

ABOUT LOVE IN GALDOS' LO PROHIBIDO AND SOLOMON'S "CANTAR DE LOS CANTARES"

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

ORCID.ORG/0009-0004-5314-6908

Universidad Autónoma del Estado de México

claumedinar@hotmail.com

Abstract: *The purpose of this work is to study the "Cantar de los Cantares" as a possible source of the love relationship between Camila and Constantine from Lo prohibido. Throughout the work, the similarities and differences in the dialogue between both couples are pointed out as a model of reciprocal love. The intertextual presence changes from one text to another, but the motifs and references to love remain constant in both texts.*

KEYWORDS: CAMILA; SHULAMITE; PARODY; INTERTEXTUALITY; BIBLE

RECEPTION: 06/02/2024

ACCEPTANCE: 28/05/2024

DE AMORES EN *LO PROHIBIDO* DE GALDÓS Y EL “CANTAR DE LOS CANTARES” DE SALOMÓN

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ

ORCID.ORG/0009-0004-5314-6908

Universidad Autónoma del Estado de México

cmedinara@uaemex.mx

Resumen: El presente artículo tiene como propósito estudiar el “Cantar de los cantares” como fuente posible de la relación amorosa entre Camila y Constantino de *Lo prohibido*. A lo largo del ensayo se señalan las semejanzas y diferencias entre el diálogo de ambas parejas como modelo de amor recíproco. La presencia intertextual varía de un texto a otro, pero los motivos y referencias al amor se mantienen constantes en ambos textos.

PALABRAS CLAVE: CAMILA; SULAMITA; PARODIA; INTERTEXTUALIDAD; BIBLIA

RECEPCIÓN: 06/02/2024

ACEPTACIÓN: 28/05/2024

El interés de Galdós por la Biblia se observa en la mayoría de sus obras, en algunas de manera más explícita que en otras —*Gloria*, *Misericordia* y *Nazarín*, por citar algunas—, pero también en su biblioteca personal, pues se cita en *Tormento*. Amparo lee la Biblia con grabados, anotada por Felipe Scío de San Miguel, editada en Madrid (1852–1854), por Gaspar y Roig; el narrador, sin embargo, se encarga de señalar que la protagonista “más atendía a las láminas que al texto” (Pérez Galdós, 2000: 43). Al respecto, Carmen Yebra sostiene que la primera traducción al castellano de la Biblia fue realizada por Felipe Scío de San Miguel, y que dicha edición favoreció el acercamiento y el conocimiento bíblico:

En el siglo XIX, momento en el que la Biblia en lengua vulgar comienza a ser difundida en España, el grabado bíblico va ligado al aumento de la producción editorial, al progresivo incremento de lectores y a la normalización de la imagen impresa como elemento indispensable de la comunicación visual. (Yebra Rovira, 2012: 15)

Yebra inicia el prólogo de su estudio mencionando que en los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán se encuentra una cita relacionada con este texto sagrado. Señala que Pardo Bazán, quien descubre en su biblioteca una Biblia anotada en castellano por el Padre Scío de San Miguel, es cautivada por la palabra, atraída por “los preciosos grabados” y embelesada, por lo que la devora “de cabo a rabo”, y esta lectura dejará huella en su obra. Ello justifica que esa versión anotada e ilustrada sea la misma que leía Galdós, posiblemente por estar traducida al castellano y por el éxito de sus grabados bíblicos. Para este estudio atenderé dicha edición.

En cuanto a la relación de Galdós con la Biblia, varios críticos se han dado a la tarea de demostrar el amplio conocimiento que poseía el autor canario de los textos bíblicos. Por ejemplo, Joseph Schraibman (1970-1971) y Walter T. Pattison (1954) estudian las citas bíblicas en *Misericordia* y *Gloria*, respectivamente. En *La incógnita* (1888-1889), Cisneros dice lo siguiente: “¿Creéis, hijos míos, que el autor del *Cantar de los Cantares* habría compuesto este delicioso poemita si, en vez de andar con las piernas al aire, hubiera gastado pantalones?” (Pérez Galdós, 2004: 175). Lo irónico de sus palabras nos hace pensar que el novelista no escribe con seriedad al ponerlas en boca de Cisneros. Si el rey Salomón hubiera usado *pantalones* en vez de *túnica*,

apagaría el amor erótico y por lo tanto no habría compuesto el “Cantar de los Cantares”. Aunque la publicación de dicha novela es posterior a *Lo prohibido* (1884-1885), nos sirve de ejemplo para ilustrar el conocimiento que Galdós tiene de la Biblia y del Cantar.

Al respecto, Joseph Schraubman sostiene que Galdós “penetra en el meollo de la enseñanza bíblica” (1970-1971: 490), pues las referencias y pasajes bíblicos enriquecen el contenido de *Misericordia*. Por otra parte, Isabel Román enfatiza un aspecto en la obra del canario: “la imitación del estilo de LOS SERMONES Y LA ORATORIA RELIGIOSA en general” (1990: 356). La estudiosa muestra algunos ejemplos de personajes galdosianos que emplean un tono evangélico; en el caso de *La desheredada*, coincidimos en que es el ejemplo perfecto de un sermón bíblico irónico, “una letanía paródica”. Román concluye enfatizando el gusto de Galdós por la parodia. En *Lo prohibido*, el protagonista se asume como Nabucodonosor: una hemiplejía fulminante lo convierte en dicho personaje bíblico, “condenado a arrastrarse por el suelo y a comer hierba” (1971: 457).¹ Irónicamente, “puesto en figuras, como un libro ilustrado” (459). Castigado por su soberbia, Nabucodonosor “fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como pluma de águila, y sus uñas como las de las aves” (Biblia Reina Valera, 1986: 680). Sin duda, Galdós crea cierto paralelismo irónico con Nabucodonosor. Los ejemplos señalados de intertextualidad explícita los “constituye la *paráfrasis*, que ‘reconstruye’ al otro texto, aunque no utilice las mismas palabras, y la *alusión directa*, en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, referencia a situaciones clave en el otro texto)” (Pimentel, 2005: 181).

En la alusión indirecta se reconoce la presencia del texto ajeno y nos invita a “reinterpretar’ la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto perturba o modifica la significación del texto leído” (Pimentel, 2005: 181). La presencia intertextual varía de un texto a otro; sin embargo, existen puentes de comunicación que se irán tratando a lo largo del ensayo.

