. El mundo literario de Galdós es multiforme y prismático, puesto que toda referencia visual queda trascendida y superada. Toda alusión meramente espacial o visual se encuentra dotada de un significado y de una valoración mucho más profunda, casi siempre en relación con poner de manifiesto y destacar la personalidad de sus creaciones, puesto que sus entes de ficción se encuentran llenos de vida y en ellos nos reconocemos a nosotros mismos, puesto que cada uno de ellos encarna una



manía, una obsesión, una tendencia que es irreversible, es decir que todos se presentan profundamente humanos.

La incorporación de la visualidad también se encuentra en relación con la crítica de una sociedad con la que Galdós, en muchos aspectos, no se encontraba de acuerdo y siempre en consonancia con sus ideas socialistas, una ideología relativamente reciente de la que el novelista canario se muestra completamente de acuerdo. En este sentido, se sirve de los elementos visuales para poner en entredicho los valores de la monarquía, de la nobleza e, incluso, de la Iglesia considerada esta última como una institución que se ha servido de la tiranía y de la violencia para captar fieles. También adquieren gran significación las críticas a la mala educación de la época y, sobre todo, al mundo del trabajo el cual siempre es presentado con una valoración altamente negativa, ya que en esta época la clase social del proletariado era fuertemente oprimida por los empresarios. Son muchas las cosas que Galdós quería corregir de la sociedad española de la época, una sociedad en la que predominaba la hipocresía, el poco aprecio del trabajo y del esfuerzo y en la que aún tenía importancia las prácticas religiosas puramente convencionales y basadas en falsas apariencias. Es decir, que se trata de una sociedad en la que adquiriría una gran importancia todo aquello que, de un modo u otro, tuviera que ver con lo externo.

Como hemos podido apreciar, Galdós pretende configurar en sus obras la realidad circundante, pero no hay que olvidar que no se debe nunca confundir la realidad física, con la realidad de la novela, puesto que esta última siempre es de carácter estético, porque, aunque el punto de partida siempre haya sido el mundo contingente, posteriormente, ha sido transformada gracias a la habilidad narrativa del gran novelista. No cabe duda de que Galdós, en la actualidad, forma parte de los grandes creadores de la literatura universal, y ello es debido a que, aunque crea su propia realidad ficcional, ésta se percibe de una manera más intensa que la contingente porque el mundo que él crea es mucho más hermoso que el nuestro, a pesar de representar los mismos problemas que los que podamos tener en la vida real; y es que su mundo novelístico es mucho mejor porque ha pasado la habilidad narrativa del gran autor. No cabe duda de que con Galdós hemos entrado en una nueva edad de oro de nuestra literatura, pero sobre todo hemos podido conocer, de un modo ameno y divertido, nuestro pasado, hemos tenido la oportunidad de entender la realidad española de la época, debido a que es un gran sociólogo que ha sabido representarnos la sociedad de su tiempo, no sólo por el mero hecho de reflejarla, sino para que nos podamos corregir y no repetir los errores del pasado.

También gracias a él nos hemos adentrado en el alma del ser humano para conocerle en todas sus facetas y para también poder reconocernos a nosotros mismos, porque ante todo Galdós es un verdadero creador de almas, un psicólogo comprensivo

que sabe penetrar en la conciencia del ser y entender todas sus circunstancias, sus debilidades, y sus grandezas, por lo que sus novelas nos animan a aceptar nuestros errores ya ser cada vez mejores.

A pesar de todos estos aciertos, nunca hay que olvidar el gran placer estético que siempre obtenemos de sus novelas, por su riqueza lingüística y por su magistral tratamiento de la visualidad que también sirve para impregnar de belleza unas páginas llenas de vitalidad, lo que supone su verdadera seña de identidad. No cabe duda de que cada vez que leemos sus novelas penetramos en una realidad creada por un gran novelista que supo captar los aspectos más humildes y sencillos de la realidad para dotarlos de una calidad estética insuperable, como es propio de un gran genio.

## IX. Bibliografía

### 1. Bibliografía primaria

#### Novelas de Benito Pérez Galdós

- Pérez Galdós, Benito (1870): *La Fontana de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1978
- Pérez Galdós, Benito (1878): *Marianela* (Edición de Francisco Caudet). Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2007.
- Pérez Galdós, Benito (1878): *Marianela* (Edición de Pascual Izquierdo). Madrid, Ediciones generales Anaya, 1983,
- Pérez Galdós, Benito (1881): *La desheredada* (Edición de Ricardo Gullón). Madrid, Cátedra, 2000
- Pérez Galdós, Benito (1882): *El amigo Manso* (Edición de Francisco Caudet). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 2001.
- Pérez Galdós, Benito (1883): *El doctor Centeno* (Edición de José- Carlos Mainer). Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Pérez Galdós, Benito (1884): *Tormento*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Pérez Galdós, Benito (1885): *La de Bringas*. (Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 1997.
- Pérez Galdós, Benito (1886-1887): *Fortunata y Jacinta* (Edición de Francisco Caudet). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 2007.
- Pérez Galdós, Benito (1888): *Miau* (Edición de Francisco Javier Díez de Revenga). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 2002.
- Pérez Galdós, Benito (1892): *Tristana*. (Edición de Germán Gullón). Madrid, Austral, 2006.
- Pérez Galdós, Benito (1897): *La sociedad española como materia novelable* (Prólogo de Manuel Alonso Olea) Madrid, Civitas, 2002.
- Pérez Galdós, Benito (1915): *Memorias de un desmemoriado* (Prólogo de Juan Van-Halen). Madrid. Comunidad de Madrid. Conserjería de Educación, 2004.

