

LA DE BRINGAS: HISTORIA Y SOCIOLOGÍA

El presente trabajo abordará el vínculo entre vida privada e historia pública en *La de Bringas*, texto que, como *La desheredada*, conecta de manera muy particular historia y ficción.

Las biografías de Isidora Rufete y Rosalía Bringas, encuadradas en sendos períodos históricos concretos, subtienden entre sí la inevitable comparación, habida cuenta de que simbolizan, a la vez que reflejan, tanto a una clase en su imaginario social como a la época de su desenvolvimiento.¹

Aunque *La desheredada* (1881) es cronológicamente anterior a *La de Bringas* (1884) en la producción galdosiana, se localiza en un momento posterior—pasamos desde la coronación de Amadeo hasta la monarquía de Alfonso XII y luego retrocedemos a los prolegómenos del derrumbe de Isabel II y el advenimiento de la Gloriosa—como si Galdós, después de *El amigo Manso* y *El doctor Centeno*, quisiera rastrear la casualidad histórico-social del personaje de Isidora en un antecedente que guarda semejanzas efectivas con ella. La adúltera velada y discreta de la segunda novela, invirtiendo los tiempos de su confección, que “se vende” para mantener un status ilusorio, explica el periplo sexual de la primera protagonista para corroborar una nobleza impertinente a su verdadera entidad. La hipocresía militante de la burocracia cortesana precede al autoengaño de la “mesocracia pedante” y ambas confluyen en una actitud exteriorista: se visten con ampulosidad y lujo, la una “con trapos”, la otra “con ínfulas” pero en una idéntica catadura moral de alienación. Entregan sus cuerpos a fin de no rifar sus ambiciones.

¹ Ruiz Salvador, en un muy citado artículo, es el que más profundamente ha calado en la naturaleza de Isidora como representación de España. “Además del uso del trasfondo histórico como apoyo de la novela, Galdós recurre a otra técnica anterior: el escudar a España detrás de un personaje femenino (...) La Isidora Rufete de *La desheredada* representa la España frívola y degradada de 1872 a 1875. (...) Pero en *La desheredada* España vuelve a sucumbir, ñoña y frívola, pero con indudable nobleza (la historia de España desde la Revolución del 68 hasta el asesinato de Don Juan Prim), empieza a perder estatura moral con la llegada de la Primera República”. J. M. Labanyi abona la opinión que lee en *La desheredada* no sólo los hechos de un período determinado, sino también la composición de la sociedad: “...its political function is not limited to that of a commentary on a particular historical period, but that the novel can also be seen as a wider examination of the basic issue, made urgent by the particular historical events of the time, of the class composition of society”. Con respecto a Rosalía Bringas, apelamos a Bridget Aldaraca: “We can therefore interpret *Tormento* and *La de Bringas* as a critique of both Isabeline and Restoration society” y Stephen Gilman: “La España de finales del siglo XIX puede (...) ser representada sin ninguna injusticia como una puta subrepticia, presuntuosa y, lo peor de todo, hipócrita”. (Cfr.: Antonio Ruiz Salvador: “La función del trasfondo histórico en *La desheredada*” AG, I (1966) p. 56; J. M. Labanyi: “The political significance of *La desheredada*” AG, XIV (1979) p. 51; Bridget Aldaraca: “The revolution of 1868 and the rebellion of Rosalía Bringas” AG, SVIII (1983) p. 49; Stephen Gilman: *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 141-2.

Trasfondo histórico e ilusionismo social

Los Bringas presentan un cuadro genealógico que Galdós, según su usanza, deriva en connotaciones literarias. De una parte, nos enteramos en *Tormento*, la novela en la cual transcurre la vida de Rosalía antes de su “caída” el gris Francisco Bringas es un empleado constante, prolijo y probo, casi un sacerdote burocrático, reacio a contraer deudas, hábil para las manualidades y moderado en materia política, cuyos ascendientes “procedían de La Mancha”, siendo todos puntualmente tinterillos como él. De otra parte, su pareja es una Pipaón-Calderón de la Barca, “que pronunciaba dando a su bonita y pequeña nariz una hinchazón enfática” (p. 16),² “manía nobiliaria” que no se compadecía con el inocultable abolengo de “madre azafata, tío alabardero, abuelo guardamangier, otros tíos segundos y terceros, caballerizos, pajes, correos, monteros... ‘en fin’, (los timbres) más bajos, ganados en el servicio inmediato y oscuro de la real persona” (p. 15).