¹ Todas las citas se harán siguiendo esta edición, por lo que, en adelante, se indicará entre paréntesis únicamente el número de la página.

Por otra parte, la parodia moderna, nos dice Linda Hutcheon, es un medio liberador de exorcizar sus fantasmas personales: “*Many of these artists have openly claimed that the ironic distance afforded by parody has made imitation a means of freedom, even in their sense of exorcizing personal ghosts —or, rather, enlisting them in their own cause*” (2000: 35). La parodia moderna no busca desvalorizar el texto parodiado, sino poner de relieve las diferencias con él. Este juego de textos es lo que constituye la parodia, y nuestra tarea consiste en descifrar la obra parodiada. No se trata de una imitación, sino que, a partir de una alteración de los elementos principales, se obtiene otro resultado, que va desde una leve exageración a una inversión total. En este sentido, *Lo prohibido*, a través de lazos intertextuales, parodia el “Cantar de los cantares”.

En *Lo prohibido*, con la pareja de Camila y Constantino, Galdós ejemplifica lo que podría funcionar en una relación amorosa sólida y duradera. Es curioso que, tal y como sucede en el “Cantar de los Cantares” —el texto bíblico que recoge las palabras de amor dirigidas por Salomón a la sulamita y viceversa—, los nombres de los personajes de *Lo prohibido* inician con la misma letra. Mediante sus diálogos, vamos conociendo el verdadero amor que ellos sienten: “El diálogo amoroso es tensión y gozo, repetición e infinito, no comunicación sino *encantamiento*. Diálogo, canto. *Invocación*” (Kristeva, 1987: 80). La sensualidad del “Cantar” y de *Lo prohibido* conducen al encantamiento y a mostrar un amor auténtico.

Lo prohibido está narrada en primera persona por José María Bueno de Guzmán, quien, desde su llegada a Madrid, se dedica a seducir a sus tres primas: Eloísa, María Juana y Camila. La novela retrata el papel de las mujeres en sus relaciones amorosas y sus consecuencias económicas y sociales. José María cree estar enamorado de Camila, y, tras su enfermedad, ella sufre un proceso de beatificación, a lo que James Whiston llama “*one of Galdós’s own ‘santas modernas’*” (2003: 36). Al final de la novela, el protagonista hereda sus bienes a Camila y deja sus memorias a Ido del Sagrario para ser publicadas después de su muerte.

La novela fusiona el amor, el deseo y la sexualidad. A lo largo de la lectura, en voz de los personajes se exponen detalladas descripciones de lo que es el amor. Sin embargo, para entenderlo es necesario ubicarse en el contexto histórico, pues en el siglo XIX se pensaba que el matrimonio arreglado funcionaba “particularmente en la Restauración como mecanismo de consolidación y construcción de alianzas entre las clases en el poder” (Blanco, 1983: 63). Es

decir, que en el matrimonio decimonónico se ponía en duda la seducción y probablemente las relaciones sexuales pasaban a segundo término. Por ello, en la novela se denuncian las relaciones amorosas de conveniencia, de ahí el fracaso matrimonial. Por ejemplo, los matrimonios de las dos hijas mayores Bueno de Guzmán, María Juana y Eloísa, gozan del permiso de los padres para casarse porque los pretendientes aseguran el bienestar económico de las hijas. Así, la conveniencia de los padres y la falta de amor de las hijas son causas del fracaso matrimonial. El matrimonio de Eloísa fracasa por el adulterio cometido por ella. Además, sus relaciones adúlteras se quedan en relaciones pasionales porque no constituyen su felicidad personal.

Camila Bueno de Guzmán —la hija menor— rompe con esta tradición al casarse con Constantino por amor, aunque sacrifica su comodidad doméstica. La novelística de Galdós no proporciona recetas para conseguir que el amor perdure inalterable. No obstante, estos ingredientes los podemos encontrar en el verdadero amor de Camila y Constantino Miquis. A pesar de los antecedentes familiares que a continuación se exponen.

El apellido “Bueno” se puede entender en dos sentidos: por una parte, alude a la “bondad” y, por otro, a la “buena salud”. Los dos sentidos son antitéticos: la familia no goza de buena salud, ni de bondad. El protagonista, José María, también sufre de ciertas enfermedades hereditarias y, finalmente, muere de hemiplejía (hoy se conoce como enfermedad cardiovascular). Manuel Herrera Hernández nos recuerda que de este padecimiento murió Galdós: “Curiosamente esta enfermedad Galdós la había descrito en su novela ‘*Lo prohibido*’ donde cuenta la vida licenciosa de un solterón” (2006: 56). Don Rafael Bueno de Guzmán —el padre— es quien da información de los trastornos familiares, al tiempo que refiere padecer cierta ansiedad e irritación crónica del aparato lagrimal. Esta enfermedad del personaje es simbólica, pues no le permite ver con claridad la desintegración familiar. Don Rafael no atiende la formación de los hijos: es consentidor e imparcial. Las preferencias paternas introducen desigualdades y una verdadera competitividad entre hermanas. Pilar —la madre— es superficial y de débil carácter, “sus hijos, y aun los criados, y hasta el gato, hacían de ella lo que querían” (72). Las hijas, María Juana, Eloísa y Camila, padecen alteraciones nerviosas, y el hijo, Raimundo, sufre de afasia. El resultado de una mala educación se refleja en el carácter de esta descendencia, por ejemplo, en la frustración y celos de María Juana hacia sus hermanas; en la prostitución de Eloísa después de quedarse en la

ruina por no saber administrar su dinero; en la rebeldía de Camila al casarse con el hombre que eligió pese a la reprobación de los padres, y en el “pasmoso talento improductivo” del hijo Raimundo. Ejemplo de familia “competitiva”, disfuncional y opuesta a lo “bueno” en el sentido moral. Lo único que los salva de la decadencia son el autodidactismo y el amor incondicional de Camila.