### 2. Bibliografía secundaria

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1986): *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos (7ª ed.).
- Alfieri, J.J (1968): "El arte pictórico en las novelas de Galdós". *Anales Galdosianos*, III, págs.79-85.
- Albaladejo, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de novelas cortas de Clarín*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1991): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus Universitaria. Teoría y crítica literaria.
- Alcalá Arévalo, Purificación (1991): *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*. Cáceres, Universidad de Cáceres.
- Alonso, Amado (1942): *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Alonso Rodríguez, Gutiérrez de Ceballos y José Manuel Andrade (2004): *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Altamira, Rafael (1943): "La mujer en las novelas de Galdós" *Atenea*, año XX, LXXII, Santiago de Chile, CCXV, 1943, págs. 145-169.
- Álvar, M. (1970): "Novela y teatro en Galdós". *Prohemio*, 1.2, págs. 158-2002
- Álvarez Méndez, Natalia (2002): *Espacios narrativos*. Universidad de León. Servicio de Secretariado y Relaciones internacionales.
- Álvaro, L. C y Martín de Burgo. A: "Trastornos neurológicos en la obra narrativa de Benito Pérez Galdós". *Neurología* 2007; 22 (5): 292-300.
- Anderson, Farris (1985): *Espacio urbano y novela. Madrid en "Fortunata y Jacinta"*. Madrid, José Porrúa.

- Anderson, Farris (1993): "Madrid y el espacio de *Miau*". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 521.
- Andreu, Alicia G. (1982): *Galdós y la literatura popular*. Madrid, SGEL.
- Aparici Llanas, María Pilar (1983): *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona, CSIC.
- Aristóteles (1974): *Poética* (ed. de Valentín García Yebra). Madrid, Gredos.
- Arregui, Jorge Vicente/ Jacinto Choza (1992): *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid, Rialp.
- Arreondo, M. S (2000): "Variedades del retrato literario femenino en los siglos XVI y XVII. Ejemplos españoles y franceses" en *El retrato literario tempestades y naufragios escritura reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Auerbach, E. (1979): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, Francisco (1974): *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona, Seix Barral.
- Ayala, Francisco (1978): *Galdós en su tiempo*. Santander, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria.
- Ayala, Francisco (1959): "Sobre el realismo en literatura": con referencia a Galdós", *La Torre*, VII, 26 Puerto rico, abril-junio, páginas 91-121.
- Ayala, Francisco (1992): *La estructura narrativa*. Barcelona, Crítica.
- Ayala, Francisco (1996): "El paisaje y la invención de la realidad", en Darío Villanueva/Fernando Cabo Aseguinolaza: *Paisaje, juego y multilingüismo, Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*. Tomo I. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Ayer, Alfred Jules (1969): "Nombres y descripciones", *Concepto de persona*. Barcelona, Seix Barral, págs. 163-200.
- Azorín (1975): *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid, Espasa Calpe. Austral.
- Azorín (1997): *La voluntad*. Madrid, Cátedra.
- Azpitarte Almagro, J. M (1981): *Psicoanálisis y crítica literaria* (Antología). Madrid, Akal.
- Azuar Carmen, Rafael (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante, Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert".
- Baak, J.J (1983): *The Place os Space in Narration*. Amnsterdam, Editions Rodolphi B.V.
- Bachelard, Gaston (2004): *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, Madrid.
- Bal, M. (1977): *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- Balcells, José María (2010): "Espacios de la infancia", en Celma Valero, Pilar y González, José Ramón (eds). *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Balzac, (2005): *Eugenia Grande.*, Madrid, Santillana Ediciones Generales. 1833.
- Baudouin, Charles (1967): *La obra de Jung y la psicología de los complejos*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963): "Las caricaturas literarias de Galdós". *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos. págs. 43-82.
- Baquero Goyanes (1963): *Perspectivismo y contraste*. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Barja, C. (1925): "Benito Pérez Galdós", "Novela galdosiana", *Libros y autores modernos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, páginas 577-642.
- Bastons i Vivanco, Charles (2000): "Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística". *El retrato literario tempestades naufragios escritura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Universidad de Huelva.

- Bastons, C. I Vivanco (2000): "Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística". *El retrato literario tempestades y naufragios estructura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Huelva Universidad de Huelva.
- Bazán, Emilia (1998): *La cuestión palpitante*. Madrid, Edición Rosa de Diego,
- Becerra Suárez, Carmen (2000): "Julia parodia a dulcinea". *El retrato literario tempestades naufragios escritura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Universidad de Huelva, Huelva.
- Benítez, R. (1990): *Cervantes en Galdós*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Bellini, Giuseppe (1986): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia.
- Berenguer, Ángel (1988): *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid, Comunidad de Madrid, Conserjería de Cultura. Dirección General de patrimonio Cultural.
- Berkowitz, H. Chonon: *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio*. Las Palmas: El Museo Canario
- Berque, A. (1997): "En el origen del paisaje", en *Revista de Occidente*, nº 187, Madrid.
- Blanchot, M. (1992): *El espacio literario*. Barcelona Paidós Básica 56.
- Blanco Aguinaga (1967): "Escepticismo, paisajismo y los clásicos: Azorín y la mistificación de la realidad". *Ínsula*, nº 247, pág. 3.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1981): *Historia social de la literatura española*. Madrid, Castalia.
- Blanco González, B. (1969): "El Madrid de Larra". *Cuadernos de Filología*, nº 3, Mendoza (Argentina).
- Blasco Bosques, M<sup>a</sup> Concepción (1992): *La pintura prehistórica levantina*. Madrid, Historia 16.
- Bly, Peter A. (1983): *Galdós's noel of the historical imagination*. Liverpool, Francis Cairus.
- Bly, Peter A. (1988): *Galdós y la historia*. Ottawa, Ottawa Hispanic Studies.
- Bollnow, O. F. (1969): *Hombre y espacio*. Barcelona, Labor.
- Bobes Naves, María del Carmen (1983): "El espacio literario en 'La Regenta'". *Revista Archivum*, Tomo XXXIII, págs. 117-130.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993): *Teoría general de la novela: semiología de la 'Regenta'*. Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993): *La novela*. Madrid, Síntesis.
- Bobes Naves, María del Carmen (1990): "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", Marina Mayoral (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra, págs. 43-67.
- Bonet, L. (1972): *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus.
- Bravo-Villasante, Carmen (1970): *Galdós visto por sí mismo*. Madrid, Ed. Magisterio español.
- Bravo- Villasante, Carmen (1993): "El último amor de Galdós". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 521.
- Bremond, C. (1966): "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes et alii *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo (1974), pp. 87-110).
- Butor, M (1964): "L' espace du roman", en *Essais sur le roman*. París, Gallimard.
- Cacho, Vicente (1962): *La Institución Libre de Enseñanza*, Ed. Rialp, Madrid.
- Calíbrese, O. (1994): *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona, Paidós.
- Calvino, I (1978): "Los niveles de realidad en la literatura", en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Tusquets.
- Cámara, Alicia (1993): *Bartolomé Esteban Murillo. El arte y sus creadores*, 18. Madrid, Historia 16.
- Camarero, Manuel (1980): "Galdós, crítico literario". *Ínsula*, Madrid, 1980, 404-405, pág.29.
- Camarero, J. (1994): "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *Sigma* 3, págs. 89-101.