Fiel a su propia tradición narrativa, el autor quiere representar en el matrimonio Bringas dos opciones frente a la realidad: el manchego ciego que vive en el embuste sobre su condición de sobreviviente de un orden económico que será borrado por la Gloriosa, y la esposa que pretende sufragarse una existencia de boato incompatible con su desplazamiento como dependiente del Estado, alimentando un sentido de la honra exterior que su conducta ulterior sabrá desdecir. Así están unidos Don Quijote y una infanta de estirpe “calderoniana”; otra fuente de nuevos chupatintas, republicanos éstos, vendrá a instaurarse en contra de la hasta ahora ininterrumpida monarquía de amos de escritorio. Galdós acentúa el resabio cervantino cuando coloca en escena a una moza de limpieza a la que llama *Maritornes*, y además cubre las paredes de la estancia con retratos de Narváez y O’Donnell, los héroes de la Regencia, entre algún perfil augusto de los Pipaones: los seudonobles conjuran el futuro mediante rostros del pasado.

No debe sorprender que Rosalía, “remontada a la excelsitud de su orgullete español” (p. 20) se huelgue de suscribir “buenas relaciones” en la Corte, y jactarse de pertenecer a una cáfila de acomodados (pese a su extracción segundona). La parodia sobreviene al perder su honestidad para conservar, sin embargo, sus apariencias, entregando su “honor” con tal de sostener su “honra”. El narrador sermonea:

el vicio (del orgullete español) tiene por fundamento la inveterada pereza del espíritu, la ociosidad de muchas generaciones y la falta de educación intelectual y moral. Y si aquella Sociedad anterior al 68 difería bastante de la nuestra, consistía la diferencia en que era más puntillosa y más linfática (...) aún más vana y perezosa, y en que estaba más desmedrada por los cambios políticos y la empleomanía; era una Sociedad que dejaba entrever cierto desprecio estúpido hacia el que no figuraba en las altas nóminas del Estado o en las de Palacio, siquiera fuesen de las más bajas (pp. 20-21).

² Las citas de *Tormento* y *La de Bringas* son de B.P.G.: *Obras completas*, tomo 2, Madrid, Aguilar, 3ª reimp., 1980. El resto obedece a la paginación de esta edición.

La misma ociosidad induce a Isidora a malversar su vida en la creencia falsa acerca de su aristocratismo.

La sociedad de los covachuelistas de corte tiene desde la estructura misma del Palacio que alberga a Bringas un carácter tortuoso y lúgubre.³ Además del plano laberíntico que amenaza perder al narrador en sus meandros, las enormes salas y pasillos se hallan ocupadas para otros usos, en un panorama general de decadencia y caducidad:

Hay escaleras que empiezan y no acaban; vestíbulos o plazoletas en que se ven blanqueadas techumbres que fueron habitaciones inferiores, hay palomares donde antes hubo salones, y salas que un tiempo fueron caja de una gallarda escalera. Las de caracol se encuentran en varios puntos, sin que se sepa a dónde van a parar, y puertas tabicadas, huecos con alambra, tras los cuales no se ve más que soledad, polvo y tinieblas.” (p. 132)

Galdós quiere espejar en el Palacio el reino de las apariencias consumadas que será tema de la novela, y con el que terminó, en diálogo teatral, la profética *Tormento* que la antecede. Cuando Agustín Caballero se “abarragana” con Amparito, el matrimonio Bringas finge escandalizarse, en una estrategia de engaño recíproco.

ROSALÍA- (Consternada, dándose aire con un abanico, con un pañuelo, con un periódico y con todo lo que encuentra a mano) A mí me va a dar algo (...) Tan atroz inmoralidad me aturde, me enloquece (...) ¿Y tú tuviste paciencia para presenciar tal escándalo? ...¿Conque no puede hacerla su mujer porque es una... y la hace su querida...! ¡Estoy volada... Ignominia tan grande en nuestra familia, en esta familia honrada y ejemplar como pocas (...) Y tú, ¿no dijiste nada? ¿Aguantaste que en tus barbas...?

THIERS- (Preparándose a soltar una mentirijilla) Fue tanta mi indignación cuando Agustín me lo declaró...porque tuvo la poca vergüenza de confesarme su debilidad...pues me indigné tanto, que le dije cuatro cosas y le volví la espalda y me salí de la estación.

ROSALÍA- (Satisfecha) ¿Así lo hiciste? Muy bien, no pudiste refrenar tu ira (...).

THIERS- (Pidiendo mentalmente a Dios perdón por su embuste) Como te lo cuento. La verdad es que no podremos tratarnos más con mi primo. ¡Quién lo había de decir!

