

# UN TORMENTO LITERARIO, UN TORMENTO CINEMATOGRAFICO: LA NOVELA DE GALDÓS Y LA VERSIÓN DE PEDRO OLEA

*Teresa María Prol Galiñanes*

A lo largo del siglo XX han sido varias las novelas de Galdós que han sido adaptadas para la pequeña o gran pantalla. Entre ellas, han gozado de especial éxito entre los espectadores la versión que de *Fortunata y Jacinta* dirigió Mario Camus en 1980 para la televisión o *El Abuelo*, largometraje dirigido por José Luis Garci en 1998 y nominado al Óscar a la mejor película extranjera en 1999. Aunque con menor eco que las anteriores, la versión cinematográfica de *Tormento*<sup>1</sup> que Pedro Olea dirigió en 1974 fue también aplaudida por público y crítica. El guión de la película, de Ricardo López Aranda, José Frade, Ángel María de Lera y el propio Olea, respeta, como veremos, la línea argumental de la novela homónima publicada por Galdós en 1884.

Existen ya varios trabajos sobre adaptaciones de textos galdosianos al cine, si bien la de *Tormento* apenas ha sido objeto de comentario, a excepción del estudio que de ella se hace en la monografía *Galdós en el cine español* de Ramón Navarrete (*vid.* bibliografía), donde se analizan de modo pormenorizado todas las adaptaciones cinematográficas de obras del escritor canario.

Mi propósito en estas páginas es mostrar cómo la versión fílmica de *Tormento* es fiel al mensaje original galdosiano. Para ello, realizaré un comentario comparativo de ambos textos, si bien, por razones de espacio, no será en absoluto exhaustivo, aunque espero sí sea lo suficientemente representativo de esa fidelidad a la que me refiero. Así pues, lo que interesa es cómo Olea ha conseguido transmitir en su versión el espíritu y la intención que el escritor canario imprimió a su obra.

Al margen de cuestiones teóricas acerca de la relación entre cine y literatura en general y sobre las adaptaciones, recreaciones o versiones en particular, en cualquier estudio comparativo de esta índole debemos partir únicamente de la obvia consideración de que cine y literatura son dos manifestaciones artísticas diferentes; nada más, pero tampoco nada menos, puesto que esto no sólo supone distintos lenguajes en distintos soportes, sino también diferentes condicionantes en los procesos de elaboración, publicación y recepción. *El trazo de la letra en la imagen*, recordando a Company, es, pues, una traducción de códigos. Veamos cómo ha traducido Olea desde el código lingüístico al fílmico la novela galdosiana que nos ocupa.

Como he apuntado líneas atrás, la película sigue el desarrollo argumental de la novela casi por completo, al margen de las necesarias elipsis y la sustitución de algunas de las descripciones galdosianas por planos generales. Las alteraciones más significativas son las que tienen que ver con la estructura y el desenlace final. La novela de Galdós está enmarcada dentro de dos diálogos: el primero de ellos, entre Felipe Centeno y José Ido del Sagrario

(personajes procedentes de *El Doctor Centeno*), tiene lugar en el primer capítulo tras el encuentro de ambos en la calle. Felipe, sirviente de Agustín, se dirige a casa de las hermanas Sánchez Emperador, a quienes lleva entradas de teatro obsequio de Caballero, de lo cual entendemos que el indiano ya vive en Madrid. El segundo diálogo, entre Rosalía y Francisco, cierra la novela; en él, Rosalía manifiesta toda su ira, envidia y ansia de venganza tras ser informada por su marido de lo que había sucedido en la estación, esto es, la partida de Agustín acompañado de Amparo.

