

LA MUJER ANGELICAL FRENTE A LA MUJER FATAL EN LAS NOVELAS DE PÉREZ GALDÓS

Victoria Galván González

De la variedad de discursos sobre la mujer que se reproducen en la narrativa española decimonónica el ideal del “ángel del hogar” o de la mujer virtuosa preside en un grado relevante la construcción de la identidad femenina. Este modelo vital y de conducta fue objeto de reflexiones y debates que tienen su origen en la necesidad de la sociedad española del XIX de delimitar la naturaleza biológica, psicológica y social de la mujer en un contexto de modificaciones estructurales. La España que va desde el período isabelino, el sexenio revolucionario a la Restauración vive con ansiedad los acelerados ritmos de la economía, la política, la religión, la ciencia, etc, y cómo afectan estos a la organización social y, en concreto, a la unidad familiar. De esta particular dialéctica entre el espacio público y el privado, propia del nuevo orden burgués, deriva la urgencia de prescribir y regular todo lo concerniente al sujeto femenino, con conclusiones como las que se leían en *La Guirnalda*: “No necesita la mujer derechos políticos sino respetos, consideraciones y cuidados. No está llamada por su naturaleza a las rudas faenas del sexo fuerte; su misión es de paz y tranquilidad; su reinado reside en el seno de la familia; allí tiene su trono”.¹ O como declaraba F. Pi y Margall en *La misión de la mujer en la sociedad* (1869):

Puede la mujer influir en la marcha política de los pueblos; pero ejerciendo su acción sobre su marido, su padre, sus hermanos, sus hijos si los tiene, inflamándolos en el santo amor de la humanidad y de la patria. Lo repito: en el hogar doméstico, no fuera de él, ha de cumplir la mujer su destino [...].²

A partir de propuestas similares la familia se convertirá en un espacio de protección y la única vía sacralizada para la realización de la mujer, aparte del claustro o la muerte.

Cuando B. Pérez Galdós inicia su carrera literaria el modelo de la domesticidad, que, como es sabido, arranca cronológicamente en 1840, según A. Andreu,³ o en 1850 para B. Alharaca,⁴ estaba ya consolidado. Cualquier aproximación a la obra del autor confirma, a juicio de esta última estudiosa, que sus novelas pueden analizarse desde la ideología de la domesticidad, dados sus planteamientos políticos, históricos y por los dictados de la propia estética realista. Ya Galdós lo confirmaba en su discurso de ingreso en la Real Academia al afirmar que “la grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto”.⁵ Las artes del período mantendrán un diálogo enriquecedor con los cambios operados en el ámbito político y social con la redefinición de las clases sociales y los sexos al objeto de situarse en el nuevo espacio.⁶ Desde esta perspectiva analizaremos brevemente el desarrollo de este ideal y el de su connatural antagonista, la mujer fatal, caída o perversa, en *Doña Perfecta*, por encarnar una visión crítica de la relación materno-filial, en *La desheredada*, al tratar los avatares de una mujer fuera de la institución familiar y en *La de Bringas*, en la que se concreta el análisis desde dentro de la estructura familiar. Se trata de comprobar de qué manera Galdós desarrolla estos modelos vigentes en el imaginario cultural colectivo de la sociedad decimonónica, entre la manifiesta variedad de registros femeninos apreciables en su obra y la preocupación notoria por la condición de la mujer perceptible en su obra literaria.

Doña Perfecta (1876), ideada desde los presupuestos de las novelas de tesis para enfrentar dos universos en principio irreconciliables —el del progreso y el de los poderes tradicionalistas, sumidos en la intolerancia—, presenta en uno de sus ejes la relación madre/hija en la polaridad Perfecta/Rosario, como emblemas de las posibles maneras de entender la feminidad contemporánea. Aunque el análisis de la vida doméstica es más nítido en *La familia de León Roch* (Roch sueña con la felicidad conyugal como refugio y aspiración vital), en la que nos ocupa puede apreciarse cómo en la relación madre/hija, Perfecta parece asumir los roles de la sociedad patriarcal o, cuando menos, no manifiesta en sus hábitos de vida el patrón de la mujer ocupada en exclusiva de los oficios domésticos. No hay que olvidar que la novela se organiza en torno al enfrentamiento en clave de tragedia del nuevo hombre y la nueva sociedad, representados por Pepe Rey, y la España tradicional y antiprogresista, que encarna el pueblo de Orbajosa con Perfecta como líder de las fuerzas dirigentes. Las relaciones madre e hija dibujan el perfil negativo de la protagonista. Los datos que el narrador proporciona acerca de la educación y el modo en que ejerce Perfecta la autoridad maternal se incardinan en el retrato negativo que la obra necesita para su objetivo primordial de conflagración dual. No obstante, el modelo familiar que encarnan Perfecta y su hija revela hábitos y modos de actuación apreciables en la España contemporánea. Los padres deciden el futuro matrimonial de los hijos, a pesar de las propuestas de ruptura llevadas a cabo desde la Ilustración —piénsese en L. Fernández de Moratín— y las hijas reciben una educación acorde con su destino matrimonial. Desde la perspectiva del modelo de ángel del hogar, Perfecta representa su paroxismo, pero en una dimensión de fracaso. El narrador informa al lector de la desastrosa vida doméstica de Perfecta y su marido, de las insatisfacciones, la infidelidad y de la vergüenza padecida por la pésima administración económica del esposo. Tras su fallecimiento ella se refugia no en el paraíso doméstico, sino en el control del gobierno del pueblo, es decir, en el espacio público destinado en exclusiva a los varones y en la religión. La debilidad de Rosario se explica por el férreo dominio materno, que se traduce en la pérdida de autodominio y en la incapacidad decisoria. Ella plasma los objetivos de realización doméstica y matrimonial frustrada de su madre. Por ello se explica la aparente sujeción de Rosario a los dictados maternos, que dirige con similares planteamientos su casa y Orbajosa. Representa la joven los valores del ángel del hogar, o cuando menos, los de la inocencia cargada de atractivo romántico, tal y como se observa en las palabras del primo al entrar en la habitación destinada a su alojamiento en la casa familiar:

En todo lo que está delante de mis ojos veo una mano de ángel que no puede ser sino la tuya. ¡Qué hermoso cuarto es éste! Me parece que he vivido en él toda mi vida. Está convidando a la paz.⁷

Pepe la define como ángel, definición que repetirá en las cartas finales remitidas a su padre. En el retrato de Rosario, incluida en el repertorio de “víctima” por D. J. Montero-Paulson,⁸ el narrador recurre a una presentación que apunta a una personalidad límpida y pura, aunque el desequilibrio emocional se imponga al declarar que “El vasto caudal de su espíritu se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas” (93), como corresponde a la naturaleza femenina de acuerdo a la ciencia médica. Es claro que el autor pretende desacreditar a Perfecta como madre al no dirigir los cauces de la educación de su hija por los derroteros que marcaban la pedagogía reformista contemporánea, que quiere fortalecer el espíritu de las jóvenes para su función social de esposas y madres. Al respecto, el krausismo y con anterioridad Pestalozzi o Josefa Amar y Borbón promovieron el equilibrio entre el cuerpo y el espíritu para un óptimo desarrollo del individuo. Rosario padece un fuerte desequilibrio entre su interior y su cuerpo, que la incapacitará para sus funciones de esposa y madre. A medida que la discordia crece en el

pueblo, en la joven se recrudece la sensibilidad emocional, la afección nerviosa, que ella interpreta como locura, manía, con antecedentes familiares al decir de don Cayetano. Pero para Pepe Rey, desde un punto de vista racionalista, Rosario sólo tiene una perturbación moral (185), como víctima de un modo de vida erróneo, contrario a los dictados de la higiene mental o social, que propugna el hombre nuevo. El estado de desasosiego de Rosario se debe a su débil formación física y espiritual, más sensible, por tanto, a cualquier obstáculo existencial (véase el momento en que Pepe declara su amor por ella, el narrador dice: “Rosarito viose de súbito dominada por tan viva sensibilidad, que la escasa energía de su cuerpo no pudo corresponder a la excitación de su espíritu, y, desfalleciendo, dejóse caer sobre un sillar...” (118). En ella se produce una mezcla de su predisposición natural y de los hábitos educacionales. Los médicos contemporáneos, como se sabe, consideraban inferior el sistema nervioso femenino. El estado habitual de la mujer era la debilidad y la sujeción a los nervios, que las abocaba a la neurastenia, cercana a la locura. La histeria marca la existencia femenina. Los efectos de las maquinaciones maternas o los errores educativos de Perfecta delinean un retrato de un estereotipo femenino bien recreado en la medicina, la literatura y las artes como un ser débil y enfermo, incapacitado para su propia autonomía. Rosario encarna a la perfección la imagen que los médicos definieron de la mujer como ser en exceso impresionable con una tendencia a lo que se denominó histeria religiosa, como puede apreciarse en el momento en que insta a su primo a besar los helados pies de la imagen de Cristo Crucificado en el capítulo XVII en una suerte de fetichismo religioso. Llama la atención, por otra parte, que esta imagen se contraponga a la de los seres peligrosos que representan las Troya, las tres hermanas solitarias, proscritas, aisladas de la sociedad bienpensante de Orbajosa, que evocan, no obstante, la imagen de la debilidad, pero amenazante para un hombre como Pepe Rey.

Pero los modelos femeninos antagónicos al ángel que representa Rosario son dos madres, Perfecta y Remedios. Obvio resulta la definición de Perfecta como madre castradora, la mujer social en la variante de la “autoritaria” en la tipología de Montero-Paulson, que proyecta en su hija los rigores de la domesticidad, entendida como dominio absoluto de lo femenino sobre el espacio íntimo. En este sentido, Perfecta, amén de ejemplificar la intolerancia y el fanatismo irracional de los neocatólicos denostados por Galdós, lleva hasta límites insufribles el imperio femenino sobre el hogar en su función maternal. Perfecta ejerce un celo maternal excesivo sobre su hija, similar al de Remedios por Jacinto, aunque el narrador presente a la sobrina del Canónigo con la semblanza del extravío y del delirio. Para T. Dorca⁹ la mente fría y calculadora de Perfecta pierde el control al imaginar que su hija pueda unirse al pretendiente rechazado por ella. Aunque aceptó de buen grado al principio esta unión de conveniencia, la ruptura de las expectativas previas, tanto para Pepe Rey como para Perfecta sobre la que se construye la novela, modifica los planes matrimoniales de la madre para Rosario. Habría que subrayar que en el desenlace de la tragedia desempeña un papel crucial la función maternal de Perfecta, puesto que se superpone a los intereses económicos la ansiedad de la madre ante la posibilidad de perder a la hija, en la fuga que trama la pareja.

Parece que Galdós quiere mostrar el conflicto al que puede verse abocada una mujer que en la exacerbación de su rol como madre tergiversa las esperadas cualidades de dulzura y comprensión maternofilial. Perfecta es la antítesis de los modelos maternos que propone la literatura docente virtuosa, como los textos de Pilar Sinués de Marco, entre otras, y se aproxima a las variantes de la mujer perversa decimonónica en la maternidad obsesiva o destructiva. La mayor crueldad femenina es la madre asesina de sus crías. Libros de medicina y revistas científicas como *El Siglo Médico* enaltecen el destino maternal de la mujer, pues en palabras del doctor Jiménez “el amor materno es pues el único inagotable, el solo que nunca

envejece...”¹⁰ Se situaría Perfecta en la galería de mujeres demonios o crueles al transgredir los límites de su connatural y sagrada función desde la óptica liberal asumida por el narrador. En el capítulo XXXI dedicado al personaje el narrador dice que “aborreciendo, tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres” (283).