Como se mencionó, *Lo prohibido* gira en torno al papel de los personajes femeninos en sus relaciones amorosas. En este sentido, cabe resaltar lo que menciona la investigadora Licia Paulozzi al respecto: “Sin duda alguna, la necesidad de amor, interna al cuerpo y a la sexualidad, se manifiesta dentro de la sociedad y dentro de la historia: en las contorsiones y en los delirios de las formaciones individuales” (1982: 20). El amor que embarga a José María y Eloísa es pasajero y los conduce al delirio: José María delira, pero no como los poetas: “visión de flores, nubecillas y formas helénicas. Era más bien una fermentación de los números que tenía metidos en la cabeza” (140). Esta transformación del discurso amoroso romántico en uno de tipo mercantilista termina en el alejamiento y la muerte de José María. Eloísa delira en sentido contrario: “No tener nada; vivir juntos y solos, completamente exentos de necesidades sociales, en un país apartado, fértil, bonito, donde no hubiera frío ni calor, ni ciudades, ni civilización” (141). Un amor idílico, sin compromisos, ni responsabilidades, lejos de la realidad que están viviendo, pues, como señala Alberto Orlandini, en *El enamoramiento y el mal de amores*, “[l]a pasión loca resulta más espiritual que sexual y las fantasías románticas se manifiestan con un carácter platónico” (2003: 163). Pese a todo, José María desea reformarse, pero Eloísa no renuncia al lujo: el amor y la ambición son dos poderosas motivaciones en su vida —la segunda de éstas, la más permanente y la tendencia que rige sus pasiones—. Eloísa no cumple con el papel que le corresponde a la mujer de la época, cuyo destino —tal como señalan Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez— “es fundar las delicias y el amor de la familia. El amor es la pasión dominante de la mujer, así como la ambición es la dominante del hombre. Todo lo que es sentimiento y exaltación generosa resplandece con fuerza en la mujer” (1998: 390).

A diferencia de Eloísa, Camila es el ejemplo paradigmático de la sensualidad; además, posee cualidades que el protagonista, José María, tarda en descubrir: “Era una escandalosa, una mal educada, llena de mimos y resabios. No debo ocultar que a veces me hacía reír, no sólo porque tenía gracia, sino porque todo lo que sentía lo expresaba con la sinceridad más cruda” (65). La

sinceridad de Camila es lo que la lleva a demostrar su amor verdadero por su esposo. La antipatía que José María siente en un principio se transforma en amor no correspondido, porque ella ama a Constantino —nombre simbólico porque se mantiene constante en su amor por Camila, quien no se rige por los convencionalismos sociales como sus hermanas y posee la capacidad de amar incondicionalmente.

Respecto al amor, Julia Kristeva sostiene que “es la *mirada* del alma hacia las cosas invisibles: la contemplación desencadena las emociones” (95). Por ejemplo, las palabras de José María dan cuenta de su amor frustrado hacia Camila y las de ella de su amor verdadero por Constantino:

—Si no te callas, tísico pasado —gritó—, te tiro este plato a la cabeza. Mira que te lo tiro.

—Tíralo y descalábrame —le contesté, fuera de mí—; pero descalabrado y chorreando sangre te diré que te idolatro; que todo lo que poseo es para ti, para esa boca, para la lumbrera que tienes en esos ojos; todo para ti, fiera con más alma que Dios.

Sus carcajadas me desconcertaron. Se reía de mi entusiasmo poniéndolo en solfa y apabullándome con estas palabras:

—Sí, para ti estaba. ¿Ves esta boca? No beberás en este jarro. ¿Ves estos faroles? (los ojos). Otro se encandila con ellos. Emborráchate tú con las tías de las calles, perdido. ¿Ves este cuerpecito? Es para que nazcan de él los hijos que voy a tener, para agasajarlos, para darles de mamar. ¿Y rabia, rabia, rabia..., y púdrete y requémate!

Constantino entró. Su aborrecida cara me trajo a la realidad. (276)

La percepción visual que enciende los deseos eróticos de José María no corresponde con los de Camila. No es casual que dirija esas palabras para incitar a José María y para hacerle ver lo mucho que ella vale. Esto nos lleva a la reflexión de que en *Lo prohibido* se busca el reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos, sin la preocupación del estrato y el rango social porque nada de esto garantiza la felicidad.

Es interesante el discurso amoroso que Galdós emprende en la relación entre Camila y Constantino. Prueba de que Galdós se aleja del amor romántico es esta pareja: un claro ejemplo de *amor recíproco*, en el que crecen juntos sentimental, cultural y económicamente. Su forma de vivir es salvaje. Camila

corre por los pasillos “en paños mínimos”; les grita a su criada y al marido para que le ayuden en las labores domésticas; besa al gato y al perro; araña a su marido y toca el piano y la guitarra con furia salvaje. Galdós aprovecha la furia musical de este personaje para exhibir la excitación sexual que siente Constantino al momento en el que ella toca el piano o la guitarra. No es casualidad que Constantino se emocione, se excite y “contemple embobado” la ejecución, el canto y la danza de Camila.

La pobreza en la que vive este matrimonio no impide mostrar su felicidad y sensualidad: “Camila opta por la austeridad y por coser camisas ella misma, un detalle que aunque contribuye a que para el protagonista ésta aparezca finalmente como modelo ideal de femineidad, la convierte, para el resto de los personajes, en un tipo de paria, en alguien que ni siquiera recibe la etiqueta de cursi” (Arbaiza, 2014: 9). Parte de esa austeridad se muestra cuando critica a sus hermanas por adquirir cosas francesas y no españolas. Y su casa es el fiel reflejo de su pobreza y de la falta de educación de la pareja, por lo que las cosas están fuera de su sitio, los muebles en mal estado, la loza y cristalería con piezas desiguales:

La casa parecía un manicomio. Eloísa, su hermana y yo nos fuimos a la alcoba [dice José María], donde Camila, sentada junto a mí, hacía mil monerías, que llamaba nerviosidades. Se recostaba, cerraba los ojos, dejaba ver la mejor parte de su seno; luego se erguía de un salto, cantaba escalas y vocalizaciones difíciles, nos azotaba a su hermana y a mí, y concluía por sacar a relucir aquel su estado que la hacía tan dichosa. (125)

