

EL RETRATO NATURALISTA EN LAS *NOVELAS CONTEMPORÁNEAS* DE PÉREZ GALDÓS

THE NATURALIST PORTRAIT IN *NOVELAS CONTEMPORÁNEAS* BY PÉREZ GALDÓS

Asunción Rallo Gruss

Universidad de Málaga

RESUMEN

Pérez Galdós utiliza en sus *Novelas contemporáneas* la metáfora y la comparación con animales para la realización de los retratos de los personajes. Estos recursos se aplican a la prosopografía y a la etopeya. Se contempla su presencia en la descripción de los rasgos (cara, ojos, boca, manos) y en los complementos. Una parte de la investigación viene referida a la simbología y significación de metáforas, especialmente en apellidos y mote, sí como en oficios. La conducta individual y el retrato de la sociedad se abordan como cuestiones de afectividad, sociabilidad y sensibilidad. Se evidencia los motivos del uso de las comparaciones con animales: eficacia narrativa, acercamiento al lector, plasticidad de las imágenes.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, *Novelas contemporáneas*, Retrato literario, Caracterización del personaje, Comparación con animales, Metáforas de animales.

ABSTRACT

Pérez Galdós uses the metaphor and the comparison with animals in his *Novelas contemporáneas*. In order to provide convincing portraits of his characters. These devices apply to the prosopopeia and ethopeia. They appear in the description of features (face, eyes, mouth, hands) and complements, especially in family names, nicknames and trades. The individual behavior and the portrayal of society are tackled with like questions of affectivity, sociability and sensibility. This demonstrates the reasons for the use of comparisons with animals: narrative efficiency, forge a closer connection with the reader, expressiveness of society.

KEYWORDS: Pérez Galdós, *Novelas contemporáneas*, Literary Portrait, Description of characters, Comparison with Animals, Metaphors of Animals.

El retrato es uno de los recursos literarios más versátil y a la vez más duradero. Desde su consideración retórica a su acomodo a los más variados géneros y movimientos estéticos ha perdurado en la creación con características esenciales pero moldeables según la modalidad textual. Como forma de la *descriptio* tiene una función muy relevante en la escritura narrativa y jugó un papel fundamental en la concepción naturalista, en la que el personaje y su interacción con el medio son elementos constituyentes fundamentales: no ya como atención a rasgos arquetípicos, sino indagación de la conducta individual (psicológica) y colectiva (social).

Sin embargo no hay un estudio que dé cuenta del funcionamiento y significado de su alcance literario para este movimiento¹. Las aportaciones, muy eficaces y sugerentes, en el caso de la novela de Pérez Galdós no han sido, sin embargo, ni completas ni sistemáticamente organizadas, dada la envergadura de su importancia. Quiero por ello comenzar citando una acertadísima consideración de la profesora Arencibia, en cierto modo como origen y sustento de mi aportación:

En el caso particular de Galdós, la creación del personaje es uno de sus más definitivos logros, cualitativa y cuantitativamente. En este terreno, Galdós actuó con especial habilidad plasmadora, como dibujante que traza perfiles y redondea las sombras y las luces del retrato, consiguiendo seres humanos verosímiles y coherentes; individuos a los que lector llega a comprender y hasta a amar u odiar; que llegan a convertirse en personajes familiares y cercanos, precisamente en virtud de esa verosimilitud humana que contienen y que un narrador interesado, habilidoso y casi nunca oculto sabe potenciar y evidenciar.²

Me planteo uno de los recursos que Pérez Galdós utilizó de manera más amplia y eficaz para la consecución de este propósito: la hábil comparación y las acertadas metáforas de animales. Parcialmente ya se ha atendido a esta técnica, pero sólo en la problemática particular de *Miau* y la simbología felina³, y como elemento relevante en *Fortunata y Jacinta* circunscrito a los pájaros⁴. La animalización del personaje en las *Novelas Contemporáneas* de *La desheredada* (1881) a *Miau* (1888)⁵, que tomo como campo de investigación, atañe tanto a la descripción física (prosopografía) como a la anímica (etopeya), atendiendo además de los complementos externos como vestuario y hábitos de comida, al establecimiento de paralelos de conducta. Aunque resulta muy difícil separar lo físico de lo psíquico, lo fisiológico de lo social, en cualquier narración naturalista y más en la galdosiana deslindo, por simple organización que espero sea clarificadora, varias consideraciones siguiendo estos elementos constitutivos del retrato.

¹ «No faltan tanteos e indagaciones parciales que puedan iluminar el proceso de creación de los tipos de Balzac, de Dostoyevsky, de Dickens, de Galdós, de los grandes retratos que nos ha legado la mejor literatura narrativa de los últimos siglos» afirma R. Senabre en la «Introducción» a *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 25-26.

² Arencibia, Y., «Referente y símbolo. Aproximación al simbolismo femenino en Galdós», *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, Nº. 36-37, 1991-1992, pp. 60-61.

³ Paradissis, A. G., «La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós», *Thesaurus BICC*, XXVI 1971, pp. 133-142.

⁴ Ribbans, G. y Varey, J., *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta" (Guía de lectura)*, Madrid, Castalia, 1988. Aquí Ribbans analiza y confrontada las aportaciones de S. Gilman, A. M. Gullón, R. L. Utt, pp. 119-20.

⁵ Las ediciones por las que se citan estas obras son las que aparecen en la Bibliografía. Se indican la Parte y el Capítulo correspondiente para facilitar la referencia. Las siglas de cada título se recogen asimismo al final de la Bibliografía.

DESCRIPCIÓN FÍSICA Y FISIOLÓGICA

La pintura de los elementos y partes del rostro viene en Galdós muy ligada a su capacidad artística. La sugerencia que implica cualquier comparación con animales no tiene en estas novelas ninguna connotación caricaturesca. Aunque se emplee con intencionalidad irónica, su finalidad primordial es dar al lector una visualización eficaz y rápida, y esto lo proporciona muy adecuadamente el remitir a rasgos animales por el abundante uso de estas comparaciones desde la Antigüedad (de fábulas a refranes) y por la familiaridad de su uso en el lenguaje coloquial⁶.

En el retrato la efigie del personaje debe reflejar no sólo el aspecto meramente externo sino el talante moral, pues es tan válida la imagen como el gesto. Configurado como en pintura, debe cumplir con lo que en este arte se denomina “aire”: «el aire comprende las facciones del rostro, el peinado y la talla, (...) las cuales todas juntas deben representar la fisonomía de la persona que se pinta, de suerte que el retrato de su cuerpo sea también el de su carácter»⁷.

La impresión global del rostro se consigue mediante el color que denota una característica esencial del personaje («¿Apostamos a que estaba también el negro Ruperto? –Y bien guapo; parecía persona servida en tinta de calamares...» AM 49, 294), o simplemente ocasional («Tienes la cara como un cangrejo cocido» LadeB XXVIII, 176). La primera conlleva cierta burla y la segunda implica el resultado de un comportamiento, pero en las dos se carga sobre un dato predominante que acerca al personaje a la percepción humana más habitual. En cambio, las partes de la cara metaforizadas con términos propios de animales, producen cierta degradación: hocicos en vez de bocas, que es una de las metáforas más recurrentes⁸, («para restregarle el hocico contra el suelo» LadeB XLVI, 295; «el angustiado alumno alargaba el hocico» DrC II, V, 82; «así quiero que lleves estampadas en tu hocico las suelas de mi marido», LP XXIII, IV, 269; «añadió, dando un gran suspiro y alargando más el hocico» LP XXII, IV, 202; «cuando la contrariaban en algo ponía un hocico de a cuarta» AM 24, 149), o pelo como peinado por el gato («el pelo como si la hubiera peinado el gato de la casa» TOR 7,

⁶ «Las personas son animales es una de las principales metáforas del léxico español, tanto por el número de expresiones que genera como por la riqueza de los subtipos o modalidades con que se presenta». «Coseriu señalaba que cada colectividad carga a los animales que le rodean de connotaciones simbólicas, valores que conciernen a las cosas» propone I. Echevarría Isusquiza, «Acerca del vocabulario español de la animalización humana» CLAC 15 (2003), s. p.

