

ROSALÍA PIPAÓN EN *LA DE BRINGAS* (1884): UN DIAMANTE BIEN TALLADO

Víctor Cantero García
Universidad Pablo Olavide
cantero91@hotmail.com

RESUMEN: La habilidad de Galdós para crear personajes poliédricos se hace patente en el caso de Rosalía Pipaón, en La de Bringas (1884). El presente artículo pretende demostrar el ingenio del novelista para ofrecer al lector las distintas caras que conforman la personalidad de Rosalía. Nos sorprende la pericia de Galdós para tallar, cual experto orfebre, los ángulos y aristas de este diamante llamado Rosalía. Logra Galdós, sin duda, que tengamos una visión global de aquella mesocracia del “quiero y no puedo”, a través de los comportamientos, juicios, opiniones y criterios de la esposa de Bringas. Rosalía, fémica rebelde y ambiciosa, se transforma en el perfecto caleidoscopio, cuyo juego de espejos nos permite conocer las pretensiones de aquella clase media sumida en las apariencias.

PALABRAS CLAVE: habilidad galdosiana, personajes poliédricos, ambición, apariencias, mesocracia, La de Bringas.

ROSALÍA PIPAÓN, IN *LA DE BRINGAS* (1884): A WELL-CUT DIAMOND

ABSTRACT: The ability of Galdós to create polyhedral characters is evident in the case of Rosalía Pipaón, in La de Bringas (1884). The present article tries to demonstrate the ability of the novelist to offer to the reader the different faces that conform the personality of Rosalía. Galdós' skill to cut, as an expert goldsmith, the angles and edges of this diamond- Rosalía – amazes us. Undoubtedly Galdós provides us readers, through the actions, attitudes, behaviors, judgments, opinions and criteria of Bringas' wife, with a global vision of that mesocracy of “I want and I can not”. Rosalía, rebellious and ambitious female, is transformed into a perfect kaleidoscope, whose mirror game allow us to know the pretentions of that middle class plunged into appearances.

KEYWORDS: Galdosian ability, polyhedral characters, ambition, appearances, mesocracy, La de Bringas.

ROSALÍA PIPAÓN À LA DE BRINGAS (1884) : UN DIAMANT BIEN SCULPTÉ

RÉSUMÉ : La capacité de Galdós à créer des personnages polyédriques est évidente dans le cas de Rosalía Pipaón, dans *La de Bringas* (1884). Cet article vise à démontrer l'ingéniosité du romancier pour offrir au lecteur les différents visages qui composent la personnalité de Rosalía. Nous sommes surpris par l'expertise de Galdós dans la sculpture, comme un orfèvre expert, des angles et des bords de ce diamant appelé Rosalía. Galdós réalise sans aucun doute que nous avons une vision globale de cette mésocratie du «je veux et je ne peux pas», à travers les comportements, les jugements, les opinions et les critères de la femme de Bringas. Rosalía, une femme rebelle et ambitieuse, devient le kaléidoscope parfait, dont le jeu de miroirs nous permet de connaître les prétentions de cette classe moyenne plongée dans les apparences.

MOTS CLÉS : capacité galdosienne, caractères polyédriques, ambition, apparences, mésocratie, celle de Bringas.

Recibido: 09/09/2019. Aceptado: 17/04/2020

1. Introducción

Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que sobre las novelas de Benito Pérez Galdós está todo dicho. Sin embargo, existe una parcela de las mismas que a nuestro juicio demanda mayor atención. Nos referimos a la capacidad de Galdós para crear personajes poliédricos, como es el caso de Rosalía Pipaón de la Barca, en *La de Bringas* (1884). El hecho de que Rosalía transite desde *Tormento* a *La de Bringas*, permite al autor completar su presentación en la segunda. A dicho personaje y al ingenio galdosiano para convertirlo en un perfecto caleidoscopio – gracias al cual cerca los signos de podemos contemplar de identidad de la burguesía española decimonónica – dedicamos la presente colaboración.

El comportamiento, las actitudes, emociones, sentimientos y pasiones de Rosalía conforman una personalidad icónica del “*quiero y no puedo*”, símbolo de la burguesía a la que ella aspira a pertenecer. Este enfoque poliédrico de la

protagonista de *La de Bringas* tiene su origen en el procedimiento galdosiano para concebir sus entes de ficción. Por ello comenzamos nuestra exposición refrescando el pensamiento de Galdós: cuáles son sus fuentes del material ficcional, y cómo se concretan en sus personajes. Y de los presupuestos teóricos pasamos a la práctica. Estas son las caras de un diamante en bruto, llamado Rosalía Pipaón, que Galdós talla con maestría de joyero: su tránsito de esposa sumisa a fémina rebelde; su itinerario desde el arte de la seducción al adulterio por necesidad; su recorrido desde la insatisfacción sexual al erotismo de los trapos y su itinerario desde la envidia hacia la clase superior a la humillación por la inferior. Damos fin a nuestro estudio con el apartado de Conclusiones, las cuales confirman las premisas iniciales.

2. ¿Dónde se inspira Galdós para inventar a sus personajes?

Para responder a esta cuestión nos hemos de retroceder hasta el origen de su vocación literaria. A tenor de sus palabras, aquel no fue otro que la observación directa y minuciosa de cuanto acontecía en las calles de Madrid a partir 1862, fecha de su llegada a la capital:

Vine a esta Corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía... Escapándome de las cátedras, ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital. Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias (Pérez Galdós, 1975: 194).

Sin embargo, será en su artículo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (Pérez Galdós: 1972: 122-123),¹ donde el autor exprese con claridad que las clases medias habían de ser la fuente inagotable de la nueva novela, pues:

La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario de nuestro tiempo es dar forma a todo esto.²

1. El origen en *Revista de España*, tomo XV, núm. 57, págs. 162-193, Madrid, 1870.

2. Galdós rechaza la novela de tesis o tendencia, en la que el novelista propaga o ilustra su ideología – tesis – violentando la realidad objetiva. Nuestro autor sigue las pautas de los grandes realistas, para los

Y esto es justo lo que hace Galdós en *La de Bringas*, y lo hace: “como alucinado en un asunto, en un problema particular, en un aspecto cualquiera de las relaciones humanas de aquella burguesía que, según explicó él mismo, había de ser el material, el asunto de una nueva novela de costumbres” (Blanco y Blanco Aguinaga, 2007:12). Este aspecto particular, en el caso de *La de Bringas*, no es otro que el afán de Rosalía por ascender en el status social y ser admitida en los círculos de la burguesía pudiente, pagando para ello un alto precio: su completa degradación moral.