Ella significa, por tanto, una lectura errónea del modelo de la mujer virtuosa, al partir de presupuestos ideológicos y éticos contrarios a los asumidos por el autor o la incapacidad de algunas mujeres de aceptar los nuevos valores de la domesticidad burguesa, representados en la obra por Pepe y su hija. Su desviación del modelo de madre ejemplar se explica en la novela por la subversión del ideal de armonía social, política o familiar que sueña Pepe Rey y que la realidad contemporánea en manos de los absolutistas echa por tierra. Perfecta ejerce la violencia sobre el hogar como una consecuencia de sus equivocados principios, ajenos a los valores domésticos burgueses que representarían en la novela la unión feliz de Pepe y Rosario.

Téngase en cuenta que al romperse este propósito la única salida que queda para los personajes femeninos es la locura en el caso de Rosario, imposibilidad de existir sin el amor, o la religión para Perfecta, una religión mal entendida desde presupuestos krausistas, receptáculo de la represión y el fanatismo. Galdós critica aquí la creciente feminización de una iglesia contraria al progreso y el uso instrumentalizado de las mujeres por la iglesia, contrarios a los deseos autorales de regeneración moral y de laicización de la sociedad española. En su artículo “La España de hoy”, ya en el siglo XX, Galdós persistirá en su visión de España afectada por el morbo clerical, que en especial ha captado a las mujeres, cuando dice: “Como no podía ser tarea fácil conquistar la conciencia y la voluntad de los hombres, [...] se han apoderado de las almas de las mujeres [...], llegando en esta captación a resultados increíbles”.¹¹ Cree Galdós que las mujeres son más proclives a caer bajo este dominio, que critica tanto en *Doña Perfecta* como en otras novelas y que acarrea desastrosas consecuencias para la familia como instrumento de cohesión social.

Como es sabido, entre los aspectos que Galdós intensifica en la maduración de su proyecto narrativo al llegar a las novelas contemporáneas se halla la complejidad de la psicología femenina en la relación con un entorno social problemático, sujeto a los vaivenes de la historia contemporánea. Al acercarnos a *La desheredada* (1881) comprobamos la puesta en escena de las funestas consecuencias de la desobediencia del modelo del ángel del hogar en el personaje de Isidora Rufete. En esta novela Galdós ejemplifica las dificultades de las nuevas clases emergentes tras la Gloriosa, la disolución de sus ideales y el advenimiento de la Restauración, la quiebra de las ilusiones puestas en el nuevo orden político e histórico, las limitaciones del nuevo orden burgués que no puede absorber a individuos situados en los márgenes como Mariano o Isidora, símbolos de los desposeídos. La imposibilidad, por tanto, de regenerar una sociedad víctima de las fantasías irracionales representadas por Canencia, Tomás Rufete y su hija.

El estudio del personaje principal ofrece un panorama ilustrativo de la situación de la mujer¹² en el período histórico de crisis narrado, el de la 1ª República hacia la Restauración. La trayectoria de Isidora informa con claridad de la oscilación entre el modelo de virtud, que le proponen Augusto Miquis o Relimpio, y sus continuas caídas. Desde el principio hasta el final el personaje atraviesa por recurrentes intentos de ascenso y reconocimiento social por las frágiles vías de sus aspiraciones nobiliarias en oposición a las salidas más reales del trabajo o del matrimonio. Los intentos de regenerar a Isidora conducen irremisiblemente al fracaso en la medida en que ella está caracterizada desde el primer capítulo por la anomalía genética,

educacional y psicológica. A ello se suma la pretensión de legitimar sus orígenes aristocráticos, consecuencia de su alteración mental de procedencia quijotesca. Tampoco hay que olvidar que en el intento absurdo de querer ser la hija de la marquesa de Aransis, amén de cumplir con los tópicos del folletín, Galdós quiere desacreditar el modelo de vida aristocrático, como estéril para la regeneración del personaje, y, por ende, para la nación. La aristocracia ya no representa un modelo social válido para España a partir de 1868 en clara sintonía con la evolución histórica europea, pero Isidora como algunos sectores del país pretende luchar contra la corriente del devenir histórico contemporáneo. La novela es también el retrato desengañado de una España que sueña con soluciones imposibles a los problemas más acuciantes.

A través de Isidora, por tanto, Galdós pergeña las limitaciones y las dificultades de la implantación y el mantenimiento del orden doméstico burgués. En clara interferencia con el desarrollo de la burguesía liberal se produce la redefinición y la reinterpretación de las identidades masculina y femenina, que el autor en sus novelas ficcionaliza, como bien ha destacado C. Jagoe.¹³ La biografía del personaje arroja numerosas dudas acerca de la validez universal de este modelo de la domesticidad. Con ello pretende el autor, entre otras cosas, mostrar los débiles cimientos con los que se enfrenta la sociedad española a las transformaciones socio-políticas del momento. Se ha afirmado de la novela que manifiesta un estarse haciendo,¹⁴ que la realidad está en proceso de realización. Esta apertura de la estructura de la novela puede vincularse al tratamiento del personaje femenino como metáfora del proceso de consolidación del nuevo orden socio-económico que se está gestando en la España contemporánea.

En relación con la cuestión de la mujer, la familia y el orden doméstico, con Isidora se ponen en cuestión y se desvelan las dificultades del proceso de modernización que pasan por el fortalecimiento de la institución familiar y la responsabilidad e implicación de las mujeres. Isidora representa en su construcción narrativa la antítesis del ángel del hogar, con una caracterización que la sitúa en el retrato de la mujer caída, próxima al modelo de la mujer fatal, pero sin los tintes perversos al uso. Galdós ilustra las diferentes posibilidades de regeneración que la sociedad le ofrece y su consciente rechazo de las propuestas más ortodoxas, inclinando, en este sentido, la balanza del fiel de la cuestión moral más que del de las limitaciones genéticas. ¿Isidora conoce las consecuencias de sus elecciones o está condicionada por lo que el narrador declara: “al enfermizo trabajo de la fabricación mental de su segunda vida?”.¹⁵ No hay que desechar la lectura de la preeminencia de la enfermedad en los avatares biográficos del personaje y, por extensión de la sociedad española como cuerpo enfermo —piénsese que la ciencia de la Higiene se plantea como medicina social, que ha de tratar médicamente los males que aquejan al organismo social. Galdós en el asunto de la mujer nos muestra las serias dificultades que las mujeres encontraban en el acomodo a unas situaciones vitales marcadas por las transformaciones vertiginosas, apreciables en la novela en el paralelismo establecido entre la desilusión de Isidora en sus deseos de ascenso nobiliarios y los violentos cambios políticos, como la llegada de la República o las recurrentes dificultades para la supervivencia económica, que ocupan buena parte de la novela.