Por su parte, la película presenta, como ya ha señalado Navarrete, una estructura circular perfectamente cerrada.<sup>2</sup> El matrimonio Bringas se dirige a la estación de ferrocarril para recibir a su primo Agustín Caballero —interpretado en la película por Francisco Rabal—, que llega a Madrid, solo, tras haber pasado muchos años en América labrando fortuna. La última escena transcurre también en la estación; esta vez, los Bringas han acudido a despedir a Agustín, que se marcha a Francia, ya no solo, sino acompañado de Amparo. La escena final, de gran calidad, me ocupará más adelante a propósito del análisis de uno de los personajes centrales de la historia, Rosalía Pipaón, *la de Bringas*.

El lector de *Tormento* puede encontrar en la versión fílmica otras variaciones argumentales en los momentos de mayor clímax, que vienen, en su mayoría, a incrementar la tensión, puesto que obedecen a un interés por potenciar la intriga en el espectador. A ello responden secuencias como aquella en que Marcelina Polo descubre a Amparo escondida en un armario, a la que expulsa a empujones y con insultos; en la novela, la secuencia no tiene esta resolución pues Amparo es descubierta en la casa por el padre Nones sin tanto escándalo como el que organiza la hermana de Pedro en la película.<sup>3</sup>

Otro momento en que el suspense se apodera del espectador tiene lugar en la escena del intento de suicidio de Amparo. Después de que ella ingiere el líquido, tendremos que esperar a la secuencia siguiente (Amparo en su casa, recuperándose en la cama) para saber que la atormentada joven no ha muerto. Si bien el desarrollo es el mismo que en la novela galdosiana, hay un detalle en ésta que impide la aparición de esa misma intriga, y es que el lector sabe que Felipe ha cambiado el líquido del envase al enterarse de que lo que había ido a buscar a la farmacia era veneno.<sup>4</sup>

Algunas de las mejores descripciones de la novela son, a mi juicio, las que se corresponden con el aspecto físico y la moral hipócrita de Rosalía, las elucubraciones de Amparo motivadas por el miedo a que Agustín conozca su pasado y la faceta de experto en bricolaje —valga el anacronismo— de Francisco Bringas, personaje interpretado por el desaparecido Rafael Alonso. En la novela, la descripción supone, como es lógico, una pausa en el ritmo de la acción, originada por las disertaciones del narrador acerca del personaje. Su traducción a la sintaxis fílmica se realiza a través del poder sugestivo de la imagen, sobre todo a través del primer plano —especialmente en el caso de Rosalía—, del plano general y de la riqueza de los diálogos, muy definitorios de algunos de los rasgos más caracterizadores de los personajes. En todo caso, esta traducción al código cinematográfico permite traslucir el mensaje inserto en las páginas galdosianas: la crítica a la sociedad madrileña y a la moral de la hipocresía y las falsas apariencias.

El narrador homodiegético de la novela es sustituido en la película por una focalización sobre los personajes. La cámara se convierte en un narrador heterodiegético y omnisciente, de manera que el espectador ve lo que ocurre pero no desde la perspectiva de un personaje. Esta

tónica se rompe en determinados momentos climáticos de la película donde la focalización se realiza desde el punto de vista de alguno de los personajes. Uno de los más interesantes tiene lugar en la primera visita que Amparo realiza a casa de Pedro Polo. A medida que ella se acerca lentamente a la habitación donde su antiguo amante está postrado en un sillón, el espectador va recorriendo y visualizando a través de los ojos de Amparo ese espacio. Esta escena es una de las mejores de la película y con ella Olea consigue en el espectador un resultado similar al que logra Galdós en el lector.<sup>5</sup> En la novela asistimos al debate interior que sufre Amparo, tras recibir una carta, acerca de si debe ir o no a no sabemos dónde. Finalmente resuelve hacerlo pero aún tendremos que esperar unas páginas antes de conocer el motivo de la visita, a quién va a visitar y cuál es la relación que une a los personajes. La lectura audiovisual de esta escena es de gran calidad debido, fundamentalmente, al acierto en la elección de la iluminación y a la focalización ya comentada.