Sin embargo, es en su discurso de ingreso en la Real Academia Española – *La sociedad presente como materia novelable* –³ donde Galdós expone con mayor precisión cuál es la fuente primaria de sus novelas:

[...] es el vulgo, dando a esta palabra la acepción de una muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda obra artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez (Pérez Galdós, 1897: 9).

Esto es precisamente lo que yo interpreto como procedimiento poliédrico en la creación de los personajes galdosianos. Nuestro autor toma de la gente corriente los caracteres, las pasiones y el lenguaje de los seres de ficción que pueblan sus novelas. Reelabora artísticamente estos materiales y se los ofrece de nuevo al mismo público que se los prestó – ahora ya como lector – para que juzgue si se ve reflejada en ellos su propia imagen. En el caso que nos ocupa, Galdós hace de Rosalía un espejo múltiple, a través de cuyas caras, el lector de la época puede hacerse una idea global de cómo era aquella clase media madrileña.⁴ Un estamento social en el que nuestro autor había depositado su confianza para

que la tendencia surge de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella, pues el poeta no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe. Galdós: “implícitamente nos dice como la tendencia debe surgir de la situación y de la acción misma y explícitamente rechaza la novela de tesis o de tendencia, entendida estas en su sentido superficial (Fuentes, 1975: 124). Una posición que deja muy clara al precisar lo que sigue:

Los vicios y virtudes fundamentales que engendran los caracteres y determinan los sucesos son también éstos de por acá. Nada de abstracciones, nada de teorías, aquí solo se trata de referir, no de desarrollar tesis morales más o menos graves e empingorotadas (Pérez Galdós, 1972: 127).

3. Discurso leído en sesión celebrada en la RAE el 7 de febrero de 1897.

4. A la tipología de Rosalía como mujer poliédrica alude Laureano Bonet en su “Estudio Preliminar” a *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria* (1972), Barcelona. Península.

la construcción de un Estado liberal próspero, tolerante y abierto a las nuevas ideas; pero que le decepcionó:

Las clases medias madrileñas, que eran su principal materia novelable, no habían respondido al espíritu liberal, dinámico e innovador que les había atribuido en un principio; no eran aquel tercer estado que había presentado en Los apostólicos “abriéndose paso entre fusiles y nubes, y echando a un lado con desprecio a esas dos fuerzas atrofiadas y sin savia”, hasta llegar a imperar formando con sus grandezas y defectos una nueva España (Rojo, 2003: 39).

A esta mesocracia, situada en la borrosa frontera entre la alta burguesía y el pueblo llano, la cual está “formada por funcionarios modestos y baja oficialidad militar, pensionistas del Estado, militares y civiles, y los cesantes” (Rojo, 2003: 34), pertenece la familia Bringas.

3. Rosalía, de esposa sumisa a fémica rebelde

El hecho de que “Rosalía Bringas has been indicted as the main, if not the sole villain in a world that nevertheless abounds with singularly unappealing characters” (Aldaraca, 1983: 50),⁵ no la desacredita como protagonista indiscutible de *La de Bringas*. Y no lo hace precisamente porque esta consideración de Rosalía como “personaje poco atractivo” surge de la comparación acrítica con su marido, Francisco Bringas: hombre que encarna las virtudes domésticas y que se percibe como una víctima del amor indecoroso de su esposa por las galas y el status social. En tamaña comparación Rosalía lleva las de perder, ya que en un modelo de relación conyugal en el que la autoridad corresponde por principio al esposo, a ella no le queda más remedio que acatar “las reglas prolijas que aflúan de ese inagotable manantial de legislación doméstica” (Pérez Galdós, 1991: 177)⁶.

Pero este paradigma marital autoritario y paternalista – concebido por Manuel Pez como una metáfora de “la relación ideal entre el Estado y el pueblo” (Pérez Galdós, 1991: 177) – no va a funcionar en el caso del matrimonio Bringas. Rosalía no se conforma con ejercer el rol de “ángel del hogar”, sino que ella reivindica su parcela de poder, mediante su participación en las decisiones económicas. De

5. Esta imagen peyorativa de Rosalía la subrayan, entre otros, J. F. Montesinos, quien la califica “como una mujer odiosa, la más odiosa que quizás inventara Galdós” (Fernández Montesinos, 1969: 98) y J. Casaldueño quien sostiene que “Rosalía fracasó en todos sus deberes de madre y esposa” (Casaldueño, 1974: 82).

6. Todas las citas al texto corresponden a esta edición (Alianza Editorial).

aquí su rebelión contra el férreo control que su marido mantiene sobre los gastos del hogar “esa soberana función que es el atributo más claro de la autoridad doméstica” (Pérez Galdós, 1991: 174). Un control que ya Francisco Bringas practicaba en *Tormento*, como una rutina diaria de incesante investigación sobre las prácticas administrativas de su esposa:

[...] mandábala venir a su presencia, y allí, con ademanes, ya que no con mirada de juez inexorable, hacía pública ostentación (solía estar presente Torres y algún otro amigo) de su soberanía doméstica (Pérez Galdós, 1991: 187).

Este modelo jerarquizado de relación matrimonial es antagónico al modo como Rosalía entiende deben ser las relaciones entre esposos. Sin embargo, ella no se atreve a exponer abiertamente lo que piensa, pues sabe que podría acarrearle fatales consecuencias. De momento, prefiere fingir que:

[...] como esposa fiel seguiría a su lado, haciendo su papel con aquella destreza que le habían dado tantos años de hipocresía. Pero para sí anhelaba ardientemente algo más que vida y salud; deseaba un poco, un poquito siquiera de lo que nunca había tenido, libertad, y salir, aunque solo fuera por modo figurado, de aquella estrechez vergonzante (Pérez Galdós, 2007: 196).⁷

Por esto que:

De aquí en adelante, la ingeniosa y astuta Rosalía desarrollará una habilidad para representar una doble cara ante su marido convirtiéndose, así, en una experta narradora de historias fingidas. El doble juego de la esposa desemboca en los falsos juicios de valor a los que somete a su confidente Milagros en presencia de don Francisco a razón de los despilfarros y deudas de la marquesa. Esto le aseguraba a Rosalía el seguir preservando su papel de intachable y honorable esposa (Jiménez Gómez, 2019: 168)