⁷ F. Martínez, *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* (1788), ed. Facsímil RAE, 1989, p. 353.

⁸ Un ejemplo humorístico y que afecta a rasgos físicos es el de Tomás Rufete: «el labio superior demasiado largo y colgante, parece haber crecido y ablandádose recientemente, y no cesa de agitarse con nerviosos temblores, que dan a su boca cierta semejanza con el hocico gracioso del conejo royendo berzas» (LaDes I 1, 12).

46). Alguna vez la comparación burlesca echa mano de atributos estereotipados: «Pues esa víbora de Papitos, con su cara de mona... ¡Qué humanidad, Dios mío!» (F y J, P-IV, I, II, 18).

El desagrado que el personaje produce en el narrador, en este caso Máximo Manso, se trasfiere con la alusión a animales repulsivos para resaltar alguno de componentes del gesto, así Doña Cándida, cuyo semblante despierta el rechazo, sin necesidad de que se califique como se hace con su conducta en otros pasajes como el de una hiena, vampiro, cocodrilo y sanguijuela:

Yo no la miraba, porque su semblante me hería. Éranme particularmente antipáticas la papada trémula y la despejada frente cesárica, en la cual ondulaban las arrugas de un modo raro, como se enroscan y se retuercen los gusanos al caer en el fuego (AM 35, 212).

Solo en contados pasajes la asimilación con rasgos de animal connota cierto afecto y hasta cariño del narrador por el personaje: «la venerable cabeza de Nones, blanquísima y pura como el vellón del cordero de la Pascua, TOR 18, 116; «Todo era para alcanzar mi oído con su hociquillo y decirme con tímido secreto» AM 28, 174).

Los elementos que configuran las facciones no son estáticos como en pintura. El movimiento que introduce el tiempo en la narración permite una imagen dinámica: las cejas de Doña Cándida «culebrearon» (AM 34, 208), la boca realiza muecas emitiendo lenguajes animales y los ojos transmiten mensajes de miradas de acento animal.

El efecto de la mirada, junto con el de la voz son quizá los más sugerentes. La alusión a los ojos sin recurrir a su expresión no es abundante, pues es lo que la mirada conlleva lo que interesa, definiendo los ojos en un momento concreto, en comunicación de una actitud, de una respuesta: «El Majito miró y se detuvo quieto, atento. Sus ratoniles ojos veían en la oscuridad aquel montón de ojos» (LaDes I 6, 90). Así Alejandro Sánchez Botín «persona antipática, entrometida y de vanidad pedantesca», viejo verde, después de comer su semblante se abotarga «y sus ojos vidriosos, grandes muy parecidos a los de los besugos y tan miopes que los corregía con cristales de número muy alto» (LP XI, IV, 198-199); por contra Juan Manuel Nones tiene «los ojos de ardilla, vivísimos y saltones» (TOR 17, 111) en consonancia con el retrato afectuoso de este personaje. La mayoría de las miradas se refieren, utilizando tópicos lingüísticos, a la suplicante y victimista del carnero o cordero moribundo, tanto en valoración negativa (Torres «Mientras estuvo allí no apartó de Amparo sus ojos, que eran grandísimos al modo de huevos duros y con expresión de carnero moribundo» TOR 13, 84) o positiva «le miró como el cordero al carnicero armado de cuchillo y con lenguaje mudo, con los ojos nada más, le dijo: “Suéltame verdugo”» TOR 28,184).

El efecto de la mirada se consigna aludiendo a la impresión que produce, como el «centelleo eléctrico de ojos de gato rabioso y moribundo» (F y J P-II, VII, X, 425), que es Maxi Rubín defendiéndose de Santa Cruz. También se utiliza el significado de la penetrante del buitre, que no del águila, recalcando así el desagrado que el personaje genera («como el buitre desde el escueto picacho arroja la mirada a increíble distancia y distingue la res muerta en el fondo del valle, así doña Cándida desde su eminente pobreza» (AM 10, 64-65).

La falta de sueño forja una bella metáfora ligada a los ojos y la mirada que utiliza Máximo Manso para reflejar su desazón en el encuentro de sentimientos y raciocinio enfrentados. No se utiliza como rasgo físico pero implica el retrato interior del personaje:

Y vosotras, horas de la noche, ¿qué agravio recibisteis de mí para que me martirizarais una tras otra, implacables, pinchándome el cerebro con vuestro compás de agudos minutos? Y tú, sueño, ¿por qué me mirabas con dorados ojos de búho haciendo cosquillas en los míos, y sin querer apagar con tu bendito soplo la antorcha que ardía en mi mente? Pero a nadie debo increpar como a vosotros, argumentos tenues de un raciocinio quisquilloso y sofisticado... (AM 29, 177).

La voz calificada como la propia de un animal añade al contenido semántico de las palabras un timbre más preciso de la intencionalidad o del sentimiento que la provoca. Convertida en ruido cuando ni siquiera dice nada, la voz produce en los oyentes, y en el lector un vivo entendimiento del carácter que lo emite y de la situación que lo provoca. Así Camila «chilla como un ternero» llamando hipócrita a su hermana mayor (LP II, II, 71), el pequeño Maximín llora como un becerro cuando tiene hambre (AM 32, 194), gimen como un perro («siguió la infeliz mujer exhalando gemidos, como los de un perro que se ha quedado fuera de su casa», F y J P-II, VI, IX, 323) o resoplan como un león («un suspiro tan grande que parecía resoplido de león» TOR 15, 101); pero los hay que directamente ladran («el venerable cafre que hacía de padre, me paró y ladró así» AM 33, 199; «no hacía más que morder el palillo y gruñir como un mastín que no se decide a ladrar ni quiere tampoco callarse» F y J, P-III, I, III 27), mugen («se le vio un instante pataleando a gatas, diciendo entre mugidos» [Máximo Rubín] (F y J VII X, 424-425), braman («¡Ay! Estaba bramando»; «oyó bramidos como de bestia herida que se refugia en su cueva» [Pedro Polo], AM 21, 129 y 32, 193), gruñen ([doña Cándida] «después de gruñir, con artificio de cólera digna» AM 34, 208) o rugen («Aquí... ¡prisionera!-murmuró con rugido», TOR 28, 184).

Hay atribuciones que resultan muy curiosas: el mugido corresponde al matrimonio de Fortunata y Máximo Rubín, ambos y en diferentes situaciones emiten una voz semejante al mugido, y sin embargo Mauricia produce rugidos. Máximo muge humillado por Juanito Santacruz (F y J P-III, VI, IV, 286-87; F y J P-II, VII, X 424-425) y Fortunata expresa con esa

voz bovina su desazón e inconformismo (F y J P-III, VII, IV, 383; F y J P-IV, VI, IX, 364). La fiereza de Mauricia se resalta, en un paso más allá del enfrentamiento del personaje con su situación, con la voz de fuerza felina, el rugido: «Por fin no eran voces humanas las que de sus labios llenos de espuma salían, sino rugidos de fiera sujeta y acorralada» (F y J P-III, VI, IV, 286-287).

El tono juega un papel clave en la caracterización, pues la timidez, el miedo o la falta de voluntad, en contraste con los anteriores ejemplos, también es atestiguada: «replicó Ido del Sagrario con un registro de voz que parecía el aleteo de una mosca» (DrC VII, IV, 257).

La voz, recurso tan principal para la caracterización en los novelistas del realismo, desempeña una función clave en el retrato de los personajes galdosianos para una identificación de cercanía y familiaridad, mientras construye efectos teatrales que el sonido o ruido introduce sobrepuesto a la pintura, alcanzando una dimensión más plural. No sólo el plano lineal del diseño del color y los rasgos, sino la emisión de una voz, con su tono, su timbre, corresponde a la esencialidad del personaje en unos casos, a la ocasional situación vivencial en otros. Ambos dan cuenta de la subjetividad que así se manifiesta, haciendo más reales a los personajes.