Galdós propone al lector una fábula acerca de las consecuencias nefastas de no adoptar los principios reformistas krausistas, que ven en la familia, y, por tanto, en la mujer, el pilar de la sociedad como cuerpo orgánico que necesita del equilibrio de sus miembros para sostenerse. La mujer es una cuestión capital en la construcción de una sociedad que se contempla como mediadora entre el estado y los individuos. La política familiarista de los krausistas concibe la

familia como un bastión esencial para el concepto moderno del estado. En palabras de Jo Labanyi:

The reply of the Institución Libre de Enseñanza argued that women's education was more urgent than that for men, because of 'la influencia que [la mujer] ejerce en la familia y en las costumbres nacionales' [...] though they also argued that women needed to be able to earn a living to avoid the moral risks of destitution.¹⁶

Isidora se manifiesta en toda la novela incapacitada para ejecutar las directrices que marcaban los manuales de conducta o la literatura femenina al uso. Para empezar su educación es deficiente. Ya su tía la Sanguijuelera le recrimina su inclinación a la lectura de novelones, como causa, a su juicio, de la visión deformada de su realidad familiar. Aunque en el paseo con Miquis por el Prado revela sus apetencias de conocimiento, que él limita a coser, planchar o zurcir, no manifiesta un deseo auténtico. En cualquier caso, no se adecua Isidora a las expectativas de formación que se diseñan para las mujeres como futuras esposas o madres. Parece Isidora la antítesis de Irene de *El amigo Manso*. Todo el interés que ésta pone en el estudio, aquella lo destina a la estéril empresa de construirse la imagen adecuada a su rango social no reconocido.

En cuanto a las posibles salidas legítimas para una mujer de su condición, el trabajo, encarnado en las Relimpio, es rechazado de plano. En el capítulo VIII de la primera parte, tras enunciar la dedicación laboral de las dos hijas de Relimpio, su esmero y conocimiento de las máquinas de coser, el narrador lamenta que Isidora no estuviese dispuesta a atender las sabias razones de su padrino, que la insta a ganarse la vida con el trabajo. Es muy fácil ver aquí cómo la narración opone la carencia de sentido práctico de Isidora a la necesidad de promocionar los medios de subsistencia para las mujeres que asumen los intelectuales krausistas, los políticos liberales y todos aquellos que ven en la penuria económica uno de los riesgos de las mujeres de clase media y trabajadora. Para una escritora de la domesticidad como M^a del P. Sinués de Marco¹⁷ las dificultades económicas de la clase media hacen indispensable el aprendizaje de algún oficio para promover la autonomía económica de las mujeres en caso de desamparo masculino, como es el caso de la familia Relimpio en la novela. No así Isidora, que se resiste a ingresar en el mundo del trabajo y mira con desprecio a sus primas por ello. Cuando la abundancia se acaba en casa de Isidora, su asunción de los "pruritos aristocráticos" (322) le impide que su hermano trabaje en un oficio que no tenga trazas de manualidad, sino que se aproxime al trabajo artístico. Ridiculiza el narrador su falta de perspectiva, el estar instalada en la desfiguración de su verdadera posición social a través de los simulacros del arte verdadero, como veremos en el cuadro de pelos de Francisco Bringas. Es como si la existencia de Isidora constituyese toda ella un simulacro que opone su verdadera naturaleza y su cruda situación social a la hegemonía de lo falso.

En relación con el trabajo, el dinero es otro motivo central para calibrar la ausencia de organización doméstica de Isidora. El recorrido del narrador por los cauces que entra y sale el dinero de las manos de la protagonista evidencia su desviación de las mínimas reglas de economía doméstica predicadas por los defensores del hogar. En un momento el narrador responsabiliza a la naturaleza de lo que califica de "moral desvarío". Parece que se quiere afirmar que los intentos de regeneración chocan contra las limitaciones de la propia naturaleza de acuerdo a los dictados naturalistas a los que se supedita la novela. El detallismo en el relato de la adquisición de objetos varios, muchos de ellos innecesarios, muebles, vestidos, es ejemplar en la caracterización del personaje. Al respecto, en el capítulo VII de la primera parte,

“Tomando posesión de Madrid”, el narrador declara: “El hechizo que estas brillantes instalaciones producían en el ánimo de Isidora era muy particular [...] ¡qué gusto ir de tienda en tienda, mirar todo, escoger, eso tomo, esto dejo, pagar, mandar, llevar a casa el objeto comprado, volver al día siguiente...! (173-174). Se percibe con claridad la relación sensual entre la mujer y los productos de consumo femeninos, como en Rosalía Pipaón. Es el éxtasis del producto que es contemplado por el personaje como un recurso de diferenciación y de placer.

Los consejos dados a las futuras esposas y mujeres en general sobre la conveniencia de controlar el gasto, no lanzarse al consumo suntuario o la sencillez y la frugalidad en el vestir eran preeminentes en los discursos pedagógicos domésticos destinados a las clases medias, dentro y fuera de España. Í. Sánchez Llama,¹⁸ a propósito de la industria de la moda en el siglo XIX, afirma la contradicción inherente al derroche y la exhibición pública de las mujeres de la alta burguesía europea, con Francia a la cabeza con las exigencias de rigor y control. Nancy Armstrong,¹⁹ por su parte, relaciona la domesticidad burguesa con la defensa de “un conjunto de prácticas económicas que iban directamente en contra de lo que se suponían los excesos de una aristocracia decadente”. La fruición de Isidora por el consumo de ropa tiene que ver con los signos de distinción que debe adoptar según su plan de vida aristocrático. Ella representa el afán de emulación de los hábitos culturales de las clases aristocráticas, acto usual en las relaciones verticales entre las diferentes capas sociales del XIX, que ven en la moda de las clases superiores un medio de equiparación.