Aunque estas precauciones no logran frenar sus ansias de libertad. El divorcio, entre sus deseos de autonomía económica y las prácticas pecuniarias de su marido, no tardará en llegar. Confirmada la ceguera del patriarca, Rosalía olvida “aquel sosiego y aquel dulce correr de los días sin trampas y sin acreedores” y reivindica aquello “que le corresponde por el derecho de su hermosura y de su ser

7. Todas las citas al texto corresponden a esta edición (Cátedra).

genuinamente aristocrático” (Pérez Galdós, 2007: 204): la libertad para escapar de aquella jaula – su hogar – en la que estaba encerrada. Un espacio físico en el que tan solo el *Camón* era la única estancia privada a la que Bringas no tenía acceso. En ella se refugiaba Rosalía para dar rienda suelta a su pasión por los trapos, ya que se “constituye en el único lugar donde la autoridad doméstica establecida por Bringas, basada en los principios del orden y del ahorro, quedaba subvertida. En efecto, lo que caracteriza a dicho cuarto y lo diferencia del resto es la acumulación caótica y creciente de telas, retazos, cintas y todo tipo de ornamentos” (Delgado, 1995: 37).

De facto, es tal la antítesis entre la obsesión de Bringas por respetar la estructura familiar convencional y el rechazo de Rosalía hacia la misma, que la distancia entre ambos se acrecienta por días. Llegados a este punto, nuestra protagonista – obsesionada por su pasión por el lujo – acaba por someterse a los dictados su amiga Milagros, la marquesa de Tellería:

Nadie en el mundo, ni aun Bringas, tenía sobre la Pipaón descendiente tan grande como Milagros. Aquella mujer autoritaria y algo descortés con los iguales e inferiores, se volvía tímida en presencia de su ídolo, que era también su maestro (Pérez Galdós, 2007: 92).⁸

Un cambio radical de actitud, que el narrador-personaje explica como consecuencia de la apetencia por la ostentación que despiertan en Rosalía los regalos que le hace su primo Agustín:

Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer. Los regalitos fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso la echó de aquel Paraíso en que su Bringas la tenía sujeta (Pérez Galdós, 2007: 92-93).⁹

Mordida la manzana de Eva, ya nada puede frenar las ansias de Rosalía por satisfacer sus deseos. A tal fin no desaprovecha la oportunidad para engañar a Bringas sisándole todo lo que puede. Sin embargo, el objeto de tales sisas

8. Una sumisión que se explica: “because she takes sensual pleasure in luxurious clothing but also because she knows instinctively that her only means of escaping the boredom and crassness of her existence with Francisco is by ascending the social ladder, or at least appearing to do so” (Charmon-Deutsch, 1985: 68).

9. La cursiva en los textos de Galdós es del articulista.

no es tan solo saldar las deudas que le ocasionan sus gastos, sino lograr su autodeterminación, lograr su independencia económica. Ella no admite que su marido “la tenga sujeta a un mal traer, deslucida y olvidada. Y no ciertamente porque careciese de medios, pues Bringas tenía sus ahorros, reunidos cuarto a cuarto. ¿Y para qué? Para maldita cosa, por el simple gusto de juntar moneas en un cajoncillo y contarlas y remirlas de vez en cuando [...] *no sabía colocar a su mujer en el rango que por su posición correspondía a entrambos*” (Pérez Galdós, 2007: 126). El asalto de Rosalía al monopolio monetario de su esposo se produce durante la convalecencia de Bringas para recuperarse de su ceguera temporal. En estas circunstancias Bringas tiene un acto de extraña generosidad. Concede a su esposa el privilegio de contar la caja, sin su intervención. Una concesión con la que Bringas pretende elevarla de esclava a una posición de mayor poder y confianza:

Hijita, no me digas que eres mujer. Yo te digo que eres un ángel...Mira, hasta ahora no se ha hecho en la casa más voluntad que la mía. Has sido una esclava. De hoy en adelante no se hará más que tu voluntad. El esclavo seré yo (Pérez Galdós, 2007: 206).

Es ahora cuando Rosalía cuenta con la oportunidad zafarse de la autoridad de Bringas y dar rienda suelta a sus anhelos reprimidos por tanto tiempo:

Quien por tanto tiempo había sido esclava, ¿por qué alguna vez no había de hacer su gusto? Cada una de aquellas acciones incorrectas y clandestinas le acariciaba el alma antes y después de consumadas. La conciencia sabía sacar, no se sabe de dónde, mil sofisterías con que justificar todo plenamente. “Bastantes privaciones he tenido... ¿Pues acaso no merezco yo otra posición?... Se tendrá que acostumbrar a verme un poco más emancipada...Y al fin y al cabo, yo miro por el decoro de la familia” (Pérez Galdós, 2007: 236).

Se acabaron los remilgos, este es el momento idóneo para suplantar a Bringas en el acceso directo a los caudales. Es ahora cuando puede contar con el dinero que necesita para poder codearse con Milagros y emular su opulencia:

Y ella empezó a considerar que si el tesoro no le pertenecía por entero, la mayor parte de él debía estar en sus manos. «Bastante me he privado, bastantes escaseces he sufrido para que ahora, teniéndolo, pase los ahogos que paso. Si no quiere dármelo, yo le haré entender la consideración que me debe» (Pérez Galdós, 2007: 207).

Rosalía ha tomado las riendas de las finanzas familiares y se ha liberado de la tutela marital. Ya es libre para acceder al mundo exterior. La rebelión de Rosalía contra el yugo matrimonial – con independencia de que ella malogre su conquista al ceder a la tentación trapística – constituye toda una revolución. Es, en otras palabras, un atentado contra una de las prácticas más arraigadas en aquella burguesía tan reacia a los cambios: la marginación de la mujer en el reparto del poder conyugal. Esta sublevación – y sus posibles consecuencias sociales – es lo que Galdós pretende hacer ver al lector, toda vez que a lo largo de *La de Bringas* existe un permanente paralelismo entre la rebeldía de Rosalía contra las normas que la sociedad le impone y la contestación de los revolucionarios de la Gloriosa contra las arbitrariedades del poder monárquico.¹⁰

4. Del arte de la seducción al adulterio por necesidad

Otra de las caras que conforman la poliédrica personalidad de Rosalía es su destreza en el arte de la seducción. Galdós nos la presenta como:

Una dama hermosa, mucho más joven que su marido, que edad aventajábala como menos tres lustros. Se trata de una mujer, cuyo tipo belleza llama la atención, pues es una de esas hermosas gordas, con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud, defendiéndola de los años, dábala una frescura que le envidiarían otras que, a los veinticinco y con un solo parto, parece que han sido madres de un regimiento. Se había oído comparar tantas veces con los tipos de Rubens, que, por un fenómeno de costumbres [...] (Pérez Galdós, 1991: 17-18).