Las manos forman parte esencial del retrato pictórico. Galdós las dibuja con interés para describir el carácter del personaje y detallar la motivación de la conducta. Sin embargo las metáforas referidas a las manos son siempre degradantes pues conllevan significados de violencia, agresión y deseo de dominio: zarpas o garras, propias de alimañas, osos o leones. Pedro Polo echa la zarpa a los niños (DrC II, XI, 138), doña Lupe sacude a Fortunata sujetándole el brazo con su zarpa (F y J P-II, VII, XI, 433). Pero hay otras implicaciones que simplemente matizan el origen social del personaje que realiza el movimiento («uno de los pequeños intentó echar la zarpa al abrigo de Jacinta» F y J P-I, IX, II, 302) o recibe el efecto «le cogieron por el cuello de la americana con esa paternal zarpa de la justicia callejera, (...) viendo lo cual el polizonte apretó la zarpa, como expresión de los rigores que la justicia humana debe emplear con los criminales» F y J P-II, VII, X, 428); otros pintan una condición de aislamiento social, en absoluto negativa («llegándose a mí me echó la zarpa, quiero decir, que me dio la manaza y yo se la tomé, y me convidó a unas copas y acepté» (F y J P-I, V, II, 129).

Las garras suponen mayor dolor y voluntad de producirlo. Se utilizan para intentar infundir miedo («el chico daba patadas en medio del corro, sacando la lengua y presentando sus diez dedos como garras», F y J P-I IX, III, 311), y mostrarse como una fiera ante los demás: «Creía que si se le afilaban las uñas haciéndosele como garras de tigre. En un tris estuvo que Maxi

diese el salto y cayese sobre la presa» (F y J P-IV, V, IV, 272); «Gracias a que las oficiales sujetaron a la fiera en el momento en que clavaba las garras en el pelo de la víctima, que si no allí da cuenta de ella» (F y J., P-IV, VI, VI, 338).

Refugio utiliza una expresión hecha en la que las garras suponen la conquista y encerramiento de una presa, cuando desconfía de que su hermana Amparo logre atrapar a Agustín Caballero: «Si fuera mía esa presa, primero me desollaban viva que soltarla yo de las garras. Pero tú, como si lo viera eres tan pava, tan silfidota, que por una palabra de más o de menos te lo dejarás quitar. Como lo sueltes es para mí» (TOR 26, 162). El mismo sentido aparece en la visión que Barbarita tiene de los peligros de París, en su miedo porque su hijo caiga en manos de esas mujeres que allí viven: «mas cuando se las veía y oía de cerca resultaban ser unas tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero que desplumaban y reseaban al pobrecito que en sus garras caía» (F y J P-I, IX, III, 311).

La metáfora de la mano funciona en un pasaje de *El amigo Manso* como sensación táctil, más dirigida a connotar el efecto que el protagonista percibe que el virtuosismo del dueño de esos dedos. Máximo está esperando para entrar en escena y pronunciar su discurso, no es buen orador y sus ideas no van a ser entendidas por el auditorio, y en ese estado de espera y relativa angustia vive sensiblemente la actuación que le antecede, oye la brillante música despertada por el roce sobre el arpa. La metonimia de los dedos como patas de araña está dibujada en un contexto de expresión romántica.

Hubo un silencio expectante que me impresionó, haciéndome pensar que pronto se abriría ante mí la cavidad muda y temerosa de un silencio semejante. Después oyéronse *pizzcatos*. Parecían pellizcos dados al aire, el cual, cosquilloso, respondía con vibraciones de risa pueril. Luego oímos un rasgueado sonoro y firme como el romper de una tela, después un caer de gotas tenues, lluvia de soniditos duros, puntiagudos, acerados, y al fin una racha musical, inmensa, flagelante, con armonías misteriosas. (...) -¡Qué dedos!
-Si parecen patas de araña corriendo por los hilos.
-¡Y cómo se sofoca el buen señor!... Mire usted, Manso, cómo se le mueven los cuernecitos del pelo (AM 26,161).

La imagen de las suaves patas de una ligerísima araña apenas rozando las cuerdas del arpa es visual, auditiva y táctil. Visuales y táctiles son también las metáforas referidas a los vestidos. En el retrato artístico las ropas han sido siempre elemento esencial⁹ y deben concordar con la fisonomía de la persona y aún con su carácter. En la novela galdosiana la función de la correspondencia animal es sobre todo metonímica afectando al material. Así

⁹ «Las telas de diferentes colores dan a la obra un carácter de verdad que los ropajes imaginarios destruyen; y así es preciso que cada uno esté vestido según su cualidad cuidándose mucho que los ropajes sean escogidos y bien compuestos» propone F. Martínez, *op. cit.*, p. 356.

Pedro Polo lleva gorras de piel especificada una vez como de conejo, afectando a un efecto demoniaco (TOR 28, 182), mientras que Nones impone su empaque de sacerdote por llevar encima «siete varas de merino negro» (TOR 18, 114).

Sin embargo mucho más interesante resultan las sensaciones que producen los detalles, ya sean los colores de los vestidos o ya sean los complementos. Por sugerencia los vestidos de Lica y su hermana evocan las tierras americanas, Cuba, de donde proceden. Son como emblemas de su naturaleza:

Lica (que este nombre daban a mi hermana política) traía un vestido verde y rosa, y el de su hermana era azul con sombrero pajizo. Ambas representaban, a mi parecer, emblemáticamente la flora de aquellos risueños países, el encanto de sus bosques poblados de lindísimos pajarracos y de insectos vestidos con los colores del iris (AM 8, 55).

El ropaje puede implicar la metamorfosis del personaje en animal. Su aspecto externo adopta el de un pájaro o un galápago, porque su piel se asemeja a las plumas o a las conchas de uno u otro («Estaba al fin como curtido, y el cuerpo parecía habersele forrado de duras conchas como las del galápago», DrC II, IX, 114). Esta metamorfosis se cumple por partes en el caso de doña Cándida, el velo sobre su cabeza o los guantes dejando escapar los dedos degradan su retrato mostrando su índole moral:

Usaba un tupido velo que a la luz solar ofrecía todos los cambiantes del iris, por efecto de los corpúsculos del polvo que se habían agarrado a sus urdimbres. En la sombra parecía una masa de telarañas que velaban su frente, como si la cabeza anticuada de la señora hubiera estado expuesta a la soledad y abandono de un desván durante medio siglo. Sus dos manos, con guantes de color de ceniza, me producían el efecto de un par de garras, cuando las veía vueltas hacia mí, mostrándome descosidas las puntas de la cabritilla y dejando ver los agudos dedos. Sentía yo cierto descanso cuando las veía esconderse por las dos bocas de un manguito, cuya piel parecía haber servido para limpiar suelos (AM 5, 37).

El sombrero que cubre la cabeza de Irene, «oscuro, como un gran cuervo disecado, que daba sombra a la cara» (AM 25, 151) disuena de la elegancia y de la aparente docilidad del personaje, adelantando el descubrimiento de su verdadero carácter y su comportamiento final respecto a Máximo Manso, quien ha soñado esta imagen.

El movimiento que implica el arroparse puede también metamorfosear al personaje que se aparece como animal. La acción produce entonces una imagen específica de una actitud casi de posado en el que es la prenda aludida la que fija un aspecto esencial del retrato: «las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural» (F y J P-I, III, IV, 98).

El aspecto externo y el retrato particular de rasgos físicos, correspondientes a la prosopografía, se realiza en estas novelas galdosianas siempre atendiendo a iluminar algunas partes o elementos, dotados de alto significado, precisamente porque en vez de componerse como ordenado y completo repertorio de trazos buscan la impresión, desatan las sensaciones en el lector que percibe al personaje como un ser real, familiar, al que conoce por la huella que deja en una particular aparición en la que la comparación animalista brinda esa rápida captación de lo significativo de su entidad.

