

LA DE BRINGAS: THE NATURALIST CONTEXT AND CRITICAL METAOBSERVATION

LISA NALBONE

ORCID.ORG/0009-0006-0803-3722

University of Central Florida

Lisa.Nalbone@ucf.edu

Abstract: *In this rereading of the novel, I propose that its reception in the periodical press at the time of its publication highlights the author's naturalist tendencies. In the articles that appear in El Imparcial, La Illustration Ibérica, and La América, to name a few, literary critics often use the term naturalista to describe the content of the novel. This essay elucidates how these critics' metaobservations of Galdós's observation of the society that surrounds Rosalía, in turn, shed light on multiple doctrines, theories, and philosophies relating to the social, scientific, and literary discourses of the time. It also explores how these metaobservations dialogue in precursive fashion with contemporary analyses of this novel.*

KEYWORDS: SPANISH NATURALISM; FRENCH NATURALISM; PERIODICAL PRESS; ISABELINE LITERATURE; GALDÓS'S SEGUNDA MANERA

RECEPTION: 13/09/2023

ACCEPTANCE: 01/02/2024

LA DE BRINGAS: EL CONTEXTO NATURALISTA Y LA METAOBSERVACIÓN CRÍTICA

LISA NALBONE

ORCID.ORG/0009-0006-0803-3722

University of Central Florida

Lisa.Nalbone@ucf.edu

Resumen: En esta relectura de la novela, propongo que su recepción en la prensa periódica en el momento de su publicación destaca las tendencias naturalistas del autor. En los artículos que aparecen en *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica* y *La América* —por citar algunos—, los críticos literarios suelen utilizar el término *naturalista* para describir el contenido de la novela. Este ensayo elucida la manera en la que las metaobservaciones de estos críticos respecto al examen de Galdós de la sociedad que rodea a Rosalía arrojan luz sobre múltiples doctrinas, teorías y filosofías relativas a los discursos sociales, científicos y literarios de la época. Se explora también cómo estas metaobservaciones dialogan de manera precursiva con los análisis contemporáneos de esta novela.

PALABRAS CLAVE: NATURALISMO ESPAÑOL; NATURALISMO FRANCÉS; PRENSA PERIÓDICA; LITERATURA ISABELINA; SEGUNDA MANERA DE GALDÓS

RECEPCIÓN: 13/09/2023

ACEPTACIÓN: 01/02/2024

En *La de Bringas* (marzo-abril, 1884), Benito Pérez Galdós retrata al personaje epónimo como producto —o víctima— de su medio ambiente. El telón de fondo de la acción, que se sitúa principalmente en el Palacio Real durante los últimos meses del reinado de Isabel II, se abre a un espacio del caos que, a su vez, se refleja durante el mismo periodo en la vida de Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas y su familia, en donde el subproducto de un consumismo incontrolado consume la integridad moral de Rosalía. La representación de la familia Bringas como símbolo de la ineficacia gubernamental isabelina es citada a menudo en la crítica como el marco histórico subyacente que Galdós intentaba retratar en esta novela (Aldaraca, Urey, Gullón, Tsuchiya, Juaristi), la cual forma la tercera entrega de la trilogía iniciada con *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (enero de 1884).

Sin embargo, cabe señalar que son varias las perspectivas a partir de las cuales la crítica ha tratado el estudio de *La de Bringas*: desde su reflejo de la sociedad isabelina en sus últimos meses, pasando por la Gloriosa y los días sucesivos (Sánchez), hasta el perfil de la protagonista epónima (Labanyi, Charnon-Deutsch, Tubert) y las técnicas narrativas (Bly, Willem).¹ El denominador común a estos estudios radica en la representación novelística de determinado tipo social: la convergencia de las maniobras de la protagonista como producto de su entorno. Desde su aparición en la novela, secuela de *Tormento* (enero, 1884), en donde por primera vez se nos presenta la esposa de Francisco de Bringas, el estudio de Rosalía en su ambiente social ha revelado una gama amplia de sus defectos e imperfecciones.

Aunque estoy de acuerdo con las aseveraciones de Peter Bly respecto a que la clasificación de *La de Bringas* como novela naturalista no ayuda a los lectores modernos a entender el verdadero significado de la novela (1981: 12), la clasificación sí nos ayuda a comprender cómo el naturalismo francés se moldeó al incorporarse a las letras españolas. Por consiguiente, una mirada del diálogo entre la recepción del naturalismo en España y las reseñas contemporáneas de *La de Bringas* ofrece la posibilidad de contextualizar en qué sentido Galdós es —o no— fiel a la corriente literaria. En lugar de una falta de fidelidad al

¹ Jon Juaristi amplía la observación de Urey y Gullón, quienes identifican a Rosalía como un reflejo de Isabel II, a favor de considerarla como “la figura alegórica de España” (292).

modelo francés, lo que emerge es la modificación del naturalismo dentro del panorama literario español. En esta relectura de *La de Bringas* —novela de la denominada *segunda manera galdosiana*—, propongo que la recepción de la novela en la prensa periódica en el momento de su publicación pone de relieve las tendencias naturalistas galdosianas, modeladas y no copiadas del país vecino. Esta indagación permite reconocer en qué aspectos *La de Bringas* muestra características naturalistas para explicar por qué —según Bly— los pilares fundamentales naturalistas —el medioambiente y la herencia— no figuraran tan prominentemente como se esperaría en una novela estrictamente naturalista (1981: 12), sobre todo considerando que la crítica moderna señala casi sin excepción aspectos de la novela enraizados en la tradición naturalista.

En los artículos que aparecen, por ejemplo, en *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica* y *La América*, los periodistas y críticos literarios a menudo usan el término *naturalismo* y sus derivaciones para describir el contenido de la novela. En este estudio, dilucido cómo las metaobservaciones de estos críticos sobre la observación de la sociedad galdosiana que rodea a Rosalía, a su vez, arrojan luz sobre varias doctrinas y teorías filosóficas, sociales, científicas y literarias dominantes antes y durante el periodo que coincide con la publicación de la novela, relacionadas con los discursos sociales, científicos y literarios de la época. El estudio de la recepción de la novela, en su momento, como producto de su contexto histórico, literario y sociocultural muestra cómo Galdós ha sintetizado diferentes modos de pensar de su época, los cuales contribuyen a la evolución de su estilo literario para entrar en la denominada *segunda manera*.

LA DE BRINGAS COMO OBRA NATURALISTA Y LOS ALBORES DEL NATURALISMO EN ESPAÑA

Nuestra lectura de *La de Bringas* exige conceptualizar la novela como perteneciente, según Jean-François Botrel, al “periodo naturalista” (1984: 149).² Como bien señala Miguel Martínón sobre las novelas galdosianas de la segunda manera, *La de Bringas* “toma su apoyo en la polémica sobre el naturalismo desatada en 1880”

² En esta categoría, Botrel (1984) incluye también *La desheredada*, *Tormento*, *Lo prohibido* y *Miau*.