³ Chad C. Wright demuestra que el palacio en tanto distribución física es, de un lado, reflejo de sus huéspedes (“a tectonic symbol”), y del otro, panorama de la época que irremisiblemente a la postración y el ocaso; de allí que llame a la obra “dark novel” y “crepuscular novel”: “Galdós uses the palace as a representation of background of the novel, and as a metaphoric extension of several of his characters” (...) “ironically, this “crowning glory” of Isabel II is the darkest part of the Palace”. La ceguera de Bringas es el comienzo de la vida crepuscular de su matrimonio; la esposa está, a su vez, también cegada por la necesidad imperiosa de dinero, aunque la “oscuridad” del marido implique el renacimiento de la “claridad” en ella, que aprovecha la circunstancia para hacer una vida paralela libre de admoniciones. No en vano lo primero que “desaparece” rumbo a la casa de empeños... un juego de candelabros. (Cfr.: Chad C. Wright: “Imagery of light and darkness in *La de Bringas*” AG, XIII (1978) pp. 5-12).

(...) Si es lo que te digo: el desquiciamiento se aproxima. La Revolución no tarda; vendrá el despojo de los ricos, el Ateísmo, el amor libre... (...) Basta tener ojos para ver que esta Sociedad pierde rápidamente el respeto a los principios. Se hace público escarnio del Trono y del altar... (pp. 123-4)

Es obvio que don Francisco se desentiende del pormenor erótico en la vida de su primo, pero el incidente le sirve para temer lo que significa: la cercanía moral de otro orden de cosas. La actitud hipócrita de Bringas empeora en su mujer, que tendrá pocos reparos en ser amante de quienes puedan subvenir sus afanes, y aquí condena, con un sofoco, la actitud similar de Caballero y por extensión, de Amparito, su concubina. "Thiers" prefiere la **oscuridad** que conlleva un doble sentido físico y ético al quedarse ciego. Primero alude a una deficiencia involuntaria, al recuperar parte de la visión:

...todo lo veo. A usted, querido Pez, le encuentro más joven... Pues mi mujer se ha quitado quince años... (...) Estoy loco de alegría... Nada más que un borde rojizo en los objetos, nada más... La claridad me ofende un poco... Cuestión de algunos días... Abrazame mujer; abrazadme todos... (p. 179)

Enseguida, da un consejo a su esposa que parece sugerir (la ambigüedad es deliberada) una solicitud mayor hacia Pez:

Ve, no le dejes solo... Hoy le hice una pequeña indicación acerca del ascenso del niño, y me parece que no lo ha tomado mal. Dijo un **veremos** que me ha oído a sí... (p. 179)

Pero la ceguera se profundiza, y la promesa de Golfín suena a ironía perversa del narrador: "Usted verá lo que nunca ha visto (cuando se cure)" (p. 183). Y al final, una metáfora que revelaría—si no fuese otra treta verbal del que cuenta la fábula—su conocimiento global de la situación:

"Me parecía-dice a Rosalía- que te salías algo de nuestro régimen tradicional. Pero teniendo en cuenta tus virtudes, cierro los ojos a aquella disparatada ostentación y espero que tú me correspondas, volviendo a tu modestia..." (p. 205)

El mismo apodo de Bringas obedece a una ironía intencional desde el narrador, ya que ningún personaje lo llama así; no sólo representaría la falacia en la cual se apoya su clase, sino que enfoca un modo de vivir extemporáneo de "ratoncito Pérez" meramente acumulativo y mezquino, bien propio de un esquema económico de retención del capital y no de circulación, que la moderna Gloriosa derrumbará en vistas al dinamismo dinerario liberal que preconizaba entre otros Louis Adolphe Thiers en su ensayística. No en vano, a su vez, Rosalía acude a un entorno de prestamistas (el inefable Torquemada y Gonzalo Torres zumban alrededor del pago de intereses o del monto completo) para zanjar sus adquisiciones.⁴

⁴ Varey extracta párrafos de la obra de Louis Adolphe Thiers y reflexiona: "Bringas rechazaría el mundo de Thiers, así como rechaza la revolución liberal; representa un modo de vida que la marcha de la civilización

El cenotafio de pelo que tan puntiliosamente elabora “Thiers” al principio del texto es otra duplicación de sí mismo como el Palacio que lo rodea: una pura artesanía inútil cuyo cariz necrofílico proclama la naturaleza de su autor como “dinosaurio cultural”.⁵

En cuanto a la datación de los hechos no ficcionales, además de significar una época, se imbrican en el argumento, permitiendo una lectura mutua historia-novela. El acaecer histórico sirve de puntuación a los progresos del relato como una **subrealidad** o substrato que, a medida que avanza la acción, cobra relevancia hasta ubicarse en primer plano, decidiendo finalmente los destinos de cada protagonista. Aunque éstos no se sienten implicados en aquellos, es justamente el desinterés que manifiestan la prueba contundente de que serán decisivos para una familia que creyó sobrevivir al devenir institucional (y económico) del país.⁶

Así, la realidad política asoma a través de rumores apenas escuchados, pero temidos; **ceguera interior** y **sordera exterior** son dos variables del semi-autismo de Bringas-Thiers que se comporta **hacia afuera** del mismo modo que **hacia dentro**, y si no ve porque no puede, no oye porque no quiere.