Esta alusión a los tipos de Rubens permite que el narrador nos presente a Rosalía como una Venus barroca. Su atractivo físico unido a su carácter: gusto por aparentar, formas de expresión ampulosas, tono triunfalista, afán de impresionar y deslumbrar; coinciden con las pretensiones del arte barroco: provocar el espectáculo por medio de los efectos de la luz, de la ampulosidad de las formas y del movimiento de las masas. Esta pretensión de notoriedad y este deseo de darse a conocer ya lo había manifestado Rosalía en *Tormento*:

10. Un paralelismo que es destacado por G. Cano Jiménez, cuando precisa que: “no es cuestión casual que el tiempo del relato de *La de Bringas* se sitúe en el periodo prerrevolucionario de la década de los 60. Concretamente durante los meses transcurridos entre febrero y septiembre de 1868 [...] Sin dejar de lado el proceso de emancipación que sufre el personaje, opino que Rosalía responde más a una motivación histórica que puramente ficcional. Existe una correlación significativa entre los tiempos en que Rosalía empieza a endeudarse y la gestión del movimiento prerrevolucionario” (Cano, 2011).

[...] se le había desarrollado el gusto en las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes solo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de la casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable (Pérez Galdós, 1991, 172).

Pero es en *La de Bringas*, donde su ansia de celebridad y su apetencia de ser admirada afloran sin tapujo, justo cuando su físico es adulado por la mismísima Reina:

Luego de una caja preciosa [...] sacaron tres manteletas. Una de ellas le caía maravillosamente a Su Majestad; las otras dos, no. «Ponte esa, Rosaliíta... ¿Qué tal? Ni pintada». En efecto, ni como medida estuviera mejor. «¡Qué bien, qué bien!...A ver, vuélvete... ¿Sabes que me da no sé qué quitártela? No, no te la quites...» «Pero señora, por amor de Dios...» «No déjala. Es tuya por derecho de conquista. ¡Es que tienes un cuerpo...! Úsala en mi nombre, y no se hable más de ello (Pérez Galdós, 2007:100).

Sabedora de que con su cuerpo es capaz de seducir, lo intenta en primer lugar con su primo Agustín Caballero. Se exhibe ante este riquísimo indiano al objeto de obtener sus favores, al parecer tan solo materiales: “cómo enseñaba sus dientes blancos, cómo contorneaba su cuello, cómo se erguía para dar a su bien fajada cintura esbeltez momentánea” (Pérez Galdós, 1991: 226). Y lo consigue, pues logra más “regalitos de Agustín Caballero” y que este “le ceda todas las galas que había comprado para su boda” (Pérez Galdós, 2007: 92). Alentada por su primer acierto en la práctica de la seducción, Rosalía piensa que este puede ser el camino para alcanzar sus sueños, sin darse cuenta que acabará atrapada en un círculo vicioso: adornar su cuerpo para seducir y con ello obtener dinero para comprar más vestidos, con los que seguir seduciendo. Pero son estos constantes cambios de vestuario “los que le permiten alcanzar la metamorfosis a la que aspira en su interior” (Delgado, 1995: 38).¹¹

11. Una metamorfosis que, tal como continúa diciendo esta autora, va más allá del simple cambio de prendas, pues:

El adorno de Rosalía es doblemente peligroso: a nivel individual, porque atenta contra las leyes de la economía doméstica que establece el cabeza de familia; a nivel colectivo, porque esta “metamorfosis” permite su desplazamiento del ámbito de lo doméstico (su casa) a lo social (el teatro) y de una clase social (la baja burguesía) a otra (la aristocracia). Desde esta perspectiva, sus cambios de vestuario funcionan metonímicamente como índices de la inherente capacidad femenina para la transformación y el cambio, así como de su habilidad para eludir las normas que intentan mantenerla en “su” lugar, todas ellas características que la imaginación cultural decimonónica juzga como altamente peligrosas para el bienestar social (Delgado, 1995: 38).

Cegada por la inmediatez del éxito de su habilidad seductora, se ve a sí misma como una mujer distinta, a quien: “la estimulación de sus dormidos apetitos de lujo le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo” (Pérez Galdós, 1991: 242). Una falsificación de su personalidad que acaba por alienarla y “así, retocada, adulterada, falsificada, sólo puede organizar su subjetividad colocándose en el lugar de un objeto que se luce, que se ofrece a la mirada, admiración, envidia o deseo de los otros” (Tubert, 1997: 372). En otras palabras, pasa a ser una mujer escaparate, en la que la ropa y otros adornos no son más que una máscara en la que se oculta y que le impide asumir su posición de sujeto. Y una vez carente de identidad, sucumbe a “la acción intoxicante de una embriaguez de trapos” (Pérez Galdós, 2007:104), de la que será incapaz de liberarse y que acabará por sumirla en la ruina: “porque su pasión por el lujo le había llevado insensiblemente a un terreno erizado de peligros, y tenía que ocultar las adquisiciones que hacía de continuo por los medios más contrarios a la tradición económica de Bringas”. (Pérez Galdós, 2007: 108).¹²

Se enfrenta Rosalía a una situación ciertamente embarazosa, y para salir de ella recurre a su amistad con Manuel Pez, a quien pretende convencer de que le preste dinero a cambio de seguir siendo “su paño de lágrimas”. Piensa Rosalía que sus encantos femeninos son suficientes para convencer a Pez, pero lo que no se imagina es que será ella la que pase de seductora a seducida.

Tras un primer intento fallido, Pez espera la oportunidad propicia para acometer el asalto definitivo y conseguir los favores de la dama. Y los acontecimientos se lo ponen en bandeja. Tanto apremia a Rosalía la urgencia de devolver el préstamo al usurero Torquemanda – antes de que Bringas descubra el engaño – que no le queda otra salida que pedir a Pez el dinero que precisa. Su amigo promete dárselo a condición de que ella acceda a sus deseos carnales. Y como la pasión de Rosalía “por los perifollos o el anhelo de cubrir las apariencias y *de tapar sus trampas le cegaban hasta tal punto que no vacilara en comprar el triunfo con las monedas de su honor*” (Pérez Galdós, 2007: 229)¹³, se consuma el adulterio.