(2000: 279), aunque la novela no sigue estrictamente el modelo del naturalismo francés. De hecho, debe tenerse presente que Galdós no se identificaba como autor naturalista, sino que esta etiqueta fue aplicada por los críticos. Elabora Martínón: “El naturalismo español no acepta, desde luego, todas las ideas de Zola. Además, incorpora actitudes y elementos propios del momento histórico como el liberalismo y el krausismo” para poder “entender unas nuevas formas de vida” (2000: 280) de un mundo en vías de modernizarse.

Las primeras referencias al naturalismo en el contexto literario aparecen en España en los periódicos y revistas durante la década de 1870 y llegan a concretarse a partir de la publicación de artículos que sintetizaban su definición y aplicación en la literatura en el siguiente decenio. Dos figuras se destacan en la labor de desenredar el significado del naturalismo como movimiento literario francés y comentar sobre su incursión en la literatura española: Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán.³

Entre febrero y junio de 1882, Leopoldo Alas publica en *La Diana* sus observaciones fundacionales sobre el naturalismo en el devenir literario:

[...] una teoría nueva sólo para el arte, y así modifica un tanto las doctrinas relativas al ideal artístico por cuanto niega que el propósito y asunto del arte sea la exaltación del ánimo por medio de la obra bella que refleja la realidad, no tal como aparece, impura y defectuosa en la contemplación directa, no artística, sino en conformidad al tipo ideal de cada objeto y al ideal supremo sobre todo. (1882a: 8)

Alas, quien define el término *natural* como antítesis de *espiritual*, opina que el naturalismo como teoría no existe en aislamiento: lo considera una “escuela predominantemente literaria [...] que llega a las demás artes” (1882a: 9). En este sentido, Alas enfatiza los atributos del naturalismo que se pueden manifestar en la literatura de manera prescriptiva, pues, en España, como escuela literaria apenas los primeros vestigios estaban empezando a asomarse. El autor de *La Regenta* evalúa el concepto de la *objetividad* en el cuarto artículo

³ Como ha identificado Adolfo Sotelo Vázquez, a estos nombres de Alas y Pardo Bazán, cabría agregar los de E. Gómez Ortiz, Urbano González Serrano, Rafael Altamira, Josep Yxart y Joan Sardá (1998: 459).

de la serie, al plantear lo siguiente: “El naturalismo pide que se reproduzca la realidad tal como es, observada en el estudio previo y experimentada en la acción en que se coloca artísticamente” (“Del naturalismo” 1882b: 9) y en el apartado siguiente explica: “el naturalismo *quiere que las cosas sean vistas en su realidad verdadera*” (1882c: 7; énfasis mío). La base en la observación detallada de la realidad constituye para Alas el eje central del ímpetu creativo en el que es de más interés crear un personaje “que ofrezca el estudio del carácter en la probable y verosímil convivencia social” (1882d: 6), que uno motivado por sus reflexiones interiores y sentimentales.

Cinco meses después, Emilia Pardo Bazán expone sus ideas sobre el naturalismo en una serie de artículos publicados en *La Época* entre noviembre de 1882 y abril de 1883, reunidos más adelante bajo el título de *La cuestión palpitante*. En la colección, Pardo Bazán, quien clasifica el naturalismo como “estética”, también examina la historia del movimiento y las implicaciones —y modificaciones— de esta tendencia en las letras españolas. Pardo Bazán analiza las técnicas literarias naturalistas de varios escritores influyentes como Émile Zola, los hermanos Edmund y Jules Goncourt, Gustave Flaubert y Alphonse Daudet. Defendida la autora por Galdós y Alas, criticada por José María Pereda (Borroso, 1973: 350), aboga por una adaptación de las teorías francesas: “la inmoralidad que entraña el naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene; pero todo escritor realista es dueño de apartarse de tan torcido camino” (Pardo Bazán, 1883: 147). La autora deduce del naturalismo francés que

[...] la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, fértil, variada y compleja, presenta rasgos característicos: reflexiva, nutrida de hechos, positiva y científica, basada en la observación del individuo y de la sociedad, profesa a la vez el culto de la forma artística, y lo practica, no con la serena sencillez clásica, sino con riqueza y complicación. Si es realista y naturalista, es también refinada; y como a su perspicacia analítica no se esconde ningún detalle, los traslada prolijamente, y pule y cincela el estilo. (Pardo Bazán, 1883: 43)

Para seguir con una cronología según aparecen los artículos periodísticos, Alas retoma dos años después el tema del naturalismo en *La Hoja Literaria* de *El Día*, ahora con sus impresiones sobre la trilogía galdosiana (cuando la última entrega, aún no publicada, estaba en vías de desarrollo). Clarín

presenta sus impresiones sobre el naturalismo como una *nueva retórica*, en términos holísticos:

Galdós, en esta nueva serie, procura [...] imitar el movimiento natural de la vida, tanto individual como social. Este punto de la nueva retórica, que tiene más claro abolengo en nuestra literatura patria que otros del naturalismo, suele olvidarlo muchos autores que le tiene por realistas. (1884: 3)

Al mismo tiempo que Clarín reconoce la importancia del sujeto literario y su ambiente, también celebra lo autóctono de esta nueva retórica en España. Recuerda el proceso creativo de Zola y explica:

En Francia, Zola es el que cuida mejor de esto que tanto importa para el efecto de la realidad, de esto que se podría llamar [...] la *morfología* de la novela, asunto que se relaciona mucho con lo que suele llamarse la composición y algo con lo que el mismo Zola llama la *experimentación*. (1884: 3; énfasis del original)

Alas alude claramente al proceso creativo como experimento, una referencia implícita al texto literario como documento objetivo. Además de estos artículos de Alas y Pardo Bazán, otros críticos literarios y periodistas contribuyen al diálogo en la prensa sobre el naturalismo. En su serie titulada “Realismo” en *La Ilustración Ibérica*, Rafael Altamira articula la polémica entre la clasificación del naturalismo como movimiento literario propio:

Quien dice que Realismo tanto vale como Naturalismo y que solo se diferencian las voces en ser esta última más moderna; quien cree que el Naturalismo no es más que la tendencia ultra-realista; tal otro supone que el Naturalismo es algo grosero, bajo, materialista y a la postre ateo, y que todos los autores realistas son naturalistas: el de más allá se coge al Realismo [...] como la tabla salvadora de la actual literatura, y relega el extremo asqueroso del naturalismo que en estas manos vuelve a ser materialista, pornográfico, etc., etc. (1886a: 279)

