

IRONÍA, PICARESCA Y PARODIA EN *LA DE BRINGAS*

Aunque Galdós deja en una discreta penumbra la figura del narrador ficticio de las zozobras y licencias de Rosalía Pipaón de la Barca, la de Bringas, no es difícil entrever los rasgos más notorios de su personalidad. Se trata de un propietario acomodado, con tierras en Riofrío, a quien el propio Manuel de Pez, el influyente burócrata, debe favores de cierta importancia¹. Mantiene excelentes relaciones con los medios monárquicos y con los revolucionarios: durante los meses que preceden al estallido de la Gloriosa, frecuenta la tertulia de la condesa de Santa Bárbara, camarrera mayor de Isabel II; tras el destierro de la Reina, es nombrado por la Junta revolucionaria custodio del Palacio Real y administrador de los bienes que pertenecieron a la Corona². Todo parece indicar que nos encontramos ante un ejemplar de esa raza “pisciforme”³, avezada a nadar entre dos aguas y a medrar bajo cualquier régimen político, raza de la que Manuel de Pez constituye la quintaesencia. Es más, en cierto sentido podríamos considerar al narrador como una simple emanación o desdoblamiento del mismo Pez, es decir, de su arquetipo racial. Como éste, obtendrá los favores de Rosalía sin ofrecerle a cambio de ellos remuneración alguna, “pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en el caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica”⁴.

Pero, si es evidente que el retrato moral de este personaje viene a coincidir, punto por punto, con el de su buen amigo Pez, hay algo que hace posible establecer entre ambos una nítida dis-

¹ BENITO PÉREZ GALDÓS, *La de Bringas*, eds. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Cátedra, Madrid, 1985 (en adelante, *LdB*), cap. 6, p. 75.

² *Ibid.*, cap. 50, p. 302.

³ *Ibid.*, cap. 50, p. 304.

⁴ *Ibid.*, cap. 50, p. 305.

tinción: Pez es un actor destacado en el “drama manso”⁵ de la de Bringas; nuestro narrador, por el contrario, no abandona la posición de espectador pasivo (aunque privilegiado) hasta el último acto de dicho drama, momento en que se decide a intervenir brevemente en el mismo. Es precisamente su exterioridad, la distancia que mantiene respecto a los acontecimientos de la narración (distancia que muy bien podría calificarse de brechtiana), lo que le permite dar razón de tales acontecimientos en términos irónicos. Ahora bien, si la transformación de la vida en espectáculo ha sido siempre uno de los recursos básicos de la ironía, la forma extrema que adopta dicho recurso en *La de Bringas* implica además una miniaturización grotesca del sector social estudiado en esta novela: la burguesía burocrática de la época isabelina. Lejos de contentarse con la mera teatralización de vidas ajenas, el narrador, fiel al programa propuesto por Galdós en lo que Gilman considera el primer manifiesto del novelista⁶ —una breve crónica madrileña de 1866 titulada *Desde la veleta*— convierte el alejamiento irónico en *distancia vertical*, transformando a los personajes de su narración en títeres o muñecos⁷, e instalándose, gracias a esta argucia, en un plano muy superior al de aquéllos. En otras palabras, el narrador se sitúa en el punto de vista de un pequeño dios que mueve a su antojo a los demás personajes, degradados éstos desde el nivel de lo orgánico a una forma de existencia puramente mecánica, y sometidos, en consecuencia, a ese grado supremo de la visión irónica que intuyera Heinrich von Kleist en su ensayo acerca del teatro de marionetas. No obstante, es necesario advertir que nunca aparece el narrador como agente de esta operación reductora. Ésta se produce a través del *diálogo indirecto libre* de los otros personajes (es decir, de la conciencia viva e inmediata de éstos, representada en su propio estilo, en el discurso del narrador⁸). En efecto, la degradación alcanza su punto culminante en la alucinación febril de Isabelita Bringas, la noche de Jueves Santo:

⁵ *Id.*

⁶ STEPHEN GILMAN, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 51-52.

⁷ O, más exactamente, títeres mecánicos. De origen italiano, fueron introducidos en España en el siglo XVI, y gozaron de un amplio favor popular a lo largo de las centurias siguientes. Cf. J. VAREY, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 240-242.

⁸ Cf. GILMAN, *op. cit.*, pp. 103-104.

Delirando más, veía la ciudad resplandeciente y esmaltada de mil colorines. Seguramente, era una ciudad de muñecas: ¡pero qué muñecas! . . . Por diversos lados salían blancas pelucas, y ninguna puerta se abría en los huecos del piso segundo sin dar paso a una bonita figura de cera, estopa o porcelana; y todas corrían . . . gritando: “Ya es la hora”. En las escaleras se cruzaban galones que subían con galones que bajaban . . . Todos los muñecos tenían prisa⁹.

Los estados de sonambulismo y más aún los plenamente oníricos, como bien sabían los románticos como Kleist y no se han cansado de repetir los maestros del psicoanálisis, son singularmente propicios a estas visiones degradadas o mecánicas de los actos humanos, pues, en definitiva, el sueño es una suerte de representación, y el títere es siempre “más perfecto que el actor humano por cuanto está privado de toda consciencia, entregado únicamente a las leyes de la materia”¹⁰. El procedimiento empleado en la descripción del delirio de Isabelita no se aparta gran trecho del que utilizaron, con fines semejantes, otros autores europeos del pasado siglo, como E. T. A. Hoffmann y Lewis Carroll (resultan sorprendentes, dicho sea de paso, algunas semejanzas entre la pesadilla de la niña de los Bringas y el sueño de la heroína de *Alicia en el país de las maravillas*. Pero tampoco es muy disímil la recapitulación que, en plena vigilia, hace Rosalía de su vida junto a Francisco Bringas:

Ella, sometida a hombre tan vulgar, había llegado a aprender su frío papel y lo representaba como una máquina sin darse cuenta de lo que hacía. Aquel muñeco hízola madre de cuatro hijos, uno de los cuales había muerto en la lactancia. Ella les quería entrañablemente, y gracias a esto, iba creciendo el vivo aprecio que el muñeco había llegado a inspirarle . . .¹¹

En otra ocasión, la misma Rosalía nos ofrece una significativa semblanza de Gustavo Sudre, el segundo hijo de los marqueses de Tellería:

Gustavo ya es otra cosa. ¡Qué formalito y qué bien educado! Allí andaba discutiendo con los hombres y echando mucha palabra retumbante . . . se me figura un muñeco de Scropp con su fraquito

⁹ *LdB*, cap. 8, p. 89.