Sin embargo, Camila es una mujer activa, saludable y limpia, que con el tiempo refina sus modales y los del esposo. Si bien, este comportamiento le parece escandaloso a su familia, es excitante para José María y Constantino: “Camila no parece participar en la economía del consumo en la cual están inmersas sus hermanas y los demás miembros de su clase” (Blanco, 1983: 32). Montero-Paulson la asocia con lo irracional de la Naturaleza, “reflejado en el desorden de su persona, su casa y sus tareas domésticas. Pero [...] también encarna [sus] elementos más positivos [...] su ímpetu vital y fuerza creadora que pide constante reproducción” (1988: 102). Este personaje es la expresión de la madre-esposa ideal, un atributo fundamental: “la función de madre hace florecer en toda su plenitud los atributos y virtudes esenciales de la femineidad

en personajes como Camila en *Lo prohibido* y Rosaura en *Cassandra*” (Correa, 1963: 651). Este atributo suyo logra conducir al paraíso a Constantino. Ambos sienten atracción física desde la primera vez que se miran. Ella describe sus encuentros amorosos y cómo se van intensificando hasta el deseo de casarse al séptimo día de conocerse:

Nos entró muy fuerte a los dos. Nos vimos por vez primera una tarde que fui a merendar de campo en El Pardo con las de Muñoz y Nones, y al día siguiente, que era martes, nos hablamos otra vez en el Retiro. El miércoles nos dijimos cuatro sandeces por el ventanillo de casa; el jueves, miraditas en la Comedia; el viernes, carta canta... contestación; el sábado nos volvimos a hablar y juramos morirnos o casarnos; el domingo quise yo almorzar fósforos, y el lunes Constantino en casa con permiso de mamá. Nos casamos contra viento y marea. (297-298)

Como se lee, la atracción sexual se produce automáticamente; es instintiva y fuerte. A Camila y Constantino, más que el razonamiento, los mueve una energía, es decir, algo que se percibe mediante los sentidos, principalmente la vista. La atracción entre dicha pareja siguió creciendo a lo largo de la novela hasta alcanzar el enamoramiento y la etapa del amor verdadero.

En el caso del “Cantar”, el rey Salomón ve a la sulamita en el campo y se enamora de ella. Dicha pareja vive un amor idílico parecido al de Camila y Constantino. La advertencia de dicho “Cantar”, editado por Gaspar y Roig, sostiene que los ocho capítulos o cánticos son los siete días o siete noches de las visitas de Salomón a su esposa:

En el Cap. I se representan estos esposos en figura de pastores, y la esposa pregunta al esposo el lugar a donde conduce su ganado a sestar, durante los ardores del medio día, para concurrir ella con el suyo al mismo sitio. Luego sigue la primera noche de los desposorios, indicada en los vv. 3, 4, 5, 6 del Cap. II. El esposo se levanta de madrugada, deja a su esposa dormida, y se retira con diligencia al campo, v. 17. La tercera noche tardando en venir el esposo, sale ella en busca suya, y habiéndolo encontrado, lo conduce a su morada como se ve en el capítulo III, 1, 2, 3, 4. Por la mañana sale el esposo al cuidado de sus ganados, y luego también su consorte, v. 5, 6. En el Cap. IV se contiene un elogio de la hermosura de la esposa. Esta convida al esposo para que vaya a

verla Cap. v. 1, el cual deja después el convite donde estaba con sus amigos, y va a la puerta de la esposa, v. 2; mas no abriéndole esta, se vuelve a su jardín. (*La Santa Biblia*, 1852: 404-405)

Lo que interesa en esta parte es la magia del enamoramiento, la pasión de la primera noche de bodas y de las subsiguientes: “la relación con el cuerpo y con los sentimientos, es una invitación a prolongar el eros en el amor de entrega, la invitación a superar el temor y el silencio, que todavía permanecen en el amor” (Rossano, Ravasi y Girlanda, 1990: 278). El amor es una necesidad. Veamos el siguiente fragmento del “Cantar”, en el que la sulamita busca desesperadamente a su amado para “prolongar el eros”: “Sale la esposa a buscarlo, pregunta por él a los guardas de la ciudad, y después de haber sido maltratada por estos, va desde allí a las doncellas de Jerusalém, para adquirir noticias de él, v. 5 y sig. y finalmente se encuentra con el esposo” (278). El deseo ferviente de la sulamita también ocasiona que ésta experimente ansiedad al no hallarlo. De la noche cuarta a la séptima que ellos pasan juntos, ella le promete “exquisitas frutas y vinos”, símbolos de seducción y alegría, para poder gozar de la embriaguez que suscita el dulce de las frutas y el vino:

Cap. vi, 1 y sig. y después de haber estado algún tiempo con él, se vuelve, v. 9, y esta es la cuarta noche. El cap. vii, 1 y sig. denota la quinta noche y el esposo en ella repite las alabanzas de la esposa, saliendo al otro día ambos de compañía, para pasar al campo, vv. 11, 12 y 13. Y en este y en casa de la madre del esposo pasan la sexta noche. Capítulo vii, 13, Cap. viii, 1, 2, 3 Aquí convida la esposa a su amado, y le promete un regalo de exquisitas frutas y vinos; y se retira este muy temprano a los montes y v. 4. La séptima noche cap. viii, 5, la pasan en el jardín, según el razonamiento o diálogo que allí se expresa. (*La Santa Biblia*, 1852: 404-405)

Se describen los días del cortejo amoroso previo al matrimonio como parte sustancial de la comunión que hace posible la configuración de la pareja. Primero experimentan la atracción física, luego la pasión y al final el amor erótico: “El amor del Cantar bíblico cree en el cuerpo, contempla extasiado el cuerpo, del amado y de la amada, y lo canta y lo desea” (Alonso Schökel, 1990: 15).

En el capítulo 4, versículos 6 y 7 del “Cantar”, el esposo anhela recrearse con la amada y disfrutar de su excitante fragancia: “Hasta que sople el día y reclinen las sombras. Iré al monte de la mirra, y al collado del incienso. // Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti” (*La Santa Biblia*, 1852: 418). El tema principal del fragmento es la belleza de la sulamita, sin defecto desde la cabeza hasta los pies, lo cual queda de manifiesto luego de la descripción que Salomón nos ofrece:

Con lenguaje altamente figurativo y oriental, el novio describe la belleza de su mujer, algo que ocurre probablemente en la noche de bodas. (La llama “esposa”, pero también “jardín cerrado, fuente cerrada, sellado manantial” (vv. 9, 12), términos que indican que todavía es virgen.) Las palabras de amor se sintetizan en la expresión, “¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres! (4:1,7)” (Hoff, 1998: 279)