12. Tales adquisiciones desatan su “locura crematística”. Un vicio:

Cuya razón de ser ha de encontrarse en el hecho de que si en el nuevo tipo de sociedad – que empieza ya en España a ser la sociedad burguesa o capitalista – el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones no tienen acceso a él si no es a través de los hombres. Así, al atender a la situación de la mujer, Galdós descubre el verdadero sentido de esa estructura que, como sabemos de levanta sobre el fetichismo de la mercancía (y por tanto del dinero) (Blanco y Blanco Aguinaga, 2007:19-20).

13. Aquí comienza, según Galdós, la “mudanza moral” de Rosalía, capaz de vender su cuerpo con tal de saldar sus deudas. Una degradación moral a la que nuestra protagonista se ve abocada:

Pasado el trance, al que Galdós se refiere como “el día de marras” (Pérez Galdós, 2007: 265), Rosalía admite que se ha vendido su cuerpo, pero confía en cobrar el precio acordado por ello: “¡Oh, Virgen! Venderse y no cobrar nuestro precio, es tremenda cosa. Pero no; él hará un esfuerzo por no quedar conmigo en una situación desairada y ridícula” (Pérez Galdós, 2007: 270). Sin embargo, cuando al día siguiente llega la carta que tanto ansía, acaba por descubrir el engaño:

Al poco rato recibió Rosalía recibió el papel que esperaba con tanta ansía. «Abulta poco – repitió sacando del sobre un papel –; aquí no viene nada.» Y en efecto, no era más que una carta, escrita con la limpia y correcta letra del director de Hacienda (Pérez Galdós, 2007: 272).

Es entonces cuando se siente burlada y comprueba la magnitud de su equivocación:

¡Qué error y qué desilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Merecía que alguien le diera de bofetadas y que su marido la echara de aquel honrado hogar... Ignominia grande era venderse; ¡pero darse de balde! Al llegar a esto lágrimas de ira y dolor corrieron por sus mejillas. Eran las primeras que derramaba después de casada, pues las que había vertido cuando sus hijos tenían alguna enfermedad grave eran lágrimas de otra clase (Pérez Galdós, 2007: 273).

Un error del que aprende, pues: “en los sucesivos supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le acarreaban sus irregularidades”. Así lo demuestra en el modo de saldar sus cuentas con Refugio, “en cuyo caso no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro” (Pérez Galdós, 2007: 305). El adulterio de Rosalía representa su incapacidad para ajustarse a las escasas posibilidades económicas que le ofrece su matrimonio con Bringas. Su adicción al gasto es tan irrefrenable que acaba convirtiéndola en una mujer adúltera y casi prostituta. Galdós deja claro en el final de esta novela que en aquella sociedad el dinero y la propiedad son patrimonio masculino. Por ello, si la mujer desea incorporarse al espacio económico y acceder al gasto, no le queda muchas veces otra posibilidad que convertirse

Dado que la mujer de aquella clase media depende del salario masculino y no tiene acceso directo al dinero, no le queda otro remedio que usar su cuerpo como moneda de cambio. Una vez que Rosalía se ha incorporado al proceso de intercambio económico, corre el riesgo de convertirse en mercancía y venderse para ser consumida a cambio de dinero. Su deshonra implica, en última instancia, el deshonor de su esposo y la ruina de su familia (Arriaga, 2006:220).

ella misma en mercancía. Así ocurre con Isidora Rufete en *La Desheredada* o Eloísa Carrillo en *Lo prohibido*. En estas novelas, al igual que en *La de Bringas*, el acceso femenino al espacio urbano y al mundo fascinante de las compras, aparece acompañado con frecuencia de una mudanza moral en la que la mujer que muerde la manzana de Eva deja de ser un ángel dentro del espacio doméstico “puro” y pasa a ser una mujer caída.

5. De la insatisfacción sexual al erotismo de los trapos

No escatima Galdós en detalles al describir otro de los rasgos que singularizan a nuestro personaje: la mutación de su deseo sexual insatisfecho por el erotismo de los trapos. Que Rosalía es una mujer insatisfecha sexualmente es un hecho incontestable, tanto como que Bringas no se percata ello. Cegado por su atención al detalle en la elaboración del cenotafio, no es capaz de apreciar lo que es evidente para los demás: la profunda insatisfacción personal y sexual de su mujer. Una realidad tan palpable que Manuel Pez califica a nuestra protagonista como de “fruta que se caía del árbol por sí sola” (Pérez Galdós, 2007: 228). Casada con Francisco Bringas, no encuentra en él ningún atractivo erótico. Y no es de extrañar, pues a “aquel espejo de comineros” (Pérez Galdós, 1991: 20), tres lustros mayor que su mujer, “faltábale lo que distingue al hombre superior, que sabe hacer la historia y escribirla, del hombre común que ha nacido para componer una cerradura y clavar una alfombra” (Pérez Galdós, 1991: 35). Esta ausencia de sex appeal de Bringas unida su desinterés por los encantos femeninos de Rosalía, colman la paciencia de esta. Ella sabe que su cuerpo es capaz de despertar deseos libidinosos en los hombres que la contemplan y no está dispuesta a dejarse marchitar. No se siente a gusto en una relación matrimonial carente de amor pasional y de sexo. No admite ser relegada a la función instrumental de esposa, madre y ama de casa.

Un vez más la rebelde Rosalía planta cara a un situación que no le satisface y como muestra de su descontento se encierra en el *Camón*, su guarida. En la soledad de esta alcoba-guardarropa es donde afloran sus apetencias sexuales, “pues las pasiones se incuban y hierven en soledad. Encerrado en su soledad, el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas” (Bachelard, 1965: 42). Y es que el *Camón*:

En síntesis, opera, entonces, como guarida en la que la protagonista lleva a cabo acciones transgresivas; la mentira y el robo serán prácticas que este espacio le permite planificar y

ejecutar. Por lo mismo, en esta novela de Pérez Galdós se observa cómo toda subjetividad se manifiesta espacialmente, de modo tal que si analizamos los lugares propios de un sujeto, su hábitat, podemos conocerlo mejor. En consecuencia, en *La de Bringas* se puede describir e interpretar la interioridad de la protagonista, observando las formas expresivas y las funciones narrativas que asume el Camón (Mellado, 2006: 281).

En este enclave espacio-emocional da rienda suelta Rosalía a sus deseos sexuales y se imagina lo dichosa que puede ser si logra que Agustín Caballero, su primo se fije en ella:

Quien aunque tosco y desmañado por haber vivido años en América, lejos del mundillo burgués con sus pequeñeces e hipocresías, está dotado de una vigorosa constitución física, medio vencida en ásperas luchas con la Naturaleza y los hombres; una fuerte salud gastada en mil pruebas; una hermosura tostada al sol. Aquella cabeza y aquel cuerpo, bien cuidados por peluqueros y sastres, habrían sido algo más que medianamente hermosos (Pérez Galdós, 1991: 35).