¹⁰ Cf. ALBERT BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1954, p. 390.

¹¹ *LdB*, cap. 29, p. 196.

sietemesino, y cuando habla, lo mismo que cuando anda, parece que le han dado cuerda con una llave...¹²

Añádase a todo ello la anómala inclinación de algunos personajes a jugar con muñecas: María Sudre, hermana de Gustavo y futura esposa de León Roch, sigue entregándose a ese pasatiempo hasta bien entrada en la adolescencia¹³. Francisco Bringas y su hija juegan a menudo con las muñecas de ésta, “vistiéndolas y desnudándolas, recibiendo y pagando visitas”¹⁴, remedando acaso las recepciones y audiencias de los reyes, sus homónimos. Títeres que mueven a otros títeres; teatro dentro del teatro; puesta en abismo del efecto irónico, en la tradición cervantina del *Retablo de las maravillas* o del episodio quijotesco de Maese Pedro. Y, como remate y colofón de dicho efecto, he aquí que el narrador aparece súbitamente al final de la novela, como un manipulador de marionetas que se mostrase al público una vez concluida la función, para saludar y recibir los merecidos aplausos.

¿Qué obra representan estos títeres? Ricardo Gullón¹⁵, Diane F. Urey¹⁶ y, más recientemente, Stephen Gilman, han sugerido que el drama manso de Rosalía podría verse como un trasunto de la crisis, ruina y caída de la monarquía isabelina.

Se podría sostener sin riesgo de exageración —afirma Gilman— que la prostitución hipócrita —“casada”— de Rosalía representa “la farsa y licencia de la reina castiza”; es decir, el viejo régimen, en comparación con Isidora [protagonista de *La desheredada*] cuyos “amantes” son los sucesivos gobiernos que se siguieron tras la marcha de Isabel II¹⁷.

Volveremos más adelante sobre esta hipótesis que, en nuestra opinión, puede desarrollarse y probarse satisfactoriamente. Baste por el momento recordar que la Historia, como suma caótica y confusa de sucesos particulares, sólo puede convertirse en materia novelable acogiéndose a unos moldes narrativos preexistentes y, al menos hasta cierto punto, ejemplarizantes. La historia

¹² *Ibid.*, cap. 14, p. 116.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, cap. 40, p. 255.

¹⁵ RICARDO GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970, pp. 122-124.

¹⁶ DIANE F. UREY, *Galdós and the irony of language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 39-40.

¹⁷ GILMAN, *op. cit.*, pp. 141-142, n. 14.

de la “prostitución hipócrita” de la de Bringas se nos presenta así como lugar de encuentro de un fragmento del universo referencial o extraliterario (de un determinado ciclo de la historia contemporánea de España) y de un genotexto, de un modelo narrativo procedente de los orígenes mismos del género novelesco.

Pues la lectura de *La de Bringas* ¿no suscita acaso en nosotros la sensación de hallarnos ante una historia demasiado familiar, ante algo ya conocido? Reparemos, por ejemplo, en el ritual que rodea la entrega a Rosalía por su esposo, durante la ceguera temporal de éste, de la asignación necesaria para subvenir a las necesidades domésticas. Francisco Bringas

palpaba los muebles para no tropezar y abría la gaveta para sacar el cajoncito donde estaba el dinero. Había adquirido ya su tacto, en tan corto periodo educativo, la finura que poseen en el suyo los privados de la vista, y conocía las monedas sólo con sopesarlas y sobarlas un poco. Con la arqueta sobre las rodillas, iba sacando y contando hasta poner la regateada cantidad en las manos de su mujer. [Cuando la operación concluía] ponía todo en su sitio con respetuosa pausa, guardaba el arca, y echando la llave, depositaba ésta en el bolsillo izquierdo de su chaleco¹⁸.

¿No nos recuerda este modo de proceder el de otro ciego que

Traía el pan y todas las otras cosas en un fardel de lienzo que por la boca se cerraba con una argolla de hierro y su candado y su llave; y al meter de todas las cosas y sacallas era con gran vigilancia y tanto por contadero, que no bastara hombre en todo el mundo hacerle menos una migaja¹⁹?

¿O, tal vez, el de cierto clérigo que

tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con una agujeta del paletoque, y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado, y tornada a cerrar el arca²⁰?

Así como Lázaro de Tormes “finaba de hambre” de bodigos²¹, Rosalía desea con mortal angustia los billetes de banco que atesora la arqueta de Bringas. Y si el pícaro sangra el fardel y ra-

¹⁸ *LdB*, cap. 22, pp. 158-159.

¹⁹ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Cátedra, Madrid, 1983 (en adelante, *LdT*), I, pp. 112-113.

²⁰ *Ibid.*, II, p. 132.