Ahora bien, en *Lo prohibido* las etapas previas al matrimonio son parecidas al “Cantar”: primero la atracción física, luego la seducción y al final el deseo sexual. En el capítulo 4 de la segunda parte, también se elogia la hermosura de una mujer, pero con cierta ironía y exageración, en la voz de José María: “Mereces ser puesta en los altares; mereces que se te eche incienso, que los hombre se den golpes de pecho delante de ti, borrica del cielo, con toda el alma y toda la sal de Dios” (404). José María alude al “Cantar”, pero no obtendrá el amor de Camila aunque la desee. Éste es uno de los motivos del “Cantar de los Cantares” más recreado por Galdós, no en la voz del esposo de Camila, sino del protagonista, quien está enamorado de un imposible. En la voz de José María se refuerza el conocimiento de Galdós y su interés por exaltar a la sulamita-Camila. Esta imagen poética, “mereces que se te eche incienso”, permite vincular a la sulamita con Camila, así como dotar al personaje de una dimensión divina, que a ello apunta la metáfora “borrica del cielo”.² Recordemos que Jesucristo fue a Jerusalén montado en un asno, símbolo de humildad y paz. Al respecto, Yolanda Arencibia menciona que los descendientes de los Pérez guardan “la talla de un Cristo de artística factura cuya procedencia

² La borrica es la hembra del asno. Conocida como *asna*, es un animal doméstico de la familia de los équidos. Desde la Antigüedad se ha considerado que los asnos son poco inteligentes o necios.

explican como regalo de un jovencísimo Benito a su prima Dolores Macías, de quien se había enamorado cuando esta, ligada al convento de las Descalzas de San Ildefonso, permaneció un tiempo como novicia en casa de los Pérez Galdós” (2020: 34). Dolores era mucho mayor que don Benito (once años él, veinte ella); sin embargo, le atraía —como señala Arencibia— por ser la imagen de “esposa de Cristo”. Podría ser la misma imagen que se utiliza en *Lo prohibido*: “borrica del cielo”. Camila merece ser alabada, deseada como el incienso y consagrada a Dios como a una virgen. El incienso está relacionado con perfumar, relajar y armonizar el ambiente para conseguir lo que se ansía.

Recordemos que, en los tiempos que se expone “El Cantar de los Cantares”, “existía la costumbre de frotar el cuerpo con aceite de oliva perfumado después de bañarse. El calor del cuerpo hacía que poco a poco el unguento expidiera su aroma. La joven enamorada excitada por estos pensamientos pide a su amado que la lleve a su dormitorio” (Luzarraga, 2005: 157). Los cuerpos de Camila y la sulamita, perfumados para el encuentro sexual, son perfectos y saludables.

El “Cantar de los Cantares” describe los detalles íntimos de los sentimientos y deseos mutuos. Dicho texto se puede interpretar como una historia literal acerca del amor matrimonial y las relaciones sexuales. Las palabras que los amantes utilizan son de afirmación y de exaltación. Lo podemos percibir desde el capítulo 1, 9: “Hermosas son tus mejillas así como de tórtola: tu cuello como collares de perlas” (*La Santa Biblia*, 1852: 409). En los poemas se observan comparaciones con animales o piedras preciosas. Se recurre a imágenes de la naturaleza para describir al amor. Es la expresión de los enamorados lo que se deja escuchar a lo largo del cantar. El amor incluye al cuerpo, al punto que lleva a la pareja al éxtasis: “El amor del Cantar bíblico cree en el cuerpo, contempla extasiado el cuerpo, del amado y de la amada” (Alonso Schökel, 1990: 14-15). Ambos gozan y disfrutan de la sexualidad.

En *Lo prohibido* se dice que Camila es “bastante morena, esbeltísima, vigorosa, saludable como una aldeana, y se jactaba de que jamás un médico le había tomado el pulso” (65). La descripción física del personaje nos recuerda a la sulamita del “Cantar”: “Negra soy, pero hermosa, hija de Jerusalém, así como las tiendas de Cedár, como las pieles de Salomón” (Pérez Galdós, 2006: 407). En la época antigua, ser morena se consideraba un detrimento. Ella se sabe morena y compara su color con “las tiendas de Cedár” hechas con pieles negras. Ambas mujeres son dignas de ser amadas por su belleza exterior. Aquí

hay un toque de lo sensual, relacionado con la superficie dérmica, zona erógena de toda mujer. El color de la piel y la apariencia vigorosa o tersa motivan el goce de los personajes masculinos de las dos obras.

Camila es el ejemplo de sensualidad y erotismo. En este sentido, la relación sexual ocupa un primer plano, pues es necesaria para que ella explore su capacidad erótica y la exprese a Constantino Miquis:

¡Él la miraba! ¡Qué mirada aquella de rectitud sublime! Era como la mirada profundamente leal y honrada de un perrazo de Terranova. Camila le cogía la cara entre sus dedos flexibles, bonitos, encallecidos por la costura, y estrujándosela decía: “Déjate de bobadas, José María. Este animal no quiere a nadie más que a mí” (302)

La acción de mirar hace referencia a los sentidos, implica admiración y crea un puente de comunicación. Camila busca una relación de entrega mutua, que a la vez supla sus deseos, y lo consigue. Referirse al esposo como a “un perrazo de Terranova” equivale a reconocer el amor fiel y completamente íntegro que Constantino siente por su amada. A diferencia del amor sublime del “Cantar”, la relación entre Camila y Constantino es tosca: ella le estruja la cara como demostración de su amor.

El “Cantar de los Cantares”, en el capítulo 8 versículo 7, también nos muestra que el amor no se compra: “Muchas aguas no pudieron apagar la caridad, ni ríos la anegarán: si diere el hombre toda la sustancia de su casa por el amor, como nada la despreciará” (*La Santa Biblia*, 1852: 434). El amor incondicional que prevalece en ambas parejas no se apagará a pesar de cualquier problema o adversidad.

La sulamita admira la hermosura de Salomón: en el capítulo 5, a partir del versículo 9 y hasta el 16, describe su belleza física, desde la cabeza hasta los pies. El marido de Camila es la parodia del rey: “feo, torpe, desmañado, grosero, puerco, holgazán, vicioso, pendenciero, brutal” (66); sin lugar a dudas, “el dueño salvaje”. Sin embargo, pese a su fealdad, totalmente opuesta a la del rey Salomón, la constitución atlética de Constantino, así como su humildad y amor por Camila lo asemejan a éste.

