UNA RUINOSA AMISTAD: LA ECONOMÍA ERÓTICA DE ROSALÍA DE BRINGAS

Alejandro Carpio
Universidad de Puerto Rico

Se podría decir con justicia que los primeros 44 capítulos de *La de Bringas* son un preámbulo necesario para la escena que ocupa los capítulos 45 al 48, en la cual Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas se humilla ante Refugio, una joven libertina que servía a la de Bringas en otra novela galdosiana, *Tormento*[1]. La crítica siempre ha entendido que uno de los motores principales de las mujeres galdosianas (y, en un marco más general, de la novela europea en los siglos XVIII y XIX) es una complicada relación entre dinero y sexualidad, y *La de Bringas* da fe de ello.

Uno de los estudiosos que más atención le ha prestado a *La de Bringas* es Peter A. Bly. En un ensayo del 1996 demostró que el lenguaje en esta novela (y en *La familia de León Roch* y *Lo prohibido*) refleja una unión de índole "sexual-crematística" ("La máscara del lenguaje" 391). Las escenas eróticas (en especial las de Pez y Rosalía) se describen mediante imágenes o términos económicos; y vive versa, el deseo económico (de representar un status, de tener más dinero) se describe en un "contexto sexual a la vez que crematístico" ("La máscara del lenguaje" 390). Así, la locura crematística que Rosalía sintetiza en la ropa "se explica [...] como si fuera una sustitución del deseo sexual" ("La máscara del lenguaje" 389)[2]. El lenguaje del campo semán-

---

[1] La morosidad y proliferación de detalles que convergen en la escena final fue uno de las características más atacadas de la novela, según Bly y Luis Elena Delgado ("Más estragos").

[2] Otros lectores coinciden con Bly en este punto, pero resulta particularmente útil la formulación de su versión. Akiko Tsuchiya, por ejemplo, escribe que "needless to say, bodily adornment is necessarily gendered and hence charged with sexual implications. By fitting herself up for surveillance by society, she transforms herself into the object of the masculine gaze" (40), que no es otra cosa que una perífrasis moderadamente teórica de "la gente se engalana para verse más atractiva". El ensayo de Bly es agudo y esclarecedor, pero la tesis no tiene la intención de ser vanguardista. Ricardo Gullón, en 1966,

tico sexual sirve para asediar algunas manifestaciones metafóricas, y si bien no conforma un sistema interpretativo consumado, explica ciertas escenas o ideas novelescas, como sugiere Pier Paolo Pasolini en su ensayo sobre *Crimen y Castigo*[3].

Los primeros 44 capítulos refieren una serie de malabares y enredos económicos en los que cae la de Bringas, que compra lo que no tiene que comprar, presta lo que no debe prestar y tomar prestado de quien no debe tomar prestado. Lo más deseado para este personaje es la ropa fina[4] (los "trapos", en los términos de su mezquino marido), y llega a caer en las garras de un despiadado prestamista (nada menos que el famoso Torquemada) por las maniobras de comprar atavíos que no puede costear sin la aprobación de su esposo. Esta historia toma los visos de una metáfora de insatisfacción erótica (en lo que se refiere al negado objeto del deseo), en el plano sicológico del personaje de Rosalía, aunque la crítica social apunte hacia una lectura metonímica del malgasto económico (y su tema aledaño, el estancamiento del capital) de la España del 1868, que desembocó en La Gloriosa: esta ocupa los últimos dos capítulos de la novela (49 y 50).

A continuación, una rápida cronología de los malabares monetarios de Rosalía. Todo empieza con la compra de una manteleta[5]: las alusiones a la caída edénica son palmarias y chistosas. Rosalía luego pide un préstamo para pagar la manteleta a un prestamista llamado Torres. Hace un pago parcial a la tienda de

---

escribía que "el economista alemán Werner Sombart explicó en *Lujo y capitalismo* que aquel nació en cortes y palacios como expresión de tensiones eróticas. El poder parece llevar consigo la necesidad de manifestarse mediante signos e indicios" ("Introducción" 1).

[3] La doctrina de "cometer el crimen para recibir el castigo", sugiere Pasolini, es una variación no demasiado sublimizada del masoquismo. Esta lectura sexual no implica que una mera experiencia erógena subyazca al fondo de la gran novela rusa. Creo que quiere explicar, más bien, que el erotismo es una metáfora válida para explicar distintos aspectos de la sique humana (al menos, echar luz sobre ellos), ya sea el económico, el filosófico, el religioso, etc.

[4] Hazel Gold explica que los personajes galdosianos se corresponden a unos objetos que los identifican, y estos objetos a veces son fetiches. "That [Fernando] Bringas uses human hair, mostly of female origin (one of the most common triggers of sexual fixation) simply reinforces the fetishistic overtones of the cenotafio" (64). También Tubert: "si los trapos son objeto erótico para Rosalía, el pelo con que elabora su cenotafio no lo es menos para Bringas" (376).

[5] "A Parisian cape of velvet and corduroy worth 1,700 *reales* or approaching 8 ½ % of the family's yearly cash income" (Aldaraca 51). El narrador explica que la "pasión trapística" de Rosalía nació de los regalos que le hacía su primo Agustín. Tubert ha señalado que Rosalía parece desear la belleza "animal" de Agustín, aunque sea como una extensión o sublimación (¿o vise versa?) del fetiche de la ropa (378-79).

la manteleta, y el resto se lo gasta en más ropa. Tiene, finalmente, que empeñar unos candelabros[6] para poder pagarles a Torres y a la tienda. Había sobrado algo de dinero, pero de nuevo Rosalía lo gasta en ropa. Luego es ella quien le hace un préstamo a su amiga Milagros, la marquesa de Tellería. Para recuperar los candelabros, saca dinero de los ahorros de su marido, quien ha perdido la vista temporalmente, y no puede enterarse de nada. Al creer, más adelante, que su marido recuperará la vista, le pide dinero prestado al mezquino prestamista Torquemada para reponer el dinero que sustrajo. Mientras tanto, Milagros no da indicios de querer pagarle, y cuanto remanente tiene Rosalía lo gasta en ropa. La de Bringas cree ver una salida en su amigo Pez, y decide tener un encuentro sexual con él para que le preste el dinero. Pez se acuesta con ella, pero no le da dinero. Cuando la fecha límite para pagarle a Torquemada se acerca, Rosalía no tiene más remedio que ir ante Refugio a ser humillada. Ésta le da, finalmente, el dinero. Roberto G. Sánchez y Jennifer Lowe ("Galdós' Use of Time") han establecido que la ansiedad y la tensión dramática (lo que vendría a ser el *suspense* de la novela) estriba en el recurso de las fechas para enmarcar los distintos embrollos en los que se mete Rosalía y en la prisa que entrañan. En *El alma buena de Tsé-Shuán*, de Bertolt Brecht, esta técnica llegará a una perfección maravillosa. Sánchez añade que "mientras que la casi totalidad de la novela se desarrolla en forma lenta y morosa... la confrontación de las dos mujeres [en los capítulos 45 al 48] es movida y dramática" (299).