²¹ *Ibid.*, p. 133.

tonea el arcaz de sus avarientos amos, la Pipaón sustrae arteralmente del cajoncillo de su marido el dinero que precisa y lo sustituye por papeles convenientemente recortados, destinados, como la tortilla de cera con que Lázaros oculta la fuentecilla abierta en el jarro, a engañar el adiestrado tacto del ciego. Como el primer amo del Lazarillo, Bringas es desconfiado y sagaz, aun en su situación de semiceguera:

... y por cierto que si no me engaña esta pícara retina enferma, tienes puesta una bata de seda... La que te dio Agustín, ¿no la habías deshecho para cortar un vestido a la niña? *Ainda mais*, la que llevas ahora es de un color así como grosella...²²

lo que obliga a Rosalía a improvisar precipitadas explicaciones o, como en el caso citado, a cambiar apresuradamente su lujosa bata por una vieja prenda de lana. Rosalía aprende, como Lázaros, a “avivar el ojo y avisar”²³. En alguna ocasión, los papeles se invierten porque, como ha observado J. E. Varey, la ceguera de Bringas es también una ceguera metafórica, moral²⁴; una “ceguera” semejante a la de Lázaros cuando se niega a “ver” el escandaloso comportamiento de su mujer. La promesa que hace Gollín a Bringas —“Usted verá, usted verá lo que nunca ha visto”²⁵— cobra entonces una dimensión irónica asimilable a la del pronóstico del ciego a Lázaros: “Yo te digo... que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú”²⁶. Ambas afirmaciones anuncian la futura situación de público deshonor del “buen Thiers” y del pícaro como maridos engañados y consentidores: Bringas, con su vista ya sana pero cesante, viviendo a costa de las ganancias equívocas de Rosalía; Lázaros, desempeñando el mejor oficio de su desdichada vida: pregonero de los vinos del arcipreste de San Salvador, a quien su mujer sirve como barragana.

Al reconocer la filiación picaresca de *La de Bringas*, su descendencia directa de *La vida de Lazarillo de Tormes*²⁷, podemos cons-

²² *LdB*, cap. 22, p. 160.

²³ *LdT*, I, p. 110.

²⁴ J. E. VAREY, “Francisco Bringas: nuestro buen Thiers”, *AG*, 1 (1966), p. 64.

²⁵ *LdB*, cap. 30, p. 202.

²⁶ *LdT*, I, p. 127.

²⁷ Sobre el modelo “lazarillesco” en otras novelas de Galdós, véase GILMAN, *op. cit.*, p. 97, n. 10.

tatar que, como en esta última, la intención del narrador ficticio de aquélla ha sido relatar “el caso” muy por extenso. ¿Qué caso? El de la caída moral de Rosalía, que ha adquirido, como el de la mancebía de la esposa de Lázaro, una cierta resonancia:

Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades. Es punto incontrovertible que para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas descritas en este libro²⁸.

Si Lázaro, al recibir la calabazada del ciego contra el toro de piedra en el puente del Tormes, despertó “de la simpleza, en que como niño, dormido estaba”²⁹, Rosalía abrirá los ojos a la realidad sólo después de su decepcionante adulterio con Pez. Entonces decidirá, como Lázaro, *arrimarse a los buenos*³⁰:

Hacía propósito de no volver a pescar alimañas de tan poca sustancia, y se figuraba estar tendiendo sus redes en mares anchos y batidos, por cuyas aguas cruzaban gallardos tiburones, pomposos ballenatos y peces de verdadero fuste [...]. Esquivando el trato de Peces, Tellerías y gente de poco más o menos, buscaría más sólidos y eficaces apoyos en los Fúcares, los Trujillo, los Cimarra y otras familias de la aristocracia positiva³¹.

Quizá la habitual suspicacia de Bringas sea sólo una consecuencia casi patológica de su irritante mezquinidad, pero lo cierto es que le ayuda a conocer con bastante exactitud cuánto vacío y miseria se esconde detrás del despilfarro y ostentación de los Tellería y de los aires de gran señora de Cándida García Grande.

—¡Pobre mujer! —dice de Milagros, la de Tellería—. De veras te digo que vale más comer en paz un pedazo de pan con cebolla, que vivir como esa gente, entre grandezas revestidas de agonía... ¡Y esta noche, gran jaleo! ... Te juro que les tengo lástima³².

Lázaro compadece, en términos muy semejantes a estos, a los hidalgos tronados que, como su amo el escudero, viven en la ino-

²⁸ *LdB*, cap. 50, pp. 304-305.

²⁹ *LdT*, I, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, VII, p. 202.

³¹ *LdB*, cap. 48, pp. 295-296.

³² *Ibid.*, cap. 21, p. 155.

pia más absoluta y tratan de aparentar una holgura económica que están lejos de poseer:

Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir. Al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros, por lo que he dicho. Sólo tenía dél un poco de descontento: que quisiera yo que no tuviera tanta presunción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad³³.

Desde luego, no son las mismas las características de los tipos sociales encarnados por el escudero y por la de Tellería. El primero cifra su honra en la posesión de algunas tierras (hallándose, en este aspecto, más cercano a la figura de la García Grande que a la de Milagros) y en el rechazo del trabajo manual; Milagros pertenece a la burguesía ennoblecida o aristocracia aburguesada, lo mismo da, de la España moderada, que hace del “consumo ostentoso” (creo que es pertinente recurrir aquí a la conocida expresión de Veblen), favorecido, claro está, por el nuevo sistema de adquisición de bienes a crédito³⁴, el principal signo de superioridad social. Lo que en el hidalgo del *Lazarillo* y en Cándida García Grande es solamente fantasía, en el caso de Milagros se traduce en bienes de lujo: telas, vestidos, cenas servidas por los mejores restaurantes de Madrid. Y el lujo, como bien sabe Bringas, está en razón inversa del dinero con qué pagarlo³⁵. Por el contrario, Rosalía confiará vanamente en la solvencia de su amiga; es decir, se dejará engañar, como le sucedió a Lázaro en su encuentro con el escudero, por la apariencia y las vagas promesas de Milagros, e incluso llegará a conceder cierto crédito —en el doble sentido de esta palabra— a la de García Grande, a pesar de la advertencia de su marido: “Si te fías de Cándida y le encargas la compra, pronto nos dejará por puertas. Ya sabes que esa señora derrochó dos fortunas en comistrajos”³⁶.

Sólo a costa de una total subversión de la moral dominante alcanzarán Lázaro y Rosalía “la cumbre de toda buena fortu-

³³ *LdT*, III, p. 166.