El “Cantar” es un ejemplo de entrega total. Mediante diálogos y, a veces, en forma dramática, vamos conociendo el verdadero amor que sienten la sulamita

y Salomón. Se exhibe un amor intenso como el de Camila y Constantino, en el que se observa el compromiso matrimonial diario y mutuo entre los cónyuges:

El amor del Cantar aparece inscrito a la vez en el marco de la conyugalidad y en el de una realización que siempre está por venir [...] Estamos así en presencia de una verdadera síntesis dialéctica de la experiencia amorosa, con lo que ésta tiene de universalmente conmovedor, patético, entusiástico o melancólico, por una parte, y de singularmente judaico, por otra, legislando, unificando, subsumiendo la sensualidad ardiente hacia el Uno. El Uno es primeramente oído. (Kristeva, 1987: 83-84)

Los enamorados alaban la belleza que ven en el otro y con su lenguaje nos muestran la espontaneidad. El amor por el cónyuge lo hace parecer hermoso y las cualidades internas son las que lo mantienen vivo. Al inicio del “Cantar”, la sulamita dice: “Bésemelo con el beso de su boca: porque mejores son tus pechos que el vino, //Fragante como los mejores ungüentos. Oleo derramado es tu nombre: por eso las doncellas te amaron” (*La Santa Biblia*, 1852: 406). Ella expresa el ardiente deseo por ser besada. Atribuye a los besos de su amado las bondades del vino. “Mezclado el vino con mirra podía constituir, en efecto, una bebida anestésica, que algunos tomaban incluso como embriagadora” (Cantera Ortiz de Urbina, 1977: 135). El amor que ambos sienten es embriagante.

Entre la sulamita y Salomón existe un diálogo amoroso de apertura al otro: “Las premisas del *éxtasis* (de la salida fuera de sí) y de la *encarnación* en cuanto conversión en cuerpo del ideal son planteadas en el encantamiento amoroso del Cantar” (Kristeva, 1987: 80). Las fragancias son importantes en un encuentro amoroso: “hasta dieciocho las ocasiones en las que se hace alusión a los aromas y perfumes. Se habla de nardo, de aloe, de cinamomo, de bálsamo y sobre todo de mirra y de incienso” (Cantera Ortiz de Urbina, 1977: 134). Sabemos que la vista es esencial para sentirse atraído por una persona; sin embargo, el olfato es el sentido más poderoso respecto al contacto sexual: el aroma que segrega el cuerpo se mezcla con las fragancias, creando un aroma particular relacionado a la persona amada. El enamoramiento es total; más allá de la separación física, forma parte de la vida interior de los enamorados. La sulamita siente el cuerpo de Salomón, aunque no esté presente, por el encantamiento amoroso que los une.

En el caso de *Lo prohibido*, se exagera la idea de embriaguez: “He dicho que [Camila] se embriagaba, y es poco. Era más: se emborrachaba, perdía completamente el tino con la irradiación de su dicha” (286). Se detalla una cualidad mágica del amor que produce borrachera, y, en esas circunstancias, los amantes, después de dar brinco y hacer disparates, parecen encontrarse en el jardín del Edén:

Nunca había visto a mi borriquita dar tanto brinco. En su frenesí llegó a decir, tirándose al suelo:

—Me dan ganas de comer hierba.

Por su parte, Constantino hacía los mismos disparates, acomodándolos a su natural rudo y atlético. Daba vueltas de carnero y saltos mortales, hacía flexiones y planchas en la rama de un roble, andaba con las palmas de las manos, cantaba a gritos, relinchaba. Ambos concluían por abrazarse en medio del campo y jurarse amor eterno ante el altar azul del cielo. (286)

Recordemos que, en el “Cantar” los amantes se abrazan en el campo y también corren hacia el encuentro amoroso y sexual: “Tráeme: en pos de ti correremos al olor de tus ungüentos. Introdújome el rey en su recámara: nos regocijaremos y alegraremos en ti, acordándonos de tus pechos mejores que el vino: los rectos te aman” (*La Santa Biblia*, 1852: 407). Rossano, Ravasi y Girlanda argumentan que, en el caso de las mujeres, cuando iban a tener algún encuentro con alguien, era importante realizar la preparación para dicha cita y lo hacían ungiéndose con mirra, sustancia con bastante olor (1990: 184).

En *Lo prohibido*, Camila usa ropa sencilla, clásica, como la de los tiempos bíblicos, haciendo a un lado las convenciones sociales. Se le describe con la misma sencillez que a la sulamita: “vistiendo una batilla ligera, el pelo medio suelto, el pecho tan mal cubierto que recordaba la inocencia de los tiempos bíblicos, los pies arrastrando zapatillas bordadas de oro” (120). La “inocencia de los tiempos bíblicos” sugiere la candorosa desnudez de la Eva tentadora y la sulamita, personificada por la figura de Camila, que, despojada de artificios, excita a Constantino y a José María.

No obstante, es diferente la forma de expresar los sentimientos: el lenguaje de la sulamita es sutil; el de Camila, tosco. Mientras la primera expresa loas:

“Mi amado para mí, y yo para él, que apacienta entre lirios”³ (*La Santa Biblia*, 1852: 414). la segunda tiene expresiones como la siguiente: “¿No es verdad, asno de mi corazón, que me salvarías tú?” (289). Sin embargo, en ambos casos los amantes son exaltados y adorados. Pareciera que el interés de Galdós es regresar al amor sin artificios.

Camila y Constantino economizan, se privan de ciertos gustos en favor del otro. Ella idea sorpresas para potenciar su amor, aunque tenga que hacer sacrificios personales. No se compra un vestido por regalarle un reloj, el cual esconde entre las almohadas, y cuando él lo descubre: “¡Qué fiesta! ¡Cómo gozo viendo su sorpresa su alegría y los extremos de cariño que me hace! Volvemos a apagar la luz..., y a dormir hasta por la mañana” (406). Los juegos infantiles entre la pareja forman parte de su estilo de vida, de su manera de amarse y de complacerse mutuamente.