- Candau, Antonio (2002): *Las provincias de la literatura*. Valladolid, Universitas Castellae. Colección "cultura iberoamericana" 9.
- Cardona, Rodolfo (1968): "Apostillas a *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós de Hans Hinterhäuser", en *Anales galdosianos*, III, (119-142).
- Cardona, Rodolfo (1970): *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia.
- Cardona, Rodolfo, (1972): "Marianela: su trayectoria de la novela al teatro", en *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid, Ed. Gredos, págs. 109-114.
- Cardona, Rodolfo (1992-1993): "Más sobre Kafka y Galdós", *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII, págs. 31-40.
- Casaldueiro, Joaquín (1970): *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos.
- Caudet, Francisco (1988): "Las grandes novelas, I (1881-1885)" en *Madrid en Galdós*. Madrid, Conserjería de Cultura.
- Caudet, Francisco (1992): *El mundo novelístico de Pérez Galdós*. Madrid, Anaya.
- Caudet, Francisco (2007): "Memoria y espacio en *El laberinto mágico* de Max Aub". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Canavaggio, Jean (2006): *Don Quijote del libro al mito*. Madrid, Espasa Calpe.
- Candau, Antonio (1999): *Las provincias de la literatura*. Valladolid, Colección "Cultura Iberoamericana", 9.
- Casaldueiro, Joaquín (1961): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid, Editorial Gredos,
- Celma, María del Pilar (ed). (2003) *Francisco Umbral*. Universidad de Valladolid. Junta de Castilla y León.
- Celma, María del Pilar (ed.) (2003): *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Celma, María del Pilar (ed.) (2010): *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid, Visor Libros.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1605 y 1615): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Edición de Alberto Blecua y Andrés Pozo). Madrid, Austral (Edición conmemorativa IV centenario), 2004.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1613): *El licenciado vidriera* en *Novelas ejemplares II* (Edición de Harry Sieber). Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 1987.
- Clarín (1885): *La Regenta* (Ed. de Gonzalo Sobejano). Madrid, Castalia, 1990.
- Clark, Keneerth (1971): *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix Barral.
- Clark, T. J. (1981): *Imagen del pueblo. Gustave Coubert y la revolución de 1848*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Correa Gustavo (1962): *El simbolismo religioso en las obras de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos.
- Correa Gustavo (1964): "Pérez Galdós y su concepción del novelar". *Thesaurus*, Tomo IX, núm. 1.
- Correa Gustavo (1967): *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Correa, Gustavo (1974): "La crucifixión de Villaamil en la novela *Miau*". *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos, págs.118-134.
- Crews, Fredereick (1975): *Out of muy System. Psychoanalysis, Ideology, and Critical Method* New York, Oxford University Press.
- Cuenca Toribio, José Manuel (1993): "Galdós, cronista parlamentario". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 521.
- Cuesta Abad, J. M. (1989): "Los espacios de 'Fortunata'. Dialéctica espacio-refugio/ espacio-prisión", en *Actas del Congreso internacional de Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid, Universidad Complutense.
- Cuesta, Leonel (1973): "*El audaz*": *análisis integral*, Montevideo.
- Daix, Pierre (2002): *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid, Cátedra.