³⁴ J. E. VAREY, *op. cit.*, pp. 67-68; véase también, sobre este particular, la introducción de ALDA BLANCO y de CARLOS BLANCO AGUINAGA a su edición de *La de Bringas*.

³⁵ *LdB*, cap. 26, p. 179.

³⁶ *Ibid.*, cap. 22, p. 157.

na’’³⁷. Aquél, transgrediendo las normas de una moral castiza, de *cristianos viejos*, basada en un estrecho concepto de la honra y en la obligación de vengar públicamente los agravios; Rosalía, las de la “moral moderada”, patriarcalista y sustentadora de una visión pacata de las relaciones entre los sexos (moral admirablemente descrita por José Luis L. Aranguren en una obra imprescindible para los estudiosos del siglo XIX español³⁸). Ricardo Gullón ha señalado la presencia en *La de Bringas* de algún elemento carnavalesco³⁹. Creo que se puede hacer extensiva esta observación puntual a la novela en su conjunto, porque, en efecto, el Carnaval supone un trastocamiento festivo de la moral establecida, una inversión del sistema de valores vigente. A menudo, además, la rebelión contra el rigor de la moral cotidiana viene acompañada, como en el presente caso, por la revuelta contra el orden político. Me interesa abordar un aspecto de *La de Bringas* relacionado con esta doble función subversiva del Carnaval: la parodia jocosa y degradante de los símbolos del poder religioso y político.

Ya es tópico afirmar que las “novelas contemporáneas” de Galdós representan el abandono de las tesis y símbolos demasiado obvios de sus obras de la década anterior (1871-1880)⁴⁰. Si tal afirmación es acertada para la mayoría de las “contemporáneas”, no lo es para *La de Bringas*, donde varios personajes secundarios de *Tormento* son promovidos a la categoría de símbolos nacionales. De modo explícito, Manuel de Pez:

Soy la expresión de esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de los sucesos y en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila; que no anda, que nada espera y vive de la ilusión del presente mirando al cielo, con una vara florecida en la mano; que se somete a todo el que la quiere mandar, venga de donde viniera, y profesa el socialismo manso; que no entiende de ideas, ni de acción, ni de nada que no sea soñar y digerir⁴¹.

Implícitamente, Rosalía, en quien Galdós vuelve a plasmar el estereotipo caricaturesco de España como una matrona rolliza⁴²

³⁷ *LdT*, VII, p. 205.

³⁸ JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, 4ª ed., Edicusa, Madrid, 1970.

³⁹ GULLÓN, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰ Véase, por ejemplo, ALDA BLANCO y CARLOS BLANCO AGUINAGA, introducción a *La de Bringas*, p. 12.

⁴¹ *LdB*, cap. 12, p. 107.

⁴² Cf. GILMAN, *op. cit.*, p. 49.

(Rosalía es descrita como una “ninfa de Rubens, carnosa y redonda”⁴³). Valiéndose de estos y de otros símbolos, Galdós intenta ofrecer una interpretación del reciente ciclo político de la historia española: caída de Isabel II, fracaso de “la de los tristes destinos” y, finalmente, una Restauración asentada en el “pasteleo”, en la armonización de los opuestos. Imposible armonismo que se trasluce ya en aquella declaración del príncipe Alfonso contenida en el manifiesto de Sandhurst (redactado por Cánovas del Castillo): “Sea lo que quiera mi suerte, no dejaré de ser buen español, ni como todos mis antepasados buen católico, ni como hombre del siglo verdaderamente liberal”. Armonismo que no tardará en resolverse en la reconstrucción de una hegemonía oligárquica: la de la “aristocracia positiva” o “aristocracia del dinero” a que se acercará Rosalía (convirtiéndose así en símbolo de la nueva burguesía “deferencial”).

El príncipe se había definido católico como sus antepasados. Pero no hay que perder de vista que, para Galdós, el catolicismo de éstos —y, singularmente, el de Isabel II— era profundamente anticristiano. Así se afirma en una de las contadas ocasiones en que las palabras del narrador ficticio delatan la voz personalísima del autor, cuando aquél se refiere a la ceremonia del Lavatorio de Jueves Santo en el Palacio Real:

Si todos los esfuerzos de la imaginación no bastarían a representarnos a Cristo de frac, tampoco hay razonamiento que nos pueda convencer de que esta comedia palaciega tiene nada que ver con el Evangelio⁴⁴.

Los símbolos religiosos son objeto de una inversión sacrílega, si bien lo más sacrílego, a fin de cuentas, sigue siendo el humillante rito del Lavatorio a que la Reina somete a los mendigos.

El simbolismo religioso alcanza su más compleja densidad en la figura de Pez, a quien se comienza llamando “el espiritual San José, de levita y sin vara de azucenas”⁴⁵, aunque, en otra ocasión, como ya hemos visto, se le represente “con una vara florecida en la mano”⁴⁶. De él se dice asimismo:

... revelaba Pez en su cara un reposo semejante, aunque parezca extraño, al de los santos que gozan la bienaventuranza eterna [...].

⁴³ *LdB*, cap. 13, p. 109.

⁴⁴ *Ibid.*, cap. 8, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, cap. 13, p. 109.

⁴⁶ Véase *supra*, n. 41.

Sus ojos eran españoles netos, de una serenidad y dulzura tales, que recordaban los que Murillo supo pintar interpretando a San José. Si Pez no se afeitara el mentón, y en vez de levita llevara túnica y vara, sería la imagen viva del Santo Patriarca, tal como nos le han transmitido los pintores⁴⁷.

Esta imagen, que desde el principio se halla investida de ambigüedad e ironía (pues, en rigor, es tan imposible representarse a Cristo de frac como a San José de levita), va a irse degradando ostensiblemente en el curso de la narración. A la vuelta de Pez de su veraneo en San Sebastián

su parecido con el Santo Patriarca antojósele a Rosalía más vivo que nunca; pero consideró aquella belleza rubia como la más sosa perfección del mundo. No le faltaba más que la vara de azucenas para pasar a figurar en la cartulina de los cromos de a peseta que se venden por las calles⁴⁸.