Parece claro que en el pensamiento de Rosalía aparece su primo como una fantasía erótica agazapada, así se recoge el siguiente monólogo:

Si por disposición del Señor Omnipotente, Bringas llegase a faltar..., y sólo de pensarlo me horripilo, porque es mi esposo querido...; pero supongamos que Dios quisiese llamar a sí a este ángel... Yo lo sentiría mucho; tendría una pena tan grande, que no hay palabras con qué decirlo... Pero al año y medio, o a los dos años, me casaría con este animal... Yo le desbastaría, yo le afinaría, y así mis hijos, los hijos de Bringas, tendrían una gran posición (Pérez Galdós, 1991: 42).

En efecto, si bien es cierto que ella ve su relación con el acaudalado Agustín como: “una alianza de conveniencia, la idea de matrimonio con él no deja de tener connotaciones eróticas. [...] Quizás la palabra ‘animal’ sea la clave, puesto que alude a la tosquedad de Agustín, pero también al vigor y a la belleza de su físico (Tubert, 1997: 399). Pero sus sueños no se hacen realidad, pues la estancia de Agustín en Madrid es breve, ya que al poco tiempo parte con Amparo para Francia. Sin embargo, sus anhelos eróticos no desaparecen con la ausencia de su primo, sino que se transforman en una pasión desahogada por los trapos. El hecho de que Agustín le regalara: “todas las galas que había comprado para su boda”, que no llegó a celebrarse, despertando así en ella ‘la pasión del vestir’ (Pérez Galdós, 1991: 92) alimenta tal pasión. Una pasión trapística que no se limita a

ser un mero producto de la vanidad o un capricho femenino; sino que trata de una verdadera pasión, es decir, un deseo que conduce al sujeto a perder su posición como tal, para convertirse en esclavo del objeto que anhela poseer.

Se trata de una pasión tan desorbitada que conlleva una clara estimulación de los sentidos y un asociado placer erótico. A través del goce sensual procedente de tocar diferentes texturas, ver los modelos y colores, oír el sonido que producen las telas al moverse y oler ciertos aromas, su libido queda reconfortada. Esta atmósfera cargada de sensualidad es reproducida por Galdós al precisar que “de aquel bonito desorden salía ese olor especialísimo de tienda de ropas, que es un resto de los olores del tinte fabril, mezclado con los del papel y la madera de los embalajes” (Pérez Galdós, 1991: 120). Esta capacidad de los vestidos para despertar en Rosalía pulsiones sexuales, no es ajena a un hecho contrastado:

Las ropas, que desde nuestro nacimiento, constituyen un elemento esencial de nuestro contacto con el mundo, nos recuerdan a los cuerpos que las llevan puestas y excitan nuestra imaginación sobre posibles intercambios entre dichos cuerpos. Las ropas, al mismo tiempo que cubren nuestro cuerpo, evidencian, lo real del mismo, y heredan su geografía erótica, a la que hacen presente, además de representarla. De este modo, pasan también a formar parte de nuestra imagen corporal, tanto en nuestro propio imaginario como en lo que damos a ver al otro (Tubert, 1997: 381).

De aquí que Rosalía se percate de que los vestidos resaltan sus curvas y subrayan su feminidad. Gracias a ello su imagen cobra el protagonismo que ella pretende. En definitiva, su vestimenta es una representación de sí misma, en tanto que sus galas son “aquellos pedazos de corazón que se manifestaban en el mundo real en forma de telas, encajes y cintas” (Pérez Galdós, 2007: 144). Llegados a este punto, parece claro que la pasión por los trapos de nuestra protagonista es tan vehemente que: “que le arrebatava su sangre el ardor del deseo, que temió un ataquillo de erisipela si no lo saciaba” (Pérez Galdós, 2007: 98). Y es tan irresistible el frenesí que experimenta, derivado del contacto de su piel con las prendas deseadas, que no puede contener el conjunto de pulsiones propias de dicho arrebató emocional. Y ello incluso antes de vestir los trajes que tanto la cautivan: “Rosalía hubo *de sentir frío en el pecho, ardor en las sienas*, y en sus hombros los nervios le sugirieron *tan al vivo la sensación de contacto* y peso de la manteleta, que creyó llevarla ya puesta” (Pérez Galdós, 2007: 98). Esta sustitución del hombre como sujeto erótico por el delirio trapístico no es casual. La vestimenta es un componente esencial de la personalidad de Rosalía, pues la

particulariza como sujeto. Al mismo tiempo el sentirse bella con lo que viste le ayuda a superar la ausencia de contactos sexuales. La ausencia del hombre que sacie sus fantasías eróticas es cubierta por la belleza de los trapos: la posesión de un objeto hermoso reemplaza al ser de carne y hueso, simbolizando la necesidad de su unión con la otra persona.

6. De la envidia de la clase superior a la humillación por la inferior

A nuestro retrato de Rosalía le falta una última pincelada: su orgullo de pertenencia a una clase social superior o parecerlo. Nuestra dama pertenece a una clase media con escasos posibles que practica el “*quiero y no puedo*”. Para ascender al nivel superior debe contar con los signos e indicios que representan el poder de la burguesía pudiente, pues solo quien los tenga “figurará en este grupo favorecido”, al cual “ni siquiera es preciso pertenecer de hecho, basta simular – y hacer creer – que se poseen los títulos para figurar en él” (Gullón, 1982: 509). Ella sabe que los signos otorgan poder a quien puede exhibirlos, de aquí su codicia por contar con aquellos objetos de lujo que la hagan aparecer a los ojos de los demás con el prestigio social de la clase a la que aspira. En esta pugna por el ascenso el fin justifica los medios y cualquier cambio en su conducta o en su modo de ser la considera válida para alcanzar su objetivo, incluso la humillación.

Esta ambición de Rosalía por pertenecer a la clase social superior es uno de los rasgos con los que Galdós dibuja a los personajes femeninos de sus novelas, los cuales son extraordinariamente diversos y funcionales:

The source of her strength and power -which are sometimes considerable- is not role specific but rather derives from her generally keen ambition to increase the worth and stature of her family, whether through the acquisition of money and goods, culture, education or breeding, or kinship relationships with socially superior families (Charmon- Deutsch, 1985: 65).