- Del Moral Ruiz, Carmen (1998): "Pasatiempos, diversiones y espectáculos en el Madrid de Galdós" en *Madrid en Galdós*. Madrid, Comunidad de Madrid, Conserjería de cultura.
- Dendle, Brian (1974): "Pionto of view in *Nazarín*: an appendix to Goldman", en *Anales galdosianos*, IX, págs. 113-121.
- Dendle, Brian (1980): "Perspectives of judgment: a reexamiantion of *Gloria*", en *Anales galdosianos*, XV, págs. 23-43.
- Dendle, Brian (1992): *Galdós y la novela histórica*. Ottawa, Dovehouse.
- Deri, Susan K (1984): *Symbolization and Creativity*, Nueva York, Internacional University Press.
- Díaz, Elías (1973): *La filosofía social del Krausismo*. Madrid, Edicusa.
- Dickens, Charles (1987): *David Copperfield*. Barcelona, Planeta, 1870.
- Dickens, Charles (1843): *Cuento de Navidad*. Barcelona, Aneto.
- Dölz- Blackburn, Inés: "La animalización de personajes en *Miau* de Galdós". *Explicación de textos literarios*, Sacramento, 10,2, 1981-82, págs. 53-60.
- Elizalde, Ignacio (1981): *Pérez Galdós y su novelística*. Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Engler, Kay (1977): *The structure of realism: The "Novelas contemporáneas" of Benito Pérez Galdós*. Chapell Hill universitu of North Carolina.
- Eoff, S. H; (1954): *The Novels of Pérez Galdós*, Saint Louis, Washington University Studies.
- Estébanez Calderón, D. (1999): *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial.
- Estil. Les Farré, Juan Emilio (1996): "Cuadro y tableau: La terminología moderna del paisaje literario", *Actas del X Simposio de la Sociedad española de Literatura General y Comparada*, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 277-288.
- Ezquerro, Milagros (1990): "La paradoja del personaje", Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra, págs. 13-18.
- Fajardo, Valenzuela, D. (1982): "Pedro Páramo o la inmortalidad del espacio", en *Thesaurus* 44.1, págs. 92-111.
- Faus Sevilla, Pilar (1972): *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia, Imprenta Nacer.
- Feal, Gisele (1976): "El doble fracaso del León Roch a la luz de sus sueños", en *Anales galdosianos*, XI, págs. 119-127.
- Ferreras, Juan Ignacio (ed. de José María Díez Borque): *Historia de la literatura española 3. Siglos XIX y XX*.
- Finkenthal, Stanley (1980): *El teatro de Galdós*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- Forster, E. M (1990): *Aspectos de la novela*. Tomo I, Madrid, Debate.
- Freud, Sigmund (1948): *Obras completas*, 2vols. (traducción de Luis López-Ballesteros). Madrid, Biblioteca Nueva.
- Freedberg, D. (1992): *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra.
- Fuentes, Víctor (1982): "Buñuel y Galdós: por una visión integral de la realidad". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 385, págs. 150-157.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, María Teresa (1988): *Ut poesis pictura Poética del arte visual*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Gamero, Emilio (1933): *Galdós y su obra, I. "Los episodios nacionales"*, Madrid, Blass S.A.
- Gandelman, Claude (1989): *Le regard dans le texte*. París, Meridiens-Klinckieck.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): "El personaje", págs.67-103. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- Garrido Gallardo, M. A. (ed). (1988): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco-Libros.
- García Jiménez, J (1994): *La imagen narrativa*. Madrid, Paraninfo.
- García Lorenzo, Luciano (1975): *"Misericordia" de Galdós*. Madrid, Sociedad general española de librería.

- García Tejera, Carmen (1996): *Manual de Teoría de la literatura*, Sevilla, Algaida, págs. 177-197.
- Gil- Albarellos Pérez Pedrero, Susana: *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Gillespie, Gerald (1969): "Miau in Translation", *Anales Galdosianos*, IV, págs. 119-121.
- Gillespie, Gerald (1969): "Galdós and the humoristic tradition", en *Anales galdosianos*, IV, págs.99-111.
- Gilman, Stephen (1985): *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*. Madrid, Taurus.
- Goldman, Peter B. (1969): "Galdós and the politics of conciliation", en *Anales galdosianos*, IV, 73-87.
- Gombrich (1983): *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós.
- Gómez Tejedor, J: (1989): *Naturaleza y Arte*. Bilbao, Editorial Mensajero.
- Gómez Trueba, María Teresa (1998): "La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo". *Ínsula* 613, enero, págs. 16-21.
- González, José Ramón (1998): "Nueva meditación del marco: ciudad y literatura en el fin del siglo". *Ínsula* 613, enero, págs. 30-33.
- González, José Ramón (2010): "La nostalgia del lugar en Volver al mundo, de J. Á. González Sainz", en Celma Valero, M<sup>a</sup> Pilar: *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Greimas, A. J. (1973): "Los actantes, los actores y las figuras", en C. Chabrol et alii *Semiótica narrativa y textual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela (1978), pp. 183-199.
- Guimón, J. (1993): *Psicoanálisis y Literatura*. Barcelona, Kairós.
- Gullón Ricardo (1970): *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch.
- Gullón, Ricardo (1971): "Desdoblamiento interior en La desheredada". *Ínsula*, Madrid, XXVI, noviembre-diciembre, 300-301, págs. 9 y 10
- Gullón, Ricardo (1974): "Espacios novelescos" en *Teoría de la novela*, eds. Germán y Agnés Gullón. Madrid, Taurus.
- Gullón Ricardo (1975): "On Space in the Novel". *Critical Inquiry* 2, págs. 11-28.
- Gullón Ricardo (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- Gullón, Ricardo (1979): *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus.
- Gullón, Ricardo (1980): *Técnicas de Galdós*. Madrid, Taurus,
- Gullón, Ricardo (1987): *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Taurus.
- Gullón, Germán (oct 1970-enero1971): "Unidad de *El doctor Centeno*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº s. 250-252, págs. 579-585.
- Gullón, Germán (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- Gullón, Germán (1991): *La novela del siglo XIX: Estudio sobre su evolución formal*. Ámsterdam, Rodopi.
- Gullón, Germán (1999): *La novela en libertad*. Zaragoza, Trópica.
- Gullón, Germán (1999): Introducción a *Miau*. Madrid, Espasa Calpe.
- Gullón Germán (2000): Introducción a *La desheredada*. Madrid, Cátedra.
- Gullón, Germán (2003): Introducción a *Doña Perfecta*. Madrid, Espasa Calpe.
- Gullón, Germán (2007): "Espacio intermedial en las letras españolas circa 1900: del paradigma crítico romántico al postrealista". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert
- H. Hoddie, James (1993): "Reexamen de un enigmático texto galdosiano ". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 521.
- Hamon, Ph (1972): "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique*, 12, págs. 465-485.
- Hamon, Ph (1981) : *Introduction á l'analyse du descriptif*. París, Hachette.
- Hamon, Philippe (1982): *What is a description?*, en Tzvetan Todorv (ed.) *French Literary Theory*, Nueva York. Cambridge University Press.
- Herard, M. y Rodríguez, A. (1982): "La desesperanza de la "Nochebuena": Larra y Galdós", *Anales Galdosianos*, XVII, págs. 129-130.
- Hermosilla, M<sup>a</sup> Ángeles (1997): *Visiones del paisaje*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.