Uno de los aspectos cuyo traslado a la pantalla ha llamado más mi atención es el modo en que el espectador conoce la condición de sacerdote de Pedro Polo. En el capítulo XIII, donde comienza la primera visita de Amparo a casa de Polo, el lector puede adivinar ya que entre estos dos personajes había habido una relación sentimental en el pasado que, por alguna razón todavía desconocida, se había roto. El lector saldrá de dudas en el capítulo XIV, centrado exclusivamente en la presentación de Pedro Polo. El narrador nos informa ahora de la historia vital de este personaje, de sus devaneos y, progresivamente, de su condición de clérigo.<sup>6</sup>

En la adaptación cinematográfica, Olea ha recurrido a la utilización de unas fotografías como fuente de información para el espectador. Mientras Amparo está limpiando la estancia en que ambos se encuentran, Pedro se dirige a una mesa de estudio sucia y desordenada de la que toma varias fotografías que la cámara nos mostrará en un plano detalle. La segunda de ellas — la primera no alcanzamos a verla— es un retrato de Polo vestido de sacerdote junto a su hermana Marcelina. En la tercera fotografía, aparece junto al Padre Nones. La observación de las fotos por parte de Pedro Polo transcurre paralelamente a su discurso, que funciona aquí como apoyo verbal de las imágenes contempladas y no a la inversa, puesto que la focalización se realiza sobre las fotografías. Lo mismo sucede cuando Amparo está limpiando otras fotos enmarcadas que cuelgan de la pared. La cámara realiza un zoom hacia ellas de manera que el espectador pueda observarlas. En esta ocasión, la primera de ellas muestra a Pedro rodeado de monjas, al mismo tiempo que él se refiere a su estancia en aquel convento; en la segunda fotografía, lo encontramos rodeado de niños, recuerdo de sus años como maestro que él parece no echar de menos.



El cineasta vasco ha alterado la imagen que Pedro Polo tiene en la novela. Galdós lo presenta como un cura viciado y corrupto, lo que le sirve a su vez de crítica contra la falsedad de la Iglesia. Al lector le resulta difícil simpatizar con este personaje debido a dos factores: por un lado, a la insistencia por parte del narrador en su corrupción moral, sin que apenas haya muestras de benevolencia hacia él; por otro, al sentimiento que Amparo siente por Pedro, que ha pasado del amor a la caridad. La película, aun manteniendo un agudo ataque contra los estamentos religiosos, despoja a nuestro cura de cualquier indicio de perversión o maldad, más bien lo dota de un cierto halo de amante frustrado que sufre por no ver su amor realizado. Del mismo modo, el interés de Amparo por ascender socialmente y poder vivir tranquila aparece en la película bastante mitigado, y se muestra como la única alternativa para desprenderse de ese amor imposible que todavía la une a Pedro.

La recta final de este trabajo estará dedicada al comentario del aspecto que considero más atractivo tanto en la novela del escritor canario como en la versión de Olea. Se trata del que es, sin lugar a dudas, el personaje protagonista: Rosalía Bringas. Ya Galdós fue consciente de la fuerza que poseía el personaje que había creado y de la rentabilidad novelística que podía suponer, de ahí que después de *Tormento* le dedicase su novela *La de Bringas*. No obstante, el grado de protagonismo de Rosalía es mayor en la película que en la obra galdosiana. Olea supo ver, con acierto, la pujanza de este personaje y lo convirtió en el verdadero eje en torno al cual se articula la trama. Galdós había utilizado a Rosalía para poner en tela de juicio la sociedad madrileña de la segunda mitad del XIX. La señora de Bringas representa la moral de las falsas apariencias, el querer y no poder y el esfuerzo por mantener vigorosa una clase social, la aristocrática, que se está desmoronando. Esto provoca que el personaje muestre constantemente una actitud de enorme hipocresía que, en ocasiones, la conduce al más absoluto ridículo. En este sentido, son numerosas las secuencias de la película que podrían ocuparme aquí, pero únicamente me detendré en las que considero más pertinentes en tanto antesala del desenlace, sin duda, uno de los logros de la película.