El acto de nombrar el movimiento tiene a Altamira sin cuidado, porque afirma el espíritu de sus preceptos: “El nombre es de menos. [...] Puesto que hablamos de literatura y de literatura contemporánea, lo que importa es desentrañar su espíritu, marcar sus rumbos y no tener prisa a bautizarla en

ismo” (1886a: 279). Se centra en el concepto de la *experimentación*, citando al biólogo teórico, médico y fisiólogo francés Claude Bernard en el contexto del naturalismo francés, lo que viene a ser clasificado como el *naturalismo radical* en las obras el Eduardo López Bago: “El autor de *Nana* parece llevar por lema esa máxima de Bernard que pone en sus obras el Sr. López Bago: ‘La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento’” (1886b: 430). Continúa Altamira:

Tal procedimiento aplicado en la novela e influido de la moda de la inmoralidad sexual, que es del siglo y viene desde Dumas, Sue, Soulié y Sand hasta Balzac, Flaubert, Goncourt (*La filie Elise, Cherie*), Daudet (*Sapho*), Galdós (*La de Bringas*) Picón, Pardo Bazán, Bago y hasta Alarcón (*La Pródiga*), es lo que produce esa *extrema izquierda* del Realismo, que dice un autor, esa tendencia naturalista, según el modo grosero con que la entiende y la proclama el vulgo. (1886b: 427; énfasis del original)⁴

Ya sea una rama del realismo (la extrema izquierda) o una tendencia (el naturalismo) en la literatura producida por los autores mencionados, el factor que representa un giro en la tradición realista es la inmoralidad sexual, y es uno de los factores considerados por los escritores españoles cuando adoptan el dogma naturalista.

LA DE BRINGAS: DEL NATURALISMO FRANCÉS AL ESPAÑOL

La tibia recepción del naturalismo francés en España entre un lectorado ideológicamente conservador se debe principalmente a dos factores: el ateísmo y la falta de libre albedrío, dos preceptos naturalistas fundamentales.⁵ A pesar

⁴ Altamira nota, además, que Zola escribe para “aducir datos” (1886b: 426).

⁵ Pura Fernández elabora este punto en sus comentarios introductorios a la edición de *La prostituta* de Eduardo López Bago: “A la apasionada discusión sobre el determinismo fatalista —negador del libre albedrío predicado por el catolicismo—, el materialismo y la inmoralidad, achacados a la moderna escuela experimental de Zola, siguió el escándalo judicial de *La prostituta*” (2005: 38).

de la tendencia, por parte de los escritores cuyas obras reflejan un acercamiento naturalista, de incorporar estrategias que circunnavegan el contenido o tono ateo —la ausencia de referentes religiosos o de crítica implícita de la religión— o de concederles a los personajes agencia sobre su propia voluntad, algunos lectores subvaloran los textos naturalistas. Tal es el caso de Manuel Tolosa Latour en sus comentarios sobre *Tormento* y *La de Bringas*: “alcanzan ficticios éxitos de librería, y están condenadas a empolvarse en las estaciones de ferro-carriles o a irse deshojando de mano en mano sin dueño conocido ni lector apasionado. ¡Castigo justo a la ceguedad de los editores!” (101). Alas reitera estos sentimientos al reseñar *Lo prohibido*, en cuyo texto se queja de la poca atención que reciben los textos de Galdós, tanto entre los lectores (“leen poco a Galdós”), como entre los críticos literarios (443): “la prensa apenas ha dicho nada de *La de Bringas*, ha dicho muy poco de *Tormento* y por las señas no parece dispuesta a decir mucho sobre *Lo prohibido*” (1885: 433).

En la ya mencionada serie sobre el realismo, Altamira lamenta el giro adoptado por la obra galdosiana reciente, el cual suponemos que puede ser el conocimiento de una corriente naturalista según se concebía en el momento:

¡Lástima que extremando o quizás no comprendiendo bien la limitación de argumento que predica el Realismo, haya caído nuestro mejor novelista en cierta monotonía censurable de sus últimas obras, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*! Pero el autor de *Gloria* tiene fuerza bastante para esquivar otra vez el escollo en que ahora ha tropezado, y elevarse de nuevo a la práctica racional de las reglas del arte. Hombres como Pérez Galdós se equivocan alguna vez, pero no ciegan de pronto, como algunos suponen. (553)

La subvaloración del naturalismo también informa la tesis central de la reseña que publica Luis Alfonso de *La de Bringas*. Tras consultar con libreros y lectores, Alfonso anticipa su fracaso, y concluye, sin explicar su punto de vista:

La de Bringas no ha gustado ni ha podido gustar. He hablado con diversidad de personas, he hablado especialmente con los libreros, antes de estampar estas palabras, y porque he consultado a la opinión general y he notado su conformidad en este punto, escribo “no ha gustado” en vez de ceñirme a escribir “no me ha gustado”. (1884: 3)

Alfonso reclama la apariencia desafortunada de *La de Bringas* como texto naturalista: “en *La desheredada* empieza el mal camino para las ‘novelas contemporáneas’” (1884: 3). Es posible que su disgusto radique en su menosprecio del materialismo y consumismo descontrolado de la protagonista, que culmina con el desahucio de la familia de Bringas del palacio, momento en el que Francisco de Bringas “aseguró que no quería deber favores a la titulada Nación y que no veía las santas horas de salir de allí [del palacio]” (Pérez Galdós, 1965: 1670). Alfonso anima a Galdós “a dejar la torcida senda en que por influjo traspirenaico entró, y a volver a la espaciosa vía, sombreada con las arboledas del arte y embalsamada con las flores de la poesía por donde hacía caminar las bellísimas figuras de sus novelas” (1884: 3). Es verdad que el ambiente en el palacio es sofocante y que el espacio físico interior agobia a los personajes, tal como se lo explica Pez al narrador la primera vez que visitan a la familia de Bringas: “no se puede venir sin un plano y aguja de marear” (1965: 1578); sin embargo, para Alfonso, no hace falta que Galdós pise “la torcida senda” para influenciar sus creaciones ficticias y le reclama el retorno a la “espaciosa vía floreada” en la que predomina la estética del arte por el arte: “Allí estudiaba los más arduos problemas de la conciencia; allí ponía en acción los más ocultos resortes del sentimiento; allí pintaba la verdad, pero la verdad que pide el arte” (1884: 3). En esto coincide Alfonso con Clarín, pues, aunque este último acepta que los dos caminos llegan a la verdad, prefiere la belleza estética que se asocia con el Galdós que precede al de la segunda manera. Clarín observa que Galdós se ha alejado del modelo artístico de su sujeto literario en *La de Bringas* y que esto ha contribuido al grado menor de aprecio o a la recepción negativa de la novela, sobre todo cuando comenta sobre el personaje de Leandra en su reseña de *Bodas reales*, “que nos recuerda aquellas bellezas, poco saboreadas por la crítica, del *Amigo [Manso]*, *Miau*, *La de Bringas* y otras obras del autor, mucho menos alabadas de lo que merecen” (Alas, 1900: 1).