Además de poner de manifiesto la novela la tensión entre los deseos de ascenso y las realidades económicas, el final de la misma hace pensar en la realidad inevitable de la división de clases, que a Isidora le cuesta aceptar por sus problemas de percepción. La transgresión de Isidora, si puede calificarse de tal modo, no encuentra espacio social posible para su desarrollo. Ella perseguirá hasta el último momento la apariencia de “lady”, que en su descenso a la penuria económica no podrá ya representar. Sus estrategias son las del enmascaramiento continuo a través de determinados signos de distinción, que para ella representan algo más que adornos. Son su herramienta para la equiparación con las clases superiores. Sólo que parte de presupuestos derivados de la confusión de los límites sociales de la realidad histórica en la que vive. Al respecto, Tsuchiya²⁰ relaciona la construcción del personaje como objeto de exhibición con la noción de simulacro de Baudrillard, hecho que complica la representación del personaje por la mezcla de lo real con lo falso. Lo real del consumo crea necesidades falsas. Como afirma J. Labanyi,²¹ se crean signos sin referentes. Así el personaje evidencia las tensiones que crea el nuevo sistema económico en las clases no pudientes, representadas aquí en Isidora, que han de enfrentarse a las nuevas fórmulas de relación social, marcadas por la mencionada estrategia. Por otra parte, ella en su proceso de búsqueda de una identidad, en ese círculo de oposición entre lo auténtico y su negación que evoca la vida de Isidora, en la persecución de un sentido vital termina por reconocer las reglas del nuevo orden económico y social. Progresivamente hasta el final de la obra ella se identifica con los objetos que la seducen hasta convertirse ella misma en una mercancía que sin la presión del orden doméstico, las propuestas renovadoras del socialismo de Juan Bou o la ya distante anagnórisis folletinesca podrá someterse de forma autónoma a las leyes del mercado de la prostitución.

En su retrato como modelo antidoméstico está el desempeño de su rol de madre, Isidora se comporta de acuerdo a su trayectoria vital, marcada, como dice el narrador, por “el loco amor al lujo y las comodidades eran los puntos débiles de Isidora; su necesidad, la brecha por donde la atacaban, prometiéndole villas y castillos; pero, no obstante estas desventajas, resistía,

batiéndose con el arma de su orgullo y amparada del broquel de su orgullo” (387). Desde estos rasgos todo en su vida, incluida la maternidad, se ajusta a lo declarado por el narrador, que en diversos momentos responsabiliza a Isidora de sus males. Llama la atención que las palabras del último capítulo en boca de Emilia sean para relatar, por un lado la bajada a los infiernos y por otro para subrayar que ha abandonado a su hijo. Previamente, cuando la situación económica se hace insostenible, coincidiendo con problemas de salud de su hijo, en el capítulo IX de la segunda parte, acude a su amigo Miquis, que trata sus problemas como enfermedad. Le propone una cura que se cifra en los dictados de la domesticidad, eludidos constantemente en la novela y afirma: “Tienes que educarte, aprender mil cosas que ignoras, someter tu espíritu a la gimnasia de hacer cuentas, de apreciar la cantidad, el valor, el peso y la realidad de las cosas. Es preciso que se te administre una infusión de principios morales, para lo cual, como tu estado es primitivo, basta por ahora el catecismo [...] (389-390). Luego le propone el matrimonio con Juan Bou, que ella rechaza. En todo momento en la novela se presentan las varias posibilidades de regeneración de Isidora de salir de la marginación o del estado primitivo en el que vive y su pertinaz rebeldía e inconciencia, contraviniendo principios de la domesticidad como la sumisión o la dulzura.

A lo largo de la biografía del personaje y de la novela se presenta, por tanto, el modelo de la domesticidad como posible solución a los problemas de Isidora. La novela tematiza las dificultades del código de la domesticidad para su consolidación. El discurso del ángel propone a las mujeres como creadoras de un espacio emocional de protección para los peligros de la vida pública. El personaje evoca en su trayectoria la negación de la sociedad a un ideal femenino que no pase por ese código, que ella incumple. El rechazo de Isidora y la caída en la prostitución no se plantean asimismo sólo desde criterios morales, sino que el narrador propone las contradicciones del individuo, los diferentes perfiles de su psicología y crea el personaje y, por ende, una visión de algunos aspectos significativos de los cambios operados en el mundo contemporáneo, sometido a heterogéneas fuerzas contrarias a los deseos individuales. Lo que se expone en esa trayectoria, que va desde el intento de sostener las ilusiones a aceptar que no hay espacio ya para ellas, es que Isidora con su rebeldía patentiza las fragilidades de respuestas estructuradas como las del código de la domesticidad, que para ella no funciona, porque la nueva sociedad salida del mercado no puede convivir con las limitaciones del rigor y del autocontrol, pues anuncia en sus manifestaciones justo lo contrario.

En el extremo se sitúa la evolución del personaje hacia los patrones próximos a la mujer fatal. Como es habitual en Galdós, la caracterización de los personajes no se limita a polaridades reduccionistas, pero sí cabe ver en el retrato de Isidora su deriva hacia las imágenes negativas de la mujer del imaginario decimonónico. Ella representa en toda la obra la seducción letal de las apariencias, de la que es víctima. ¿Encarna en la novela un modelo negativo desde la óptica de la dualidad ángel/demonio? En la narración y en la perspectiva de algunos personajes es presentada en ocasiones con los tintes propios de la seducción engañosa y peligrosa para los hombres. Por ejemplo, cuando rechaza a Juan Bou, él declara: “¿Por qué es tan guapa? El demonio le hizo a ella la hermosura, y a mí los ojos...” (386) Aun en los episodios de desgaste de su cuerpo, ella se percibe a sí misma como objeto seductor. Se evidencia el poder de seducción del ángel caído entre los hombres. Ella se presenta como sujeto que consume para ser objeto de consumo sexual. Su obsesión es reflejarse en el espejo de los otros, percibirse como objeto atractivo para alcanzar el éxito en la afanosa búsqueda de una identidad. Aunque es ella, no los otros, quien finalmente padece las consecuencias de este proceso de seductor y letal consumo.