La poca preparación de los padres de ambos personajes y los trastornos psicológicos que viven no les permiten educar a sus hijos. Camila y Constantino carecen de educación; sin embargo, su afán por aprender y mejorar los conducen al autodidactismo. Su amor supera todas las interferencias: familia, envidias, intrigas e hipocresías. Se aman sin prejuicios. Como señala James Whiston, refiriéndose a la versión final de *Lo prohibido*: “*through the characterization of Camilla and Constantino, he found the extraordinary in the ordinary*” (37). Una pareja ordinaria se convierte en el ejemplo de *un buen matrimonio*. A pesar del tipo de relación, poco convencional, como a continuación se describe.

Su amor es salvaje, animalizado: “Ella le cogía la cabeza como si se la quisiera arrancar, y le decía: ¡Ay, mi asno querido! ¡Qué rico eres! Él la mordía, gritando: ‘¡Te como!’; y ella... ‘¡Mal rayo!’ Lo peor fue que se volvió hacia mí y me dijo: ‘Ya ves, José María, nos hemos reconciliado’” (387). En *Lo prohibido* se juega con la ironía al parodiar el discurso amoroso del “Cantar de los Cantares”. Su discurso es natural, pero igual de efectivo que el de la sulamita y Salomón. El rumor de infidelidad difundido por José María no logra separar a la pareja, y, aunque rompe la inocencia del matrimonio, no

³ Para Andñach: “los lirios son una alusión a la mujer y su sexualidad y la imagen del pastor —que debe viajar sobre los accidentes geográficos al frente de su rebaño— es utilizada para referirse a la relación mutua y al juego amoroso” (2010: 98).

acaba con el amor. Recordemos las palabras de Cantares 8, 7: “Las muchas aguas no podrán apagar el amor. Ni lo ahogarán los ríos” (Biblia Reina Valera, 1986: 772). Es decir, pese a los problemas o dificultades que enfrentan Camila y Constantino, no permiten que su amor se apague: “El amor tiene que defenderse de esos enemigos. Pero sobre todo, tiene que defenderse del agotamiento interno, de un apagarse paulatinamente o violento” (Alonso Schökel, 1990: 72). Ambas parejas desafían los peligros.

Se podría señalar que el “Cantar” contribuyó a la mistificación de las relaciones amorosas. Por ello, se emplea la parodia irónica para hacer participar a la historia y mostrar un modelo femenino específico, como figura mítica del deseo masculino, ejemplo bíblico de amor recíproco y sensual. Implica pasión amorosa, posesión, unión física de los amantes y reciprocidad. La parodia permite que el pasado sea admitido, pero al mismo tiempo lo subvierte. El discurso espontáneo y el amor salvaje, animalizado, marcan la diferencia con respecto al de la sulamita y Salomón; no obstante, comparten con Camila y Constantino la sencillez, la sensualidad y la reciprocidad, ingredientes necesarios para una relación duradera.

José María reconoce el esfuerzo de Camila por mejorar su educación y el concepto que los demás tienen de su esposo: consigue libros para que Constantino en sus ratos de ocio aprenda lo básico. “Así se iría poco a poco desasnando y aprendiendo cosas, y no diría tantos disparates en la conversación” (391). El adverbio *desasnando* alude a una condición casi animal del personaje que Camila se empeña en cambiar. Cabe señalar que, desde la Antigüedad, se ha considerado que los asnos son poco inteligentes o necios. En la novela, se observa que el asno alude a la ignorancia de Constantino.

El protagonista se quita toda formalidad burguesa para poder amar a Camila. Es dominado por la sensualidad y la locura: “Díjele que [...] yo no podía mirar a ninguna mujer, ni tenía alma y ojos más que para comerme a mi gitana, a mi negra, a mi borriquita de mis entretelas. Págome este ardor con burlas de siempre, y me dejó” (335). Ella, con cierta ironía, dice: “como que me van a poner en la *Biblia*”. José María la eleva a personaje bíblico y quisiera reemplazar a Constantino. Camila se convierte en mujer única, pero prohibida para el protagonista. Pasamos de las palabras comunes a las poéticas. El sentido es el mismo, pero la forma de expresarlo cambia. Veamos las expresadas por Salomón a la sulamita. “Una sola es mi paloma, mi perfecta, única es de su madre, escogida de la que la engendró. Viéronla las hijas; y la

predicaron muy bienaventurada: las reinas y las concubinas, y la alabaron” (426). Ambas mujeres son elevadas a la perfección, y, por tanto, únicas. Algo que rescato de ambos textos es la mirada: “Cuando una paloma fija su mirada en su compañero no se distrae con ninguna actividad a su alrededor, es por eso que a menudo la paloma es conocida como un ‘*pájaro de amor*’ ya que tiene lo que parece ser ‘*un ojo singular*’ hacia otra paloma” (Taylor, s. a.). Es decir, no mirar a otras mujeres más que a ellas.

El ofrecimiento de José María de comerse a la amada sugiere elementos nostálgicos que hay en el placer sexual, incluso desciende hasta el nivel de alimentación animal: “Unirse con el amante, aunque sea sólo en la fantasía, es un ataque amoroso regresivo, que contempla aquella etapa infantil en que los impulsos de la libido y los de agresión todavía no se han separado con claridad” (Gay, 1992: 254). La mordida exige el acto de amor de José María, pero el rechazo lo lleva a idealizar en demasía a Camila, al grado de llegar a la locura de amor. Pero José María no logra seducirla; en cambio, recibe una gran lección de amor desinteresado y de perdón por parte de Camila y Constantino: la conciencia de ambos está tranquila y su enamoramiento está más allá de lo carnal y de las palabras.

En la introducción a *Lo prohibido*, Alda Blanco afirma: “A grandes rasgos sugeriremos que José María descubre que el dinero no es todopoderoso, que la pasión amorosa y sexual se puede convertir con facilidad en obsesión ‘morbosa’ y que el amor ‘sano’ es inquebrantable” (28). Al final de la novela, este personaje deja toda su fortuna y bienes materiales a Camila y a sus hijos.

El sentimiento amoroso incondicional de Camila y Constantino los une, independientemente de la situación social. Del acercamiento y dedicación mutua entre hombre y mujer se obtiene un amor sincero, incapaz de caer en el adulterio a pesar de las tentaciones de José María, quien se vale de su discurso amoroso para conquistar a Camila, pero fracasa por la falsedad de sus valores, y, al final, muere.