Lo que es subvaloración por parte de Alfonso, para Víctor Gutiérrez de Miguel significa un rechazo del arte naturalista. Apunta una deficiencia en la literatura con respecto al naturalismo cuando exalta el papel del costumbrismo regional al estilo de *Fernán Caballero* y Pereda, entre otros: “Por esta sugestión real del paisaje, tan vario, tan emotivo, el naturalismo francés no hizo, al aparecer más tarde, más que contagiar, como a Galdós en *Tormento* y *La de Bringas*” (1929: 4).

Al contrario del rechazo del naturalismo como tendencia literaria expresado por Tolosa Latour y el escepticismo inherente en los comentarios de Alfonso, la

periodista y escritora Antonia Opisso acepta que será difícil borrar el naturalismo del panorama literario español: “Entre tanto, vanas serán las preocupaciones que se opongan al desenvolvimiento de las obras naturalistas, en las cuales se manifestará con toda su desconsoladora verdad el verdadero espíritu de nuestros días” (1884: 398). Con esto, Opisso legitima el espacio que ha de ocupar el naturalismo como movimiento propiamente dicho en la literatura española.

EL NATURALISMO ESPAÑOL Y LA TAXONOMÍA NATURALISTA

Tras interpretar el naturalismo como escuela o estética literaria, según sugieren Alas y Pardo Bazán, se empieza a distinguir una taxonomía de características principales, entre las cuales hay tres que nos interesan para este estudio de *La de Bringas*: 1) la observación detallada de la sociedad y sus tipos como sujetos científicos; 2) el determinismo tanto biológico como del medio ambiente, y 3) el ateísmo. Esta observación de Clarín sobre Rosalía de Bringas, en su reseña de *Tormento*, resume la intersección de las diferentes ramas taxonómicas:

Es acaso la mujer que mejor ha pintado hasta ahora Galdós. La relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu, no está olvidada (como suele suceder en los más de los autores); Rosalía está en su ambiente, respirando por donde en tal ambiente se respira; es la mujer como la hacen allí las circunstancias, es esto sin llamarla bestia, ni negar el albedrío (o afirmarlo), sin más que estudiar y reflejar bien la vida. No hay detalle descuidado; hay la minuciosidad necesaria para esta clase de perfección. Creo que Rosalía va a figurar como parte principal en una próxima novela, y me alegro, porque la figura merece más desarrollo. (1884: 4)

Como identifica Antonio Vilanova un siglo después, el autor ovetense expone en su ensayo *Sermón perdido* (1885: 68-69) la intersección de los sistemas que constituyen la subjetividad literaria de Rosalía. Según Vilanova, Alas tomó como modelo el personaje de Rosalía para demostrar algo: “entran las primeras alusiones claras y explícitas de Clarín al determinismo fisiológico del temperamento, y a la relación de interdependencia entre el cuerpo y el espíritu, sin olvidar el influjo determinante de las circunstancias y del medio ambiental” (1987: 379). La novela incluye referencias que señalan la dialéctica entre la ilusión de perfección en la apariencia física de Rosalía que esconde un

malestar sentimental en su interior, por ejemplo, la admiración de las amigas de la protagonista que observan: “Era una estupidez que persona de tal mérito tuviera que esconder su buena ropa, ponérsela a hurtadillas e inventar mil mentiras para justificar el uso de diversas prendas que parecían ajustadas a su hermoso cuerpo por los mismos ángeles de la moda” (1965: 1617).⁶

Los personajes naturalistas, como sujetos científicos de una sociedad específica, se observan como microbios bajo el microscopio en un mundo limitado a un espacio definido. Como establece Pardo Bazán, “[Edmund] Goncourt fue el primero que llamó *documentos humanos* a los hechos que el novelista observa y acopia para fundar en ellos sus creaciones” (1883: 233), una transferencia del sujeto del mundo estrictamente literario a uno científico. La experimentación como acercamiento imprescindible en la literatura naturalista ocurre dentro de la mente del autor que sirve de laboratorio metafórico. Los autores naturalistas crean un experimento hipotético en el cual los personajes representan los aparatos científicos propensos a relacionarse y reaccionar de manera específica y hasta predecible.⁷ Como conocedor de las teorías vigentes del determinismo y del estado actual de la sociedad, el escritor naturalista conduce su experimento literario.

Opisso cambia el laboratorio científico por el escenario dramático cuando identifica el marco espacial de la novela.⁸ Sin embargo, en vez de sacar a relucir un tono fatalista o nihilista, clasifica la acción como *comedia humana* y a los Bringas como “figuras decorativas de la sociedad, de esta sociedad que rechaza el naturalismo por inmoral” (1884: 398). A pesar del rechazo de lo inmoral, Rosalía como mujer adúltera contribuye a crear una atmósfera en la que “siempre amenaza un abismo” (1884: 398) en cuanto a su futuro se

⁶ La manifestación física de su malestar interior culmina en el capítulo XLVI, en el que Rosalía experimenta el mayor grado de incomodidad ante la realidad de que no va a poder cumplir con la promesa de devolver el dinero prestado.

⁷ Para trazar el desarrollo de la novela experimental, según expone Émile Zola con base en el método científico que establece Claude Bernard, véase el estudio de Zola, *La novela experimental* (s.f.).

⁸ Antonia Opisso es la única mujer que he encontrado que ha comentado en forma periodística sobre *La de Bringas*. Dramaturga y novelista, adoptó para algunos de sus escritos el seudónimo de Ricardo de los Ríos.

refiere. Opisso no juzga a Rosalía por su conducta inmoral; al contrario, el hecho de amonestar a su lectorado implica la coexistencia de los males sociales tanto en la sociedad isabelina como en la novela:

Modere la sociedad sus exigencias, calme ese afán que para lograr lo sumo de la felicidad la agita, abandone la fervorosa alabanza y la adulación tributada a los encumbrados por la suerte; no fomente ese lujo que hoy exige para franquear las doradas puertas de sus salones y entonces tendrá derecho a reclamar y a pedir moralidad a los novelistas que trasladan a la novela sus costumbres. (1884: 398)

Esta admonición hace eco de las palabras de Jacinto Octavio Picón: “Y si alguien piensa que no es grato ver reflejadas las miserias sociales, medite que jamás el espejo es culpable de que sea feo el rostro que se refleja en su cristal” (Picón, 1884: 1). Opisso recuerda a sus lectores que la objetividad es imprescindible; evocando el ambiente artístico francés y volviendo a la metáfora del teatro, identifica varios ángulos que rinden un producto final verosímil, tan fundamental en el texto naturalista:

La novela es la que se inicia con huella más firme, y aunque en sus albores, bien la sostiene su notable campeón Pérez Galdós, que en su última obra traza con mano maestra los tipos más realistas que haya descrito su fecunda pluma. Los Bringas, por la fidelidad con que están expuestos, son dignos del pincel de Courbet. En la comedia humana son los Bringas indispensables actores [...] de esta sociedad que rechaza el naturalismo por inmoral y fomenta la vanidad haciendo indispensables a los Bringas. (Opisso, 1884: 398)

Por su parte, Picón, tras resumir el argumento de *La de Bringas*, hace eco de las ideas de Opisso y concluye:

Tal es, contado a grandes rasgos, para no quitarle interés, el último *estudio social* de Galdós, cuajado de detalles y animado con tipos propios de esa burguesía ignorante, mezquina y vanidosa que se ve arrastrada por pequeños defectos a grandes faltas. (Picón, 1884: 1; énfasis mío)

Al emplear el vocablo *estudio*, Picón señala la objetividad implícita de la narración, para reforzar los atributos negativos de la burguesía recogidos

como datos empíricos u observaciones fidedignas a la realidad. A la vez, logra mediar esta objetividad ante la perspectiva crítica también implícita en *La de Bringas*. Siguiendo esta vena, Picón emplea la paralipsis para profundizar en el caos social, económico y político patentes en la novela:

Nada diré de cómo pinta Galdós el interior de la casa de los Bringas, donde perpetuamente sostienen una lucha sorda la económica miseria del marido y la vanidad estúpida de la mujer; ni hablaré tampoco de cómo traza las figuras, los juegos y las inclinaciones de los niños; ni de los muchos episodios que enriquecen el libro, haciendo espejo donde se reproducen mil escenas que en el natural hemos visto; ni siquiera relato cómo entran en aquel Palacio las turbas del año 68, temidas primero por lo demagógicas, casi risibles luego por lo inofensivas y mansas, pues no es posible condensar en un artículo el tesoro de observación que hay desparramado en todas las páginas del libro. (Picón, 1884: 1)

Mediante esta paralipsis, Picón legitima la narración como un trazado fidedigno de la época, mientras logra el doble propósito de asumir una postura objetiva en la reseña que, por esencia, debe ser subjetiva. Su observación emula la fórmula objetiva que adopta la novela.

LA TRANSGRESIÓN RELIGIOSA, EL DETERMINISMO Y LA (SUB)VERSIÓN DEL ÁNGEL DEL HOGAR

En *La de Bringas*, en vez del ateísmo asociado con el naturalismo francés, la evolución de esta corriente hacia su manifestación en las letras españolas muestra la transgresión religiosa y social en cuanto al adulterio de Rosalía. Para contextualizar estas adaptaciones, figura prominentemente el concepto del *determinismo*. Los autores naturalistas examinan las imperfecciones de la sociedad tal y como es, con énfasis en los siguientes factores que influyen en la existencia del individuo: el medio ambiente y la herencia, tanto biológica como fisiológica. Zola, por ejemplo, analiza las idiosincrasias de sus personajes en ambientes cuidadosamente escogidos; este tipo de autores desarrollan los personajes en su propio ambiente, donde su destino tiene una lógica que depende de las situaciones (Pattison, 1965:

56).⁹ Zola lleva al ser humano a su estado de bestia en forma humana que se nutre de un medio ambiente no siempre favorable. La bestia humana no ejerce control sobre su propia vida, puesto que se comporta con base en sus instintos primordiales (Mitterand, 1986: 76). En este ambiente, el destino no se puede alterar, independientemente de los esfuerzos de los personajes. El estudio y las observaciones objetivas de la sociedad sirven como datos que refuerzan el destino como agente que resiste cualquier intento hacia el cambio.

La investigación en el laboratorio social resalta las imperfecciones de esta sociedad. Los personajes, cuya situación les desespera, se convierten en víctimas de un ciclo vicioso sin salida. En el modelo naturalista francés, nos enfrentamos con el alcoholismo, la locura, la enfermedad, la pornografía y la violencia, en un trasfondo pesimista. Además, existe en las obras naturalistas un sentido de denuncia social. Por esencia ateo y materialista, este movimiento se basa en un sistema que considera la naturaleza como causa única de lo existente.

La teoría determinista establece que las leyes físicas “determinan” la vida del hombre. Mediante la aplicación a la creación literaria de los conceptos que Auguste Comte modifica de los preceptos positivistas anteriormente elucidados por Hipólito Taine de la filosofía positivista —raza, momento y lugar—, Zola concuerda con que el ser humano es simplemente un ser biológico cuyas acciones son predecibles, pues brotan de fuentes fisiológicas posibles de identificar. Zola se diferencia de la teoría fatalista en su opinión respecto a que sí es posible cambiar el rumbo de la vida, en tanto se entiendan las fuerzas que la moldean. Este pensamiento se extiende a la literatura española, en la cual, en lugar de visualizar al hombre como entidad exclusivamente a merced del determinismo, los autores retratan a los personajes considerándolos en su totalidad, y de esta manera combinan la masa (figura concreta) con el espíritu (figura abstracta). En

⁹ Para una explicación resumida del naturalismo francés, esta fuente de Pattison sirve como punto de partida. Observa como características del naturalismo “(1) una actitud religiosa hacia la Naturaleza, es decir, la adoración de la Naturaleza por las gentes primitivas, o (2) la imitación íntima que el Arte hace de la Naturaleza, o (3) el estudio científico de la Naturaleza, y más específicamente, la ciencia experimental” (1965: 9). Además, para este crítico, “[e]l naturalismo evita lo ficticio, lo sobrenatural, las personificaciones y las figuras simbólicas” (37).

las letras españolas, los personajes generalmente están dotados de la posibilidad de ejercer el libre albedrío, libertad que no se les concede a las contrapartes francesas. Por consiguiente, la concesión del libre albedrío en la obra naturalista española constituye una ruptura marcada del modelo del naturalismo francés.

Independientemente de la futilidad inherente a los intentos de superarse, los protagonistas de las obras naturalistas no pierden el fuerte deseo de triunfar sobre los obstáculos y así destruir las construcciones deterministas; no obstante, este fuerte deseo de triunfar no basta para aniquilar las leyes naturales que se niegan a ser vencidas. El retrato de Rosalía la muestra como un ser humano real, con defectos o problemas aparentemente irremediables, pero no pierde la esperanza de triunfar a pesar de la situación adversa.¹⁰

Según la corriente naturalista, el ateísmo resulta de la exigencia científica de comprobar mediante datos empíricos la existencia de Dios, a cambio de aceptar una creencia basada en la fe espiritual. Abundan en la novela ejemplos del retrato de Rosalía como mujer pecaminosa, cuyos pecados y pecadillos están estrechamente ligados con su consumismo. La adquisición de recursos económicos desemboca en el fenómeno materialista, lo que para Rosalía significa la acumulación de telas, cintas y demás accesorios asociados con la fabricación de la ropa suficientemente elegante para una mujer de su estatura social. Es notable la preferencia por parte del narrador de describir la ropa ya hecha o los accesorios que se agregarán a las múltiples variantes de un mismo vestido, por ejemplo. La ausencia textual de los hilos, costureros, dedales y demás accesorios asociados con la costura —inclusive el acto de coser— implica que la acumulación materialista se refleja en la imagen del producto