En dos momentos de la novela se lamenta la de Bringas de la imposibilidad de emparentarse con Agustín, bien sea a través del matrimonio de su hija Isabelita con el indiano, bien casándose ella misma con él. La novela refleja estas elucubraciones de Rosalía por medio de la utilización del estilo directo.<sup>7</sup> En la película, el estilo directo se resuelve recurriendo al empleo de la voz en off. En estas escenas, el apoyo iconográfico es fundamental. En la primera de ellas, Rosalía, papel interpretado por Concha Velasco, se lamenta de la juventud de la pequeña Isabel mientras, suspirando y contrayendo las ventanas de su característica nariz, observa a la niña sentada junto al primo Agustín. Los gestos de la cara y la boca que realiza la actriz denotan la sensación momentánea de tocar la miel con los labios al pensar en los beneficios económicos que supondría tal boda. En la otra escena, la de Bringas está lavándose y acicalándose para ir al teatro. En el espejo, ve reflejado a su marido mientras éste se arregla el chaleco. De nuevo, la voz en off nos pone al tanto de lo que en ese momento piensa Rosalía: maneja la posibilidad de enviudar y así poder casarse con Caballero. Esta escena resulta de gran eficacia gracias al contraste de los cónyuges que se produce a través del espejo y al dominio del lenguaje gestual por parte de la actriz.



A lo largo del film, Rosalía es una mujer que muestra una actitud de clara superioridad respecto a la que ha acogido en su casa como sirviente, y a la que el matrimonio Bringas considera estar haciendo un enorme favor. Sólo esperan encontrar la dote necesaria para que Amparo pueda internarse en un convento, única solución para “una mujer pobre y decente”; sin embargo, esta decisión acerca del monjío ha sido tomada por Rosalía y no por Amparo, quien, en el desarrollo de la historia, no tiene ni voz ni voto. El personaje interpretado por Ana Belén obedece sin rechistar a todo lo que ordena la señora y acepta con resignación su insignificante sueldo. La contraposición entre ambos personajes es constante: Rosalía es interesada, explotadora, soberbia, presumida, envidiosa y egoísta; Amparo es obediente, resignada, callada, desinteresada y tremendamente humillada por la de Bringas. La película muestra esta dicotomía de un modo magistral. Así, por ejemplo, después de que Rosalía recibe del primo Agustín un lujoso collar que para ella ha traído de América, se produce una de las escenas más interesantes: la secuencia muestra un plano detalle de unos restos de pan y fruta que Rosalía está preparando en un atadizo;<sup>8</sup> acto seguido, la cámara realiza un movimiento ascendente hacia el cuello de Rosalía, donde luce el valioso obsequio del indiano. Esas migajas son el único pago del día a los servicios de Amparo, que espera y escucha en silencio las órdenes para la siguiente jornada. La visualización de la decadencia económica que se apodera de la casa en contraste con la majestuosa joya condensa la caracterización psicológica del personaje de Rosalía.



La humillación y sarcasmo de que es víctima Amparo están plasmados en otras escenas de la película, entre las que son especialmente significativas las que se suceden después de que Rosalía conoce la noticia de la boda; en una de ellas, la Pipaón se disculpa con ironía ante Amparo por haberle dado una orden; en la escena que transcurre en la tienda de modas, la avergüenza haciendo gala de su superioridad en los asuntos de telas;<sup>9</sup> y en otra secuencia, Rosalía le comunica a Amparo que está enterada de su relación con Polo, ocasión que aprovecha para hacerle chantaje y adueñarse de una sortija que Agustín había comprado para su prometida.<sup>10</sup>