Asimismo, se aprecia el proceso de rebajamiento al que se expone en relación con el modo de vida imaginada. Por ejemplo, en un principio piensa en el matrimonio con Joaquín Pez, imposibilitado por tratarse de un fiel representante de la avaricia de la genealogía de los Peces, aparte de responder al arquetipo de Don Juan. Luego su predecible caída explicaría la crudeza de la dinámica de las relaciones intersociales con nefastos resultados para las mujeres que no cuentan con la protección de la estructura familiar. En su ingreso final en el espacio de la marginación a través de la prostitución se concretan los riesgos que corren las mujeres desde las estrictas reglas del juego del mercado capitalista. Desvela, además, los miedos de una sociedad y la fascinación ante sujetos no aptos para la integración —piénsese que en la novela se repite la percepción de Isidora como un ser indómito y salvaje, pero atractivo en cierto sentido desde la perspectiva de los defensores del modelo de la domesticidad, En su desaparición final, triunfo del modelo de la mujer perversa, disolución de la domesticidad, lo que se evidencia es el éxito de la nueva realidad socioeconómica que todavía enfrenta en España posiciones antitéticas. Isidora, como mujer concreta, en su inmersión consciente en la prostitución, dejando a un lado la maniquea condena del ejercicio del mal, y en una lectura que celebre su final como acto de rebeldía, anuncia el imperio del objeto, del cuerpo, del sexo, que ejerce su derecho a existir al margen de las condiciones de la vida privada regulada que se le ofrecen. No obstante, no se aprecia una visión totalmente negativa ni unidimensional de la conducta de Isidora, a pesar de constituir su retrato el claro exponente de la mujer caída. Porque Galdós expone con precisión las razones por las que ella no puede salvarse de esa vorágine que es la nueva sociedad española, debidas a la lucha entre el medio y la psicología del personaje, que provoca en el lector la ambigua oscilación entre la condena y la comprensión de sus circunstancias vitales.

En *La de Bringas* (1884) muestra asimismo Galdós la fragilidad de la institución familiar por las tensiones que se producen entre el espacio público y el privado. La familia de Bringas encarna en ciertos aspectos los rasgos de la domesticidad más estricta en la figura de Francisco Bringas, modelo de esposo en su gestión económica y en su dedicación afectiva a los hijos del matrimonio. También Rosalía encarna, en cierto sentido, las virtudes de la esposa ideal en la medida en que manifiesta su sumisión absoluta a los dictados del marido, contra el que se rebelará y, en especial, en el episodio de la enfermedad de Francisco Bringas, donde da señales de una dedicación abnegada ejemplar. En cualquier caso, la crítica ha interpretado la actuación de Rosalía desde la rebelión y la responsabiliza de acabar con la armonía doméstica, aunque ésta se asiente en un equilibrio inestable. Para B. Aldaraca “la mujer descontrolada ante el consumo (y también sexualmente) es la representación diabólica del ‘ángel del hogar’”.²² A través del lujo y del consumo de las modas europeas, recrea el narrador las consecuencias destructivas para la unidad familiar por su mayor influencia en las mujeres, que pierden el control como Rosalía ante los placeres que le proporciona la adquisición de telas. C. Jago apunta con precisión que “Galdós represents female luxury as a dangerously addictive and almost aphrodisiac habit. Rosalía’s libidinous gaze at the fatal shawl does indeed suggest a sublimated current of female sexuality”.²³ Añade que el deseo femenino en las novelas crematísticas no se orienta hacia los hombres, que actúan en todo caso como medios para obtener el dinero necesario para lograr el auténtico deseo. Aunque señala las contradicciones surgidas por el supuesto rechazo del lujo en una sociedad en la que el capital ha de estar en continuo movimiento y que Galdós podría asumir por esta declaración del narrador: “¡Oh! ¡El dinero de manos muertas es la causa del atraso de la nación!” (138). La culpabilidad por el derroche del dinero se vería enfrentada a las consecuencias negativas de su inmovilidad para la economía.

Por otra parte, Lou Charnon-Deutsch²⁴ cree que la novela escenifica la lucha por el poder y sus consecuencias en una unidad familiar. Este deseo de poder es esencial para comprender la evolución de Rosalía, que convierte la novela en el relato de la pérdida de la inocencia de una mujer. Rechaza las interpretaciones de Gullón,²⁵ que subraya la inmoralidad del personaje como consecuencia natural de su “morbo vanidad” y de Montesinos,²⁶ que ve en Rosalía “los agobios de una cursi”. Opta por leer la novela más allá de ser una manifestación de conductas patológicas o un reflejo de la decadencia nacional y moral. Rosalía es el claro retrato de una mujer que sucumbe a las presiones de la época en que vive y la novela lo relata en clave de rito de iniciación. En otro ensayo A. Tsuchiya²⁷ señala que la forma en que la protagonista se fabrica a sí misma revela su capacidad subversiva del orden social patriarcal. La novela dramatiza la ruptura de la aparente oposición entre el cuerpo y la ropa, la mujer y su imagen a través de la transformación del personaje por la obsesión fetichista, que se vuelve sintomática de su falta de poder, supeditada a la voluntad del esposo.

Desde la perspectiva del ángel del hogar, el conflicto en la novela se dirime entre el espacio doméstico y la sociedad que está fuera, cuyas murallas se derrumbarán, el primero por la rebelión de Rosalía y la segunda por la llegada de la revolución del 68, como expresión de la imposibilidad de mantener los valores que sustentan a ambos espacios. ¿Pretende el autor denunciar que los principios institucionalizados de la vida doméstica necesitan de una revolución como la que sucede en el contexto histórico representado en la novela? Parece que, entre otras cosas, la novela insta a una transformación ética y política a través de la crítica de la actuación de los personajes. Rosalía ha extraído sabias lecciones acerca de cómo funciona la máquina administrativa y la relación entre sus deseos de posesión y la conservación de su honor.