La obra de Brecht guarda más de una relación con el texto galdosiano: las heroínas de ambos textos son prostitutas (la de Bringas, menos evidentemente, y ya hacia el final)[7]. Rosalía se

---

[6] Los candelabros son símbolos de monarquía y fidelidad matrimonial tanto en esta novela (Wright) como en otros textos clásicos, como *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, en el cual la oscuridad acompaña a la caída del monarca y a la pérdida del honor de una mujer. "It is not by chance that Galdós has made one of Rosalía's great inner conflicts the decision to pawn the candelabra" (Wright "Imagery of Light and Darkness" 9).

[7] Usar a una mujer prostituida como metáfora de la nación no es, ya para 1884, una innovación. ¿Acaso no han sido, desde tiempos bíblicos, las prostitutas metáfora de las naciones? La crítica ha señalado que Rosalía es una metáfora de la España pre-Revolución. Esto es, al menos de una clase social y de un aspecto como la economía. El comportamiento de los de Bringas alude a un sistema de transacción cambiante, que coge a España por sorpresa: de un lado tenemos a Don Francisco, ahorrando, almacenando, y de otro lado a su esposa, haciendo que el dinero fluya. El crédito nacional no es un invento del Siglo XIX, pero es en éste en que se toma conciencia de su importancia para el fluir económico. La moneda que circula es la que paga y las riquezas estáticas pertenecen, cuando menos, a otros tiempos. El cuerpo, como señalan Miller (193) y otros, al ser el único capital femenino, se convierte en una metáfora del capital *per se*.

tiene que prostituir, elige prostituirse[8] (con Pez), por miedo a que su marido descubra sus malos gastos; por miedo al regaño y a las sanciones. La historia de los de Bringas es la de un subalterno que quiere evolucionar pero que tiene un líder obcecado. En vez de la confrontación se elige la sinuosidad. El delito de Rosalía es hacer lo que no hace la España a su alrededor: rebelarse[9]. Galdós mantiene, en esta medida, un cierto optimismo.

De este optimismo se puede dudar, en especial cuando se parte desde la idea de que el narrador es un hipócrita, como propone Robert H. Russell, que lo llama "pisciforme"[10]; esto es, de moral ambivalente, como el personaje de Pez. Al final, el narrador estaría del lado de los revolucionarios, aunque a través de la novela haya sido amigo de Pez (y de otros personajes que están dentro de la clase social que se critica). Russell recoge la idea generalizada de que el narrador se acuesta con Rosalía, suceso que describe Ricardo Gullón (quien también lo sostiene) como "posible, si no imperioso" ("Introducción" 12). La duda surge del uso de la palabra "repetir", al final del libro. Leemos que Rosalía "quiso repetir las pruebas de su ruinosa 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 de economía doméstica" (305). "Repetir" no tiene por qué referirse al narrador. La que repite (su táctica, su intención) es ella, con el objeto directo que sea[11]. Creo que el chiste aquí es todo lo contrario. Él,

---

[8] Esta aparente contradicción es de fácil elucidación: el sistema en el que está insertada Rosalía le presenta unos paradigmas sociales y un objeto de deseo que comparte con los otros miembros de su clase y género. Si bien es cierto que, Rosalía no tiene más remedio que caer en la prostitución (algo que no desea) a causa del desbarrancadero económico por el que desciende, también es cierto que lo hace en consecución del objeto de su deseo. En un melodrama, Rosalía puede que se prostituyera para darle de comer a sus hijos; la sátira galdosiana se presta para presentar la contradicción de alguien que elige algo que no tiene más remedio que elegir. De esta manera se zahiere el sistema y la aquiescencia de sus "víctimas".

[9] Más adelante hablo de las lecturas "simbólicas" de esta novela. En la versión que acabo de trazar, Rosalía vendría a simbolizar la necesidad del pueblo español de disparar la moneda, versus el tranque que impone Fernando de Bringas/Isabel II. En las versiones críticas más destacadas, Rosalía simboliza a la misma Reina y a su despilfarro. Así, "the city has come to a standstill not because society is static but because everything (including Rosalía) is in circulation" (Labanyi "Adultery and Exchange Economy" 103).

[10] De igual forma, Jon Juaristi, Hazel Gold, Jo Labanyi.

[11] Gullón había observado que la "recatada entrevista" entre el narrador y Rosalía apuntaba hacia un encuentro sexual, ya que "recatada" significaría "mantenida en secreto, y lo que aconteciera entonces no hace falta detallarlo" ("Introducción a *La de Bringas*" 12). Aunque la lectura es muy perspicaz, la acepción literal de la palabra "recatada" apunta a todo lo contrario de lo que propone Gullón.

desde un plano de poder, se da el lujo de rechazarla. La humillación masculina funciona así. En un mundo de coordenadas machistas, el mayor rechazo que le puede hacer un hombre a una mujer es negarse a acostarse con ella[12]. El chiste, el final sablazo, podría ser esta última humillación. Quiero traer a consideración que aunque es imposible sostener que el narrador no se acuesta con su personaje, debemos tener en mente que la selección de palabras que usa para narrar este posible lance (ya sea por recato o por jugar con el lector) es espinosa, y la interpretación generalizada a la que me refiero alude a una lectura irónica que trastorna completamente el sentido literal de los vocablos utilizados.

Sin necesidad de ser demasiado concluyentes, podemos identificar al menos dos tendencias claras (no totalmente autoexcluyentes) con respecto a los acercamientos críticos a *La de Bringas*. Por un lado están quienes enfatizan una lectura metafórica (esquemática, casi alegórica) de los personajes como símbolos de actitudes prerrevolucionarias con respecto a la economía, y por otro lado están quienes prefieren enfocarse en el perfil sicológico de los personajes. De más está decir que el texto tolera perfectamente ambas lecturas. La mayoría de los críticos - Blanco, Gilman, Juaristi, Labanyi, Gullón, Varey, etc.- pertenece al primer grupo; Aldaraca, Wright, Lowe, Gold y otros pertenecen al segundo grupo[13].