Amargaban su contento las voces que corrían en aquel condenado año 68 sobre si habría o no trastornos horribos, y el temor de que la llamada Revolución estallara al fin con estruendo. Aunque la idea del acabamiento de la Monarquía sonaba siempre en el cerebro del buen hombre como una **idea absurda**, así como el desequilibrio de los orbes planetarios, siempre que en un café o tertulia oía **vaticinios de jarana**, **anuncios de la gorda**, o **comentarios lúgubres** de lo mal que iban el Gobierno y la Reina, le entraba un cierto escalofrío... (p. 131, subrayados nuestros).

(...) va a suprimir totalmente (...) Don Francisco es de los que piensan que el dinero debe crear telarañas (...) Su enfoque no tiene nada que ver con las teorías del capital expansionista de los economistas contemporáneos, y se aproxima más a la usura medieval”. (J.E. Varey: “Francisco Bringas, nuestro buen Thiers”, AG, I (1966) p. 66).

⁵ “El culto español a los muertos nunca ha sido tratado de manera tan cómica”, califica Pritchett, y Amor y Vázquez acentúa su carácter **esperpéntico**: “Lo ridículo de la obra queda en relieve al presentárnosla tal cual es: los materiales no son nobles, sino cabellos humanos; las proporciones, diminutas y no grandiosas; su originalidad es nula, y lo que refleja es sensiblería y no sentimiento genuino”. Varey descubre en el cenotafio un instrumento más para el engeguamiento (más que la ceguera) de su “pilífice”: “... la ceguera de Francisco Bringas, si físicamente se debe a esta labor minuciosa, psicológicamente representa el deseo por parte del marido de no saber nada de las debilidades de su mujer” y “... su ceguera moral y doméstico-económica, digámoslo así, coincide con la ceguera que le viene de la obra de pelo” Cfr.: V. S. Pritchett: “Galdós (sobre ‘La de Bringas’)” en *B.P.G. el escritor y la crítica* (comp. de Douglass Rogers) Madrid, Taurus, 2ªed., 1979, p. 275; José Amor y Vázquez: “Galdós, Valle-Inclán: esperpento”, en *Actas del Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Gran Canaria (1977) p. 191; J. E. Vary: *op. cit.* pp. 63-4.

⁶ Roberto Sánchez remarca que el “tiempo histórico” es un índice dirigido a la comprensión que de él debe tener el lector, mientras los actores del drama le restan toda importancia, más allá de las noticias indirectas y el “gossip” que les llegan desde visitantes y comunicadores del exterior. “If the political developments indicate a temporal pattern, it remains simply that—a pattern, understood and appreciated only by the discerning reader, but lacking in significance for the inhabitants of the fictive world (...) Historical time has a special meaning for the reader who knows the importance of the national events and can recognize the irony intended in the parallelism between story and history” (Cfr.: Roberto G. Sánchez: “The function of dates and deadlines in Galdós *La de Bringas*”, en *Hispanic Review*, 46 (1978) p. 307).

El narrador introduce entonces dos categorías “historiográficas”: el chisme, la historia según la ven los emisarios del “afuera”, y la noticia de episodios reales registrados verídicamente. La reina Isabel transfiere un canesú estrecho a Rosalía pasándole también su compra; el casamiento de la reina (mayo, 1868) sucede al mismo tiempo que la llegada de la factura a manos de la Bringas, y el consecuente primer préstamo para financiarlo.⁷ El evento ficcional en el cual opera la soberana precede al evento histórico de su casamiento, y ambos azuzan el primer, fatal dispendio de Rosalía. Como se advierte, la gloria personal de Isabel II oculta apenas su desastre en ciernes, y provoca la primera tentación de su cortesana.