Para entonces, ya ha revelado este avatar del Casto Varón toda la rijosidad que ocultaba bajo su anodina apariencia.

¿Qué movió a Galdós a cambiar los nombres bajo los que aparece este personaje en novelas anteriores por el de Manuel María José? Gilman, siguiendo la opinión expuesta por Martha Krow-Lucal en su tesis sobre *La desheredada*, sostiene que dicha alteración se debe “a un deseo de despersonalizar la figura”⁴⁹, pero tal explicación resulta convincente sólo a medias. *Manuel* o *Emmanuel* (“Dios con nosotros”) es uno de los nombres de Cristo, de modo que *Manuel María José* equivalente estrictamente a “Jesús, María, José”, una de las jaculatorias más extendidas en el mundo católico, mediante la cual se implora la protección y ayuda de la Sagrada Familia. Téngase en cuenta, además, que el pez es uno de los símbolos paleocristianos de Cristo, y que el narrador se refiere a Pez como “el arreglador de todas las cosas” y le aplica epítetos como “sempiterno”⁵⁰. Rosalía, antes de su decepcionante aventura, ve en él a un “desagraviador”⁵¹ y presume que, si se encontrara en cualquier situación difícil, “acudiría Pez a auxiliarla”⁵². La ansiedad con que espera su retorno del veraneo se

⁴⁷ *LdB*, cap. 12, pp. 106-107.

⁴⁸ *Ibid.*, cap. 43, p. 266.

⁴⁹ GILMAN, *op. cit.*, p. 141, n. 13.

⁵⁰ *LdB*, cap. 6, p. 75.

⁵¹ *Ibid.*, cap. 25, p. 172.

⁵² *Ibid.*, cap. 29, p. 195.

pinta con tonos similares a aquella con que el pueblo cristiano aguarda expectante la segunda venida de Cristo (“Trajérale Dios pronto”⁵³, llega a suplicar Rosalía). No está de más recordar que Clarín inviste de un simbolismo análogo el nombre del seductor de Ana Ozores: en *Mesía* se hace evidente un juego paronomástico con *Mesías* y con *Mejía*, el apellido del rival de don Juan Tenorio en el drama de Zorrilla. Rosalía y Ana son dos mujeres malcasadas, insatisfechas en sus respectivos matrimonios, aunque en distinto grado. La frustración sexual de Ana Ozores es, a todas luces, mayor que la de Rosalía, pero ésta encuentra en la tacañería de Bringas un motivo suficiente de discordia e infelicidad conyugal, “lo cual prueba —según el narrador— que nadie encuentra completa dicha en este mísero mundo, y que es rarísimo hallar dos caracteres en completo acomodo y compenetración dentro de la jaula del matrimonio”⁵⁴. Recordemos que la jaula es una de las metáforas del mundo más socorridas en la literatura decimonónica española, desde el verso final de la octava de Miguel de los Santos Álvarez que Espronceda pone al frente de su *Canto a Teresa* (“¡Cantad en vuestra *jaula*, criaturas!”) hasta el apólogo de Baroja titulado *El amo de la jaula*. El narrador de *La de Bringas* compara a las mujeres infelices en su matrimonio con el género humano que, cautivo en un mundo caído, en un “valle de lágrimas”, confía en la venida de un liberador divino. La esperanza mesiánica se transmuta así, paródicamente, en los inconfesables deseos de Rosalía, y la Redención, en adulterio. Inversión sacrílega que se consuma con la entrega de Rosalía a Pez en la mañana del 8 de septiembre, festividad, como el prestamista Torquemada se encarga de recordarnos⁵⁵, de la Virgen “de Septiembre” o, lo que es lo mismo, de la Virginidad de María. Para colmo, Rosalía acude a la cita con Pez vestida como para una ceremonia religiosa, con velo y con un misal en la mano.

Contrafigura de Pez, Refugio Sánchez Emperador es otro de los soportes de la parodia religiosa. Su nombre se relaciona con uno de los títulos que da la letanía lauretana a la Virgen María, *Refugium peccatorum*. Y, en efecto, a ella acudirá Rosalía, convertida ya en una pecadora desesperada, en demanda de salvación:

¿Y a quién, Virgen del Carmen, volvería sus ojos, a quién? . . . Ni para encomendarse a todos los Santos y a todas las Vírgenes tenía

⁵³ *Ibid.*, cap. 42, p. 262.

⁵⁴ *Ibid.*, cap. 16, p. 127.

⁵⁵ *Ibid.*, cap. 42, p. 262.

ya serenidad su espíritu. En él no cabía más que la desesperación... Pero cuando se entregaba a ella, sin defensa, un rayo de esperanza cruzó por la atmósfera tempestuosa de aquel cerebro... Refugio...⁵⁶

Parece que Rosalía haya recordado el nombre de la muchacha en mitad del recitado de la letanía, tras pasar revista a las diferentes advocaciones marianas.

La parodia no opera aquí en un sentido de rebajamiento o degradación. Por el contrario, dignifica y exalta la figura de la joven cortesana, elevándola en cierta medida a símbolo cuasi-religioso del perdón y de la caridad. El carácter de Refugio es definido metonímicamente: su condición de prostituta queda en claro a través de su convivencia con una mujer de edad madura que lleva el nombre —no podía ser otro— de Celestina. El desorden de su vivienda corresponde al desorden de su vida y a su ambivalencia moral: “Mientras esto decía [Rosalía], observó la pieza en que estaba. Nunca había visto desbarajuste semejante ni tan estrafalaria mezcla de cosas buenas y malas”⁵⁷. En Refugio, las malas inclinaciones se mezclan con las buenas, o mejor aún, se superponen a una naturaleza bondadosa. No resiste, es cierto, la tentación de humillar y martirizar a Rosalía, pero termina pres-tándole, generosamente, el dinero necesario para cubrir la deuda con Torquemada.