Para concluir, considero que, en ambos textos, las mujeres hablan de sus sentimientos, del deseo por el encuentro con el amado y lo erótico que de ellas nace. Observamos los elogios y la sensualidad desde otras perspectivas diferentes a las propuestas por el contexto social, patriarcal y cultural. Ellas vencen todo tipo de obstáculos para vivir a plenitud con su esposo: “El libro de Cantares es el eco de un grito para que las mujeres y los hombres recreen las relaciones a partir de la gratuidad, de la reciprocidad; para que surja una

nueva humanidad con rostro femenino y masculino, armonizados a favor de la vida” (Paula Pedro y Nakanose, 2000: 72). Ambos textos ayudan a construir una nueva forma de mirar a la pareja.

Tanto Camila como la sulamita son mujeres deseadas y gozan por ello. Son capaces de apropiarse de su sexualidad: no se avergüenzan por lo que sienten o desean, y su cuerpo es el medio de expresión. Dos esposas enamoradas, soberanas ante el amado y que disfrutaban de la pasión erótica. Ambos textos celebran la pulsión sexual mutua: “Lo que ahora es revelado por el Cantar es que la pulsión erótica hacia el otro no es una inclinación exclusiva de la mujer sino que también está presente en la vida del varón” (Andiñach, 2010: 95). Ejemplos de amor incondicional, de intimidad absoluta, de entrega recíproca y perdurable: Camila y Constantino, y la sulamita y Salomón. En definitiva, dos parejas selladas por el amor sexual, sin censura y placentero. Un amor y un cuerpo que prevalecen sobre el vino.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Schökel, Luis (1990), *El Cantar de los Cantares o la dignidad del amor*, Estella, Verbo Divino.
- Andiñach, Pablo (2010), “Un amor clandestino. Aproximación al *Cantar de los Cantares*”, *Acta Poética*, vol. xxxi, núm. 2, pp. 89-112.
- Arbaiza, Diana (2014), “Valores fluctuantes: Crédito, consumo e identidad nacional en *Lo prohibido* de Galdós”, *Decimonónica*, vol. xi, núm. 1, disponible en [<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/184>], consultado: 29 de marzo de 2024.
- Arencibia, Yolanda (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- Blanco, Alda (1983), “Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo Prohibido*”, *Anales Galdosianos*, año xviii, pp. 61-72.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús (1977), “*El cantar de los cantares* del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español”, *Hieronymus Complutensis*, vols. vi-vii, pp. 131-150.
- Correa, Gustavo (1963), “La presencia de la naturaleza en las novelas de Pérez Galdós”, *Thesaurus*, vol. xviii, núm. 3, pp. 646-665.
- El Cantar de los Cantares* (1969), traducción de Luis Alfonso Schökel y José Luis Ojeda, con la colaboración de José Mendoza de la Mora y revisión de José María Valverde, Madrid, Ediciones Cristiandad.

- Gay, Peter (1992), *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud II. Tiernas pasiones*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica.
- Herrera Hernández, Manuel (2006), *Consideraciones sobre la ceguera de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.
- Hoff, Pablo (1998), *Libros poéticos: poesía y sabiduría de Israel*, Miami, Vida.
- Hutcheon, Linda (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press.
- Jago, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria Editorial.
- Kristeva, Julia (1987), *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento* (1986), antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602), Buenos Aires/Nueva York, Sociedades Bíblicas Unidas.
- La Santa Biblia* (1852), “El Cantar de los Cantares”, traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos, Madrid, s. e.
- Luzarraga, Jesús (2005), *Cantar de los Cantares. Sendas del amor*, Navarra, Verbo Divino.
- Montero-Paulson Daria J. (1988), *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Madrid, Pliegos.
- Orlandini, Alberto (2003), *El enamoramiento y el mal de amores*, México, Fondo de Cultura Económica, La Ciencia para Todos, 164.
- Pattison, Walter T. (1954), *Benito Perez Galdos and Creative Process*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Paula Pedro, Enilda de y Shigeyuki Nakanose (2000), “Debajo del manzano te desnudé...? Una lectura de Cantar de los Cantares 8,5-7”, *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, vol. xxxvii, pp. 57-73.
- Paulozzi, Licia (1982), *El amor, los amores*, traducción de Caterina Molina, Barcelona, Serbal.
- Pérez Galdós, Benito (2006), *Lo prohibido*, Madrid, Akal.
- Pérez Galdós, Benito (2004), *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito (2000), *Tormento*, México, Siglo XXI.

- Pérez Galdós, Benito (1971), *Lo Prohibido*, Madrid, Castalia.
- Pimentel, Luz Aurora (2005), *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.
- Román, Isabel (1990), “Galdós y la parodia del estilo bíblico”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIII, pp. 355-362.
- Rossano, Pietro, Gianfranco Ravasi y Antonio Girlanda (1990), *Nuevo diccionario de teología bíblica*, Madrid, Paulinas.
- Schraibman, Joseph (1970-1971), “Las citas bíblicas en ‘Misericordia’, de Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-252 (octubre, 1970-enero, 1971), pp. 490-504.
- Taylor, Wade E. (s. a.), “El ojo de la paloma”, en *Wade Taylor Ministries*, disponible en [<https://wadetaylor.org/el-ojo-de-la-paloma/>], consultado: 28 de febrero de 2024.
- Whiston, James (2003), “Change and creativity in Galdós’ s writing: The first draft of the *Lo prohibido* manuscript”, *New Galdós Studies. In Memory of John Varey*, Woodbridge, Tamesis, pp. 27- 41.
- Yebra Rovira, Carmen (2012), *Las biblias ilustradas en España en el siglo XIX*, Madrid, Instituto San Jerónimo/Asociación Bíblica Española.

CLAUDIA MEDINA RAMÍREZ: Es doctora en Letras (Literatura Española) por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesora en la Universidad Autónoma del Estado de México. Entre sus áreas de interés se cuentan el cine y la literatura española del siglo XIX, así como la literatura mexicana actual. Sus estudios galdosianos incluyen varios artículos, uno publicado en compañía de John H. Sinnigen en *Cuadernos AISPI* 17 (2021), titulado “Galdós para una pandemia: festival virtual de cine mexicano y argentino”. Ha publicado en actas de congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas, de la Asociación Internacional Iberoamericana y de la Asociación Internacional de Galdosistas. El más reciente, publicado en 2024, con el título “El abuelo de Galdós al cine mexicano: del exilio español al espionaje nazi”.

D. R. © Claudia Medina Ramírez, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.