LOS SÍMBOLOS Y LOS SIGNOS EN LA COMPARACIÓN CARACTERIZADORA

La alusión crea perfiles y, cuando la repetición reitera unos atributos la conexión entre un personaje y un animal, se afirma como identidad casi consustancial. Esto ocurre con personajes secundarios que entran en escena con gestos propios de un animal y con identificaciones profundas que conllevan la plena confusión hasta su simbolización. De lo primero puede servir de ejemplo Patricia, la criada de Fortunata, que una y otra vez se comporta como una gata: «la sirvienta clavaba en la señora sus ojos de gato» (F y J P-II, VII, IV, 380); «y la taimada gata se sonreía de un modo tan zalamero, que Fortunata no pudo menos de preguntarle» (F y J P-II, VII, VI, 393); «pero no desplegó sus labios. Debió de penetrar la maldita gata aquella en el pensamiento de su ama» (F y J P-II, VII, IV, 385). Curiosamente esas cualidades de gata que tiene la criada, Santa Cruz considera que le faltan a Fortunata y que le irían muy bien para mantenerlo como amante; Fortunata no sabe engatusar como otras:

Si esta pavisosa –pensó Santa Cruz mirándola también–, viera con qué donaire se sienta en un *puff* Sofía la Ferrolana, tendría mucho que aprender. Lo que es esta, ni a palos aprenderá nunca esas blanduras de la gata, esos arqueos de un cuerpo pegadizo y sutil que acaricia el asiento ¡Ah!, ¡qué bestias nos hizo Dios!... (F y J P-III, III, I, 100-101).

En muy contadas ocasiones el simbolismo animal sustancia al personaje en varias dimensiones, y en ellas se suma un trasfondo de tradición que lo trasciende. Así ocurre con Pedro Polo y Felipe Centeno en *El doctor Centeno*. El primero alcanza su significado en el león y el segundo en el toro, remitiendo ambos a los evangelistas correspondientes: san Marcos y san Lucas. Pedro Polo, cuyo físico remite al león en la apreciación de sus alumnos («¡Vaya que estaba aquel día de buenas el león!» DrC VI, I, 158) y en la de él mismo («y entre fosco y risueño dijo estas palabras: “el león dormido cayó en la ratonera: despierta y al

desperzarse rompe su cárcel de alambre”. Marcelina contaba a su amiga estos disparates», DrC II, XI, 136), impone su anticuada y casi brutal pedagogía con la fiereza de este animal («D. Pedro no hacía más que disparatar cuando tomaba las lecciones, y todo lo decía al revés, y echaba la culpa a los chicos y a mí. Un día se puso como un león, echando lumbre por aquellos ojazos, con espuma en la boca» DrC V, VI, 138), e incluso sus dudas y miedos son los propios de este animal («aquel temblor del león delante de la hormiga, aquella humillación trágica del poder ante la debilidad», DrC II, XII, 147). El narrador se refiere a él llamándole simplemente león y la comparación que lo trasciende está explícita en el texto, aunque inserta en un sueño:

Soñó diversas cosas terroríficas. Primero que D. Pedro era el león de san Marcos y se paseaba por la clase fiero, ardiente, melenudo, echando la zarpa a los niños y comiéndoselos crudos, con ropa, libros y todo; segundo que D. Pedro, no ya león sino hombre, iba al convento y castigaba a las monjas cual hacia diariamente con los alumnos, dándoles palmetazos, pellizcos, nalgadas, sopapos, bofetones y porrazos, poniéndoles la coraza y arrastrándolas de rodillas (DrC II, X, 138).

El jovencísimo Felipe Centeno, a quien gusta jugar a los toros y al toreo junto con sus compañeros de estudios, convierte en careta la cabeza hueca de una escultura de un san Lucas, vieja de un desván, y se la coloca sobre los hombros (DrC II, IX, 117-120). Emitiendo *muu* se asoma primero a una ventana y más tarde sale a la calle convirtiéndose en el toro de todas las corridas entre sus amigos. «Se volvía feroz, brutal» (DrC II, XIII, 152), repartía cornadas y embestía a la gente que por la calle pasaba, produciendo una vez un trágico accidente:

Por la calle de San Bartolomé pasaba una mujer cargada con enorme cántaro de leche. El chico, ciego, la embistió con aquel movimiento de testuz que usan cuando juegan al toro. El piso estaba helado. La mujer cayó de golpe, dando con la sien en el mismo filo del encintado de la calle y quedó muerta en el acto (DrC II, IV, 72).

Sin duda la escena resulta casi esperpéntica: la muerte sin sentido ni catarsis y la metamorfosis de la figura de San Lucas en un salvaje animal, medio niño medio toro, casi haciendo estallar el mito del minotauro. Hay irreverencia y hay falsa transformación mítica y bíblica en la degradación de un suceso fortuito e inexplicable. Ambas metamorfosis ejemplifican la remoción de un sentido mítico en la atribución simbólica de un animal para constituir un personaje. Hay una voluntad deformadora que así da cuenta de la verdadera cara de la realidad.

Sin llegar a la caricatura, pero con intención burlesca, algunas profesiones son presentadas como auténticas animalizaciones. No es el símil tópico del orador como papagayo o del empleado de la administración como ostra (TOR 2, 16), sino la completa identificación de las

amas de cría con bestias, varios puntos más abajo que la de vacas. La primera que amamanta a Maximín tiene hocico y pescuezo, se expresa con ladridos entre vascuence y castellano (AM 15, 91), y solo la mueve su bestial codicia, que implica un continuo chantaje para obtener todos sus caprichos ante la amenaza de dejar en ayunas a la criatura (AM 24, 149 y 32, 192). Máximo Manso, el narrador en primera persona de la novela, las denomina «bestias feroces que llaman amas de cría» (AM 32, 193), «antipático ganado» (AM 33, 196), y cuando tiene que buscar una para su sobrino y ahijado cree encontrarse en un ‘mercado de caballos’ («se decía vemos los dientes y se observaba el aire, la andadura, el alzar y mover las patas» (AM 33, 196). La segunda es la «única res que vale algo» (AM 33, 198), semejante, «luego que la vistieran, a la engalanada vaca que ha obtenido el primer premio en la exposición de ganados» (AM 40, 246). Esta viene acompañada de su familia, que son como un rebaño («cuando entré, me reía de mí mismo y de la figura que hacía pastoreando aquel rebaño», AM 33, 200), y con posibilidad de ser clasificados en el museo de Historia Natural (AM 47, 287).

Las amas de cría son bestias trasplantadas al mundo madrileño, la cara de autenticidad animal, que procedente del campo sin ningún cambio de civilización, significan lo animal en estado puro:

Al salir, observé que el ronزال arrastraba, con la bestia, otras de su misma especie, a saber: un padre, involucrado también en paño pardo, como el oso en su lana, con sombrero redondo y abarcas de cueros; una madre engastada en el eje de una esfera de refajos verdes, amarillos, negros, con rollos de pelo en las sienes; dos hermanitos de color de bellota seca, vestidos de estameña recamada de fango, sucios, salvajes, el uno con gorra de piel y el otro con una como banasta a la cabeza (AM 33, 199).

Es una comparación despreciativa que se sostiene en la general animalización de la sociedad. Si la mayoría de los personajes presentan rasgos o gestos análogos a los que algún animal, las amas de cría suponen el primer grado de la cadena en la transformación desde lo salvaje a lo social. En ellas lo natural está plenamente degradado, frente a lo que ocurre en la valoración positiva de este componente en personajes como Camila o Fortunata, porque representan la peor cara de las costumbres de esa sociedad hipócrita, materialista y oportunista: la venta de la maternidad¹⁰.