¹⁰ Una de las escenas que mejor representa la permeabilidad del determinismo es aquella en la que se describe el mes que la familia Bringas se queda en Madrid, en vez de salir al norte a veranear. Francisco está convencido de las propiedades curativas de las aguas del Río Manzanares, y Galdós dedica el espacio narrativo a la explicación de la mejora en el estado físico de su hijo. Para Francisco, el veraneo en un pueblo en Francia o en las aguas de San Sebastián como lugares idóneos lo obligaría a incurrir en gastos innecesarios y opta en su lugar por favorecer “la superioridad de los baños del Manzanares ante todos los baños del mundo” (Galdós, 1965: 1639). Las aguas del río hacen más robusta la constitución de su hijo, y esto se presenta en contraste con la palidez de Rosalía, por no participar en tan sana actividad.

final como signo de estatus social, sin importarle el método de construirse, reflejo de la práctica de Rosalía de acumular deudas sin un método práctico para pagarlas dentro el tiempo acordado.

José Juan Jaumeandreu destaca las cualidades poco halagadoras de Rosalía Pipaón de la Barra a partir de la perspectiva de la construcción social de su personaje, desde su primera aparición en *Tormento*: “cree en el fondo ser una gran señora a la cual las injusticias sociales obligan a soportar una vida indigna de su clase. Por fuera es todo presunción y artificio. En casa es la mujer miserable, azote de criadas, enemiga de las comodidades” (1884: 13).¹¹ Emblemática de esta dinámica es la actitud de Rosalía ante la necesidad de quedarse en Madrid durante el verano, en vez de tomar las aguas en San Sebastián como harían sus amigos: “Levantábase temprano y se bañaba en su propia casa, por no querer rebajarse a ser náyade de un río tan pedestre y cursi como el señor de Manzanares” (Pérez Galdós, 1965: 1647). Esta descripción nos invita a interpretar a Rosalía como entidad en un entorno social que hace distinciones entre clases, y, aunque no se clasifica entre los rangos más inferiores, todavía está sujeta a vivir por debajo de lo que ella considera reflejo de su verdadero lugar en la sociedad.¹²

¹¹ Jaumeandreu continúa: “Sin anunciar problemas tenebrosos, sin recurrir a tintas extremas, con la serenidad de un verdadero artista, presenta un mundo que todos conocemos y cuya regeneración sólo el adelanto de la época podrá lograr en lejano día; lejano, sí, porque nada existe tan funesto como el soportar la desventura con resignación perezosa. Hay cierta clase empeñada en no aliviar su suerte; pero, así y todo, llegará la hora del bien, que no en vano derrocan seculares instituciones los adelantos del siglo, y no en balde, y no sólo para producir el estético placer de lo bello, vienen al mundo héroes tan ilustres del trabajo como B. Pérez Galdós” (1884: 13).

¹² Se agrega a esta observación de clase social la tendencia de la literatura naturalista de señalar la situación difícil de los estratos inferiores, sea por la presentación de personajes sufridos o por el contraste entre clases sociales. En *La de Bringas*, la clase baja se presenta mayormente como un colectivo que está al servicio de las esferas adineradas. En otras novelas de este periodo, se denota una distinción más marcada entre clases sociales, por ejemplo, el protagonismo de Amparo en *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán, y el de la familia Borrull, en *La barraca* (1898), de Vicente Blasco Ibáñez. Los personajes de Sabel y su hijo Perucho, en *Los pazos de Ulloa* (1886), de Pardo Bazán, sirven como otro ejemplo de la representación precaria de la clase baja.

Para contextualizar la evolución de Rosalía es fundamental examinar a la mujer española como sujeto social en la segunda mitad del siglo XIX, según modelos de comportamiento estrictamente controlados por el discurso médico-científico, lo cual más adelante contribuye a perfilar la figura del *ángel del hogar* como modelo ideal al que debe aspirarse. Pedro Felipe Monlau —médico, escritor, humanista y científico—, en *Higiene del matrimonio* (1865), delinea los códigos de comportamiento que han de seguir esposo y esposa para gozar de un matrimonio no sólo feliz sino también sano, para el bien de todos los miembros de la familia. El paradigma de Monlau enfatiza la oposición de los sexos que sitúa a la mujer como sujeto subordinado al hombre: “la naturaleza de la mujer es esencialmente buena, dócil y simpática: por poca educación que haya recibido, es fácil completarla: *el hombre hace a la mujer*” (1858: 129). ¿Subvierte el matrimonio Bringas este orden establecido por Monlau?, ¿se adhiere Rosalía a este modelo? La crítica generalmente concuerda que, por las descripciones del narrador sobre su aspecto físico, Francisco no atrae a Rosalía. Como resume Silvia Tubert: “su relación matrimonial está completamente deserotizada; ella no tiene más que la función instrumental de esposa, madre y ama de casa, sin posibilidades de desear ni de ser deseada” (1997: 377). En sus comentarios sobre la recepción entre los lectores de la novela respecto a la construcción de las relaciones interpersonales en la obra galdosiana, Altamira considera: “llegarán, tal vez, a cansar las relaciones espaciadas y minuciosas de *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Ángel Guerra*, etc.” (1893: 1). Igualmente, concede que Galdós trae “formas nuevas, rompiendo con tradiciones amojamadas y, sobre todo, desplegando al viento la bandera del ideal, arriada hace años en el campo de nuestra literatura toda” (1893: 1). Estas nuevas formas a las que alude Altamira, aunque no todas complacen a los lectores, no sólo revelan la valentía que alienta la pluma del autor canario, sino que validan la idea de que él adopta formas nuevas —por ejemplo, el naturalismo— que contribuyen a dar forma a una literatura nacional.

Los atributos de Rosalía en su papel de esposa y madre la alejan del concepto de mujer como buena, dócil y simpática, y su materialismo interfiere con su imagen de ángel del hogar. Si bien empieza como “mujer cariñosa, madre tierna” (1884: 1), según la describe Picón, Rosalía también posee “un espíritu lentamente minado por el afán de lucir y el deseo de competir [...] con otras amigas suyas, cursis todas” (1). Galdós presenta a Rosalía como

personaje moldeable, propenso a reaccionar ante sus circunstancias y a mitigar sus deseos interiores.