- Hernández Suárez, Manuel (1969): "Bibliografía de Galdós", en *Anales galdosianos*, IV, págs. 127-145.
- Hoar, Leo J., Jr. (1968): *Benito Pérez Galdós y la "Revista del Movimiento Intelectual de Europa"* (Madrid, 1865-1867). Madrid, Ínsula.
- Hoddie, James (1979): "The genesis of *La desheredada*: Beethoven, the picaresque and Plato", en *Anales galdosianos*, XIV, 27-50.
- Hoffmann, E.T.A (2001): *El hombre de la arena*. Barcelona, Torre de viento.
- <http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm> (12 de abril de 2009).
- Iglesias, Ángel (1984): "El simbolismo de los nombres en *Miau*: historia gatuna de Madrid", *Bulletin Hispanique*, Burdeos, 86, nº s 3-4, julio-diciembre de 1984, págs. 379-402.
- Ingenieros, José (1920): "La psicopatología en el arte". *Nosotros*, Buenos Aires, XIV, febrero, nº 129, págs. 145-162.
- Iriarte López, Margarita (2004): *El retrato literario*. Navarra, EUNSA.
- Issacharoff, M. (1978): « Qu'est ce-que l'espace littéraire », *L'information Littéraire* 30, págs. 117-122.
- Jakobson, Robert M. (1987): "The Gardens in Nineteenth Century Spanish Fiction: La de Bringas", en *From Dante to García Márquez: studies in Romance Literature and Linguistics*. Williamstown, William College.
- Jaime, Antoine (2000): *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- Jiménez García, Antonio (1987): *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid, Cincel.
- Kagan, Richard, L. (2000): *Urban image of the Hispanic World*. New Haven & Londres, Yale U.P.
- Kayser, W. (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
- Kris, Ernst y Kurt, Otto (1982): *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra.
- Kronik, John (1974): "Estructuras dinámica en *Nazarín*", en *Anales galdosianos*, IX, págs. 81-98.
- Kronik, John W. y Turner, Harriet S. (eds.)(1994): *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de "Fortunata y Jacinta"*. Madrid, Castalia.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1951): *El retrato como género pictórico. Reflexiones ante una exposición de retratos, publicado en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, Hauser y Menet.
- Laforet, Carmen (2004): *Nada*. Barcelona, Comunicación y publicaciones.
- Larra, Mariano José (1991): *Artículos* (Edición de Enrique Rubio). Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- Latorre Ceresuela, Yolanda (1995): "El arte en *Lo prohibido*". VV.AA. *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol. II, págs. 463-469.
- Lázaro Carreter, F (1990): "Contra la poética del realismo". *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- Lázaro Carreter, f. y Tusón V. (1991): *Literatura española. Bachillerato 1*. Madrid, Anaya.
- Lázaro Carreter, F. (1985): *Estudios de poética*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Lakhdari; Sadi: "Influencia de la psiquiatría en las novelas de Benito Pérez Galdós", Paris- Sorbonne (París-IV).
- Lefebvre, Henri (1991): *The production of Space*. Londres, Blackwell.
- Levin, H. (1963): *El realismo francés*. Barcelona, Laia (1974).
- Lida, Clara (1968): "Galdós y los Episodios Nacionales: una historia del liberalismo español", en *Anales galdosianos*, III.
- Lida, Denah (1967): "Sobre el 'krausismo' de Galdós", en *Anales galdosianos*, II, págs. 1-27.
- Lissorgues, Yvan (ed.) (1988): *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos.
- Litvak, Lily (1991): *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona, Ediciones de Serbal.
- Lloréis, Vicente (1968): "Galdós y la Burguesía". *Anales Galdosianos*, Año III.

- Llovet, J. (ed.) (1996): *Lecciones de literatura universal*. Madrid, Cátedra.
- Longhi, Roberto (1994): *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Madrid, Visor.
- López- Landy, Ricardo (1979): *Espacios narrativos en la novela de Galdós*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación
- López- Morillas, Juan (1968): "Galdós y el krausismo: *La familia de León Roch*, en *Revista de Occidente*, nº 60, págs. 331-357.
- Losada Friend, María (2000): "Contemplaciones del otro yo: El retrato en el espejo". *El retrato literario tempestades y naufragios escritura y reelaboración. Atas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Lotman, J. (1970): *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- Lowe, Jennifer (1982): "Animal Imagery in *Misericordia*". *Anales galdosianos*, 17, págs. 85-88.
- Lozano Yagüe, S. (2000): "Espacialidad y construcción del personaje novelesco: Lázaro de Tormes (un ejemplo)", en *Espacios literarios y artísticos*, Genera Pulido Tirado, Antonio Chicharro Chamorro, (eds). CD. Jaén, Universidad de Jaén.
- Lúkacs, Georg. (1971): *Teoría de la novela*. Barcelona, Edhasa.
- Lúkacs, Georg. (1966): *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Luna Sellés, Carmen (2000): "El retrato literario y pictórico finisecular: Simbolismo y Expresionismo". *El retrato literario tempestades y naufragios escritura y reelaboración. Atas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Universidad de Huelva, Huelva.
- Lyunch, Kevin (1972): *The image of the City*. Cambridge, MA, M.I.T. Press.
- Maderuelo, J. (1996): *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote, Fundación César Manrique.
- Maderuelo, J. (1997): "Del arte del paisaje al paisaje como arte", en *Revista de Occidente*, nº 187, Madrid.
- Marcotte, E. (1974): "The Space of the Novel", *Partisan Review* 41, págs. 263-271.
- Malaret, Nicole: "El bestiario de Miau". *Anales galdosianos*, XXIII, 1988, págs. 47-55.
- Mañas Martínez, María del Mar (1998): "Paloma Díaz-Mas. Tras las huellas de Petrocio Carpaletti". *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, nº 16, págs. 125-134.
- Marañón, Gregorio (1920): "Galdós íntimo" en *La lectura*, XX, págs. 71-73.
- Marías, Fernando (1993): *Gianlorenzo Bernini*. Madrid, Historia 16. El arte y sus creadores,
- Martín González, Juan José (1984): *Las claves de la escultura*. Madrid, Editorial Ariel.
- Martínez Bonati, F. (1972): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Martínez de Pisón, Eduardo (1998): *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, Caja Madrid.
- Martínez de Pisón, Eduardo (1997): "El paisaje, patrimonio cultural", en *Revista de Occidente*, nº 194-195, Madrid.
- Martínez de Pisón (2009): *Miradas sobre el paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Martínez Carazo, Cristina (2006): *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica. La Regenta de Leopoldo Alas "Clarín"*, Gijón. Llibros del Pexe.
- Martín Morán, José Manuel (2007): "Espacio cultural y paisaje de la memoria en la Aldea Perdida de Palacio Valdés. *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Martínez Torrón, Diego (1982): "El naturalismo en *La Regenta*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 380, págs. 257-297.
- Maupassant, Guy de (1970) : *Bel Ami*. Barcelona, Círculo de lectores, 1885.
- Maurand, George (1984): "Le personnage: Du nommé a linnommé », *Le personnage en question. Actes du IV e Colloque du S.E.L.*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, págs. 75-84.