Los rasgos físicos, los detalles que impresionan un perfil, suelen funcionar al mismo tiempo para especificar una conducta consecuente con esa fisonomía. Y al contrario el comportamiento se materializa y verifica en lo externo. En las analogías con animales, un

¹⁰ La valoración negativa de las amas de cría es tema literario reiterado. Tuvo especial importancia entre los humanistas y el papel asignado a la mujer desde el Renacimiento. Ver mi libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979, pp. 166-169, y mi edición de Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales* [1550], Madrid, Anejo BRAE, 1990.

simple elemento destacado caracteriza con hábil metáfora la actitud de quien lo posee, por eso atañe a veces a un colectivo, ya sea una familia, una profesión, un estatus social. Y esto se refleja muy especialmente en los nombres, los apellidos y los apodos de los personajes. Galdós es experto y especialmente hábil en el uso de nombres cargados de significado, técnica que es habitual en la novela y que se presta como muy eficaz en los periodos realistas, estableciendo una concordancia entre el personaje y el medio, con la anticipación de rasgos esperables del carácter y la consiguiente complicidad con el lector. Nombres de referencia animal hay muy pocos, valga de ejemplo el de León, ya utilizado por Galdós en novelas anteriores y presente, por ejemplo, en el personaje de León Pintado de *Fortunata y Jacinta*. Sin embargo, parece que al autor no le interesa explotar esa posibilidad del simbolismo inherente al nombre («Llamábase D. León Pintado, y en nada correspondía la persona al nombre», F y J P-III, V, I, 239), mientras que sí lo hace, y de modo eficaz cuantitativa y cualitativamente, con los apellidos: Manso, Cordero o Pez son los más significativos.

Manso tomado como adjetivo es propio de personas tranquilas y apacibles, pero como sustantivo «se toma por el carnero, buey y otro animal que va delante guiando a los demás» (DRAE). Cuadra con el carácter y con la ideología de Máximo Manso, pedagogo que enseña y conduce a los demás, junto con su falta de espíritu práctico, que le lleva al fracaso. Pocos estudiosos han señalado este valor del apellido que atañe y aclara hilos fundamentales de la novela; sí lo considera F. Caudet en su edición¹¹. El aparente problema de que su hermano José María lleve el mismo apellido se resuelve no considerando una atribución irónica, que lo sería si solo consideramos el sentido de adjetivo, sino una manifestación de su carácter: el deseo de colocarse como figura preeminente en la sociedad madrileña, esa especie de locura por llegar a ser destacado político y conductor de arribistas fundando partidos y convirtiendo su propia casa en lugar de tertulias y pactos. Son dos caras de un mismo interés: incidir en la sociedad por la positiva vía de la educación y por la negativa de la política; significativamente la primera fracasa y la segunda triunfa.

La familia Cordero tiene una importante presencia en *Fortuna y Jacinta*. Son comerciantes y matrimonian con esa clase burguesa. Desde familiares que aparecen de modo esporádico y sin mayor interés narrativo, como Primitivo Cordero y Segundo Cordero, a Isabel Cordero, madre de Jacinta. El significado de Cordero se intensifica con el nombre en el caso de su padre, Benigno Cordero, y puede poner de manifiesto en el caso de Isabel, y en su bien prolija maternidad, esa capacidad de crear un rebaño («pastoreaba aquel rebaño, llevándolo por

¹¹ Cf. B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, edición de F. Caudet (Madrid, Cátedra, 2001), p. 146, nota 5.

delante como los paveros en Navidad», F y J P-I, II, I, 70-71), sin que pueda añadirse ninguna significación trascendente.

Lo contrario ocurre con los Pez, que pueblan e hilan todas estas novelas. Son la familia más propia de una España que es un pantano con su lodo casi flotando o una pecera con el agua sin cambiar, sin oxígeno y sin vida saludable¹². Los Peces son los que mejor se mueven en este medio, los hay oradores, políticos y burócratas, controlan todos los escenarios de la sociedad y en todos resultan triunfadores. Constituyen una auténtica casta («como es fama que hacían los peces otros funcionarios de la casta ictiológica», TOR 7, 48) e incluyen a cualquiera que tenga su aspecto o su alianza («cuando el señor Pez o cualquier otro empleado pisciforme les cedía el palquito principal», TOR 7, 49). La ironía deriva de la paradoja. Una sociedad donde los hombres son peces si quieren sobrevivir y los Peces son los prohombres. Éticamente condenables, son espejo de los vicios y malas prácticas de esa sociedad, vividores, egoístas y déspotas, pero los demás no solo lo consienten sino que los apoyan y los aúpan. Nadan en el agua social protegidos de sus escamas, colocan en los puestos a quien quieren, mueven dinero y riquezas, y se aprovechan de los demás, como Joaquín Pez de Isadora Rufete en *La desheredada*. No faltan entre ellos los oradores, como el jovencísimo Joaquinito Pez, en *Tormento*, que se prepara para ello como es propio de esa generación, o abusan de la palabra y la paciencia de los otros. Sirve de mejor ejemplo Manuel María Pez, a quien Rosalía de Bringas, elogia y del que acaba convirtiéndose en amante («Ese Pez sí que es un hombre» (...)) «¡Oh Pez, aquel sí que es un hombre!» (LadeB XVII, 99-100).

Era este Pez el hombre más correcto que se podía ver, modelo excelente del empleado que llaman alto porque le toca ración grande en el repartimiento de limosnas que hace el Estado; hombre que en su persona y estilo llevaba como simbolizadas la soberanía del gobierno y las venerables muletillas de la administración. Era de trato muy amable y cultísimo, de conversación insustancial y amena, capaz de hacer sobre cualquier asunto, por extraño que fuese a su entender oficinesco, una observación paradójica. Había pasado toda su vida al retortero de los hombres políticos, y tenía conocimientos prolijos de la historia contemporánea, que en sus labios componíase de un sin fin de anécdotas personales. Poseía la erudición de los chascarrillos políticos, y manejaba el caudal de frases parlamentarias con pasmosa facilidad. Bajo este follaje se escondía un árido descreimiento, el ateísmo de los principios y la fe de los hechos consumados, achaque muy común en los que se han criado a los pechos de la política española, gobernada por el acaso (LadeB, XII, 71-72).

En cuanto a los apodos no hay que ahondar más en el caso evidente de *Miau*, que rubrica el mismo título, pues ha sido expuesto por Paradissis: si las tres mujeres, Pura, Milagros y

¹² «Los más sabios de entre nosotros se enredan en interminables controversias sobre cuál pueda o deba ser la hendidura o pasadizo por el cual podremos salir de este hoyo pantanosos en que nos revolvemos y asfixiamos» (Discurso leído ante la Real Academia, p. 3). «España es una redoma de peces a los cuales se ha olvidado mudarles el agua y están los pobres pececillos con las boquitas abiertas, comiéndose unos la sustancia de los otros, respirándose y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido» (Recogido por Navarro Ledesma, *Nuestro tiempo*, I, 1901, p. 95).

Abelarda, tienen aspecto y fisonomía gatuna, el protagonista, Villaamil, tiene bastantes rasgos de tigre que contrastan con su carácter apacible y su bondad:

Su cara tomaba expresión de ferocidad sanguinaria en las ocasiones aflictivas, y aquel bendito, incapaz de matar una mosca, cuando le amargaba una pesadumbre, parecía tener entre los dientes carne humana cruda, sazonada con acíbar en vez de sal¹³.

Muchos personajes llevan apodo y en varios casos este corresponde a un animal. El apodo hace más cercano y familiar al personaje, y corresponde bien a su origen, a un oficio, a un hecho destacable de su vida. Así, respectivamente, un personaje destacado de *Fortunata y Jacinta* es Lupe la de los pavos, otro de *La Desheredada* es la sanguijuelera, ... Son motes que destacan un rasgo del retrato total, poniendo énfasis simultáneamente en un carácter y en su vínculo social; pueden interpretarse relacionados con el humor algunas veces, siempre con la ironía, potenciando el reflejo de los avatares de la vida¹⁴.

A Encarnación Guillén el apodo le viene del oficio, pues es dueña de una cacharrería en la que tiene sanguijuelas como remedio de aplicación curativa. La ‘insignia industrial’ son las sanguijuelas en una especie de redoma:

Reconoció también una amistad vieja en la otra tablita blanquecina, donde, jeroglíficamente, se anunciaba un importante comercio ¡Cómo recordaba Isadora haber visto en su niñez la redoma pintada, en cuyo círculo aparecían nadando unas culebrillas, o curvas negras de todas formas, que servían de insignia industrial a Encarnación Guillén, conocida en distintos barrios con el nombre de la *Sanguijuelera* (LaDes I 2, 37).