Pero a propósito de la imagen de Rosalía como ángel diabólico, esto es, como responsable de la fractura del paraíso doméstico, su culpabilidad es relativa. La novela detalla las causas por las que ella decide rebelarse, cometiendo progresivas transgresiones y los lentos pasos para dinamitar las normas domésticas de Francisco, para decirlo con la imagen bélica que emplea el personaje cuando sus ocultos negocios están a punto de descubrirse. Igual que sucede con la importancia que tiene en la novela la adquisición de trapos para la forja de una imagen en la que nada es lo que parece, Rosalía ya no será el ángel que imagina el esposo, pues todo se transforma por mor de la fascinación y la búsqueda incesante de la seducción propios de la modernidad, en palabras de Baudrillard.²⁸

El matrimonio Bringas tampoco es la quintaesencia de la felicidad conyugal, como se aprecia en los capítulos XXIX, XXXI o XXXVII. La vida matrimonial por este proceso dejará de ser el paraíso imaginado desde la óptica de Francisco Bringas y en el que ella estaba forzada a permanecer. La ausencia de compatibilidad entre los esposos se refleja en la oposición entre el credo doméstico defendido por cada uno, con frases ilustrativas del narrador como éstas: “La infeliz estaba rodeada de peligros, llena de zozobras y remordimientos, mientras su esposo dormía tranquilo al lado del abismo”.²⁹ La novela representa el conflicto entre dos visiones irreconciliables de la existencia familiar.

Las insatisfacciones de Rosalía al verse a sí misma no tratada de acuerdo a la posición social que ocupa tan próxima a la Reina se van desvelando progresivamente en la novela para explicar que su obsesión por la ropa y sus atentados a la rígida economía doméstica conducen a la transgresión de la supuesta felicidad conyugal. Se trata de una mujer incómoda con las normas de la domesticidad de Bringas. En su existencia conyugal se revela paso a paso la huída

de Rosalía, potenciada por un nivel elevado de frustración, que Galdós recrea magistralmente con la oposición entre el amante ideal que encarna Manuel Pez, antes del desengaño final, frente al insípido Francisco Bringas.

El relato de la propia Rosalía de su infierno doméstico se acerca al de otras mujeres insatisfechas de la novela del XIX, como Ana Ozores, que encontrarán en el adulterio el medio de rebelarse. En su caso, la frustración se libera más que por el adulterio por la lujuria consumista. De esta transgresión se desprende que es incompatible el mercado de la moda, el espectáculo de las apariencias que proporcionan los vestidos con una visión restrictiva de la vida doméstica. El narrador al insistir en el relato de las sombras de la vida conyugal minimiza su culpabilidad por el rígido control económico, que simboliza la privación de libertad de acción de Rosalía, continuamente impelida por su entorno a la vorágine del lujo. Su oscilación existencial entre la virtud doméstica y la transgresión la sitúan en el conflicto de la sociedad española y de las mujeres, en particular, ante estímulos y exigencias contradictorios. Su adecuación a los dictados domésticos la convierte en una mujer virtuosa, pero llena de insatisfacciones. La seducción de los nuevos objetos de consumo no sólo expresa su debilidad desde la óptica del marido, sino que le proporcionan un medio de rebelarse ante la tiranía.

La pérdida de la condición angelical y su consiguiente ingreso en el modelo de la mujer perversa no puede interpretarse de forma unidimensional. Se puede defender la lectura del delito de la ruptura de la paz doméstica, pero más allá de lo evidente está la escenificación del contraste entre los beneficios del paraíso doméstico con la progresiva toma de conciencia de la frustración de Rosalía. Según esto, ella se convierte en una víctima de un sistema económico y social que impide la convivencia armónica. Vuelve a desvelar Galdós los frágiles límites del modelo de la domesticidad. La crítica está ahí y se aprecia también en la quiebra de otro paraíso doméstico, el de Pez, puesto en peligro en su caso por los embates del misticismo obsesivo, por lo que los médicos calificaron de síndrome de "Imitatio Christi". Galdós narra la posible inutilidad de unos patrones vitales enfrentados al seductor espectáculo del mercado, que no es inocente, por otra parte.

Rosalía sólo puede mantenerse en su deseo de afianzarse como individuo liberado, si admite que ello no casa con precisión con el modo de vida desprestigiado. El inevitable conflicto entre las aspiraciones públicas de Rosalía con la vida privada de su matrimonio se resuelve en la imposibilidad, a no ser que ella mantenga de cara a cada ámbito la falsedad de sus estrategias. La ocultación de las auténticas estrategias al esposo y al exterior le permitirían mantener sus deseos de liberación. Con ello Galdós ejemplifica cómo el triunfo de los productos derivados de la moda, o la producción en serie, su incesante seducción, anuncian nuevos roles a costa de la inmovilidad de otros signos, aquí los de la domesticidad. El que Rosalía sea una posible mujer fatal sería la respuesta de una sociedad ante la presión del espectáculo visual que proporciona el mercado. La perversidad de Rosalía no sería vista en exclusiva como un atentado contra el orden doméstico, sino como una lógica reacción ante su fracaso. Las mujeres son contempladas, por tanto, desde la perspectiva de la confrontación, de la dificultad para redefinirse y para asumir los nuevos retos de la contemporaneidad. Los modelos de la domesticidad y de la mujer fatal le sirven a Galdós en estas novelas para exponer las contrarias fuerzas que el universo contemporáneo, desde la ubicuidad del discurso médico-científico, del religioso, del económico o del pedagógico, ejerce sobre la necesaria redefinición de los roles sexuales. Parece cómodo afirmar que el autor critica las desviaciones de los modelos canonizados de conducta femenina, que conducen a la polaridad ángel/demonio. Pero en estos casos particulares, como en otras novelas suyas, *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta* o