El desenlace de la versión de Olea es sensiblemente distinto al del *Tormento* galdosiano. En la escena final, Rosalía es, como en toda la película, la protagonista indiscutible. En la novela, el lector conoce el desenlace antes que los Bringas, por medio de una intervención de Agustín en la que ordena a “Amparito” que prepare el baúl. Rosalía no acude a la estación y más tarde será informada por su marido de lo que allí había sucedido. En la versión fílmica, después de que los Bringas, junto a Felipe, se despiden de Agustín, éste sube al tren y se asoma a la ventanilla. Un instante después se asoma también Amparo, que esperaba ya en el vagón. Es en este momento cuando Rosalía, Francisco y el espectador se enteran de que Agustín no se marcha solo. La cámara realiza un zoom desde la perspectiva de Amparo hacia Rosalía, y nos ofrece un primer plano de la de Bringas, que, atónita, contempla la imagen desde el andén. Rosalía, inmóvil por lo que está viendo, y con su mirada clavada en Amparo, sólo puede articular la palabra “puta” varias veces, a medida que el tren se va alejando.<sup>11</sup> En esta secuencia final, las acentuadas expresiones en los rostros de Rosalía y Amparo —ira y satisfacción, respectivamente— ponen de manifiesto la victoria de Amparo sobre la Pipaón; la que había sido vencedora es finalmente vencida por la “mosquita muerta”. Y parece que Olea quiso hacer explícita esta derrota, presentando a Rosalía en la estación.



He querido analizar algunos de los aspectos que considero más interesantes en la traducción del *Tormento* literario al *Tormento* fílmico. Hemos podido comprobar que existen algunas diferencias argumentales en la película respecto a la novela, así como variaciones en la perspectiva y focalización sobre determinados personajes centrales. No obstante, en su lectura de *Tormento*, Olea ha mantenido intacto el mensaje galdosiano, y ha conseguido en el espectador un efecto similar al que Galdós logra en el lector.

La película no viene a sustituir, ni a mejorar o empeorar, la obra literaria; considero que la adaptación cinematográfica es, por encima de todo, una nueva lectura de la novela. Así, cuando vemos *Tormento* estamos asistiendo a una lectura concreta, la que Pedro Olea realizó de la novela galdosiana. Del mismo modo que, especialmente en los últimos tiempos, ha habido lecturas sociológicas, políticas o feministas de textos galdosianos, hay lecturas audiovisuales, como la que en esta ocasión nos ha ocupado aquí.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, J.; HEREDERO, C. F., y REBORDINOS, J. L., (eds.), *Un cineasta llamado Pedro Olea*, 1993, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital Kutxa.
- ARMAS AYALA, A.; DE LA NUEZ CABALLERO, S., MADARIAGA DE LA CAMPA, B., y UTRERA, R., *Galdós en la pantalla*, 1989, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria.
- BLY, P., *Galdós's novel of the historical imagination*, 1983, Liverpool, Francis Cairns.
- COMPANY, J. M., *El trazo de la letra en la imagen*, 1987, Madrid, Cátedra.
- FAULKNER, S., *Literary adaptations in spanish cinema*, 2004, London, Tamesis.
- FERNÁNDEZ, L. M., “Una aproximación a la teoría de la recreación fílmica”, *Lecturas: imágenes*, 2001, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 53-70.
- GIMFERRER, P., *Cine y literatura*, 2000, Barcelona, Seix Barral.
- GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, 1973, Madrid, Gredos.
- HERNÁNDEZ LES, J. A., *Cine y literatura. Una metáfora visual*, 2005, Madrid, Ediciones JC.
- MIRAVALLÉS, L., “Hacia una comunicación humana integradora de las artes (proceso y problemática de las adaptaciones)”, *Lecturas: imágenes*, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 201- 211.
- NAVARRETE, R., *Galdós en el cine español*, 2003, Madrid, T&B Editores.
- PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine*, 1992, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento* (1884), 2001, Madrid, Alianza Editorial; *Tormento* (Antonio Porras Moreno, ed.), 2001, Madrid, Castalia; *Tormento* (Francisco Caudet, ed.), 2002, Madrid, Akal.
- RIBAO PEREIRA, M., “Galdós, Buñuel y la estética de la mirada en *Tristana*”, *Lecturas: imágenes*, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 433-444.
- RUSSO, E. A., *Diccionario de cine*, 1998, Barcelona, Paidós.
- TRONCOSO DURÁN, D., “*El Abuelo* de Garci y *El Abuelo* de Galdós”, *Lecturas: imágenes*, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 445-453.
- URRUTIA, J., *Imago litterae*, 1984, Sevilla, Alfar.
- UTRERA, R., *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, 1987, Sevilla, Alfar.