Significativamente varios personajes, los más negativos son denominados sanguijuelas, como doña Cándida o Raimundo («Contra lo que manda la ciencia, el enfermo era la sanguijuela y el médico se la ponía» (LP XIII, I, 258). Rosalía de Bringas insulta, demostrando su talante, a Amparo con esta calificativo («sanguijuela de aquel bendito, nos veremos las caras», TOR 41, 253).

Los espacios funcionan también como símbolos de referencia animal. Las habitaciones están convertidas en leoneras por su desorden («¡Qué desorden! Esto parece una leonera. Ninguna cosa está en su sitio», TOR 10, 67), o son ratoneras por su cercanía a una celda o prisión («y entre fosco y risueño dijo estas palabras: “el león dormido cayó en la ratonera: despierta y al desperezarse rompe su cárcel de alambre”», DrC II, XI, 136). Los espacios

¹³ Cf. Paradissis, A. G, art. cit., pp. 138-139.

¹⁴ «Como en su uso metafórico, el mote es un instrumento de los propios personajes, de modo que mediante él expresan sus actitudes ante sucesos en que participan. Como en la metáfora, el uso como acrónimo tiene un efecto de humor y de ironía» (Garrido Medina, J.: art. cit., p. 407).

comunes se dibujan como lugares de recogida de animales, representando las actitudes y comportamientos de quienes lo habitan. Así el manicomio como gallinero:

Su patio defendido en la parte del sol por esteras, es un gallinero, donde cacarean hasta veinte o treinta hembras con murmullo de coquetería, de celos, de cháchara frívola y desacorde que no tiene fin ni principio, ni términos claros, ni pausa ni variedad. Óyese a lo lejos cual disputa de cotorras en la soledad de un bosque (LaDes I 1, 20).

Pero también las sensaciones o el interior psíquico puede metaforizarse con ámbito propio de animal: «Esto y los tambores, y los gritos de la vieja que vendía higos, y el clamor de toda aquella vecindad alborotada, y la risa de los chicos, y el ladrar de los perros pusiéronle a Jacinta la cabeza como una grillera» (F y J P-I, X, III, 401).

En la mayoría de los ejemplos de este recurso aparece una base tópica, ligada al lenguaje común y a expresiones de apelación coloquial, que incluso recoge como acepciones admitidas el *Diccionario de la Real Academia*¹⁵.

LA CONDUCTA PSICOLÓGICA Y SOCIAL

«Pero ya te arreglaré yo, país de las monas» (LaDes I 1, 11) exclama Tomás Rufete haciendo una síntesis de su percepción de España. Si bien es la voz de un loco la comparación resulta inequívoca, dejando claro la situación incoherente y absurda de la sociedad. Esta afirmación concierne con el sustrato darwinista que impregna el naturalismo y que irónicamente Galdós evidencia en el retrato de un comerciante de telas:

En la calle de Barrionuevo, se detiene en la puerta de una tienda donde hay piezas de tela desenvueltas y colgadas haciendo ondas. Fortunata las examina, y coge algunas telas entre los dedos para apreciarlas por el tacto. «¡Qué bonita es esta cretona!». Dentro hay un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad del camino darwinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres. Aquel adefesio hace allí mil extravagancias para atraer a la gente, y en la calle se apelmazaban los chiquillos para verle y reírse de él (F y J P-III, VII, IV, 385).

Cada personaje y cada grupo social se caracterizan por su conducta, que deriva tanto de su herencia familiar y de su propia psicología como de la relación con los otros. Galdós retrata hábitos y costumbres, la presión social sobre el individuo y para ello utiliza también comparaciones y metáfora de animales. Unas son claramente de índole tradicional como la consideración de ser ‘abeja’ («y pensando en la útil abeja, olvidaba al chupador vampiro» AM

¹⁵ Leonera 6. f. coloq. Aposento habitualmente desarreglado y revuelto. Grillera 3. f. coloq. Lugar donde se habla mucho y nadie se entiende.

10, 68), o por el contrario ‘langosta’ («Esto es la langosta, la filoxera; no sé ya que hacer» AM 47, 287; «era absolutamente indispensable quitar de en medio la voraz langosta de prestamistas que en poco tiempo habrían devorado todo» LP XII, II, 235; «esa Cirila de mil demonios, más mala que la langosta y más ladrona que el robar» DrC VII, VI, 281; «Doña Cándida (...) que siempre que entraba en casa de Peña, donde diariamente desempeñaba el papel de la langosta en los feraces campos» AM 50, 301), o ir para atrás como los cangrejos (AM 31, 186)¹⁶; y otras expresan esa diversidad de una sociedad desconcertada, conservadora y perdida en su ausencia de rumbos.

Las expresiones coloquiales implican un uso eficaz y gráfico. Describen una conducta con pocas palabras y consiguen un asentamiento del personaje en la realidad conocida del lector. Así «charlar como una cotorra» (TOR 26, 162), «hablar o repetir como un papagayo» (LP I, II, 11), «comer como un gorrión» (AM 7, 49), «pegarse como una ostra» (LP XI, IV, 199) o «acostarse a la hora de las gallinas» (TOR 35, 229). Estas comparaciones comunes sirven para «despertar la complicidad complacida del lector», como afirma Y. Arencibia¹⁷, con alguna nota más original en algún caso: «Como el calamar a quien sacan del agua escupe su tinta negra, así yo, encaramándome hacia arriba, salté el chorretazo de mi rabia estúpida en estas palabras» (LP XIV, II, 305-306).

La actitud circunstancial se dibuja utilizando imágenes que, sobre connotaciones tradicionales, aplican al personaje una acertada y expresiva referencia animal. Agustín Caballero, respondiendo además a su apellido, se pasea fusionado con su corcel, formando una sola pieza en remitencia al centauro (TOR 21, 135). Irene es una «tórtola profesora» en indicación a su enamoramiento, adelantando un posible final que no se cumple (AM 7, 46); tórtola es sinónimo de pareja del enamorado: «¡Y ahora se va de paseíto con su tórtola! ¡Que babosos... semos!» (F y J P-IV, I, V, 49). La incapacidad de aprendizaje en los jóvenes se manifiesta sensorialmente aludiendo a su piel de rinoceronte, lo que hace sentir esa impermeabilidad de una coraza impenetrable: «a los señores que tienen sus almas forradas con cuero semejante al del rinoceronte ni con disciplinas les entra una sola letra» (AM 39, 242).

La comparación con modos de comportamiento animal es muy abundante referidas a perros y gatos. A pesar de estar basadas casi en el tópico crean una imagen plástica muy acertada. La cercanía de estos animales domésticos no solo induce familiaridad sino que

¹⁶ Se refiere a las enseñanzas de Irene: «Pues últimamente Irene daba mal las lecciones. Iba para atrás como los cangrejos. Enseñaba todo al revés» (AM 31, 186).

¹⁷ Yolanda Arencibia, «La comparación en Galdós», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990), vol. 1, 1993, p. 50.

diluye las fronteras entre el mundo real y el mundo de ficción. Los personajes se mueven, se comportan, hablan o comen de modo cercano al natural de los animales, reflejando al mismo tiempo hasta que punto las costumbres humanas y sociales apenas distan de su original condición animal. Respecto al perro, este término se utiliza como adjetivo para calificar un oficio ‘perro’ (TOR 11, 73), una vida ‘perra’ (TOR 39, 249; F y J P-I X, VII, 439), un «destino de las perras» (F y J P-I V, V, 162) o como sustantivo con matizaciones muy curiosas: tratar como «perro forastero» (TOR 29, 185), «con más babas que un perro tiñoso» (F y J P-III, VI, IV, 286). Y se refiere a expresiones hechas, como «abandonar como a un perro» (TOR 13, 88), «saltar como perro de presa» (F y J P-III VI, V, 305). La comparación con este animal casi siempre tiene un valor despreciativo («el perro que lo inventó», TOR 35, 226).