Tristana, la ambigüedad asoma por algunos intersticios textuales. No se contenta el autor con mostrar patrones estáticos al estilo de algunas novelas de la adalid de la domesticidad en el siglo XIX, M^a del P. Sinués de Marco. O ejemplos de mujeres fatales estrictas, tal y como se definen en el conocido ensayo de E. Bornay,³⁰ como Salomé, Salambó, Matilde, Cleopatra o las protagonistas de *Las diabólicas* de Barbey d'Aurevilly. Al contrario, le interesa recurrir a códigos establecidos en la cultura decimonónica para someterlos al filtro de la compleja sociedad española. En el análisis de la mujer contemporánea Galdós propone una lectura caleidoscópica, que tensa los dualismos reduccionistas del ángel del hogar frente al ángel perverso. Difícil resulta con estas novelas afirmar posiciones concretas respecto a la defensa de la mujer. Le preocupa esta cuestión, pero manifiesta notables contradicciones para determinar si cree de forma absoluta que el modelo de la domesticidad es apto para resolver los conflictos de la feminidad o si la única salida que queda tras la renuncia a los valores oficiales es la marginalidad que encarna la mujer fatal. Es evidente que así eran las reglas del juego sexual en la sociedad decimonónica, pero sus obras no terminan de conformarse con exactitud a esta polaridad.

NOTAS

- ¹ Tubito, F. M., “La mujer y su reforma moral”, en *La Guirnalda*, año VII, núm. 147, 1 (febrero 1873), pp. 9-10; cit. en Aldaraca, B., *El Ángel del Hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, 1992, Visor, Madrid, p. 25.
- ² Pi y Margall, F., *La misión de la mujer en la sociedad*, Imprenta de Rivadeneyra, M., Madrid, 1869; reproducido en de la Fuente Monge, G., y Serrano García, R., *La revolución gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874)*, 2005, Antología de textos, Biblioteca Nueva, Madrid, p. 107.
- ³ Andreu, A., *Galdós y la literatura popular*, 1982, Sociedad General Española de Librería, Madrid, p. 71.
- ⁴ Aldaraca, B., *op. cit.*, p. 43.
- ⁵ Pérez Galdós, B., “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*, 1999, ed. De Bonet, L., Nexos Península, Barcelona, p. 130.
- ⁶ Levy, A., *Other Women: The Writing of Class, Race and Gender, 1832-1898*, 1991, Princeton UP, Princeton.
- ⁷ Pérez Galdós, B., *Doña Perfecta*, 1995, ed. De Cardona, R., Cátedra, Madrid, p. 94.
- ⁸ Montero-Paulson, D. J., *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, 1988, Editorial Pliegos, Madrid.
- ⁹ Dorca, T., *Volverás a región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, 2004, Iberoamericana, Madrid, p. 104.
- ¹⁰ Cit. por Aldaraca, B., *op. cit.*, p. 60.
- ¹¹ Reproducido en Pérez Galdós, B., *Ensayos de crítica literaria, op. cit.*, p. 265.
- ¹² Jaffe, C. M., “Genre and the Construction of Gender in *La desheredada*: Desire and the Masculine Narrative Gaze”, en López de Martínez (ed.), *A Gullón R.: sus discípulos*, 1995, Publicaciones de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, Erie, pp. 121-130.
- ¹³ Jagoe, C., *Ambiguous Angels Gender in the Novels of Galdós*, 1994, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-London.
- ¹⁴ Engler, K., *The structure of Realism: The “Novelas Contemporáneas” of Benito Pérez Galdós*, 1977, Chapel Hill, North Carolina.
- ¹⁵ Pérez Galdós, B., *La desheredada*, 2000, ed. De Gullón, G., Cátedra, Madrid, p. 115.
- ¹⁶ Labanyi, J., *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, 2000, Oxford Hispanic Studies, Oxford University Press, Oxford, p. 64.
- ¹⁷ Así lo defiende en sus colaboraciones en *El Correo de la Moda. Un libro para las damas* (1875) o en *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico* (1880). En su obra narrativa se aprecian las dificultades de la modernización decimonónica para una familia. En su escritura desde 1870 se intensifica su preocupación por la mujer de clase media.
- ¹⁸ Sánchez Llama, Í., *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, 2000, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Madrid, p. 128.
- ¹⁹ Armstrong, N., *Deseo y ficción doméstica, Una historia política de la novela*, 1991, trad. De M^a Coy, Cátedra, Madrid; cit. por Sánchez Llama, Í., *op. cit.*, pp. 133-134.

- ²⁰ Tsuchiya, A., "The Female Body Under Surveillance: Galdós's *La desheredada*", in J. P. Brownlow and Kronik J. W., (eds.), *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, 1998, Bucknell University Press, Lewisburg, Pa., pp. 201-221; cit. por Labanyi, J., *op. cit.*, p. 112.
- ²¹ Labanyi, J., *op. cit.*, p. 113.
- ²² *Op. cit.*, p. 134.
- ²³ Jagoe, C., *op. cit.*, pp. 92-93.
- ²⁴ Charnon-Deutsch, L., "La de Bringas and the Politics of Domestic Power", en *Anales galdosianos*, Año XX, 1 (1985), pp. 65-74. Véase de la misma autora: *Narratives of Desire. Nineteenth-century Spanish Fiction by Women*, 1994, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- ²⁵ Gullón, R., *Técnicas de Galdós*, 1970, Taurus, Madrid, pp. 115-125.
- ²⁶ Montesinos, J. F., *Galdós. Estudios sobre la novela española del XIX*, II, 1969, Castalia, Madrid, pp. 120-152.
- ²⁷ Tsuchiya, A., "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*", en *Romance Quarterly*, 40, 1 (1993), pp. 35-47.
- ²⁸ Baudrillard, J., *Las estrategias fatales*, 2000, trad. de J. Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona.
- ²⁹ Pérez Galdós, B., *La de Bringas*, 2001, ed. De Blanco, A., y Blanco Aguinaga, C., Cátedra, Madrid, p. 271.
- ³⁰ Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, 2001, Ensayos Arte Cátedra, Madrid.