Es posible que, como supone Shoemaker, Galdós hubiera decidido ya qué papel iba a desempeñar este personaje en *La de Bringas* cuando le puso nombre en la novela anterior, *Tormento*⁵⁸; no será, sin embargo, hasta los capítulos 45-48 de la segunda de ellas cuando Refugio asuma su plenitud simbólica como Prostituta/Virgen o, mejor quizá, como pecadora elevada al rango de Virgen, de “Refugio de pecadores”. Nótese que, en otro pasaje, cuando la muchacha enumera los géneros que ha adquirido para abrir un establecimiento de modas (durante su visita al entonces invidente Bringas), Refugio aparece ante Rosalía como una pecadora redimida “por la divinidad de su discurso”⁵⁹. El párrafo en que se produce la susodicha “redención” o “transfiguración” tie-

⁵⁶ *Ibid.*, cap. 44, p. 273.

⁵⁷ *Ibid.*, cap. 45, p. 275.

⁵⁸ WILLIAM H. SHOEMAKER, “Galdós’ classical scene in *La de Bringas*”, *HR*, 27 (1959), 423-434. Citamos por la reimpresión en WILLIAM H. SHOEMAKER, *Estudios sobre Galdós*, Castalia, Madrid, 1970, p. 146, n. 2.

⁵⁹ *LdB*, cap. 26, p. 182.

ne, como ha advertido Diane F. Urey, un marcado carácter irónico⁶⁰, pero, indudablemente, nos proporciona un clarísimo indicio de la evolución posterior de este personaje; evolución que procede en un sentido inverso a la de Pez o a la de Milagros (cuyo nombre es también el de una advocación de la Virgen, y que es tenida por Rosalía “en el predicamento de los dogmas vivos y de los dioses en ejercicio”⁶¹). Tanto el falso mesías como la idolatrada Milagros caen hasta el nivel más bajo de la estimación de Rosalía; Refugio sigue siendo para ella una “repugnante mosca”, pero, a los ojos del lector, resulta enaltecida. Por otra parte, siendo el único personaje de extracción popular de la novela (pues mendigos, sirvientes y revolucionarios no pasan de ser unos comparsas mudos), no es aventurado ver en ella una imagen del pueblo español, ciertamente envilecido, pero capaz aún de una regeneración moral o de una palingénesis revolucionaria.

Antes de emprender un análisis de *La de Bringas* como parodia política, convendría, sin embargo, insistir en que, contra lo que la crítica galdosiana ha venido afirmando, esta novela es una “novela de tesis”. En efecto, la totalidad de los elementos que la componen se halla sometida a una intención didáctica; todos ellos están al servicio de una tesis demasiado obvia que podría resumirse con la célebre frase de Lord Acton, “El poder corrompe”, siempre que la maticemos en el siguiente sentido: el poder no sólo corrompe a quienes lo detentan, sino también a quienes lo soportan; o bien, la conducta de los gobernantes tiende a convertirse en paradigma moral de los gobernados. A un gobierno corrupto corresponde una sociedad corrupta.

Para ilustrar esta tesis, Galdós se sirve de una familia de la burguesía burocrática, los Bringas, cuyo estilo de vida consiste en una mimesis degradada del comportamiento de los poderosos (reyes, cortesanos, ministros...). A Gullón no le han pasado desapercibidos algunos aspectos de la homología que Galdós establece entre los Bringas y la familia real: “Don Francisco de Bringas se llama el rey consorte, Francisco de Asís, y Rosalía se conduce en el matrimonio con la misma libertad que la desenvuelta Isabel II”⁶². No me parece, sin embargo, que Gullón haya dado con la clave del problema, y menos aún cuando afirma que la ceguera de Bringas es “equivalente a la del rey Francisco, en el piso prin-

⁶⁰ UREY, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹ *LdB*, cap. 9, p. 92.

⁶² GULLÓN, *op. cit.*, p. 108.

cipal de Palacio, negándose a ver el ridículo de la situación en que doña Isabel le mantiene’’⁶³. No se puede decir que el planteamiento de Gullón sea desacertado, pero cabe sugerir algunas modificaciones importantes.

En el extenso y documentado artículo que J. E. Varey dedicó, hace varios años, a esclarecer el sentido del apodo que recibe, en *Tormento* y *La de Bringas*, el marido de Rosalía —“nuestro buen Thiers” — se insiste, casi exclusivamente, en la analogía existente entre la práctica económica cotidiana de Francisco Bringas y la teoría económica expuesta por Thiers en su tratado *De la propriété*, tratado del que Galdós poseía un ejemplar en la traducción española de J. Pérez (Madrid, 1848). En el periodo revolucionario europeo que comienza con la insurrección francesa de 1848, el libro de Thiers se convirtió en una especie de biblia de la burguesía moderada española. Ese mismo año se publicó, impresa por Wenceslao Ayguals de Izco, una segunda traducción, y uno de los más importantes demócratas revolucionarios españoles, Sixto Cámara, dedicaría su libro *La cuestión social* a refutar las ideas de Thiers. Sin embargo, Varey pasa por alto un aspecto de la personalidad y biografía de Thiers que puede ayudarnos a entender mucho mejor el papel que asigna Galdós a Francisco Bringas en la parodia carnalesca de la Corte de Isabel II. Como Luis González Bravo en 1868, Thiers se había esforzado veinte años atrás en mantener en pie otro trono tambaleante, el de Luis Felipe de Orléans. Al llamar “Thiers” a Bringas, Galdós lo está comparando implícitamente con González Bravo, última esperanza de los moderados. La ceguera “metafórica” de Bringas equivale entonces a la del jefe de gobierno de la Reina, que se niega a “ver” la incesante defección de los sectores políticos y militares en que se apoya la monarquía. “Con ello de que el amo no ve todo es barullo’’⁶⁴, se duele Bringas a comienzos del verano de 1868, cuando ya a nadie se le oculta la inminencia de la revolución; y es frase que podría aplicarse por igual al hogar de los Bringas y a la situación política de España. Hasta la Revolución de Septiembre, el infeliz oficinista permanece enteramente fiel a González Bravo. Éste llega a premiar la lealtad de su subordinado ofreciéndole un gobierno de provincia, cargo que Bringas, con su acostumbrada falta de ambición, se niega a aceptar⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁴ *LdB*, cap. 26, p. 179.