## NOTAS

<sup>1</sup> Ficha técnica:

DIRECCIÓN: Pedro Olea. GUIÓN: Ricardo López Aranda, José Frade, Pedro Olea y Ángel María de Lera. PRODUCCIÓN: José Frade, P. C. FECHA DE PRODUCCIÓN: 1974. FOTOGRAFÍA: Fernando Arribas. MÚSICA: Carmelo Bernaola. DECORADOS: Antonio Cortés. MONTAJE: José Antonio Rojo. NACIONALIDAD: española. DISTRIBUCIÓN: Divisa Home Video. DURACIÓN: 89 m. INTÉRPRETES: Ana Belén (Amparo), Conchita Velasco (Rosalía), Francisco Rabal (Agustín), Javier Escrivá (Pedro Polo), Rafael Alonso (Francisco Bringas), Ismael Merlo (Padre Nones), María Luisa San José (Refugio), Amelia de la Torre (Marcelina Polo), Milagros Leal (Celedonia), María Isbert (Prudencia).

<sup>2</sup> “La estructura circular y cerrada de la adaptación, al iniciar la película en la estación y concluir la allí, simboliza lo cerrado de ese mundo y como no hay más posibilidad que atenerse a lo que manda la sociedad” (2003: 136).

<sup>3</sup> “Cuando menos lo temían ambos, apareció en el marco de la puerta una figura altísima y venerable, gran funda negra, cabellos blancos, mirada luminosa... Era el padre Nones, que por gastar zapatos con suela de cañamo andaba sin que se le sintieran los pasos. La vista de este fantasma no les impresionó mucho. Estaba ella tan agobiada, que casi, casi entrevió en la presencia del buen sacerdote un medio de salvación. El bruto no hizo movimiento alguno y esperó la acometida de su amigo, el cual, llegándose a él despacio, le puso la mano en el hombro y se lo oprimió. Imposible decir si fueron de terrible severidad o de familiar broma estas palabras de Nones:  
—Tunante, así te portas...” (1997: 245). [Todas las citas extraídas de la novela galdosiana remiten a la siguiente edición: Benito Pérez Galdós, *Tormento* (1884), Madrid, Alianza Editorial, 1997].

<sup>4</sup> “—¡Tú!... ¡Condenado! —exclamó Agustín, arremetiendo al sirviente con tanto furor, que éste creyó llegado el fin de sus días.  
—Señor —balbució llorando Felipe—, la medicina la hice yo...  
—¿Con qué..., perro... asesino?  
—No tenga cuidado... El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo..., ¡ay, no me pegue!..., me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché...  
—¿Qué echaste, verdugo?  
—Le eché un poco de tintura de guayaco..., de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas.” (1997: 283-284)

<sup>5</sup> “Amparo entró en una sala no muy grande, cuyas dos ventanas daban al patio. (...) El polvo dominaba absolutamente todo, envolviendo en repugnante gasa los objetos. Parecía un domicilio cuyos dueños estuvieran ausentes, dejándolo encomendado al cuidado de las arañas y los ratones. (...) En el sillón estaba un hombre, más bien que sentado, hundido en él, cubierto de la cintura abajo con una manta. Al verle, la Emperadora fue hacia él, ligera. La fisonomía del hombre enfermo era todo dolor físico, ansiedad, turbación.” (1997: 104-105).