El gato funciona también como animal cercano y sus actitudes y costumbres trasferibles al ser humano: dar saltos de gato perseguido (DrC II, IV, 72), jugar con otra persona «como un gato con una bola de papel» (LadeB XLV, VII, 306 y F y J V, II, 228), andar con pisadas de gato (F y J P-II II, IX, 119; F y J VI, VI, 310), ir como gato a la carne (F y J P-II, VI, VI, 297), caer como gato sobre el ratón (F y J P-II, II, I, 59), acechar como un gato (F y J P-III, VI, IV, 293). Tópicas son también las metáforas de moscón (AM 35, 212), mosquita muerta (AM 35, 214), pavo real (AM 36, 221).

Tres ejemplos más cercanos a los usos particulares de la sociedad decimonónica podrían añadirse: ser un pisa hormigas (TOR 10, 66), hacer el oso, y echárselas de pollo. La última se refiere a la acepción de pollo como hombre joven, y connota cierta ridiculez de quien se comporta como tal, como Pedro Polo en *Tormento* (TOR 5, 37 y 18, 115); y algo parecido ocurre con hacer el oso que significa llamar la atención alcanzando el ridículo, algo que Agustín Caballero evita («jamás le vieron en los paseos haciendo el oso», TOR 14, 93).

La conducta condicionada por los usos sociales puede también ser asimilada a la de los animales y convertirse en expresiones que dan cuenta de actitudes propias de una época, un lugar, una clase social. Es un recurso analógico que ofrece el sometimiento de la individualidad al peso de lo colectivo.

Pero quizá lo más interesante resulte de la utilización de la animalización para tratar el tema de la adaptación o no del personaje a la sociedad. La consideración por parte del narrador o del propio personaje como bruto o fiera reviste este problema en los personajes que implican una desviación, y son presentados precisamente para cuestionar del modo más incisivo las bases egoístas, hipócritas e inoperantes de la sociedad española: Pedro Polo,

Máximo Manso, Agustín Caballero. Son inadaptados que terminarán renunciando a su integración, cada uno representando una cara distinta de la cuestión.

El indiano acepta él mismo su desconocimiento de las reglas sociales, expresando que «todos dicen que soy un bruto, un salvaje» (TOR 38, 243), y aplicándose a sí mismo en sus monólogos («Bruto, desgraciado salvaje, que no debías haber salido de tus bosques», «Bruto, necio, simple o no sé que nombre darte ¿para que te metiste en la civilización» (TOR 36, 234 y 37, 239). Como habitante natural de los bosques se identifica con un oso, por su ceguera ante una sociedad que no consigue comprender y que finalmente rechaza:

Vida regular, ley, régimen, método, concierto, armonía... no existís para el oso. El oso se retira a sus soledades; el oso no puede ser padre de familia; el oso no puede ser ciudadano; el oso no puede ser católico; el oso no puede ser nada, y recobra su salvaje albedrío... Sí, rústico aventurero, ¿no ves qué triste y tonto ha sido tu ensayo? ¿No ves que todos se ríen de ti? ¿No conoces que cada paso que das es un traspíe? Eres como el que no ha pisado nunca mármoles, y al primer paso se cae. Eres como el cavador que se pone guantes, y desde que se los pone pierde el tacto, y es como si no tuviera manos... Vete, huye, lárgate pronto, diciendo: “zapato de la sociedad, me aprietas y te quito de mis pies. Orden, Política, Religión, Moral, Familia, monsergas, me fastidiáis” (TOR 37, 239-240).

Como un topo lo ven los demás resaltando su insociabilidad: «Eres un topo y todo lo has de hacer a la chita callando» (TOR 22, 139); «yo he visto hombres topos, (...) pero ninguno, ningunito como tú» (TOR 40, 140), le dice Rosalía de Bringas, y al final él mismo se lo atribuye en una clara identificación con su barbarie, se acepta como topo social: «Te has lucido, hombre insociable, topo que solo ves en las tinieblas de la barbarie, y en la claridad de la civilización te encandilas y no sabes por donde andas» (TOR 38, 243). Una variante, con el mismo significado es el de comadreja, atribuido también a Agustín por Rosalía: «Se te encuentra siempre saliendo de la oscuridad como una comadreja. Di una cosa. ¿Por que no vienes esta noche? Reunión de confianza... poca gente. (...). No seas tan corto, por amor de Dios. Suéltate de una vez» (TOR 19, 125).

Máximo Manso declara que su acomodación es como la del gusano que ha labrado un capullo y se ha encerrado en él, pero los demás, en este caso su hermano y su familia, le obligan a entrar en la corriente de la sociedad. Su inadaptación es presentada como incapacidad de actuar llevando a cabo sus ideales que podrían transformar la sociedad. Se siente gusano porque se autoprotege, conoce lo que se debería hacer para cambiar positivamente, pero le falta el sentido práctico:

Humanos, someted vuestra vida a un plan de oportuno trabajo y de regularidad placentera; acomodaos en vuestro capullo, como el hábil gusano; arreglad vuestras funciones todas, vuestros placeres, descansos y tareas a discreta medida para que a lo mejor venga de fuera quien os desconcierte, obligándoos a entrar en la general corriente, inquieta, desarreglada y presurosa (AM 7, 52).

Por ello, reconoce el miedo que siente, su incapacidad para enfrentarse a la vida social que los demás consideran habitual. Manso huye de las reuniones, procura relacionarse solo con su alumno Manuel Peña o con Irene. Ya muerto reconoce que sus pensamientos y sus sensaciones se vuelcan en efectos de conducta propia de alimañas: «En cierta ocasión sorprendí una huella de pensamiento mío o de cosa mía, no sé lo que era y me entró tal susto y congoja que hui, como alimaña sorprendida en inhabitados desvanes» (AM 50, 302). De hecho contempla el mundo y a sus personajes con el distanciamiento propio de un observador naturalista que analiza un objeto al que no pertenece y al que puede referirse con la frialdad del científico. El símil convierte al sujeto observado en animal no catalogado y a Máximo Manso lo saca del espacio novelesco de la sociedad que constituye el objeto de su propia narración:

Era yo como el naturalista que de improviso se encuentra, entre las hojarascas que pisa, con un desconocido tipo o especie de reptil, feísimo coleóptero o baboso y repugnante molusco. Poco afectado por la mala traza del hallazgo, no piensa más que en las materias fétidas que suelta o los agudos rejos con que amenaza, y no sólo se complace en eso, sino en considerar la sorpresa de los demás sabios cuando él les muestre su descubrimiento (AM 37, 226-227).

A Pedro Polo, menos consciente de su carácter y comportamiento asociales, es el narrador quien le asigna los términos de «fiera», «bestia», «bruto» e incluso «caimán», tanto en *El doctor Centeno* como en *Tormento*. Hay un personaje femenino que encarna de otro modo esta asociabilidad y marginación, casi extrema, Mauricia de *Fortunata y Jacinta*, y a ella se refiere el narrador y los demás personajes también con el término de «fiera»; así como con acciones de «sujetar y acorralar», «amansar», que son las propias que controlan la conducta de un animal salvaje. Aunque, en este caso, como en el de Camila de *Lo prohibido*, no está exento cierto afecto y simpatía. En Camila es la perspectiva de su primo José María, narrador de la historia en primera persona, la que genera esta consideración de animal fiero o «hiena», siendo visto este personaje femenino de dos modos diferentes correspondientes a las dos partes de la obra, pero en los dos se da cuenta de su libertad y comportamiento natural ajeno a las reglas sociales.