⁶⁵ *Ibid.*, cap. 15, pp. 121-122.

Diane F. Urey coincide con Gullón en ver en Rosalía una imagen de la soberana⁶⁶. Sin duda, esta apreciación es en parte cierta, pero estimo que debería hacérsele, no obstante, un pequeño reparo: sobre Rosalía, como hemos señalado anteriormente, Galdós proyecta también la figura alegórica de España. Por ello, la identificación de Rosalía con Isabel II no es del todo exacta. De hecho, Rosalía transferirá sus simpatías a la Revolución después del 19 de septiembre. Pero, efectivamente, hasta esta fecha, la casa de los Bringas viene a ser un reflejo más o menos distorsionado de la Corte, y Rosalía, prevaleciendo de la ventajosa situación en que la coloca la ceguera temporal de su esposo, tenderá a imitar, aunque de forma no consciente, algunos de los más significativos comportamientos de la Reina.

Basta enumerar algunas coincidencias llamativas para cerciorarnos del paralelo, un tanto grotesco, entre la familia Bringas y los reyes. Los hijos de Rosalía se llaman Francisco de Asís, Isabel y Alfonso (es decir, como el esposo y los hijos de Isabel II). Las piezas de su modesta vivienda reciben los mismos nombres que los aposentos reales (Salón de embajadores, Gasparini, Camón, etc.). Al veraneo regio en San Sebastián corresponde el humilde y tedioso veraneo de los Bringas en Madrid, donde acuden a los baños del Manzanares y se rodean de una “corte” de empleados de ínfima categoría. En fin, al destierro de la Reina sigue la cesantía de Bringas y la expulsión de su familia del Palacio Real.

Rosalía no sólo se juzga digna de ser acogida en el círculo más cercano a Isabel II (“... ella tenía que alternar con las personas de más viso, con títulos y con la misma Reina”⁶⁷). En su fuero interno, se siente superior incluso a la soberana: así, por ejemplo, cuando acude al Lavatorio de Jueves Santo, considerando “que era indispensable su presencia para que las ceremonias tuviesen todo el brillo y pompa convenientes”⁶⁸. A propósito del Lavatorio, puede detectarse una perfecta simetría entre la intervención de la Reina en este rito y la desairada posición de Rosalía en su entrevista con Refugio: Isabel II sirve, voluntariamente, a unos mendigos humillados por la altanera “caridad” que usa con ellos la Corte, y los despidе obsequiándoles unas viandas; Rosalía, humillada por los sarcasmos de una prostituta, debe servir a ésta, mal de su grado, como camarera, para recibir

⁶⁶ UREY, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁷ *LdB*, cap. 16, p. 126.

⁶⁸ *Ibid.*, cap. 8, p. 84.

de sus manos, casi como una limosna, el dinero que necesita.

En un punto, al menos, vienen a coincidir la de Bringas y la Reina. Como es sabido, la crisis política que llevará a la caída de la monarquía se desencadena en la primavera de 1865, cuando Isabel, que ha cedido a la Hacienda algunos bienes del Patrimonio real para cubrir el déficit público, se reserva el veinticinco por ciento del producto de la venta de los mismos (en lo que Castelar llamaría irónicamente “el rasgo”). Se alude de pasada a dicho “rasgo” en *La de Bringas*: “Ya estaban descuajadas las famosas alamedas de castaños de Indias, quitada la verja y puestos a la venta los terrenos, operación que se llamó *rasgo*”⁶⁹. Pues bien, la crisis matrimonial de los Bringas, que culminará en el adulterio de Rosalía con Pez, se iniciará con la venta por Rosalía, a espaldas de su marido, de unas piezas del patrimonio familiar: unos candelabros de plata. La mayor parte del dinero obtenido en la transacción lo emplea Rosalía en satisfacer la deuda contraída con Torres, pero, como la Reina, se reserva un porcentaje (el sobrante) de la cantidad total. Aquí se advierte, más claramente que en cualquier otro episodio de la novela, la “tesis” de la misma: la conducta deshonesta de Isabel II ha llegado a ser la pauta moral dominante en la sociedad española.

Cuando Galdós escribe *La de Bringas*, la Revolución del 68 es ya agua pasada. No por ello deja de interrogarse sobre las causas de su fracaso. La respuesta que parece hallarse implícita en la novela, su “Filosofía de la Historia”⁷⁰, sería la siguiente: los verdaderos revolucionarios se dejaron arrebatar el poder por políticos venales y corrompidos como Pez o el narrador ficticio. Los “Voluntarios de la Libertad” —el mítico batallón proletario de Antón y Martín bajo cuya custodia queda el Palacio Real— no saben qué hacer con el poder que acaban de conquistar. Hasta Cándida García Grande se compadece de ellos: “¡Era un dolor, una cosa atroz, hijo, verlos muertecitos de hambre!”⁷¹ Sus antecesores, los revolucionarios franceses de 1848, habían disparado contra los relojes de las torres de París, en un vano intento de abolir el tiempo homogéneo y seriado del Capital. Los “Voluntarios de la Libertad” tiran sobre las palomas del Palacio, y no sólo para procurarse alimento. En cierta manera, estas aves son un símbolo ominoso del viejo régimen (se les llama “parási-

⁶⁹ *Ibid.*, cap. 17, p. 128.

⁷⁰ *Ibid.*, cap. 50, p. 304.