Explica Monlau:

Los esposos se deben igualmente confianza y franqueza. La mujer, sobre todo, nada debe tener oculto para el marido, porque el menor misterio descubierto, el más insignificante secreto sorprendido, dispone a la desconfianza, engendra sospecha; y cuando en el corazón empieza a germinar la sospecha, no tardan en asomarse los celos. (1858: 130)

De este modo, Rosalía debe mantener la imagen de la esposa fiel, a pesar de la atracción que siente hacia Manuel Pez. Según René Girard, es menester “esconder el deseo que uno siente y fingir un deseo que no siente. Hay que mentir” (1965: 107; traducción mía). Las palabras de Picón describen la caída paulatina de Rosalía:

La propia inclinación y el trato con tales gentes arrastran insensiblemente a la Pipaón de Bringas, llevándola, de tienda en tienda y de gasto en gasto, hasta los quebraderos de cabeza que ocasionan las trampas; tras las trampas vienen las mentiras dichas al marido, los sobresaltos, los préstamos gordos, los ahogos, y cuando éstos llegan a su colmo, aparece el Sr. de Pez. (1884: 1)

Se nota un progreso en la gravedad de las mentiras de Rosalía, que aumentan cuando se rehúsa a admitir el origen de sus acumulaciones materialistas. Lo que al comienzo parece una invención inocente, al final se aleja de los preceptos de Monlau hasta llegar a la infidelidad. Galdós rompe con la segunda parte de las ideas de Monlau mediante el tropo de la ceguera de Francisco, combinando el discurso médico con el social, para permitir que Rosalía continúe la farsa a lo largo de varios capítulos sin revelarse ante su esposo. Igualmente, su papel como madre discrepa de la declaración de Monlau acerca de que “la esposa infiel es una madre sin entrañas, una madre que deshereda a sus propios hijos y profana los respetos más sagrados” (1858: 130). Monlau define, entre otros conceptos, uno de los papeles supremos de la pareja, el de la paternidad y la maternidad:

¡Cuántos esposos encuentran en el recuerdo de su glorioso carácter de *padres* un estímulo para la laboriosidad y la economía, y un preservativo contra el vicio o la mala conducta! ¡Cuántas esposas han reprimido culpables deseos al acordarse de su dulce título de *madres*! (1858: 293; énfasis del original)

El comportamiento de Rosalía altera el equilibrio profesado por Monlau, el cual siguió vigente durante las sucesivas décadas después de su publicación en 1858. Si Galdós subvierte el papel de la madre, igual lo hace con el del padre, pues sitúa a los hijos de Rosalía y Francisco en un plano narrativo secundario, y éstos apenas figuran en la economía familiar. En este contexto, se nota que la cantidad de ropa y accesorios que Rosalía les compra a sus hijos constituye una fracción menor en comparación con la compra principal para ella misma.

Volviendo a la evolución de Rosalía que señala Picón, Galdós la describe como víctima de sus circunstancias, y muestra cómo Pez se aprovecha de su vulnerabilidad: “corteja a Rosalía, ávido de usufructuar la mujer del prójimo para acomodarse a su costumbre de vivir a expensas del prójimo” (Picón, 1884: 1).¹³ En esta descripción, se destaca —desde el punto de vista de la religión— que las acciones de Pez se presentan en términos de la violación de uno de los Diez Mandamientos. En esta adaptación del ateísmo típico del naturalismo francés al español, se nota la modificación a la transgresión religiosa. Continúa Picón: “sin ser mala, [Rosalía] llega a malearse hasta ser una de esas mujeres que, como el toro, *acuden más al trapo que al hombre*” (1884: 1; énfasis del original), en una apelación al imaginario español del mundo taurino. Esta observación del crítico apunta a la transgresión religiosa, en vez del ateísmo característico del naturalismo francés. Además, articula lo transgresivo mediante el empleo de una imagen inexorablemente vinculada al colectivo nacional. Picón entreteteje con la religión sus observaciones de la sociedad, primero cuando escribe que “El adulterio no le proporciona siquiera los cinco mil reales que necesita, y aquella mujer que vende su cuerpo al lujo

¹³ Como plantea Linda Willem: mediante la interiorización de Pez, los lectores perciben su hipocresía antes que Rosalía, cuando los pensamientos de Pez revelan que critica a Francisco (“Vaya una mamarrachada”), al contrario de sus palabras articuladas que elogian su arte (“Es una maravilla”) (1998: 249).

como quien da el alma al diablo, no logra pagar con su envilecimiento un par de trajes” (1884: 1), y, más adelante, cuando señala que Rosalía forma parte “de esa burguesía ignorante, mezquina y vanidosa que se ve arrastrada por pequeños defectos a grandes faltas, y en la cual se dan con tanta frecuencia [...] la mujer que sin estar enamorada del pecado llega a pecar” (1884: 1).

En términos más amplios, Clarín destapa los males sociales en general: “Hasta Galdós, ningún novelista español había penetrado de veras en las entrañas de nuestro cuerpo social, anémico y lleno de drogas, con que en vano procura remediar males secretos apestosos” (1885a: 2).

Ante los apuros financieros, Rosalía cae en el abismo del pecado, sin importar que los motivos radiquen en la necesidad de satisfacer no su deseo de otro hombre, sino el de su excesivo consumismo, lo que Víctor Cantero García describe como “la mutación de su deseo sexual insatisfecho por el erotismo de los trapos” (2020: 67). De ahí que la crítica abra el espacio para deconstruir a la protagonista como mujer adúltera, prostituta y mala madre. Según Martínón, “Que una mujer casada, para satisfacer su afán de aparentar, llegue a la práctica de la prostitución, por muy recatada que esta práctica sea, para el novelista era síntoma inequívoco de una grave enfermedad que padecía aquella sociedad” (2000: 282).

CONCLUSIONES

Aunque el propio Galdós rechaza la etiqueta de escritor naturalista, *La de Bringas* se muestra como una adaptación y modificación de los preceptos del naturalismo francés. Sin embargo, pese a la consideración de esta novela como naturalista, una lectura de la recepción por parte de la prensa de la época revela cómo diverge de los preceptos del movimiento en cuanto al determinismo, la transgresión religiosa y la subversión del modelo del ángel del hogar, todo esto en un entorno social que intenta regir el comportamiento de la mujer como sumisa. Aunque la crítica moderna puede también rechazar la etiqueta de naturalista aplicada a esta novela, un análisis de la recepción crítica tras su publicación ilustra los componentes de un nuevo modelo del naturalismo, producto del contexto sociocultural existente en la España de las últimas décadas del siglo XIX. Galdós ofrece un modelo que concilia el papel de la mujer con su entorno social —pues ocupa el puesto de ángel del hogar

según el discurso científico-médico, opta por la transgresión religiosa en vez del ateísmo y le otorga libre albedrío a la protagonista.