La estudiosa que más extrema la lectura metafórica es Jo Labanyi. En "Adultery and Exchange Economy" supone que el reclamo político principal de la Revolución Liberal de 1868 era

---

[12] A propósito de un comentario del narrador a principio de capítulo décimo, los editores de la novela aclaran lo siguiente: "recuérdese que el narrador que esto nos dice no es Galdós, sino un personaje de la novela que, en gran medida, participa de los prejuicios de los personajes de que nos habla y, como ellos, funciona según estereotipos" (Blanco y Blanco Aguinaga, nota 44). Si bien yo no apostaría por un *political correctness* en el caso de Galdós, es innegable que el tema del machismo está presente en esta novela, en el ámbito y con la intención que sea. Aldaraca recoge varias instancias más (nota 9). En total desacuerdo está Luisa Elena Delgado, quien afirma que "el narrador masculino de la serie, cuyos prejuicios de género y clase, además de su propia involucración [sic] en la trama, condicionan su interpretación de los hechos" ("El derecho de revisión" falta número de página).

[13] "It is only possible to interpret Rosalía Bringas as a symbol by disregarding all of the important nuances in her *specific* history and in the process reducing this history to a hackneyed imitation of the tale of the adulterous wife" (Aldaraca 49). También, "I would argue that this pursuit of the trappings of power is more than a reflection of a national flaw" (Charnon-Deutsch 67).

el libre comercio (99), y propone, basándose en una lectura parcial de los liberales clásicos, que la libertad personal es producto de tener un objeto para intercambiar; concluye que las prostitutas (y en cierta medida las adúlteras) son las únicas mujeres libres de la sociedad (100). A esto le agrega la historia particular de Rosalía de Bringas para concluir que ella es, mediante su adulterio, metáfora crematística del deseo español prerrevolucionario de libre comercio (102), y de esa manera puede acceder a la movilidad social. "Adultery –as Galdós perceived- is an image of modernity triumphant: an ambivalent image which presents the newly established exchange economy as a gain in freedom at the expense of commodification" (107).

La conclusión no podía ser menos que discordante: "in the light of liberal political theory, with its equation of freedom and the market, the suggestion that the process unleashed by fashion leads to socialism is entirely plausible" (106)[14].

La tesis de Labanyi se podría debatir con la consideración de que, en primer lugar, ahonda en la lectura simbólica de los personajes a un nivel que prescinde de dar razón de la credibilidad sicológica de estos, y, en segundo lugar, porque funde en un mismo vocablo significados distintos. Por ejemplo, cuando habla de que el único capital que posee una mujer es su persona, debería decir "cuerpo". Así, la "liberación" personal no se confundiría con "prostitución". En otro ensayo asegura que "a central thesis of Galdos's work, apparently supported in *La de Bringas*, is the need for class extremes to merge with the centre. But this formula creates the contradiction of a structure that is all middle and therefore not a structure at all" ("The Problem of Framing" 30). En este caso integra la noción de "jerarquía" a la noción de "estructura", algo a todas luces innecesario.

Ahora, la escudriñada literalidad de su lectura no implica una inadvertencia temática, sino sistémica, y se refleja más en las

---

[14] Aunque Labanyi deja claro que sus señalamientos con respecto a las tesis liberales clásicas se circunscriben a los textos literarios del siglo XIX, nunca está de más recordar la aclaración de Chomsky de que, al menos en el siglo XX, la noción de libre mercado no tiene muchos acólitos respetables. "Outside ideologues, the academy, and the press, no one thinks that capitalism is a viable system... the only way a system of private enterprise can survive is if there is extensive government intervention to regulate disorderly markets and protect private capital from the destructive effects of the market system, to organize a public subsidy for targeting advanced sectors of industry, etc." (*Keeping the Rabble in Line* 37). "Free trade is fine for economics departments and newspaper editorials, but nobody in the corporate world or the government takes the doctrines seriously" (*What Uncle Sam Really Wants* 13).

conclusiones que en las pertinentes observaciones intermedias. Charnon-Deutsch y Miller han estudiado cómo las peripecias de Rosalía esbozan un proceso de aprendizaje, y una cierta liberación. "One by one all the veils that feed her illusions are stripped away and she must play ever more complicated roles in a world where she too must see beyond appearances and not merely create them" (Charnon-Deutsch 73). Concurro con Charnon-Deutsch y con Aldaraca en que hay que considerar el aspecto sicológico –particular, textual, si se quiere- de los personajes para poder llegar a entender el punto general de la novela que atañe a la economía.

Chad Wright ha estudiado cómo los miembros del matrimonio Bringas se esconden en espacios solitarios en donde viven fantasías enajenadas[15]. "Bringas, like Rosalía, prefers the fantasy of his collections of buttons, stamps stones, and other trivia [...] to the reality which exists outside in troubled Madrid" (Wright, "Secret Space" 82). Rosalía es un ser muy solitario que encuentra un "amparo" o "refugio" en su supuesta amiga Milagros. Aldaraca ha establecido que "each dress, each bonnet is a tangible link to her friend Milagros, proof that the much cherished intimacy with the aristocratic lady does indeed exist" (52). Este giro de tuerca al *che vuoi?* es importante. Explica la motivación de Rosalía de una forma que se priva de transformarla en una neurótica fetichista *solamente*. Queda aquí vencida la necesidad de leerla como una metáfora sin asiento sicológico creíble (algo un tanto inaudito en la novelística de Galdós de este periodo)[16].

Refugio le comunica a Rosalía que su querida amiga Milagros ha comentado que es una "cursi". Este chisme es doloroso por muchas razones. Esta anagnórisis despabila un poco a Rosalía ya que le demuestra cómo Milagros[17] (sinécdoque aquí de "la sociedad") la percibe. Y no es menos concluyente por el hecho de haberse Rosalía visto reflejada, en alguna medida, en

---

[15] También Hazel Gold 52. El crítico está de acuerdo con Nicholas G. Round cuando escribe que "unrealilsm is the unifying theme of the book" (12).

[16] Esto no contradice en medida alguna la acertada observación de Juaristi: "[*La de Bringas*] es una 'novela de tesis'. En efecto, la totalidad de los elementos que la componen se halla sometida a una intención didáctica" (290). Galdós sencillamente es capaz de hacer las dos cosas en esta etapa de su evolución artística.