⁷¹ *Ibid.*, cap. 49, p. 301.

tos que viven entre las arrugas de la epidermis del coloso”, “reinas indiscutidas e indiscutibles”⁷²). Solamente logran abatir unas pocas. Cándida observa que “los revolucionarios tienen mala puntería”⁷³, y esta afirmación tiene un valor premonitorio. No conseguirán acabar con la casta parasitaria de políticos y burócratas de la monarquía, con los tráfugas como Pez, que volverán a hacerse con el control del Estado y crearán las condiciones propicias para la restauración monárquica.

Porque la monarquía no muere con la Gloriosa: “...ningún ruido turbaba la paz augusta del alcázar. Parecía que la institución monárquica dormía aún en él, tranquila y sosegada, como en los buenos tiempos”⁷⁴. Su aparente extinción es sólo el broche final del ritual carnavalesco: la quema o inhumación del fetiche que representa al rey bufo del Carnaval, ceremonia presidida, al modo del estandarte que encabeza la comitiva del “entierro de la sardina”⁷⁵ en Madrid, por el ridículo cenotafio descrito con todo pormenor en el primer capítulo de la novela. Pero, así como el rey del Carnaval regresa al año siguiente de su presunta muerte, también la monarquía borbónica volverá, seis años después de la Revolución, en la persona del heredero de Isabel II.

“En la tristeza de su destierro, una sola cosa alegraba el alma de la infeliz señora, y era que sus niños gozaban de inmejorable salud”⁷⁶. Estas frases se refieren al estado de ánimo de Rosalía durante el verano de 1868, pero podrían entenderse asimismo como aplicadas a la Reina en el exilio, viendo crecer al niño que regirá los destinos de España durante la década inicial de la Restauración (1875-1885), años vistos por Galdós como una época de locura, frivolidad y derroche, en que se destruye la mejor herencia del liberalismo español⁷⁷. El presagio de Rosalía:

Vendrían seguramente tiempos distintos, otra manera de ser, otras costumbres; la riqueza se iría de una parte a otra; habría grandes trastornos, caídas y elevaciones repentinas, sorpresas, prodigios y

⁷² *Ibid.*, cap. 4, p. 70.

⁷³ *Ibid.*, cap. 49, p. 301.

⁷⁴ *Ibid.*, cap. 49, p. 300.

⁷⁵ Me refiero, claro está, a la ceremonia inmortalizada en el célebre cuadro de Goya. JULIO CARO BAROJA (*El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1979, p. 117), sostiene convincentemente que dicha costumbre está “ligada de modo íntimo con la muerte del Carnaval”.

⁷⁶ *LdB*, cap. 40, p. 251.

⁷⁷ Cf. GILMAN, *op. cit.*, pp. 94-96.

ese movimiento desordenado e irreflexivo de toda sociedad que ha vivido mucho tiempo impaciente de una transformación⁷⁸.

coincide, lógicamente, con el juicio que al propio Galdós le merece el periodo alfonsino, pero también con la visión desconsoladamente pesimista de la humanidad que cuatro siglos atrás expusiera el bachiller Fernando de Rojas en el prólogo a su Tragicomedia:

¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios, y otros muchos afectos diversos y variedades que de esta nuestra flaca humanidad nos provienen?⁷⁹

Se diría que Galdós ve la Restauración a través del mismo cristal con que Rojas contempla el mundo: como un “laberinto de errores”⁸⁰. Ahora bien, si la España de la Restauración es, para decirlo con palabras del propio Galdós, un pueblo de orates, ello se debe en no pequeña medida a la demencia de quien lo gobierna (o des gobierna). La semblanza de Alfonsín Bringas es también la de Alfonso XII. Muchos de los giros con que se alude a las inclinaciones del hijo de Rosalía tienen, en su uso corriente, un doble sentido que se actualiza al referirlos al monarca. ¿Cómo entender, pongamos por caso, expresiones tales como “subir a las mayores alturas que pudiera, trepar por una pilastra”⁸¹, sino como una corrosiva alusión a la ambición de que dio muestras el joven príncipe desde que se avino a firmar el manifiesto de Sandhurst? Sin duda, cuando se afirma que a Alfonsín le gustaba “jugar con fuego y, si podía, con pólvora”⁸², debemos ver en ello una referencia malévola a la alianza de Alfonso de Borbón con el sector del ejército partidario de una restauración violenta de la monarquía (los generales Martínez Campos, Dabán y Jovellar, que llevarán a cabo el pronunciamiento de Sagunto).

La afición más descollante de Alfonsín Bringas es jugar a las mudanzas: “Como don Quijote soñaba aventuras y las hacía reales hasta donde podía, así Alfonsín imaginaba grandes mudanzas y trataba de realizarlas”⁸³. Además de significar traslado de casa,

⁷⁸ *LdB*, cap. 50, p. 303.

⁷⁹ *La Celestina*, prólogo.

⁸⁰ *Ibid.*, XXI.

⁸¹ *LdB*, cap. 40, p. 251.

⁸² *Id.*

⁸³ *Ibid.*, cap. 40, p. 252.

mudanza quiere decir, lisa y llanamente, cambio, y con este último sentido se emplea en la novela cuando se habla de la “mudanza moral” de Rosalía⁸⁴. También Alfonso XII soñó grandes “mudanzas”, grandes cambios para España. Pero los soñó quijotesca e insensatamente. Pues *mudanza* significa también inconstancia, y arrastra una clara connotación de atolondramiento. Al final, el rey resultó ser, como Alfonsín Bringas, “un hábil destructor de cuanto caía en sus manos”⁸⁵. Al Carnaval revolucionario siguió la Fiesta de los Locos de la Restauración, bajo la corona de un retoño vesánico de la Madre Locura (Isabel II. . . ¿o acaso España?) que muy bien hubiera podido hacer a ésta la confidencia de Alfonsín Bringas a su madre: “Dice papá que yo salgo a ti, que soy un loco”⁸⁶.

JON JUARISTI

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

⁸⁴ *Ibid.*, cap. 40, p. 305.

⁸⁵ *Ibid.*, cap. 40, p. 251.

⁸⁶ *Ibid.*, cap. 40, p. 255.