En su *Crónica de Madrid*, bajo el subtítulo “Dinero, dinero, dinero”, Galdós alude al lugar que habrá de ocupar la cuestión económica en su obra dos décadas antes de la publicación de *La de Bringas*. Lo que al principio se asemeja a un guiño, se convierte más tarde en una mirada larga que proyecta su visión basada en una observación detallada de la sociedad: “suma, resta, multiplica, divide, [...] confronta el reducido capítulo de haberes con la lista de menudos compromiso que se llama Deuda, y ¡oh dolor!, resulta un déficit espantoso” (1966: 1498).

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo (Clarín) (1900), “*Bodas reales*, por Pérez Galdós”, *Los Lunes de El Imparcial*, año 34, núm. 12 084, 8 de diciembre, p. 1.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885a), “*Lo prohibido*”, *El Globo*, año 188, núm. 8 533, 30 de junio, pp. 2-3.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885b), “*Lo prohibido*, por Pérez Galdós”, *La Ilustración Ibérica*, año 3, núm. 132, 11 de julio, p. 433.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885c), *Sermón perdido*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1884), “*Tormento*”, *Hoja Literaria*, en *El Día*, núm. 1490, 6 de julio, pp. 3-4.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882a), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 2, 1 de febrero, pp. 8-9.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882b), (“*Del naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 3, 1 de marzo, pp. 8-9.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882c), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 4, 16 de marzo, pp. 7-8.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882d), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 10, 16 de junio, pp. 4-6.
- Aldaraca, Bridget (1983), “*The Revolution of 1868 and the rebellion of Rosalía Bringas*”, *Anales Galdosianos*, núm. 18, pp. 49-60.
- Alfonso, Luis (1884), “*La de Bringas*”, *La Época*, 21 de julio, p. 3.
- Altamira, Rafael (1893), “*Pérez Galdós*”, *La Justicia*, año 6, núm. 1 806, 15 de enero, p. 1.
- Altamira, Rafael (1886a), “*El Realismo y la literatura contemporánea*”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 4, 28 de agosto, p. 553.

- Altamira, Rafael (1886b), “El Realismo”, *La Ilustración Ibérica*, año 4, núm. 183, 3 de julio, pp. 427 y 430.
- Altamira, Rafael (1886c), “El Realismo”, *La Ilustración Ibérica*, año 4, núm. 174, 1 de mayo, pp. 278-279.
- Bly, Peter (1981), *Pérez Galdós: La de Bringas*, Valencia, Grant & Cutler.
- Borroso, Fernando J. (1973), *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Playor.
- Botrel, Jean-François (1984), “Le succès d’édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós”, *Anales de Literatura Española*, núm. 3, pp. 119-157.
- Cantero García, Víctor (2020), “Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884): un diamante bien tallado”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 47, pp. 55-75.
- Charnon-Deutsch, Lou (1985), “*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power”, *Anales Galdosianos*, núm. 20, pp. 65-74.
- Fernández, Pura (2005), “Introducción”, en Eduardo López Bago, *La prostituta*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca de Rescate.
- Girard, René (1965), *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, traducción de Yvonne Freccero, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- Gullón, Ricardo (1960), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez de Miguel, V[íctor] (1929), “Una obra nueva de S. González Anaya”, *La Voz (Madrid)*, año 10, núm. 2 627, 30 de mayo, p. 4.
- Jaumeandreu, José Juan (1884), “Tormento”, *La América*, año 25, núm. 9, 20 de mayo, p. 13.
- Juaristi, Jon (1990), “Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxviii, núm. 1, pp. 277-296.
- Labanyi, Jo (1990), “The problem of framing in *La de Bringas*”, *Anales Galdosianos*, núm. 25, pp. 25-34.
- Martinón, Miguel (2000), “Galdós: *La de Bringas*”, *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 22, pp. 279-286.
- Mitterand, Henri (1986), *Zola et le naturalisme*, París, Presses Universitaires de France.
- Monlau, Pedro Felipe (1858), *Higiene del matrimonio o El libro de los casados en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*, Madrid, Rivadeneyra.
- Opisso, Antonia (1884), “La comedia humana”, *La Ilustración Ibérica*, año 2, núm. 77, 21 de junio, pp. 395-398.
- Pardo Bazán, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, Madrid, Saiz.
- Pattison, Walter (1965), *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.

- Pérez Galdós, Benito (1966), *Crónica de Madrid*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito (1965), *La de Bringas*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar.
- Picón, Jacinto Octavio (1884), “*La de Bringas*”, *El Imparcial*, año 40, núm. 889, 14 de julio, p. 1.
- Sánchez, Roberto G. (1978), “The function of dates and deadlines in Galdós’ *La de Bringas*”, *Hispanic Review*, núm. 46, pp. 299-311.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1998), “Los discursos del naturalismo en España (1881-1889)”, en F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona, Universitat, pp. 455-465.
- Tolosa Latour, Manuel (Dr. Fausto) (1884), “Revista General”, *La Madre y el Niño: Revista Ilustrada de Higiene y Educación*, vol. II, núm. 13, 2 de julio, p. 101.
- Tsuchiya, Akiko (1993), “The construction of the female body in Galdós’s *La de Bringas*”, *Romance Quarterly*, núm. 40, pp. 35-47.
- Tubert, Silvia (1997), “Rosalia de Bringas: el erotismo de los trapos”, *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 74, pp. 371-387.
- Urey, Diane F. (2009), *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vilanova, Antonio (1987), “*La Regenta* de ‘Clarín’ entre la ley natural y el deber moral”, *Clarín y La Regenta en su tiempo: Actas del Simposio Internacional, Oviedo (1984)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 353-384.
- Willem, Linda (1998), *Galdós’s Segunda Manera: Rhetorical Strategies and Affective Response*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Zola, Émile (s.f.), *La novela experimental*, Madrid, La España Moderna.

LISA NALBONE: Es profesora titular en la Universidad de Central Florida, Estados Unidos. Es co-editora de *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-Siècle Spanish Literature and Culture* (2016) y autora de *The Novels of Carmen Conde: Toward an Expression of Feminine Subjectivity* (2012) y *Negotiating Discursive Spaces: Censorship and Women’s Novels in Spain (1950s–1960s)* (2023). Es traductora del cuento galdosiano “Rompecabezas”, del español al inglés (*‘Rompecabezas’ con dibujos por Benito Pérez Galdós*, 2020). Sus estudios sobre Benito Pérez Galdós han aparecido en *Tibón* (2020), *Coda a un centenario: Galdós, miradas y perspectivas* (2024), *La hora de Galdós*

(2019), *Los fundamentos de una época* (2014) y *Galdós y la gran novela del XIX* (2011). Sus investigaciones se centran en la literatura y cultura de finales del siglo XIX al siglo XX y examinan las representaciones socioculturales de la femineidad al igual que la relación entre la modernidad y cuestiones de género, construcciones literarias y sociales, así como convenciones políticas durante la transición hacia la modernidad.

D. R. © Lisa Nalbone, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