[17] Roberto G. Sánchez propone que la Marquesa es el alter ego de Rosalía; por eso cuando descubre que la llama "cursi" le duele tanto: "it is as if, for a moment, a part of herself recognized the truth" (303).

su mortal enemiga Refugio. "Y cuando bajaba presurosa la escalera, el dolor de aquella herida del amor propio la atormentaba más que las que había recibido en su honra. ¡Una cursi! El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado a fuego sobre la carne" (292).

Esta "letra escarlata" habrá desencadenado su eventual transformación mas que su incipiente deseo por los trapos. Tubert ha señalado que Milagros es el "modelo que Rosalía situará en el lugar de su ideal del yo" (380), y considera las implicaciones de que Milagros y Rosalía compartan la misma ropa: "los trajes encubren, pero al mismo tiempo evidencian, lo real de nuestro cuerpo, y heredan su geografía erótica" (381). Forman parte del imaginario, de la imagen que este personaje hace de sí mismo. Ya que la ropa de Rosalía está hecha de remiendos y fragmentos, así es la imagen de sí que construye está (Tubert 381), y puede que a esto se deba su desintegración social. El que su amiga la llame "cursi" (lo que equivale a decir "falso", pero con una añadida intensidad de "ridículo") es el último balde de agua fría que humilla (aunque despabila) a lo que ha sido, al menos hasta el último capítulo, un personaje tonto y melindroso.

El cambio de Rosalía es positivo, por un lado, y negativo, por otro. Por lo general, la crítica ha recalcado el aspecto positivo en la medida en que entiendan que Rosalía representa la postura galdosiana con respecto al valor y uso de la moneda. Inversamente, los críticos que subrayan la medida en la que Rosalía "se pierde" leen en el narrador implícito una actitud menos liberal (en la acepción económica y decimonónica de la palabra). Una brillante síntesis de ambas posturas ofrece Charnon-Deutsch: "She does not seem like a defeated character, whatever desires and goals will constitute her next stage in life, it is left clear that she will play a more strategic role in acquiring them and that she will not give herself 'de balde' again" (74).

La crítica literaria no es otra cosa que una simple lectura con la inteligente ambición de ser circunspecta. Importa aquí avisar el grado en que en este caso ha fundido economía y erotismo.

En su libro *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Zizek establece una perspectiva crítica que nos permite entender, simultáneamente, la ideología, la sicología y el proceder económico de un personaje o de un discurso. Esta perspectiva tripartita responde a la pregunta *che vuoi*? La pregunta es, "¿qué quieres?" No es "¿qué dices?", ni "¿qué quieres decir?", ni siquiera

"¿por qué lo dices?", sino "¿qué quieres?" Esto es, por supuesto, un proceder muy malintencionado, pero no por eso menos sincero. La pregunta "¿qué quieres?" apunta hacia el sublime objeto de la ideología. En este ensayo uso esta herramienta zizekiana para abordar el personaje de Rosalía.[18]

En *La de Bringas* es muy fácil entender el *che vuoi?* de los personajes. Las intenciones de provecho financiero de éstos son transparentísimas. Todo está dirigido hacia una meta económica, muy en especial lo que tiene que ver con favores e indulgencias personales.[19] Cuando Milagros adula a su amiga, es para obtener dinero. Cuando Rosalía cuida y mima a su esposo es para obtener dinero. Aun las emociones de esta gente, en especial la tristeza y el amor, están arqueadas hacia el bolsillo. En Rosalía, el deseo adquiere la forma de la vestimenta.

En esta sociedad de "sanguijuelas frívolas" el placer está en función de la remuneración. El cariño familiar, la condescendencia, la amistad, la adulación, el coito, todo lo que representa *dar placer*, está dirigido hacia la obtención de honorarios. Ni el pequeño Alfonsito se salva: "sabía engolosinar a su madre con caricias astutas cuando quería obtener de ella algunos ochavos, y la besuqueaba y hacía mil zalamerías" (255).

Dentro de las coordenadas de su clase, Rosalía entiende que existe un juego de seducción en el cual ella se supone que sea gratificada (o amortizada). Ella es un objeto que busca comprador. El problema resulta cuando se da "en balde". Si hay una erótica en este juego económico, forzosamente debe haber una frustración de índole sexual. La frustración de Rosalía se convierte en una desviación cuando se enfrenta con que sus compañeros de juego no están jugando limpio. En el toma y daca de transacción placer-moneda, la de Bringas da y no recibe. En varias ocasiones hace una invitación indirecta a su marido, quien no la satisface. Ella necesita dinero para comprarse ropa (es el *che vuoi?*, lo que desea) y su esposo no puede satisfacerla.[20] En este aspecto, Francisco Bringas es un impotente, y el apodo que le da su esposa no hace sino enfatizar esto: es el diminutivo "Ratoncito

---

[18] Las consideraciones zizekianas terminan dirigiéndose hacia unos rumbos que prefiero obviar. En este ensayo sólo utilizo las herramientas que me permitan avanzar en mi interpretación. Para una lectura de más rigor zizekiano, véase Juan Duchesne Winter.

[19] Milagros "iba tras el *quid* de que su amiga la sacase de aquel profundo atolladero" (166). Esto del *quid* equivale a decir *che vuoi?* Es "el sublimo objeto del deseo".

[20] Ningún esposo satisface a su esposa (ni viceversa) en toda la novela. Por eso se quejan, además, Milagros y Pez de sus cónyuges.

Pérez".Nos habla el narrador de "personas de mucho arreglo, que, al economizar el dinero, economizan también las sensaciones que produce, y de éstas se contentan con gozar las más puras y espirituales" (241). Se refiere, claro está, a Don Francisco, en oposición a su esposa. La ironía es fehaciente.