La segunda cita histórica parte de un inconexo rumor y sucede en las horas previas al pago de la deuda con Torres, cuando Thiers, simultáneamente, queda ciego:

Cándida (...) fue a dar conversación a Bringas, Rosalía la oía desde su taller, sin distinguir más palabras que **administrador y papel del Estado,...** **Consolidado... Revolución...Generales Canarias...Montpensier...Dios nos asista...** Hablaban de negocios altos y política baja. De repente la dama oyó violentísimo estrépito, como de un mueble que viene a tierra y de loza que se rompe. Al fuerte golpe siguió un grito de Bringas, mas tan agudo y doloroso, que Rosalía se quedó sin aliento, fría, parada... (p. 161)

Galdós, ambiguamente, parece conferir a la ceguera de Bringas una doble casualidad: además de su labor de “pilífice”, el marido pierde la vista cuando se precipitan sucesos que amenazan su subsistencia, como si decidiera dejar de ver a un tiempo dos órdenes de su vida, el exterior y el doméstico. Suena sugestivo que sea Manuel Pez el que decida callar (vale decir, **ensordecer**) a Thiers acerca de lo que se aproxima inexorable tras los ventanales del Palacio.

A ratos entretenía (Pez) a enfermo con los sucesos políticos, contándole mil chuscadas; pero tenía cuidado de no ponderar los peligros del Trono ni el mal curso que tomaban las cosas, pues mi Don Francisco, en cuanto oía hablar de la llamada Revolución, se ponía tristísimo y daba unos suspiros que partían el alma. (p. 171)

Y mientras tanto, “Pez se agigantaba más cada día a sus ojos (los de Rosalía), como tipo del personaje oficial, del alto empleado, fastuoso y cortesano” (p. 171). En una cena de verano otra vez se filtra, junto con la luz en el habitáculo bringuista, el rumoreo de las acechanzas históricas. El narrador ya es invitado a la mesa,

Como brillaban las lentejuelas de algunos abanicos, así relucían los conceptos uno tras otro... El verano se anticipaba aquel año y sería muy cruel... Los generales habían llegado a Canarias... Prim estaba en Vichy y la Reina iría a La Granja y después a Lequeitío... Se

⁷ “La reina ingresa en la novela, y no sólo como paradigma de conducta, sino porque sus hechos y dichos son parte de aquella, facilitan la irresponsabilidad inicial de Rosalía y la credulidad de Bringas” (Ricardo Gullón: *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 122).

empezaban a llevar las colas algo recogidas, y para baños, las colas estaban ya proscritas... González Bravo estaba malo del estómago... Cabrera había ido a ver al Niño Terso. (p. 177)

La deportación de Serrano y otros rebeldes a Canarias coincide con el respiro inmediato para Rosalía que le brinda su marido al abrirlle las arcas de sus ahorros. Dentro de tres días deberá cancelar su deuda y la urgencia se dilata inesperadamente; en el súbito altruísmo de acceder al dinero se atreve a prestar a la Tellería, así como Thiers en otro orden, cree prescindibles ya los regalos de la Reina para que su mujer alardee de bien vestida. Un símbolo de esta mistificación de su propio tiempo en Rosalía—y una prueba de su frivolidad la falta de toda prevención—es que reponga el papel moneda sacado del cofre con billetes falsos.

Cuando le anuncian a Bringas que cobrará la mitad del sueldo, Rosalía gozará de cierta holgura aún y se resiste a las vehemencias seductoras de Pez, pero las noticias vuelven a sacudir la tranquilidad: el ejército y la Marina simpatizan con los revolucionarios en acecho, y al mismo tiempo, la Tellería avisa que no devolverá toda la cifra adeudada.⁸

Rosalía acopia empréstitos pretendiendo cubrir unos con otros; en el mes de agosto le toca compartir el verano madrileño y siente la inquietante cercanía del pueblo “ordinario, zafio y soez”: su aparición y la repulsa posterior actúa en el texto como profético, ya que ese pueblo descubierto por Rosalía se identificará con las reivindicaciones que—teóricamente—trae consigo el republicanismo.

El regreso a Madrid a finales de mes, luego de una reducida vacación estival, debe interpretarse como la primera caída en la realidad: los “ahogos financieros” de los vencimientos se coadyuvan al regreso de Bringas a la oficina, ya curado. Se trata de otra trampa del novelista: el retorno a la normalidad justamente a punto de operarse el cambio político que desbancará definitivamente al empleado real.⁹

⁸ “The Marquesa is in many ways Rosalía’s alter ego, one that can act subconsciously upon her or one she can judge ‘objectively’ and condemn” (Roberto Sánchez: *op.cit.*, p. 303).