- Mayoral, M (coord.) (1990): *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra/ Ministerio de Cultura.
- Medina Arjona, E (2000): "Consideraciones sobre las funciones narrativas del retrato pictórico en la novela realista". *El retrato literario tempestades y naufragios escritura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Universidad de Huelva, Huelva.
- Mecke, Mochen (2007): "Del 'paisaje del alma' al 'alma del paisaje': paisajismo en el discurso literario del 98". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1942): "La historia considerada como obra artística", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras completas, tomo VII*, Santander, Aldus, págs. 3-30.
- Menéndez Pidal, G. (1988-1989): *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, 2 Vols. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Menéndez Pidal, R. (1957): "Caracteres primordiales de la literatura española", en *España y su historia*, vol. II, Madrid, págs. 611-667.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1975): *Escenas matritenses*. Madrid, Austral.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1990): *El antiguo Madrid, 1861*. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid.
- Mestre Fioll, Bartolomé (1977): *El cuadro en el cuadro*. Palma de Mallorca, Diputación provincial de Baleares.
- Meyer, Hermann (1997): *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- Millar, S. (1983): *El mundo de Galdós*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- Miralles, Enrique (1979): *La novela española de la restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona, Puvill-Editor.
- Miralles, Enrique (1979): *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona, Biblioteca universitaria Puvill.
- Moncy Gullón, Agnes (1965): "Enigmas de Galdós". *Ínsula*, 20, 222, págs. 1 y 12
- Moncy Gullón, Agnes (1971): "More on Miao", *Anales Galdosianos*, VI, págs.50-51.
- Montaner, Carlos Alberto (1969): "*Galdós humorista*" y otros ensayos". Madrid, Ed. Partenón.
- Montero-Paulson, Daria (1988): *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*. Madrid, Pliegos.
- Montero-Paulson, Daria (1993): "El grupo de la mujer "natural" en la obra de Pérez Galdós". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 521.
- Montesinos, José F. (1968-1973): *Galdós*, 3 Vols. Madrid, Castalia.
- Montesinos, José F. (1960): *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia.
- Mora García, J.L (1981): *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Mortara Garavelli, B. (1988): *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.
- Muñoz Molina, A. (1986): *Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (1992): *Los misterios de Madrid*. Barcelona, Seix Barral.
- Muir, E. (1928): *La estructura de la novela*. México, D. F. UAM.
- Naupert, Cristina (2000): "El retrato de la adúltera en la novela decimonómica". *El retrato literario tempestades y naufragios escritura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Navarrete, Rosina (1972): "Análisis algebraico de un retrato". *Explicación de Textos literarios I*, págs. 125-128.
- Nielfa Cristóbal, Gloria (1998): "El comercio madrileño entre "La fontana de oro" y "Madrid-París" en *Madrid en Galdós*. Madrid, Comunidad de Madrid, conserjería de cultura.