La de Bringas es una exploración de planes frustrados. Veamos un ejemplo de la invitación al juego que hace Rosalía a su esposo. Cuando la familia recibe la invitación de ir a Arcachón, con Agustín y Amparo, ambos esposos se pasman. Rosalía se escandaliza y dice que por ningún motivo irá a visitarlos, ya que la pareja vive en concubinato. Su esposo le da la razón. Ahora bien, este escándalo es superficial; lo que subyace todo es el *che vuoi?*, que en este caso es ir efectivamente a Arcachón de vacaciones, para así tener algo que contar a las amistades. Poco a poco Rosalía empieza a hacer concesiones, a dejarse ir, a soltarse. Intenta seducir a su marido, de manera subliminal, para que la lleve a Arcachón. Poco a poco va soltando trabas, preparando el terreno. Es una invitación a un juego de roles, en el cual ella fingirá no querer ir y él deberá convencerla a que vayan. Ella se someterá a su esposo (el dominador del juego), y todo el mundo estará feliz y satisfecho. Pero el Ratoncito Pérez no se da por enterado de que lo están invitando a un juego. Esto produce frustración en Rosalía.

Para satisfacer sus necesidades, la de Bringas recurre a Pez. Este es hombre de mundo, menos cándido que Don Francisco, y tiene una agenda más cruel. En el capítulo doce se le describe como la imagen del San José de Murillo. Si bien es cierto que puede satisfacer a Rosalía (tiene "una vara florecida en la mano[21]"), opta por la "castidad". Esto es, al menos a medias. Recibe, pero no da. La alusión de índole sexual a San José es decididamente blasfema. Rosalía no puede menos que frustrarse aún más.

Esta frustración se torna neurótica, torcida. Tiene su manifestación en el masoquismo. Esto explica muy bien el comportamiento de Rosalía en la escena con Refugio; explica su visita, su permanencia, y su aquiescencia a las reglas del juego que propo-

[21] La vara es fálica en el sentido de que es fértil. El falo no es necesariamente un símbolo sexual para los personajes. Prefiero entenderlo como un signo de poder, aunque no es forzado ver un doble sentido sexual en este caso. La "vara florida" es metáfora de poder (cetro) y dinero, es reminiscencia de Moisés, metonimia del árbol como metáfora del padre, pero, ante todo, un chiste de Galdós.

ne Refugio. Esta es la escena más importante de la novela, hacia la cual los capítulos anteriores convergen[22].

Rosalía y Refugio tienen mucho en común. Ambas terminan prostituyéndose[23], pero físicamente mantienen un parecido. Luisa Elena Delgado advierte que Rosalía es voluptuosa: se la compara con los modelos de Rubens; pero Refugio también, ya que tiene un "seno ubérrimo". "Esta característica hiperbólica de la feminidad es compartida" ("Más estragos que revoluciones" 39). De otra parte, puede que una de las cosas que compartan estas dos mujeres sea la cama con Pez (Labanyi, "The Problem of Framing" 30).

Ahora bien, la manera en que la de Bringas ha visto a Refugio ha sido ambivalente. Una de las formas en que Rosalía ha querido afianzar sus pretensiones clasistas es menospreciando a aquellos que ella imagina inferiores (Aldaraca 52)[24]. Una de sus máximas de vida es "dime tus necesidades y te diré si eres honrado o no" (271).

Refugio se venga despiadadamente de Rosalía. Ella misma se da cuenta al decir, no sé con cuánto placer, que Refugio estaba "jugando conmigo como un gato con una bola de papel". Me cuestiono si no "disfrutará" esta tortura por varias razones. La primera es su disposición a dejarse llevar por Refugio. Es cierto que Rosalía necesita dinero, pero ella también ha estado buscando una pareja de juego que la someta a lo largo de la novela y Refugio, como dominatriz, es más que perfecta. La táctica orgiástica de Refugio es la provocación, a la manera de Tántalo. Refugio ofrece, Rosalía extiende sus manos, Refugio echa para atrás; Rosalía se retira, Refugio vuelve a ofrecer. Y todo una vez más. Esto, más que baile, es juego erótico. Con mucha probabilidad lo que ha ido a buscar Rosalía en ese sitio es lo que efectivamente ha encontrado, si tomamos en cuenta que a ella se le ha negado el juego erótico. Aunque la formulación de Hazel Gold se refiere a otro particular, resulta aquí esclarecedora: "*La de Bringas* is in the final analysis a novel about perception and

---

[22] William H. Shoemaker propuso algunas influencias literarias a esta escena de "farcical extremes". Citó el acto tercero de *Asinaria*, de Plauto, y una comedia de Torres Naharro, *Aquilana*. Llamó muy certeramente a Refugio "dea ex machina".

[23] "Their bodies, in the absence of a disinterested male, are their only viable capital" (Miller 193).

[24] Tubert le añade a esta apreciación una interpretación sicoanalítica que haría de la de Bringas un ser narcisista (377). Este padecimiento es causa directa de la enajenación del personaje y su inhabilidad de tratar con la demás gente en un plano de iguales.

acquisition, voyeurism and exhibitionism" (54). Si bien el acercamiento de Gold diverge un tanto del de Bly, la selección de estas palabras apunta a lo que el segundo llamó el contexto "sexual-crematístico".

De otra parte, en un excelente ensayo Jon Juaristi ha observado que el nombre de Refugio "se relaciona con uno de los títulos que da la letanía lauretana de la Virgen María, *Refugium peccatorum*" (288). Cuando ya tiene la fecha límite en los talones, Rosalía reza para que el Cielo la ilumine sobre cómo salir de su enredo, y ahí se acuerda de Refugio. Sugiere Juaristi: "parece que Rosalía haya recordado el nombre de la muchacha en mitad del recitado de la letanía, tras pasar revista a las diferentes advocaciones marianas" (289). Difiero un tanto de Juaristi en cuanto a la posible redención que confiera Refugio; más bien habría que ver el deseo de una purgación mediante el sufrimiento (cosa no muy apartada del temperamento casquivano de Rosalía). Esto no se aleja tanto de la citada lectura que hace Pasolini de *Crimen y castigo*.

Creo que Rosalía quiere, necesita, ser humillada por una sencilla razón. Técnicamente, ella no tiene que estar ahí. Su esposo tiene dinero. Ella necesita el ajeno, en todo caso, por la insuficiencia de su marido en satisfacerla. Además de esto, ha pecado con Pez y necesita sufrir para expiarse. La cuestión económica es demasiado ostensible en el texto para ser el motor primordial de las acciones. Por otro lado, no se puede negar que todo otro recurso le ha fallado. Charnon-Deutsch observa que Rosalía tiene que humillarse ante un inferior para escapar el sometimiento de un superior: Bringas (72). "Ahora sólo falta que me eche a cajas destempladas, para que sea mayor mi vergüenza y mi castigo completo", dice Rosalía. Por otro lado, Refugio está bien enterada de todos los problemas económicos de Rosalía. Una sabe que la otra viene a pedir, y la otra sabe qué es lo que va a recibir. Ambas están enteradas de la reglas del juego, y de los roles que van a seguir; la inversión de los roles reales.