<sup>6</sup> “¿Qué se hizo de la brillante posición de don Pedro Polo bajo los auspicios de las señoras monjas de San Fernando? ¿Qué fue de su escuela famosa, donde eran desbravados todos los chicos de aquel barrio? ¿Adónde fueron a parar sus relaciones eclesiásticas y civiles, el lucro de sus hinchados sermones, el regalo de su casa y su excelente mesa? (...) Porque si rápido fue el encumbramiento de aquel señor, más rápida fue su caída. Se desquició casi de golpe todo aquel mal trabado edificio, y bien pronto, ni rastro, ni ruido, ni polvo de él quedaron, siendo muy de notar que no se debió esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo *mala suerte* sino a las asperezas del mismo carácter del caído, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado. (...) Los pasantes contaban que algunos días estaba el maestro como loco furioso, dando gritos y echando de su boca juramentos y voquibles impropios de un señor sacerdote.” (1997: 110-111)

<sup>7</sup> “<<Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años y ponérselos a mi niña..., ¡qué boda, santo Dios, qué boda y qué partido! (...) ¡Ay! Isabelita, niña mía, lo que te pierdes por no haber nacido antes... (...) ¡Ay Bringas, Bringas!... ¡Por qué no nació nuestra hija en el otoño del 51!... ¡Una renta de veinte, treinta mil duritos!...>> (...) <<Si por disposición del Señor Omnipotente, Bringas llegase a faltar..., y sólo de

pensarlo me horripilo, porque es mi esposo querido...; pero supongamos que Dios quisiese llamar a sí a este ángel... Yo lo sentiría mucho; tendría una pena tan grande, tan grande que no hay palabras con qué decirlo... Pero al año y medio, o a los dos años, me casaría con este animal... Yo le desbastaría, yo le afinaría y así mis hijos, los hijos de Bringas, tendrían una gran posición, y creo, sí... lo digo con fe y sinceridad, creo que su padre me bendeciría desde el Cielo>>” (1997: 48-49)

<sup>8</sup> “Cuando se retiraba por las noches a su domicilio, después de hacer recados penosos, algunos muy impropios de una señorita; después de coser hasta marearse, y de dar mil vueltas ocupada en todo lo que la señora ordenaba, ésta le solía dar unas nueces picadas, o bien pasas que estaban a punto de fermentar, carne fiambre, pedazos de salchichón y mazapán, dos o tres peras y algún postre de cocina que se había echado a perder.” (1997: 35)

<sup>9</sup> “Los sucesivos días se dedicaron a compras de que estaba encargada Rosalía, con plenos poderes de su primo. Creo inútil declarar lo que la de Pipaón gozaba con estas cosas y la importancia que se daba en las tiendas. Amparo, con ser la parte interesada, no podía vencer su tristeza, y la conciencia se le alborotaba cada vez que Rosalía, después de regatear telas riquísimas, encajes, abanicos y joyas, cerraba el trato con los comerciantes diciendo que mandarían la cuenta al señor Caballero.” (1997: 198)

<sup>10</sup> “Debiste tener valor desde el primer momento para decir la verdad a ese ángel y sacarle de su engaño. (...) —Lo mejor que puedes hacer ahora es callar, que nosotros procuraremos que ese inocentón no sepa nada... (...) —¿Qué miras? —preguntó la de Bringas—. ¿Te has fijado en esta sortija que Agustín compró para ti?... No creas que soy yo de las que se apropian lo ajeno. El primo me dijo ayer que podía tomarla para mí...” (1997: 253-254)

<sup>11</sup> En la novela se evita el empleo explícito del término “puta” pero se sugiere por medio de los puntos suspensivos: “—A mí me va a dar algo. Parece que se me arrebató la sangre y que me sube toda a la cabeza... No me cuentes más, hombre; por los clavos de Cristo, no me cuentes más... Tan atroz inmoralidad me aturde, me anonada, me enloquece... ¿Y la viste tú? ¿Sería ilusión tuya...? (...) ¡Conque no la puede hacer su mujer porque es una... y la hace su querida...!” (1997: 303).