- Nielfa Cristóbal, Gloria: "El debate en torno a la función del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), Las Palmas, Cabildo Insular, 1993, págs. 257-277.
- Minmetz, Michael (1968): *Humor in Galdós. A study of Novelas Contemporáneas*, New Haven-Londres, Yale University Press.
- Nochlin, Linda (1991): *El realismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Oleza, Joan (1972): *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Oleza, Joan (1976): *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia, Ed. Bello.
- Oleza, Joan (1995): "El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela den los años 70". En *Actas del V congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992). Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 257-277.
- Ortega, Soledad (19649: *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente.
- Ortiz Armengol, Pedro (1978): *Relojes y tiempo en "Fortunata y Jacinta": cronología de una novela de Galdós*. Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria.
- Panofsky, Erwin (1985): *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- Pattison, Walter (1975): *Benito Pérez Galdós*. Boston, Twayne.
- Paradissis, A. G (1971): "La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós", *Thesaurus*, XXVI, págs. 133-142.
- Paraíso, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra.
- Paraíso, Isabel (1995): *Literatura y Psicología*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Pardo Bazán, Emilia (1987): *Insolación* (Introducción Marina Mayoral). Austral, Madrid, 1987.
- Parker, Alexander (1969): "Villaamil Tragic Victim or Comic Failure?". *Anales Galdosianos*, IV, págs. 13-23.
- Pattison, Walter (1954): *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pattison, Walter (1969): *El naturalismo español*. Madrid, Gredos.
- Pattison, Walter (1973): "Two women in the life of Galdós", en *Anales galdosianos*, VIII, 23-31.
- Penuel, Arnold (1972): *Charity in novels of Galdós*, University of Georgia Press.
- Peña- Ardid, Carmen (1996): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- Percival, Anthony (1984): "Tendencias de la crítica sobre Galdós: 1870-1920". *Anales Galdosianos*, XIX, págs. 61-67.
- Percival, Anthony (1985): *Galdós and His Critics*. University of Toronto.
- Pereiro, Peregrina (2002): *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la postmodernidad*. Madrid, Editorial pliegos.
- Pérez Sánchez, Alonso E. (1992) *Pintura barroca en España: (1600-1750)*. Madrid, Cátedra.
- Pérez Vidal, José (1956): *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Las Palmas.
- Pérez Vidal, José (1952): *Galdós, crítico musical*. Madrid, Biblioteca atlántica.
- Pike, Burton (1981): *The Image of the City in Modern Literatura*. Princeton, Princeton University Press.
- Pingaud, Bernard (1967): "La Technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 14.
- Powell, A. (1981): *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus.
- Praz, Mario (2007): *Mnemosyne*. Madrid, Taurus.
- Prieto, Antonio (1993): "Apariencia y realidad en *Hamlet* y *Las Meninas*". *Aula*, nº 5, págs. 153-173.
- Pulido Tirado, Genara (2000): "El retrato literario y Federico García Lorca". *El retrato literario tempestades y naufragios escritura y reelaboración. Actas del XII simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Reyes. G. (1984): *Polifonía Textual. La citación en el relato*. Madrid, Gredos.

- Ribbans, Geoffrery (1968): "Ricardo Gullón and the Novels of Galdós". *Anales Galdosianos*, 3, págs. 163-168.
- Ribbans, Geoffrery (1977): "La figura de Villaamil en *Miau*", *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 397-413.
- Ribbans, Geoffrery (1977) : *Pérez Galdós. « Fortunata y Jacinta »*, Tamesis Books, London.
- Robbe- Grillet, Alain (1967): *Pour un Nouveau Roman*. New York, Georges Borchardt.
- Robbe-Grillet, Alain (1987): *El mirón*. Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas.
- Rodríguez, Alfred (1978): "Hacia una interpretación de *Miau*", *Estudios sobre la novela de Galdós*. Madrid, J. Porrúa Turanzas, págs. 47-70.
- Rodríguez, Alfred (1990): "La creatividad de Galdós al comenzar las Novelas contemporáneas. Génesis paródico de *La desheredada*". VV.AA. *Actas del tercer Congreso Internacional d Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 171-178.
- Rodríguez Marín (1991): *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*. Anaya, Madrid.
- Rodríguez Marín, R. (1982): *La novela en el siglo XIX*. Madrid, Ed. Playor.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Envida.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (1995): *Teoría de la literatura eslava*. Madrid, Síntesis.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2004): "La novela histórica culturalista", *Siglo XXI, Literatura y cultura española*, nº 2, págs. 219-238.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2009): "Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual", en *Ínsula*, nº 2 754, págs. 18-22.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2009): "Referentes artísticos y literarios en la novela española actual" en *Musas hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2010): "Crónica urbana e identidad geográfica en la narrativa de Miguel Delibes y Francisco Umbral".
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2010): "De la novela al microrrelato". El lugar de la memoria literaria en la convergencia genérica", en Celma Valero, Pilar (ed): *Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Rodríguez Puértolas, Soledad (1988): "Fortunata y Jacinta", en *Madrid en Galdós*. Madrid, Conserjería de Cultura.
- Rojas, M. (1980-81): "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio*, V-VI, 15-16.
- Román Gutiérrez, I. (1988): *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, 2 Vols. Sevilla, Ed. Alfar.
- Román Román, Isabel (1988): "Hacia una interpretación de *Miau* de Benito Pérez Galdós". *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, Cáceres, págs. 335-348.
- Román Román, Isabel (1993): *La creatividad en el estilo de Galdós*. Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Romanos, Mesonero (1983): *Escenas matritenses*. Barcelona, Ediciones Curiosa.
- Romero Tobar, Leonardo (1998): "El movimiento espiritualista y la novela finisecular". *El siglo XIX. Historia de la literatura española*. Dir. Víctor García de la Concha. Madrid, Espasa Calpe, págs. 776-794.
- Rovira, J. C & Navarro, J. R. (eds.) (1994): *Literatura y espacio urbano. I Coloquio Internacional*. Alicante, Fundación Cultural CAM.
- Ruano de la Haza, José María (1984): "The role of Luisito en *Miau*", *Anales Galdosianos IV*, 1969, págs. 33-57.
- Rubio Crémades, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid, Editorial Castalia.