Este juego del "mundo al revés" (al menos a los ojos de Rosalía) es una parodia de "la comida de los pobres", en el capítulo octavo, en la cual la Reina servía, en una iglesia, a los pobres (Juaristi 292). A lo largo de la novela, Rosalía ha deseado participar en una faena que, socialmente, corresponde al rol de su marido, y que ella entiende que puede dirigir mejor (Charnon-Deutsch 68); por otro lado, su marido no la ha dejado cumplir con el rol que le corresponde: dar la *apariencia* de una

familia de bien (Charnon-Deutsch 65, Aldaraca 50). No es sorprendente, pues, que esta confrontación final se dirija hacia una inversión de roles y hacia una mirada al espejo.

Cuando la de Bringas entra en casa de Refugio, esta está semidesnuda. El hecho de que se haga hincapié en el desorden de su cabello y en la falta del corsé tiene, a mi entender, implicaciones sensuales[25]. El juego de la humillación está en función, específicamente, de cubrir esta desnudez. Arrodillarse y besar la mano es, en estas coordenadas, el paralelo feudal al acto de vestir una señora en el código burgués. La acción de vestir a la señora tiene connotaciones de infantilización; es un sometimiento, con el aditivo escabroso del contacto físico de lleno.

Dos cosas me llaman la atención de este juego. La primera son las fantasías conscientes de flagelación en la mente de Rosalía. Piensa cosas como, por ejemplo, "se te debiera arrancar esa lengua de víbora y luego azotarte públicamente por las calles, desnuda de medio cuerpo arriba, así, así, así…" (285). Me contento con la mención, y no el comentario, del imaginario de esta fantasía. La otra cosa que me llama la atención es el *coitus interruptus*. Este es, como todo lo demás, emocional, no genital. Todo lo que quiere decir y hacer Rosalía con Refugio se queda en su mente. A través de la entrevista, está mordiéndose la lengua, sin atreverse a decir nada. Toda la furia tiene que contenerse, sin posibilidad de una ex-presión o ex-pulsión.

Aldaraca nos explica que "Refugio knows what she is and how society perceives her, and she also knows that her place in society is a result of the actions of others who presume to be morally better than she" (57). Pero repara en que es la venganza de Refugio "a bitter wound, an effective revenge, but one that is without any transcendent significance. The revolt of one individual does not constitute change" (57).

Lo primero en que se fija Rosalía es en que la casa tiene "buena apariencia" y "aspecto decente". La decencia, por supuesto, se refiere a un nivel económico llevadero, y a que en los otros niveles de la vecindad se encuentra con una tienda de objetos eclesiásticos de bronce, otra de paños de Béjar y la

[25] Tsuchiya subraya la significación erótica del corsé. Explica, apoyándose en un estudio de David Kunzle, que "the corset allows its wearer to forge both the shape of her body and new avenues of sexual expression. By eroticizing the body, the corset itself becomes eroticized and sexualized". (38).

redacción de un periódico religioso. En este contexto puede que la frase "iba [Rosalía] como al matadero", que leemos en el mismo párrafo, tenga connotaciones sacrílegas (Hechos 8:32).

En la casa de Refugio descubre que tiene una sirvienta (aunque nunca le queda muy claro quién sirve a quién) llamada Celestina. La descripción de Refugio llama la atención[26]. "La de Sánchez tenía su hermoso cabello en el mayor desorden. No se había peinado aún. Cubría su busto ligera chambra, tan mal cerrada, que enseñaba parte del seno ubérrimo" (275). Es la imagen misma de la sensualidad, con el pelo alborotado y el seno al descubierto, en camisón casi. La misma Refugio explica que iba a echarse la bata, pero desistió por sentirse en confianza. Esta expresión da a entender que Refugio es consciente de su semidesnudez. Rosalía le contesta "sí, hija, no te molestes", que podría pasarse por alto a no ser que recordemos que el término "hija" es la única expresión de cariño que usa Bringas con su esposa.

Mucho más incontrovertible es la carga "erótica" del ambiente escénico. La perdición de Rosalía han sido las prendas de vestir; las ha codiciado en la tienda de Sobrino y las ha envidiado en los cuerpos ajenos. Los "trapos" han sido la forma que ha cobrado el objeto de su deseo. En la casa de Refugio hay una "masa caótica de objetos de moda", un heterodoxo reguero de prendas de vestir de buena y mala calidad; es la materialización de una tentación que, en este caso, puede conseguir gratis, ya que Refugio está en la disposición de regalar todo. "Le gustan a usted esas *aigrettes*?... -manifestó Refugio, gozosa de poder ser rumbosa con ella-. Puede llevárselas... Se las regalo" (277). El erotismo de la escena dependerá de la ambientación que remite al objeto del deseo de Rosalía, y a la actitud coqueta y malvada de Refugio. Metáfora perfecta de la síntesis de estos dos elementos son las flores marchitas, falsas, ajadas: "Destapadas cajas de cartón mostraban manojos de flores de trapo, finísimas, todas revueltas, ajadas en lo que cabe, tratándose de flores contrahechas. Algunas, aunque parezca mentira, pedían que las rociaran con un poco de agua" (275)[27].

---

[26] Su estado no es muy distinto del de Naná en el segundo capítulo de la novela de Zola. Luisa Elena Delgado también asocia el desorden del cuarto con un texto de Zola, en este caso *Au bonheur des dames* ("Más estragos" 37, n. 15).

[27] Comenta Tubert, "en casa de Refugio los bellos modelos que simbolizaban un ideal se encuentran descompuestos, reducidos a retazos ajados, como los restos de un naufragio social, psíquico y moral" (387).

La ropa, el objeto del deseo de Rosalía, resulta una extensión del personaje de Refugio. En el mismo párrafo leemos que "dos o tres vestidos de la Sánchez, enseñando el forro, con el cuerpo al revés y las mangas estiradas, bostezaban sobre los sillones". La personificación de "bostezar" no es menos sugerente que el juego de palabras de "enseñando el forro". Una bota está por un lado, otra bota por otro; esto connota desorden, claro está, pero también el libertinaje de un par de piernas mal cerrado. El mismísimo libro de cuentas sólo parece registrar prendas íntimas de vestir "chambras, 6; enaguas, 14". El desenlace del párrafo es inevitable: "Por la mal entornada puerta de la alcoba se veía un lecho grande, dorado, de armadura imperial, sin deshacer y con las ropas en desorden, como si alguien hubiera acabado de levantarse" (276). Este es otro ejemplo de cómo el lenguaje de la escena, según las observaciones de Bly, recoge significados eróticos y crematísticos (al tratarse de una tienda de ropa, es ésta la mercancía).