⁹ Puede realizarse un paralelo entre Rosalía y la reina; Ricardo Gullón lo realiza convenientemente en *Técnicas de Galdós* (*op. cit.* pp. 105-110) pero además podemos inferirlo comparando visiones del mismo autor. Según el episodio nacional *La de los tristes destinos*, Isabel II vive en un aislamiento palaciego, rodeada por la mentira de sus aduladores y ministros en camarilla, sin ningún contacto real con la convulsionada España que se extiende más allá de su persona. Su visita en Lequeitío para subir a bordo del barco “Zaragoza” con la mar picada, mientras la Marina ha jurado lealtad simulada a la Revolución inminente se emula al viaje de Rosalía fuera de Madrid para regresar luego a una capital a punto de caer bajo el poder constitucional. “Pobre Majestad—se compadece y desdeña un huésped—las ridiculeces de la etiqueta que han inventado los adornados caballeros palatinos para incomunicar a los reyes con el sentimiento nacional, me obligan a no decirte la verdad. Ninguno de los que venimos a rendirte acatamiento te ofrecemos la verdad, porque te asustarías de oírla. Ni aún los que más entran en tu intimidad entran con la verdad (...) Tú, más que otros reyes inclinados a lo familiar y plebeyo, dejas que llegue a tí la verdad española en cosas externas, decorativas y verbales; pero en las cosas de carácter público no quieres más que la mentira, porque en ella estás educada”. Igual de falaz resulta la “camarilla” que visita a los Bringas; la actitud de Pez una vez que gozó de los favores de Rosalía ilustra la situación. (Galdós: *La de los tristes destinos*, Buenos Aires, Tor, 1943, pp. 74-5).

El día 8 de setiembre (Galdós mide el tiempo con mayor minuciosidad a medida que se torna acuciante en cuanto a plazos para desembolsar la deuda)¹⁰ la emergencia sabotea los vuelos clasistas de Rosalía. En sólo veinticuatro horas se ve obligada a realizar una doble concesión: se entrega a Pez y a Refugio, pierde su honra por partida doble, al darse al ahora encumbrado Director de Hacienda y luego bajar la cerviz ante su excriada en posición de pronto aventajada. El autor, a su vez, cierra el mural de su sociedad, cuya pintura incluye a la marquesa de Tellería (noble decadente), a la mujer de Thiers, (pequeñoburguesa de corte) y finalmente a la doméstica envanecida, Refugio. Las tres se hallan en similar franja de desplazamiento, si consideramos que unas luchan por mantenerse en ella mientras la restante, desde su nueva coyuntura histórica, llega para instalarse. Cada una sirve de espejo hacia las otras dos, con sus mutuas diferencias culturales, y como se trata de una etapa transicional, en el cruce de caminos terminan pareciéndose.

Don Francisco, ese día, saluda a su esposa lanzando una agorería trágica:

Del virus revolucionario (...) es preciso que se te cure de raíz. Ya verás, ya verás la que se arma si triunfa esta canalla. Los horrores de la Revolución francesa van a ser sainetes en comparación de las tragedias que aquí tendremos. (p. 209)

Y precisamente la inminencia de "la canalla", en lo histórico y social, realza a la categoría de coprotagonista a Refugio y su consiguiente inversión de roles que arrojará al ama a petitioner a su sierva, ubicada en el escalón que ella está perdiendo. La escena dibuja una suerte de "descenso al infierno" de Rosalía. Corre el día 9 y el discurrir temporal se pauta intensamente, "El tiempo ahogaba", "el tiempo apremiaba, ya había dado la una" insiste el narrador. La ruptura del orden interior de apariencias equivale—y precede—a la quiebra del orden histórico que la Revolución señalará. "Dime tus necesidades y te diré si eres honrada o no" sentencia la esposa, para sí misma. Luego, el divorcio espiritual de su marido: "Mi marido nació para cursi y morirá en olor de santidad" (p. 218), y la decepción por el desdén de Pez: "Ignominia grande era venderse, ¡pero darse de balde!" (p. 211). En su ética de utilización recíproca que pone precio a las acciones interhumanas, la doble humillación consiste en tasar su virtud y no recibir nada a cambio.

Eran las primeras lágrimas que derramaba después de casada, pues las que había vertido cuando sus hijos tenían alguna enfermedad grave eran lágrimas de otra clase. (p. 211).