- Ruiz, Mario (1931): "El idealismo platónico en *Marianela*". *Hispania*, 14, págs. 347-350.
- Ruiz Ramón, Francisco (1964): *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1968): "El estilo y la técnica de Galdós", en *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, págs. 21-45.
- Sánchez, Elizabeth (1988): "La dinámica del espacio en *La Regenta* de Clarín". *La Regenta de Leopoldo Alas* (ed. de Frank Durand). Madrid, Taurus.
- Sánchez Roberto (1974): *El teatro en la novela de Galdós y Clarín*. *Ínsula*, Madrid.
- Scaroti, Stephen (1927): *La idea religiosa en la obra de Benito Pérez Galdós*, Toulouse-París.
- Schraibman, Joseph (1960): *Dreams in the Novels of Pérez Galdós*. Nueva York, Hispanic Institute.
- Segre, Cesare (1975): "Space and Time Time of the Text", *20th Century Studies*.
- Senabre, Ricardo (2005): *Metáfora y novela*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Sinnigen, Jack (1988): "Las grandes novelas II (1888-1897)", en *Madrid en Galdós*. Madrid, Conserjería de Cultura.
- Sobejano Gonzalo (1969): "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós". *Anales Galdosianos*, Año IV.
- Sobejano, Gonzalo (1985): *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid, Castalia.
- Sobejano, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea (1940-1995)*. Madrid, Mare Nostrum.
- Soto B., Alberto José (1969): *Hacia un concepto de persona. Estudio sobre la metafísica de la integralidad*, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", Costa Rica, Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.
- Shoemaker, William H. (1970): *Estudios sobre Galdós*. Madrid, Castalia.
- Shoemaker, William H. (1973): "¿Cómo era Galdós?", en *Anales galdosianos*, VIII, págs. 5-21.
- Shoemaker, William H. (1976): "A note on Galdós religion in Gloira", en *Anales galdosianos*, XI, págs. 109-118.
- Shoemaker, William H. (1979): *La crítica literaria de Galdós*. Madrid, Ínsula.
- Shoemaker, William H. (1980): "Miau". *The Novelistic Art of Galdós*. Valencia, Albatros, págs. 290 y ss.
- Sibald, K. M y Ricardo de la Fuente, eds. (2000): *Ciudades nuevas/ ciudades muertas. Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánico*. Valladolid, Universitas Castelae.
- Sopeña Ibáñez, Federico (1970): *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid, Editorial Gredos.
- Souriau, Etienne (1972): *La correspondencia de las artes*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Spang, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis.
- Stefan Schreckenber (2007): "Lugares de la memoria, espacios de la imaginación y discursos de la identidad: el Siglo de Oro en la novela contemporánea". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Spencer, Sharon (1971): *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York, New York University Press.
- Tacca, Oscar (1985): "El personaje". *Las voces de la novela*, Madrid. Gredos
- Taléis, Jenaro (1983): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.
- Tovar Martín, Virginia (1998): "La vida religiosa. Las iglesias de Madrid" en *Madrid en Galdós*. , Madrid, Comunidad de Madrid, Conserjería de Cultura.
- Turner, Harriet (1992): *Galdós y Fortunata y Jacinta*, Cambridge, Cambridge U P.
- Turner, H. S. (1992): *Benito Pérez Galdós. Fortunata and Jacinta*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Unamuno, Miguel de (1944): *Paisajes del alma*. Madrid. *Revista de Occidente*.

- Unamuno, Miguel de (1996a): "Paisajes", en *Obras Completas*. Tomo I. Madrid, Escelicer, págs. 52-82.
- Urey, Gil (1982): *Galdós and the irony of language*, Cambridge University Press.
- UTT, Roger L. (1974): "El pájaro voló: Observaciones sobre un leitmotiv en *Fortunata y Jacinta*, *Anales Galdosianos*, vol. 9, págs. 37-50.
- Valera, Juan (1985): *Juanita la larga* (ed. de Enrique Rubio). Madrid, Castalia, 1895.
- Valera, Juan (1988): *Pepita Jiménez* (ed. de Andrés Amorós). Madrid, Austral, 1874.
- Vallejo-Nágera (dtor.)(1998): *Guía práctica de psicología*. Madrid, Ediciones temas de hoy.
- Valles Calatrava, José R (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Vézinet, F. "Benito Pérez Galdós", *Les maîtres du roman espagnol contemporain*. París, Hachette, págs. 43-128.
- Vicente Herrero, Jesús María (2007): "La ruptura del espacio en *Halma* y *Nazarín* de Benito Pérez Galdós". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- Villanueva, Darío (1990): "La recuperación del personaje", Marina Mayoral (coordinador), *El personaje novelesco*. Madrid, Cátedra, págs. 19-34.
- Villanueva, Darío (1992): *Teorías del Realismo literario*. Madrid, Instituto de España. Espasa Calpe.
- Villanueva Darío (2007) "El realismo intencional". De Pereda a Cunqueiro. *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Villanueva, Darío (2007): "El realismo intencional: de Pereda a Cunqueiro". *Espacios y discursos en la novela española, del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Walton, L. (1921): *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the nineteenth Century*, Londres y Toronto, Dent.
- Wellington, Marie A (1968) "*Marianela*: nueva dimensión". *Hispania* 51, págs. 38-48.
- Weissgerber, J. (1978): *L'espace romanesque*. Lausanne: L'âge d'homme.
- Weisstein, Ulrich (1982): "Literature and the Visual Arts". *Interrations of Literature*. Baricello and Gribaldi. Ed. New York: MLA, págs. 251-277.
- Wolfe, Tom (1975): *The Painted Word*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Wolfgang Matzat (2007): "La ciudad de provincias en la novela española del realismo a la actualidad: continuidad y transformación". *Espacios y discursos literarios en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Whiston, James (1972): "Language and Situation in Part I of *Fortunata y Jacinta*". *Anales Galdosianos*, vol. 7. págs. 79-91.
- Whiston, James (1979): "The Materialism of Life: Religion in *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, vol. 14, págs. 65-81.
- Yáñez, María- Paz (1994): "El dilema discursivo en *Marianela*". *Anales Galdosianos*. XXIX-XXX.
- Ynduráin, F. (1970): *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Cuadernos Taurus.
- Zambrano, M. (1989): *La España de Galdós*. Madrid, Endymión.
- Zeraffa, Michel (1969): *Personne et personaje*. París, Klincksieck.
- Zola, Emile (1972): *El naturalismo*. Barcelona, Península.
- Zoran, Gabriel (1984): "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5.
- Zubiaurre, María Teresa (2000): *El espacio en la novela realista*. México, Fondo de cultura económica.
- Zuleta, Emilia de (1974): *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos.
- Zumthor, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Cátedra.