Este es el caso de Rosalía Pipaón casada con un modesto funcionario isabelino, la cual decide vender sus favores para satisfacer su obsesión por el ascenso social. Para ella el simple hecho de que “la familia viviera en Palacio, en una de las habitaciones del piso segundo que sirven de albergue a los empleados de la Casa Real” (Pérez Galdós, 2007: 64), ya era un signo de pertenencia a un status social superior, al que no está dispuesta a renunciar. Y ello, pese a que aquel laberinto de pasillos, escaleras y estancias dejase mucho que desear, tal como comenta el narrador:

Hallábamos domicilios deshabitados, con puertas telarañosas, rejas enmohecidas, y por algunos huecos tapados con rotas alambreras soplabá el aire trayéndonos el vaho frío de estancias solitarias. Por ciertos lugares anduvimos que parecían barrios abandonados y las bóvedas de desigual altura devolvían con eco triste el sonar de nuestros pasos (Pérez Galdós, 2007: 67).

Rosalía se siente orgullosa de ser la señora de D. Francisco, funcionario del Real Patrimonio, aunque: “en la vecindad había familias a quienes Rosalía, *con todo su orgullete*, no tenía más remedio que conceptuar de superiores. Otras estaban por debajo de la grandeza pipaónica” (Pérez Galdós, 2007: 74). Y estos aires de grandeza se transforman en un afán irresistible por equipararse con su amiga Milagros, la marquesa de Tellería, cuyas: “cualidades subyugaban por igual el espíritu de Rosalía Bringas; pero la que descollaba entre ellas era el exquisito gusto en materia de trapos y modas. Este don de su amiga era para la de Bringas un sol resplandeciente al cual no se podía mirar cara a cara sin deslumbrarse” (Pérez Galdós, 2007: 91). Tanto empeño por escalar a la posición social que ocupa Milagros hunde sus raíces en que Rosalía procede de una familia rica del siglo anterior, pero arruinada después de la guerra: “por lo que tenía un orgullete cursi, que le inspiraba a menudo con un ahuecamiento de nariz, evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antecesores. Gustaba así mismo de nombrar títulos, de describir uniformes palaciegos, y de encarecer sus buenas relaciones” (Pérez Galdós, 1991: 28). En otras palabras, su empeño por cambiar de status como sujeto se traduce en la búsqueda de una identidad social, definida más por el parecer que por el ser y obtenida fundamentalmente por el roce con los otros. El hecho de contar con relaciones influyentes es un factor decisivo para quien aspira al ascenso en la escala social. Y lo es mucho más en una sociedad fuertemente jerarquizada y con escasa movilidad social.

Esta es la razón por la que Rosalía busca en Milagros el respaldo necesario para conseguir lo que pretende: auparse a un status social superior al suyo. Para lograrlo nuestra dama está dispuesta a hacer cuanto la marquesa le imponga, pues las cualidades de aquella tenían doblegado su espíritu. Este es el comienzo de su desgracia, toda vez que codearse con Milagros implica llevar una vida de lujo y dispendio que ella no puede permitirse. Pero la tentación es mucho más fuerte que su voluntad y confiada en el aval de su amiga, acaba por comprar lo que no puede pagar. Tras la primera compra vendrán las demás y con ellas la acumulación de deudas que no tiene más remedio que saldar.

Obcecada por su ambición no repara en buscar auxilio allí donde piensa encontrarlo. Y dado que Pez no la socorre llama a la puerta de Refugio Sánchez Emperador, su antigua criada, aun sabiendo que esta petición la degradaba: “¡Lo que puede la necesidad! – pensó al tirar de la campanilla del segundo – Y quién había de decir que yo bebería de esta agua”. (Pérez Galdós, 2007: 274). En esta confrontación y disputa con Refugio nos ofrece Galdós una prueba palpable del comportamiento hipócrita de Rosalía: su autoconvencimiento de que es preferible tragarse su orgullo y ser humillada a claudicar en sus apetencias de ascenso social. Al contrario que Refugio, ella es incapaz de reconocer el lugar que le corresponde en aquella sociedad estamental por lo que prefiere seguir engañándose. Pero Refugio capta al vuelo esa hipocresía y ubica a Rosalía en el grupo de mujeres que viven de las apariencias: “muchas – de las cuales – no comen para poder vestirse [...] Estas viven en la calle, y por vestirse bien y poder ir al teatro se mantienen todo el año con tortillas de patata” (Pérez Galdós, 2007: 283). Refugio si sabe muy bien quién es y cómo percibe su persona la sociedad en la que vive. Al igual que su hermana Amparo, ambas huérfanas de un conserje de una institución de enseñanza, no tiene más remedio que “hacer ese voto de heroísmo que se llama vivir de su trabajo” (Pérez Galdós, 1991: 28). Refugio tiene conciencia de su pertenencia a la clase social más baja: el pueblo llano, pero no se avergüenza de ello. Su orgullo de clase, al contrario que Rosalía, proviene de aceptarse tal como es, de no ambicionar lo que no se tiene. Por ello cuando se cruza con mujeres de la catadura de Rosalía no tiene empacho para decirles a la cara lo que piensa de ellas:

[...] ¡Todo por aparentar!... Cuando veo a estos tales me pongo muy hueca, porque no debo nada a nadie, y si lo debo lo pago; vivo de mi trabajo, y nadie tiene que ver con mis acciones, y lo primero que digo es que no engaño a nadie, que el que no me quiera así, que me deje, ¿está usted?, porque de lo mío como [...] (Pérez Galdós, 2007: 286).

Tanto descaro y tanta afrenta hieren hasta tal extremo el pundonor de Rosalía que a punto está de levantarse y abandonar la empresa. Pero la necesidad apremia y acaba por reconocer la humillación a la que le somete Refugio: “aquella mujer le repugna tanto y hería de tal modo su orgullo con lo ordinario de aquellas expresiones y la ruindad de aquellos pensamientos, que no quiso humillarse más” (Pérez Galdós, 2007: 286). Al margen del desenlace feliz de este amargo trance – Rosalía logra que Refugio le preste el dinero que necesita –: “por fin la Sánchez puso en su mano los billetes”. (Pérez Galdós, 2007: 291), ha quedado muy claro que Rosalía ha claudicado una vez más. Antes de que Bringas descubra la

deuda que tiene contraída con Torquemada: “todo, todo, incluso que esta frutilla temprana me pisotee” (Pérez Galdós, 2007: 285). Prefiere arrastrarse y suplicar a Refugio: un comportamiento vil que evidencia su degradación moral.