Con el recurso de la comparación y de la metáfora de animales Galdós revela realidades sensoriales eficaces por su plasticidad y por su sorpresa. Algunas no vienen directamente referidas al retrato, pero sí a la condición humana y su modo de pensar, actuar, y construir la realidad. Los personajes la perciben y la interiorizan subjetivamente, y es la metáfora animal la que proporciona esas sensaciones únicas y especiales; así la dimensión psicológica se ve muy enriquecida y la irracionalidad se abre paso en el diseño del personaje. Ante los demás, y

especialmente ante una situación complicada de la que no saben salir se sienten humillados, empequeñecidos y la metáfora que refleja esa sensación es la de insecto o gusano: «Es como si cuando una flor se deshoja y se pudre llamará usted al jardinero. Coja usted unas tijeras y córteme. Ya la luz, el agua, el aire, no rezan conmigo. Pertenezco a los insectos» (AM 50, 299). Aunque también se hace presente la fragilidad del personaje en cercanía a la muerte con la apelación a la blandura y debilidad del pájaro: «Prodígame sin tasa mi vecina los cuidados más tiernos, y una mañana, solitos los dos, rodeados de gran silencio, ella aterrada, yo sereno, me morí como un pájaro» (AM 50, 300).

Las vivencias de opresión o de ahogo se remiten a la similitud con sentir serpientes o culebras («Rosalía creyó que una culebra se le enroscaba en el pecho apretándola hasta ahogarla», LadeB XLVII, 305; «murmuró la infeliz, llegando a tener idea de las horribles contracciones del boa constrictor», TOR 34, 223); los pensamientos chocan y vuelven una y otra vez como los ciegos murciélagos («el pensamiento revoloteaba por lo alto de la sombría pieza, chocando en las paredes y en el techo, como un murciélago aturdido que no sabe encontrar la salida», TOR 6, 42); o aturden como los pájaros («Amparo creía tener todos los pájaros dentro de su cabeza» TOR 34, 223). El tormento que produce el pensamiento deriva en enfermedad para José María Bueno de Guzmán:

En aquella ocasión padecí tanto que necesitaba del auxilio de mi dignidad para no llorar. El zumbido no cesaba un instante, haciendo tristísimas mis horas todas del día y de la noche. En mi cerebro se anidaba un insecto que batía sus alas sin descansar un punto, y si algunos ratos parecía más tranquilo, pronto volvía a su trabajo infame (LP IV, II, 72-73).

Las malas ideas y las determinaciones equivocadas son sentidas como inducidas por una voz que silva en el oído, cuando Amparo se atormenta entre confesarle o no a Agustín su pasado. Siente que «una sierpe le silbaba al oído» y que «una culebra, deslizándose entre las almohadas, silbaba en su oído así: si tu callas, no faltará quien hable.» (TOR 23, 144 y 145). Esta escena que ahonda en la cobardía del personaje se refrenda en la identificación de la serpiente con el demonio y convierte a Amparo en una nueva Eva, que va a arrastrar al desastre social a Agustín, a la vez que el silbo de la culebra simboliza sus miedos y apocamiento de manera auditiva y táctil. La imaginación se plasma de este modo sensorialmente; igual que lo hace cuando a ella misma le parece imposible la vida que le ofrece Caballero: «consideraba esto tan absurdo como si los bueyes volaran en bandadas por encima de los tejados y los gorriones, uncidos en parejas, tiraran de las carretas» (TOR 22, 141).

Los gestos incontrolados perfilan manías que manifiestan sensaciones que de otro modo no se conocerían. Presentación de una actuación casi teatral en la que el movimiento es básico para conocer la mente del personaje, y ese moviendo es descrito con la semejanza a un situación habitual: «concluyó de amonestarle, se sintió tocada otra vez de aquel prurito de recorrer la habitación y apartar un insecto» (DrC III, VII, 230). Si despabilarse se dibuja en alusión a una ardilla (DrC II, IX, 116), el aburrimiento del lento transcurrir de las horas se parece al deslizamiento de las babosas («el aburrimiento llenaba las horas de la clase, aquellas horas que avanzaban arrastrándose como las babosas sobre la peña» DrC II, I, 61).

Se construyen también las relaciones de los personajes manifestando las sensaciones que entre ellos se produce, son impresiones momentáneas que transmiten el efecto que sorprende y embarga: «y abriome la puerta una criada desconocida que no me fue simpática y me pareció, no sé por qué, avechicho de mal agüero» (AM 34, 201). Un modo parecido lo ofrecen las manifestaciones de transformación, que derivan de las apreciaciones de los otros o de uno mismo. Si Máximo Manso cuando ve un oso se siente rey por alusión a la historia de Favila que tiene grabada en su mente (AM 2, 14-15), la inestabilidad emocional de Maxi, el marido de Fortunata, se consigna con el símil de «por las noches el lobo se trocaba en cordero» (F y J P-III, VI, VII, 329) o el de «¿qué había pasado en aquel cordero para convertirle en algo así como un leoncillo?» (F y J P-II, III, III, 138). Por una vez Amparo reacciona ante Pedro Polo y le sorprende, «trasfigurada la cordera tomaba aspecto de leona» (TOR 30, 192). En sentido figurado, pero con la misma intencionalidad, se utilizan los animales imaginarios, como el basilisco, no sin un claro soporte de frase tradicional: ponerse hecha un basilisco se atribuye tanto a Camila (LP XXII, VII, 233) como a Rosalía (LadeB XLVI, 296), y a Pedro Polo (TOR 26, 162).

Por último, y también con un significado de búsqueda de lo familiar y coloquial, la animalización se evidencia para las relaciones entre los personajes en la forma de insulto: burro, perro, loba, mosca, bestia, cucaracha,... verbalizando así un desprecio, odio o miedo ante el interlocutor.

Las metáforas y las comparaciones de animales brindan un excelente método de descripción de la conducta de los personajes, permitiendo hacer visible no solo el retrato psicológico individual sino el tejido de las relaciones sociales, plasmados en las acciones presentadas desde su motivación a veces instintiva, el afloramiento de las sensaciones, que así descubren su componente más natural, y la emisión de los sentimientos que afloran como impulsivos y espontáneos. Galdós consigue las etopeyas con múltiples caras y con

dinamismos construyendo un retrato social profundo y variado, a la vez que podemos contemplarlo como familiar y cercano.

BIBLIOGRAFÍA

ARENCEBIA SANTANA, Y., “Referente y símbolo. Aproximación al simbolismo femenino en Galdós”, *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núms. 36-37, 1991-1992, pp. 77-92.

— “La comparación en Galdós”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990), vol. 1, 1993, pp. 41-53.

CAUDET, F., B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, ed. Madrid, Cátedra, 2001.

GARRIDO MEDINA, J., “Relevancia e interpretación metafórica en *Miau* de Galdós”, *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 4, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 401-412.

ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, I., “Acerca del vocabulario español de la animalización humana”, *CLAC* 15, 2003, s. p.

MARTÍNEZ, F., *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* (1788), ed. Facsímil RAE, 1989.

NAVARRO LEDESMA, F., “Grandes figuras. Benito Pérez Galdós. Apuntes para un estudio”, *Nuestro tiempo*, I, 1901, pp. 89-98.

PARADISSIS, A. G., “La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós”, *Thesaurus BICC XXVI*, 1971, pp. 133-142.

PÉREZ GALDÓS, B., “La sociedad presente como materia novelable” [Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción. Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897].

— *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Madrid, La Guirnalda, 1887.

— *El amigo Manso*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1972.

— *El doctor centeno*, Madrid, La Guirnalda, 1883.

— *La de Bringas*, Madrid, La Guirnalda, 1884.

— *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1970.

— *Lo prohibido*, Madrid, Castalia, 1971.

— *Miau*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1982.

— *Tormento*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1971.

RIBBANS, G. y VAREY, J. E., *Dos novelas de Galdós: “Doña Perfecta” y “Fortunata y Jacinta”* (Guía de lectura), Madrid, Castalia, 1988.

SENABRE, R., “Introducción”, *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

AM *El amigo Manso*

DrC *El doctor centeno*

F y J *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*

LadeB *La de Bringas*

LaDes *La desheredada*

LP *Lo prohibido*

TOR *Tormento*