La influencia que los asaltos de Refugio hacen en la de Bringas se describen en esta escena mediante imágenes de líquidos; fluidos corporales, en algunas instancias. Bly ("Lo acuático") y Labanyi ("The Problem of Framing") han estudiado cómo las imágenes acuáticas tienen una relevancia tácita pero inequívoca en la novela, y la visita de Rosalía a casa de Refugio no es una excepción. Cuando la de Bringas trataba por primera vez de hacer su petición "se *empapaba* todo su ser en repugnancia, como si por los poros le entrara un *licor* asqueroso y amargo y *corriese por sus venas* y le subiese al paladar... [las palabras] se le quedaron revueltas con una *saliva* que era *hiel* pura" (277 las bastardillas son mías).

Se trata, por supuesto, de un mal sabor de boca, de sudor, de pulso acelerado y de bilis. Aun si omitimos cualquier acepción sicalíptica en el texto tenemos que afrontar el repetido uso estilístico de unos vocablos que están dentro del campo semántico de los fluidos. Es indudable, en última instancia, que el estado de ánimo de Rosalía es de exaltación, y no resultará del todo irrazonable que algún lector desdeñe este análisis, ya que la mismísima Rosalía "hacía esfuerzos para aparecer serena y ahuyentar de sus mejillas el borbotón de *sangre*" (278).

En el capítulo xlvi Refugio empieza ya a jugar de lleno con su visita. La vista es el sentido más explotado aquí. Sánchez Emperador ha creído que Rosalía venía a comprarle ropa, y se toma unos segundos para considerar la petición económica de la

otra, que la toma por sorpresa. "Mirábala a los ojos con impertinente fijeza. Rosalía hubiera deseado que no la mirase tanto y que le diese pronto el dinero" (279). Refugio va hacia un cajón, saca dinero y se lo enseña a su presa. Le dice que podría prestárselo y luego se contradice, alegando un compromiso económico. Punto seguido, guarda el dinero en su sitio. Este mostrar/ocultar, como ya he dicho, adquiere las coordenadas de un *striptease* precisamente porque es una invitación al juego, una manipulación que descansa en una incitación o un deseo, y depende de la mirada. La selección de las palabras refleja la importancia de la vista: "A Rosalía se le *encendieron* los espíritus cuando *vio* los billetes. Pero se le llenaron de *tinieblas* cuando la condenada chica de Sánchez volvió a meter el dinero en lo *profundo*" (279 las bastardillas son mías).

La de Bringas entiende perfectamente las reglas del juego: sabe que Refugio quiere su humillación, su ruego y su súplica (279). En su soliloquio discurre: "¡Ah!, cochinísima, si yo no estuviera como estoy, ¿sabes lo que haría? Pues levantarte la falda y coger el palo de una escoba y llenarte de cardenales ese promontorio de carnes que tienes" (280).

Más adelante leemos que "la hubiese cogido por aquellos pelos tan abundantes para restregarle el hocico contra el suelo", y en el próximo capítulo columbra "¿no habrá uno que te tire, de una bofetada, todos los dientes que te quedan, y que, por cierto, son muy bonitos?" (287). Es evidente que las fantasías violentas de Rosalía tienen una posible lectura sexual: no se trata de pegarle con una olla en la cabeza, sino de levantarle la falda y llenarle de cardenales "ese promontorio de carnes". Esta última alusión hacia una característica atractiva de Refugio (así como los pelos abundantes y los dientes bonitos), en un contexto violento, me lleva a considerar seriamente que, si bien es excesivo atribuirle a la escena insinuaciones lésbicas, no se puede negar que el lenguaje que utiliza el narrador quiere dejar claro que estamos ante un juego erótico, de seducción y de manipulación, el cual, aplicado a las dislocaciones que los sistemas económicos pueden llegar a tener, bien se puede describir como sexual.

Refugio vuelve a mostrar y a esconder el dinero. "Hija, hace aquí un bochorno horrible" (281). Se refiere Rosalía al calor. La de Bringas "sentía tanto calor, que se habría echado en remojo para impedir la combustión completa de su cuerpo" (281). Este calor se debe, entre otras razones, a que Rosalía está cargada de ropa, está vestida, mientras que Refugio no. La ropa ha oprimi-

do a Rosalía, mientras que Refugio, que la vende, que no tiene pretensión de subir socialmente ("la propia imagen especular invertida" de Rosalía, la llama Tubert 386), no sufre sus efectos secundarios. La respuesta de Refugio es entornar "las maderas para que entre menos luz". El oscurecimiento hará ver la verdadera naturaleza de Sánchez Emperador.

La siguiente humillación de Rosalía es dar "con su abanico un golpecito en la rodilla de Refugio" (281), un gesto indiscutiblemente sensual. Refugio no suelta prendas y la ataca de nuevo diciéndole que le extraña que tome dinero prestado. "A esta maliciosa observación habría contestado Rosalía tirándole de aquellas *greñas despeinadas*. ¿Pero qué había de hacer? Tragar acíbar y someterse a todo" (282, la bastardilla es mía) [28]. Tragar acíbar, como más adelante echar "espuma por la boca" y escupir la cara (285), son más imágenes de fluidos corporales. Llamo la atención sobre las "greñas despeinadas", que antes fueron "pelos tan abundantes". Según transcurre la escena, Refugio y Rosalía van animalizándose. Rosalía querrá clavar "las diez uñas de sus extremidades superiores" (288), mientras espuma, en una Refugio cada vez más grotesca, de "boca grande" y "dentadura mellada[29]" (286), "tomando una actitud más que perezosa, chabacana" (287). Estas descripciones no se han manifestado antes en la novela, y su aparición aquí indica el estado de ánimo de estos personajes: la escena pierde su realismo poco a poco[30]. Pero antes que esto suceda, Refugio llevará a la de Bringas a per-

---

[28] Rosalía se traga casi la mitad de sus parlamentos en esta escena. Este violento silencio tiene intenciones jocosas, pero merecería ser examinado punto por punto. A este particular se refiere Delgado al hablar de "la narrativización de su deseo", en un estudio que intenta considerar los soliloquios de Rosalía ("El derecho de revisión").