Mínima catarsis que acompaña la última caída de máscaras. Enseguida, se rebajará aún más, según ella, a una semana de distancia de la Revolución que acabará su comedia de lujo fingido. Su visita a Refugio es el anticipo simbólico de

¹⁰ Para analizar la evolución de las **marcas temporales** en la novela y su relación con el tiempo psicológico, léase Jennifer Lowe: "Galdós' use of time in *La de Bringas*" *AG*, XV pp. 83-8 y Roberto G. Sánchez, *op. cit.* pp. 299-311. Ambos advierten la significativa falta de índices temporales durante la Revolución. Significantly the final chapter of the novel contains no dates" (Lowe, p. 85).

los años venideros, donde convivirán en relaciones de explotación civilizada una burguesía “de regreso” junto a otra “de ida”. El chisme toma la posta de la noticia:

Déjese usted estar, que ya le ajustarán las cuentas. Dice un caballero que viene a casa, que ahora sí que se arma de veras (...) cambiaremos de aire... Vayan con Dios. Habrá libertad, libertades... (p. 216)

Refugio ha ascendido socialmente, tanto como Rosalía ha descendido. Ambas, sin embargo, se encuentran en su vicio de clase. El desparpajo de ropa a la moda que insulta los ojos de la de Bringas no es sino prebenda de los numerosos “caballeros” que transitan por casa y vida de la “plebeya”, espejo deformante de la dama palaciega.¹¹

Pero, a pesar de los perjuicios supuestos de la Gloriosa, el final de Rosalía se puede juzgar triunfante, hasta cómodo, y la confrontación con Refugio en el nuevo contexto, una experiencia fundadora de su conversión moral. Aquí se impone un juego de palabras: la Pipaón ha dado con su refugio o solución práctica, que implica aceptar tácitamente la vida de su ex-sierva como modelo para la propia.

El maduro Galdós sabe que la Setembrina no colmó en absoluto las expectativas de transformación que despertara. Ni siquiera la ordalía de sangre temida por Thiers se produce como lo esperaba: “como esto no se resuelva pronto, vamos a tener en Madrid una degollina (...) tendremos una guillotina en cada plazuela”, dice (p. 220). Rosalía no se impresiona, después de sesionar con Refugio.

La Revolución era cosa mala, según decían todos; pero también era lo desconocido, y lo desconocido atrae las imaginaciones exaltadas, y seduce a los que se han creado en su vida una situación irregular. Vendrían otros tiempos, otro modo de ser, algo nuevo, estupendo y que diera juego. “En fin—pensaba ella—, veremos eso”. (p. 219)

Y en efecto,

A cada instante temían verse acometidos por las turbas. Pero, con gran sorpresa, observaron que ningún ruido turbaba la paz augusta del alcázar. Parecía que la institución monárquica dormía aún en él, tranquila y sosegada, como en los buenos tiempos. (p. 221)

El chisme ahora confunde lo real, y Bringas oyó que a Prim “le habían dado un tiro”, inexactitud que expresa su deseo implícito de detener la verdad. Con la Gloriosa a su vez asciende a un primer plano el propio narrador, interventor del Palacio, y nos enteramos de dos hechos significativos: Pez se hace permeable al

¹¹ William Shoemaker, en un erudito y conocido trabajo, ha demostrado la vinculación intertextual de esta escena con la *Asinaria* de Plauto y la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. “Ambas escenas están motivadas por un mismo deseo, en Dileta y en Refugio: humillar al ama orgullosa; tal intención relega a un lugar secundario el deseo de una recompensa material” (p. 288) (“Galdós’ classical scene in *La de Bringas*”, *Hispanic Review*, XXVII, (1959) pp. 423-434 y traducción: “La ‘escena clásica’ de Galdós en *La de Bringas*” en Douglass Rogers (Comp.): *BPG, el escritor y la crítica*, op. cit. pp. 279-291).

régimen flamante, que no se declaraba así tan aniquilatorio, y los dueños del poder se aposentan en los salones semidestruidos que fueran sitio de los fueros monárquicos. La cesantía alcanza a Bringas, pero su mujer entonces empuña el timón del hogar y por el párrafo conclusivo suponemos que empezará a usar su esbeltez de manera sistemática para sostener su casa, ya no como salida desesperada a sus remilgos distinguidos.

Rosalía no dijo una palabra en todo el trayecto (...) mas de sus ojos elocuentes se desprendía una convicción orgullosa, la conciencia de su papel de piedra angular de la casa en tan aflictivas circunstancias. (p. 223)

aserto que verifica el narrador escuchándolo “de sus propios labios” tal como se lo confió ella “en recatada entrevista” cuando “Estábamos en plena época revolucionaria”. La mudanza del Palacio y del poder social implica una mudanza moral para Rosalía, y lo que fue peripecia derivada de un endeudamiento provisorio se convierte en secreta afición permanente, “esa revolución es tanto la política como la interior” comenta Gullón.¹² Los tiempos nuevos sólo mudaron el poder de manos y ahora cunde la inmoralidad solapada, sin modificar nada, más que en su superficie institucional, inmoralidad que se preparaba en Rosalía desde finales del gobierno isabelino. Por eso falta toda fechación en el último capítulo, como si pasáramos a una **dimensión transhistórica** que anonada la importancia de los grandes y pequeños acontecimientos, y la fusión de Historia y existencia privada, una resolviéndose en la otra, hiciera de los Bringas una alegoría de esta España malavenida que sólo rematándose al mejor postor conserva su integridad, con remisión de todo principio moral. Que el narrador aproveche de la liviandad de Rosalía y forme parte del nuevo staff gobernante demuestra la anulación de las diferencias. Dominará la hipocresía de ambos lados, de los cesantes tanto como de los que ingresan.