7. Propuesta de Conclusiones

Estas son algunas de las caras de un diamante llamado Rosalía, el cual comenzó Galdós a tallar en *Tormento* y acabó de pulir en *La de Bringas*. Iniciamos nuestra exposición con el propósito de demostrar su habilidad para concebir personajes poliédricos. Tras realizar un detenido análisis de las distintas caras y aristas que componen la personalidad de Rosalía, la destreza del autor de esta novela ha quedado patente. Su ingenio para hacer de la novela “una imagen de la vida y del arte de componerla una reproducción de los caracteres humanos” (Pérez Galdós, 1897: 220) se manifiesta en la protagonista de *La de Bringas* con una perfección inigualable. Galdós consigue que a través de los afanes de Rosalía por aparentar lo que no es y ambicionar lo que no posee, el lector pueda ver con nitidez las conductas de aquella mesocracia ávida de poder y lujo, a la par que carente de escrúpulos. La descripción de los avatares de Rosalía son el ejemplo más ilustrativo de cómo Galdós practica lo que él entiende como el arte de componer novelas:

El cual estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje que es la marca de la raza, y las vivencias que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (Pérez Galdós, 1897: 220).

Una declaración estética que sintetiza los fundamentos de la novela realista del siglo XIX, la cual privilegió de forma clara al personaje frente a la trama, “produciéndose el desplazamiento del interés de la trama al propio personaje” (García Ramos, 2009: 70). Primacía que ya resulta evidente en los títulos de las obras, *Madame Bovary*, *Pepita Jiménez*, *Fortunata y Jacinta* o *La de Bringas*¹⁴. Este desplazamiento lo hemos comprobado en el caso de Rosalía, cuyo protagonismo en *La de Bringas* no está al servicio de la ideologización de

14. Un hecho al que alude Ortega y Gasset en sus *Ideas sobre la novela*, cuando afirma que: “las novelas que han pasado el filtro del pasado y del lector son aquellas en las que nuestra atención va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras” (Ortega y Gasset, 1976: 171).

una causa, sino que su evolución y culminación como personaje es directamente proporcional al grado de relación íntima con eventos de naturaleza social e histórica que se suceden en el relato. Esta singularización del personaje, entendida como transición del tipo al individuo, ya la practicó Galdós en *La desheredada* y la repite en *La de Bringas*, pues para él:

El personaje ni comienza ni acaba con la obra, la trasciende, por el contrario; reaparece a menudo en sus novelas, y sus reapariciones aseguran su vida independiente. Busca Galdós, en su empeño por captar la realidad, la veracidad del personaje; lo presenta por eso como parte de la realidad, como que de aquella procede, y de ahí que se esfuerce en diferenciarlo, en hacerlo reconocible al describirlo (Casalduero, 1972: 19).

Es precisamente la presentación de Rosalía como una parte de la realidad misma y como un elemento que de aquella procede lo que hemos ejecutado en el presente artículo. Su rebelión contra el arquetipo familiar de la época, el traslado de su insatisfacción sexual al erotismo de los trapos, su uso interesado del arte de la seducción y su orgullo de clase mancillado: “hacen de ella un personaje con vida propia, capaz de rebasar los límites del mundo novelístico y del ámbito imaginario de la novela” (Gaos, 1952: 89). En definitiva, Rosalía es un catalizador de las convicciones sociales y morales de aquella mesocracia, así como una víctima de su “*quiero y no puedo*”. En otras palabras, ella es un caleidoscopio cuyos espejos reflejan la compleja realidad de la sociedad en la que vive. Es Rosalía Pipaón un personaje que ya aparece perfilado en *Tormento*, pero que alcanza en *La de Bringas* su verdadera dimensión significativa como rectora y piedra angular del texto.

Bibliografía

- ALDARACA, B. (1983). “The Revolución of 1868 and the Rebelión of Rosalía Bringas”. *Anales Galdosianos*, Año XVIII: 49-52.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2006). *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Acribe.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO A. y BLANCO AGUINAGA, C. (2007). “Introducción”. *La de Bringas*. Madrid: Cátedra.
- BONET, L (1972). “Estudio Preliminar”, *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.
- CANO JIMÉNEZ, G. (2011). “*La de Bringas*: una revisión de la Gloriosa dieciséis años después”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 48.

- CASALDUERO, J. (1972). “La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo”. *Anales Galdosianos*, Año VII: 19-25.
- CASALDUERO, J. (1974). *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Gredos.
- CHARMON-DEUTSCH, L. (1985). “*La de Bringas and the Politics of Domestic Power*”. *Anales Galdosiano*, Año XX, nº 1: 65-74.
- DELGADO, L. E. (1995). “Más estragos que las revoluciones: detallando lo femenino en *La de Bringas*”. *Revista Hispánica Moderna*, Año 48, nº 1: 31-42.
- FUENTES, V. (1975) “Notas sobre el realismo en *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*”. *Anales Galdosianos*, Año X: 118-123.
- GAOS, V. (1952). “Notas sobre la Técnica de Galdós”. *Ínsula*, 82.
- HOBSBAWM, E. J. (1979). *The Age of Capital*. New York: Mentor.
- GULLÓN, R. (1982). “El mundo de *La de Bringas*”, en *Historia y Crítica de la Literatura de la Literatura Española*, Tomo I. Madrid: Crítica: 507-511.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, C. (1919). “La máscara de Rosalía de Bringas”, en *Construcción de los personajes femeninos galdosianos*. Vigo: Editorial Académica del Hispanismo: 165-186.
- MELLADO, L. A. (2006). “*El Camón*: espacio de intimidad en *La de Bringas*”. *Alpha*, 23: 273-281.
- MONTESINOS, J. F. (1969). “Galdós”. *Anales Galdosianos*, Año IV (14): 84-196.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1976). *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1975). “Memorias de un desmemoriado”, en *Recuerdos y Memorias*. F. C. Sainz de Robles (ed.). Madrid: Tebas.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1972). “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*. Laureano Bonet (ed.). Barcelona: Península: 115-132.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897). “La sociedad presente como materia novelable”, en Menéndez Pelayo, Pereda y Pérez Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia*. Madrid. Est. Tip. de Viuda e Hijos de Tello: 5-29.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1991) *Tormento*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2007). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra.
- ROJO, L. A. (2003). “La sociedad madrileña en Galdós”, en *Discursos leídos en la Real Academia*. Madrid: Aguirre.
- TUBERT, S. (1997). “Rosalía Bringas: el erotismo de los trapos”. *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 74, nº 4: 371-388.