[29] El dolor de muelas, o la dentadura mellada, es chiste sexual antiquísimo, y hay un famoso ejemplo en *La Celestina*. Por eso, en parte, se llama Celestina la criada de Refugio. Es otro guiño de ojos de parte del narrador para ingresarnos en un ámbito semántico que aúna dinero y erotismo. Sin embargo Celestina, en la novela galdosiana, no tiene mayor protagonismo.

[30] Peter Bly le ha dedicado un estudio a la mimesis galdosiana, y ha logrado emparentar el estilo de Galdós con, nada más y nada menos, el de Valle-Inclán ("The Use of Distance"). La animalización, más conspicua en los casos de Pez y el "ratoncito" Pérez, es evidencia de este parentesco. Aunque en el ensayo en cuestión no recoge esta técnica, Bly comenta que "the resultant close-up pictures are dehumanized, distorted: people seem like marionettes, events and material objects repulsive and vulgar" (114). Aunque quizás la técnica de deformación como expresión de un estado de ánimo sea ya demasiado posterior como para aventurarse a trazar vínculos, por momentos (como en el caso de la entrevista Refugio-Rosalía) parecería ser el efecto buscado. El efecto de distanciamiento, no resultará prolijo observarlo, se combina con el recuento de los malabares económicos en la citada obra de Brecht.

der casi sus cabales, enseñándole y escondiendo el dinero una vez más, y coqueteando con el poder que la situación le ha otorgado, "estirándose en el sillón como si fuera una cama, y tocando casi con sus pies las rodillas de la dama" (282). La saca de quicio lo suficiente como para poder decirle la verdad en la cara y salir incólume. Esta verdad consiste en que Rosalía no tiene dinero y vive, no del ser, sino del "querer ser" y, peor aun, del "parecer", a costa de gente como Refugio.

Al salir de la casa de Refugio, Rosalía está agotada, pero satisfecha. Salió con las manos llenas. La escena ha durado desde antes de la una hasta poco antes de las tres. Cuando llega a su casa "lo primero que hizo fue mirarse en el espejo" (293). Busca si tiene canas que, cree, le tienen que haber salido en su "Gólgota". Rosalía, se nos dice a través de la novela, es hermosa. Resulta muy tierno el que, ya una vez se ha acabado la orgía de humillación, el espíritu hedonista, débil, tonto, de Rosalía busque refugio en la admiración de su propia belleza. Aunque llaman a un médico, por lo devastada que quedó, Rosalía está bien. Simplemente está agotada.

OBRAS CITADAS

ALDARACA, Bridget. "The Revolution of 1868 and the Rebellion of Rosalía Bringas". *Anales Galdosianos* 18 (1983): 49-60.

BLANCO, Alda y Carlos Blanco Aguinaga. "Introducción". *La de Bringas*. Por Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1983. 9-49.

BLY, Peter A. "La máscara del lenguaje erótico-financiero en tres novelas sociales de Pérez Galdós". *Revista de Literatura* 53.116 (1996): 387-97.

—. "The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas*". *Galdós. Modern Literatures in Perspective*. Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1992. 103-15.

—. "'Lo acuático' en *La de Bringas*". *Revista de Estudios Hispanicos* 20.1 (1986): 45-57.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. "*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power". *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 65-74.

CHOMSKY, Noam. *Keeping the Rabble in Line*. Monroe: Common Courage Press, 1994.

—. *What Uncle Sam Really Wants*. Berkeley: Odonian Press, 1995.

DELGADO, Luisa Elena. "'Más estragos que las revoluciones': Detallando lo femenino en *La de Bringas*". *Revista Hispanica Moderna* 48.1 (1995): 31-42.

—. "'El derecho de revisión': *La de Bringas* y el discurso de la alienación femenina". *Romance Languages Annual* 4 (1992): 427-30. 8 de abril de 2008. <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Spanish-html/Delgado,Luisa.htm>.

DUCHESNE WINTER, Juan. "Después de la pérdida de la justicia: Una lectura zizekiana de 'Emma Zunz'." *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation* 10 (2000): 285-302.

GOLD, Hazel. "Francisco's Folly: Picturing Reality in Galdós' La de Bringas". *Hispanic Review* 54.1 (1986): 47-66.

GULLÓN, Ricardo. "Introduccion a La de Bringas". *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 21.238 (1966): 1, 12.

—. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1960.

JUARISTI, Jon. "Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*". *Nueva Revista de Filologia Hispanica* 38.1 (1990): 277-296.

LABANYI, Jo. "The Problem of Framing in *La de Bringas*". *Anales Galdosianos* 25 (1990): 25-34.

LABANYI, Jo. "Adultery and the Exchange Economy". *Scarlet Letters: Fictions of Adultery from Antiquity to the 1990s*. Eds. Nicholas White y Naomi Segal. Basingstoke: Macmillan, 1997. 98-108.

LOWE, Jennifer. "Galdós' Use of Time in *La de Bringas*". *Anales Galdosianos* 15 (1980): 83-88.

MILLER, Stephen. "*La de Bringas* as Bildungsroman: A Feminist Reading". *Romance Quarterly* 34.2 (1987): 189-199.

PASOLINI, Pier Paolo. *Descripciones de Descripciones*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *La de Bringas*. Eds. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1983.

RUSSELL, Robert H. "La voz narrativa en *La de Bringas*". *Anales Galdosianos* 21 (1986): 135-40.

SÁNCHEZ, Roberto G. "The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*". *Hispanic Review* 46.3 (1978): 299-311.

SHOEMAKER, William H. "Galdós' Classical Scene in La de Bringas". *Hispanic Review* 27.4 (1959): 423-34.

TSUCHIYA, Akiko. "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*". *Romance Quarterly* 40.1 (1993): 35-47.

TUBERT, Silvia. "Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos". *Bulletin of Hispanic Studies* 74.4 (1997 Oct): 371-87.

VAREY, J. E. "Francisco Bringas: nuestro buen Thiers". 10 de abril de 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06926284266858262032268/p0000007.htm#I_27_>.

WRIGHT, Chad C. "Secret Space in Pérez Galdós' *La de Bringas*". *Hispanic Review* 50.1 (1982): 75-86.

—. "Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*". *Anales Galdosianos* 13 (1978): 5-12.

ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI, 2003.