Quiso repetir (Rosalía) las pruebas de su ruinoso amistad, mas yo me apresuré a ponerles punto, pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en el caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y la economía doméstica. (p. 223)

La creencia falsa de Isidora es la creencia **falseada** de Rosalía: una está segura de ser aristócrata mientras la otra actúa con las aspiraciones de un desplazamiento social hereditario que no logrará perpetuarse. El resultado concuerda: la intriga narrativa las abandona cuando se desbarrancan en la corrupción, si bien Rosalía la tapujará y salvará las apariencias. Su descenso se prevé pero no se conoce y es posible que no “descienda” también de amantes. En cualquier caso esa eventualidad pertenece al futuro, en tanto Isidora acaba asumiendo lo que su vida próxima

¹² Gullón: *op. cit.* p. 119.

pasada ha sido.

Sus historias denuncian, como rúbrica, el destino de la mujer sin independencia reconocida (ni laboral, ni familiar) en la sociedad burguesa del siglo XIX. Un valor más de mercado, expuesto a los avatares de la oferta y la demanda.

Ante la variada labor creadora de Lorca, tan ampliamente estudiada en sus diversas manifestaciones literarias, **Gabriel Cabrejas** presta mayor atención a su particular expresión visual, estrechamente vinculada a su condición de artista de exquisita sensibilidad, con tan fina percepción de la naturaleza y agudísima penetración psicológica, le urgía volcar también su caudal interior en la música y la plástica.

La producción de sus dibujos, bien sea en tinta o en color, se encuentra reproducida en forma dispersa entre las páginas de su extensa bibliografía y en sus cartas y postales. Este tercer estampo de su actividad artística, aunque la literatura y la música le fueron primordiales, no es menos interesante. Resulta indicativo de la inestimable riqueza espiritual atorada y de su tendencia a compartir espontánea y generosamente con los demás.

En el año 1923, cuando terminaba en Madrid sus estudios de Derecho y mientras se hospedaba en la Residencia de Estudiantes, Lorca había comenzado a pintar. Al año siguiente conoció a Gregorio Prieto en la sala madrileña donde este pintor manchego ofrecía una exposición.¹ Es Prieto quien más tarde le ha de presentar a otro joven poeta andaluz que, igualmente, se dedicaba a pintar: Rafael Alberti.² En el verano de 1925 pasó Lorca una temporada en la casa paterna de Salvador Dalí, en Cadaqués, a quien había conocido en la Residencia. No tardó en relacionarse con otros pintores, músicos y poetas importantes del momento. Por otra parte, a su frecuente y activa presencia en los diversos núcleos culturales de España y a los viajes que también realizó fuera del país; se debe el cúmulo de experiencias valiosas y la popularidad que alcanzó en su fugaz, aunque fructífera, vida. A fines de junio y comienzos de julio de 1927, presentó Lorca en las Galerias Dalmau, en Barcelona, una exposición de 23 dibujos a color,³ entre los que se encontraba un retrato humorístico de Dalí. Este pintor, en la *Novet Revista* y el crítico Sebastián Casch, en *L'Avant de les Arts*, le dedicaron cálidos elogios al poeta-dibujante, mas la prensa apenas habló de sus dibujos. Que fue más bien "un éxito de amigos" comenta José Luis Cano, uno de sus biógrafos.⁴ Pero, con seguridad, tan parca acogida no le afectaría al artista para quien vivir, seguir luchando y aprender

¹ G. Prieto expone sus obras por primera vez en el Museo de Arte Moderno, de Madrid. (G. Prieto, "García Lorca como pintor", *Lorca y la generación del 27*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1977, p. 34.)

² R. Alberti había presentado una exposición a principios de 1922, organizada por Juan Chabás, en el "Saloncillo del Ateneo". (Rafael Alberti, *Los artículos perdidos*, Barcelona: Editorial Espasa, S. A., 1980, p. 141.)

³ Los Dibujos. *Exposición García Lorca, de Palma Espinama a Nueva York*, 2da ed., Barcelona: Ediciones Gráficas, S. A., 1983.

⁴ José Luis Cano, *García Lorca, biografía ilustrada*, Barcelona: Ediciones Destino, 1962, p. 52.